OPUS

OPUS

REVISTA DA ANPPOM
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
VOLUME 22 • NÚMERO 1 • JUNHO 2016 • ISSN 1517-7017



REVISTA DA ANPPOM • VOLUME 22 • NÚMERO 1 • JUNHO 2016

OPUS 22·1

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: Prometeu, cílix laconiana de ca. 555 a.C. Museu Gregoriano Etrusco (Museus Vaticanos), Roma.

Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM – v. 22, n. 1 (jun. 2016) – [s.l.]: ANPPOM, 2016.

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 22 • NÚMERO 1 • JUNHO 2016



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 22 • número 1 • junho 2016

Editorial 7

Instruções para autores 8

Artigos

***Prométhée*, op. 21 de Leopoldo Miguez: considerações sobre o poema sinfônico, seu programa e a forma sonata** 9
Norton Dudeque

***Prométhée*, op. 21 by Leopoldo Miguez: Considerations on the Symphonic Poem, Its Program and Sonata Form** 35
Norton Dudeque

Forma musical como um processo: do isomorfismo ao heteromorfismo 59
Danilo Rossetti, Silvio Ferraz

Satie e a arte da polifonia 97
Eder Wilker Borges Pena

Apontamentos sobre os recursos idiomáticos da flauta transversal relativos às técnicas estendidas: levantamento de sua utilização nos séculos XX e XXI 119
Felipe de Almeida Ribeiro, Fabrício Vallério Ribeiro, Paul Franz Wegmann Pena

O tratamento da distonia tarefa-específica em músicos: aspectos motores e sensoriais envolvidos no processo 145
Rita de Cássia dos Reis Moura

Metáforas do inconsciente: metáforas dos sonhos e a metáfora musical da linguagem 161
José Eduardo Costa Silva

O uso da temática indígena na música de concerto latino-americana: casos do Brasil, Peru, México e Bolívia 179
Gabriel Ferrão Moreira

Multiculturalismo na formação de professores de música: o caso de três instituições de ensino superior da cidade do Rio de Janeiro 211
Renan Santiago, Ana Ivenicki

A articulação entre o ensino especializado da música e o sistema geral de ensino em Portugal: impacto actual da reestruturação de 2009 237
António José Pacheco Ribeiro, Maria Helena Gonçalves Leal Vieira

A obra teórica de Francesco Geminiani (1687-1762) 255
Marcus Held

A relação entre o madrigal *Luci serene e chiare* e o ideal poético de Carlo Gesualdo: uma investigação sobre a importância deste poema na obra do compositor 275
Rafael Luís Garbuio, Carlos Fernando Fiorini

Francisco Curt Lange e sua atuação nos meios musical e político em Belo Horizonte: constituição de uma rede de sociabilidades 299
Myrian Ribeiro Aubin

Rupturas e continuidades na música litúrgica católica do presente no Brasil: restauração, esquecimento e recriação da memória musical 339
Fernando Lacerda Simões Duarte

Resenhas

Recensão da obra *Olhares sobre a história da música em Portugal*, coordenada por Jorge Alexandre Costa 363
Bruno César Pinto Madureira

***The Psychology of Music*, editado por Diana Deutsch, 3a edição: resenha dos capítulos 10 a 13** 373
Ricieri Carlini Zorzal

DOI 10.20504/opus2016a2200

editorial

O mito de Prometeu, punido por Zeus por trazer à humanidade o fogo, restrito aos deuses, é o tema da capa deste número e do artigo que abre a revista, sobre o poema sinfônico *Prométhée* de Leopoldo Miguez. Aspectos da música brasileira são abordados em outros artigos: Gabriel Ferrão Moreira enfoca a temática indígena na música de concerto latino-americana; Myrian Ribeiro Aubin discorre sobre a atuação de Curt Lange no meio musical belo-horizontino por meio de suas cartas; Fernando Lacerda Simões Duarte aborda a restauração, o esquecimento e a recriação da memória musical na música litúrgica católica do presente no Brasil, e Renan Santiago e Ana Ivenicki apresentam os resultados de sua pesquisa sobre o multiculturalismo na formação de professores de música no Rio de Janeiro.

Portugal tem sua presença na revista por meio do artigo de António José Pacheco Ribeiro e Maria Helena Gonçalves Leal Vieira sobre a articulação entre o ensino especializado da música e o sistema geral de ensino em Portugal, e da resenha de Bruno César Pinto Madureira sobre o livro *Olhares sobre a história da música em Portugal,* coordenado por Jorge Alexandre Costa.

Aspectos da obra de compositores estão presentes nos textos de Eder Wilker Borges Pena sobre a polifonia na música de Erik Satie, de Marcus Held sobre os tratados de Francesco Geminiani, e de Rafael Luís Garbuio e Carlos Fernando Fiorini sobre a relação entre música e poesia nos madrigais de Carlo Gesualdo.

Complementam a revista os artigos sobre a forma musical como um processo, de Danilo Rossetti e Silvio Ferraz, e sobre a técnica estendida para flauta transversal em obras dos sécs. XX e XXI, dos autores Felipe de Almeida Ribeiro, Fabrício Ribeiro e Paul Wegmann. O tratamento da distonia tarefa-específica em músicos é abordado no texto de Rita de Cássia dos Reis Moura, e a metáfora musical da linguagem em textos de Freud é o tema do artigo de José Eduardo Costa Silva. A resenha de Ricieri Carlini Zorzal sobre quatro capítulos da obra *The Psychology of Music*, editada por Diana Deutsch, como continuação de trabalho já publicado em número anterior, encerra a revista.

Desejo a todos uma boa leitura.

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/opus2016a2201

Prométhée, op. 21 de Leopoldo Miguez: considerações sobre o poema sinfônico, seu programa e a forma sonata

Norton Dudeque (UFPR)

Resumo: Este artigo discute o poema sinfônico *Prométhée*, op. 21 de Leopoldo Miguez e seus aspectos programáticos e estruturais. Para o primeiro, são feitas considerações sobre o programa da obra, onde o mito de Prometeu é o personagem central, e sua representação na música. Para o segundo aspecto, observa-se a obra como estruturada de acordo com uma adaptação da forma sonata. Considera-se também, de maneira breve, as modificações introduzidas por Franz Liszt nesta forma assim como aspectos da linguagem musical que sugerem uma influência, aceita por Miguez, da música de Richard Wagner.

Palavras-chave: Leopoldo Miguez. *Prométhée*, op. 21. Poema sinfônico. Análise musical

Prométhée, op. 21 by Leopoldo Miguez: Considerations on the Symphonic Poem, Its Program and Sonata Form

Abstract: This article discusses Leopoldo Miguez's symphonic poem *Prométhée,* op. 21 and its programmatic and structural aspects. Firstly, it addresses the programme, where the central character is Prometheus and its representation in the music. Secondly, structural aspects of the work are observed as an adapted sonata form. Finally, it briefly discusses the changes to the sonata form introduced by Franz Liszt, as well as aspects of the composer's musical language that suggest an influence by Richard Wagner's music.

Keywords: Leopoldo Miguez; *Prométhée*, op. 21; symphonic poem; musical analysis.

DUDEQUE, Norton. *Prométhée* op. 21 de Leopoldo Miguez, considerações sobre o poema sinfônico, seu programa e a forma sonata. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 9-34, jun. 2016.

Partes deste artigo foram apresentadas e publicadas nos anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Música, São Paulo, 2014 e Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

Submetido em 26/11/2015, aprovado em 12/01/2016.

> Os deuses do Olimpo da mitologia grega sobem ao poder após uma batalha cataclísmica contra os Titãs, descendentes divinos do deus primordial do céu e da mãe terra. Um descendente pertencente ao clã, Prometeu, permanece desafiador da derrota sofrida, ele usurpa o fogo do céu (divino) e entrega-o como um presente aos mortais para se diferenciarem frente aos animais, uma dádiva negada a eles por Zeus, o governante vitorioso no Olimpo. Como punição, Zeus acorrenta Prometeu a uma montanha onde em sua solidão perpétua ele sofre o tormento diário de uma águia comendo suas vísceras. Lamentando seu destino, mas nunca se entregando, ele é libertado por Hércules e celebrado como um herói da humanidade[1] (BERTAGNOLLI, 2007: 1, tradução nossa).

A citação acima resume o argumento geral do mito de Prometeu. Anteriormente ao século XIX este mito tornou-se símbolo de rebeldia política, e do progresso e potencial da raça humana (DOUGHERTY, 2006: 91-92). Ilustrativo disto está presente na literatura europeia de finais do século XVIII, por exemplo, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) escreveu uma *Ode a Prometeu* em 1774, publicada em 1830. No poema a figura e o poder de Zeus são alvo de descaso e escárnio, mas o poder da criatividade humana é enobrecido. O poema inicia com Prometeu mostrando aos deuses que ele tem a Terra e as invenções dos humanos, representadas pela cabana, pelo lar e pelo braseiro, que Zeus tanto inveja por não possuir. Estabelece-se, ali, também a dicotomia entre deuses e humanos:

> Mas a minha Terra
> Hás-de-ma deixar,
> E a minha cabana, que não construíste,
> E o meu lar,
> Cujo braseiro
> Me invejas[2] (GOETHE, 1774).

[1] "The Olympian gods of Greek mythology rose to power in a cataclysmic battle against the Titans, divine progeny of the primordial Sky God and Earth Mother. One of their clan, Prometheus, remained defiant in defeat, boldly stealing heavenly fire as a gift for mortals, a boon denied them by Zeus, the triumphant Olympian ruler. As punishment, Zeus had Prometheus chained to a Cliff, where in perpetual solitude he suffered the daily torment of an eagle feasting on his liver. Lamenting his fate but never recanting, he was ultimately freed by Hercules and celebrated as mankind's champion" (BERTAGNOLLI, 2007).

[2] "Musst mir meine Erde / Doch lassen stehn / Und meine Hütte, die du nicht gebaut, / Und meine Herd, / Um dessen Glut / Du mich beneidest" (GOETHE, 1774). A tradução da *Ode a Prometeu* de Goethe é de Paulo Quintela.

O poema segue com Prometeu questionando ao deus a sua veneração, no entanto, Zeus não se digna a responder e mostra sua completa falta de compaixão para com a raça humana:

> Eu venerar-te?
> E por quê?
> Suavizaste tu jamais as dores
> Do oprimido?
> Enxugaste jamais as lágrimas
> Do angustiado?[3] (GOETHE, 1774)

O poema se encerra com Prometeu enfatizando que cria os homens à sua semelhança e que a raça humana pode sofrer e chorar, mas também se alegrar e gozar, sentimentos que mostram a dualidade inerente aos humanos, e finalmente, Prometeu incita-os a não respeitar Zeus, em um ato de rebeldia política, no qual os humanos deveriam se espelhar[4]:

> Pois aqui estou!
> Formo Homens
> À minha imagem,
> Uma estirpe que a mim se assemelhe:
> Para sofrer, para chorar,
> Para gozar e se alegrar,
> E para não te respeitar,
> Como eu![5] (GOETHE, 1774)

Ao longo do século XIX o mito de Prometeu foi, na sua maior parte, politizado. Ao invés de ser visto como um mito da criação da humanidade, o mito teve seu foco mudado para seu ato de rebelião, um modelo de resistência à tirania divina e um símbolo poderoso de sofrimento. O mito de Prometeu passou a oferecer uma maneira de se pensar sobre as complexidades de uma época tumultuosa (DOUGHERTY, 2006: 96). Dentre muitos que escreveram poemas inspirados pelo mito estão George G. Byron (Lord

[3] "Ich dich ehren? Wofür? / Hast du die Schmerzen gelindert / Je des Beladenen? / Hast du die Tränen gestillet / Je des Geängsteten?" (GOETHE, 1774).
[4] Cf. Dougherty (2006: 91-115).
[5] "Hier sitz' ich, forme Menschen / Nach meinem Bilde, / Ein Geschlecht, das mir gleich sei, / Zu leiden, zu weinen, / Zu geniessen und zu freuen sich, / Und dein nicht zu achten, / Wie ich!" (GOETHE, 1774).

Byron, 1788-1824), que em sua *Ode to Prometheus* (1816), enfatiza as qualidades de resistência e força como símbolos da humanidade. Anteriormente, em 1814, na *Ode to Napoleon Bonaparte*, Byron invoca a figura de Prometeu e tece uma comparação crítica entre Napoleão e Prometeu, atacando o fracasso de Napoleão em incorporar o espírito de Prometeu. Já em 1818, Mary Shelley publicou, de forma anônima, *Frankenstein*, subtitulado como *O Prometeu Moderno*. Várias qualidades prometeanas podem ser identificadas em Victor Frankenstein. Ele deseja ser o benfeitor da humanidade, mas ao mesmo tempo ele criou o monstro que apresenta qualidades "prometeanas", tais como a descoberta do fogo e sua condenação a uma vida de sofrimento. Portanto, uma visão romântica onde qualidades intrínsecas de um mito são combinadas em dois personagens. Na literatura brasileira, referências ao mito de Prometeu aparecem em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880) de Machado de Assis, mas é no conto *Viver!* (1886), parte do volume *Várias histórias* (1896), que se encontra a maior referência. O conto é um diálogo entre Ahasverus, o último dos humanos e representante da cultura judaico-cristã, e Prometeu, representante da antiguidade grega e da cultura pagã.

As utilizações do argumento e programa, o mito de Prometeu, na música do século XIX é frequente. Obras como as canções *Prometheus* de Franz Schubert (1819) e de Hugo Wolf (1889) foram compostas em uma alternância entre episódios de recitativo e passagens líricas. Entre as obras orquestrais, talvez o ballet *Die Geschöpfe des Prometheus*, op. 43 (1801) de Beethoven seja a mais conhecida. Mas entre os poemas sinfônicos certamente o de n. 5, *Prometheus*, de Franz Liszt é o de maior interesse para a presente discussão.

Em 1857, Wagner, na sua carta intitulada *Über Franz Liszts symphonische Dichtungen*, passa a considerar o poema sinfônico como um legítimo desenvolvimento estético da sinfonia clássica implicando que os meios de expressão musical são substanciados pelo objeto representado. Assim, figuras míticas, difíceis de serem apreendidas na sua plenitude em um único texto, tais como Orfeu, Prometeu, Siegfried e Tristão, poderiam ser considerados como objetos, ou assunto do programa, da música do poema sinfônico e, por conseguinte, do drama musical (DAHLHAUS, 1989: 236-237). Ademais Wagner comenta sobre a designação "poema sinfônico", sua forma e sua relação com aberturas orquestrais, as *overtures*[6] (WAGNER, 1907 [1857]: 243-244).

[6] A hipótese de Wagner de que a música absoluta tivesse chegado ao seu ponto culminante com o coral final da *Nona Sinfonia* de Beethoven, e que os meios de expressão desenvolvidos por Beethoven somente chegariam a ter seu potencial plenamente consumado no drama musical wagneriano, levaram-no a sugerir a morte do gênero "sinfonia" em 1851, em *Oper und Drama* (cf. DAHLHAUS, 1989: 236-237).

O *Poema Sinfônico n. 5 Prometheus* (1850-55) de Franz Liszt é conhecido pela sua adaptação da forma sonata. Segundo Bertagnolli, de maneira geral, Liszt optou por utilizar a forma sonata com a intenção de elevar o gênero poema sinfônico, considerado então como música meramente descritiva, a um patamar artístico e estético mais alto. Ademais, observam-se dois fatores que podem ter levado Liszt a optar pela forma sonata: (1) tópicos clássicos, como Prometeu, levaram Liszt a optar por formas com maior plasticidade e simetria. Exemplo disso são os dois poemas sinfônicos baseados em mitos clássicos, Prometeu e Orfeu (*Poema Sinfônico n. 4*), que são os que apresentam a utilização da forma sonata de maneira mais clara; (2) com a então crescente literatura sobre Beethoven, Liszt deve ter sido influenciado a reconhecer a oposição entre temas "heroicos" e "cantábile-elegíaco". Estes dois argumentos, de fato, são importantes e explicam até certo ponto a forma sonata em *Prometheus* de Liszt (cf. BERTAGNOLLI, 2007: 170-171). Dahlhaus, por sua vez, enfatiza três pontos sobre a poética do gênero "poema sinfônico" de Liszt. Dahlhaus explica que: (1) Liszt tentou adotar o ideal clássico da sinfonia sem se vincular ao esquema formal tradicional; (2) ele tentou "elevar" a música programática de gênero pitoresco à música "séria"; e (3) ele estaria convencido de que era possível unir os gestos expressivos de sua música para piano a uma manipulação temática e motívica (DAHLHAUS, 1989: 238). De fato, ao relativizar as dimensões das categorias formais típicas da forma sonata tais como temas principal e secundário, exposição, desenvolvimento e recapitulação, Liszt torna a relação entre temas e figuras motívicas parecidas com as relações entre seções de obras, ou até mesmo, como ocorre entre diferentes movimentos de uma obra, em uma sinfonia, por exemplo. Assim, mudanças de andamento e de atmosfera adquirem o status de função formal. Além disso, a técnica de transformação motívica funciona não somente como um meio para unir as mudanças de atmosfera e de andamento, mas também como uma tentativa de gerar uma coerência estrutural sofisticada e precisa da obra, até mesmo quando o programa se torna insuficiente para guiar o ouvinte (cf. DAHLHAUS, 1989: 236-244). Outro ponto importante e para o qual Dahlhaus chama a atenção é o uso de sequências. A técnica de "sequência real" que permite a interrupção ou uma mudança real da tonalidade inicial adquire com Liszt e Wagner uma utilização distinta daquela da música do período clássico. Notadamente, na música de Haydn e Beethoven sequências eram usadas como técnicas de desenvolvimento, ou seja, como parte do processo de desenvolvimento musical que deveria ser precedido por uma seção de exposição na qual temas são expostos e que se consolidam formalmente, tanto tonal quanto sintaticamente. No caso da música de Liszt e Wagner, sequência é uma técnica de exposição, uma maneira de elaborar e apresentar uma ideia musical que não necessita de continuação. O início sequencial na abertura de *Tristan und Isolde* de Wagner é exemplar neste sentido (cf. DAHLHAUS, 1980: 45-46).

Miguez e a estética germânica

A adoção de uma estética germânica por Miguez se delineia já a partir da sua primeira viagem à Europa. Em 1882, Miguez viajou a Paris onde manteve contato com César Franck e Vincent D'Indy, compositores influenciados e vinculados a Liszt e Wagner. Já em 1883, de volta ao Brasil, Miguez assistiu, em setembro, à estreia de *Lohengrin* de Wagner no Rio de Janeiro (CORRÊA, 2005: 28-29).

Outro compositor importante e que percorreu um caminho diferente em relação à adoção estética germânica foi Alberto Nepomuceno. A ligação de Nepomuceno com Tobias Barreto, líder da Escola do Recife, nos remete a uma conexão com as ideias e opções ideológicas que predominaram no Brasil a partir de 1870[7]. Por exemplo, em 1881 Nepomuceno passou a frequentar a Faculdade de Direito do Recife e a ter um contato direto com Barreto, estudando com ele filosofia e o idioma alemão (CORRÊA, 1985: 12; DUDEQUE, 2010; cf. PEREIRA, 2007: 75) e entre 1882 e 1885, se envolveu com o movimento abolicionista e republicano. Os ideais estéticos germânicos e franceses do final do século XIX eram centrados na objetividade da ciência, do positivismo, do realismo literário, do abolicionismo e republicanismo. Portanto, durante a década de 1880, dois compositores chaves na música brasileira do século XIX já apresentavam preferências estéticas germânicas, o que implicaria em definições estilísticas/estéticas nas suas composições e no seu trabalho junto ao Instituto Nacional de Música; em parte, advinda da visão da Alemanha como um país progressista e moderno, em parte pela influência da música germânica e da obra wagneriana.

Já na década de 1890, os dois compositores continuaram determinados em relação à vinculação a uma estética germânica. Em primeiro lugar, é ilustrativa deste aspecto a decisão de Nepomuceno, logo após haver se radicado em Roma, em deixar esta cidade em agosto de 1890, e matricular-se na Academia Meister Schulle, em Berlim, para estudar com Heinrich Herzogenberg, um compositor vinculado a Brahms. No caso de Miguez, a composição de *Prométhée*, op. 21, em 1891, também ilustra de forma clara a estética germânica adotada, o que rendeu a Miguez uma resenha sobre sua obra em julho de 1892 na *Gazeta Musical*, na qual o cronista relata (e reclama da falta de apoio a Miguez):

> Se Miguez vivesse na França ou na Alemanha o seu nome seria conhecido no mundo inteiro, e as suas músicas, executadas em todos os grandes centros de arte. Mas é

[7] Tobias Barreto de Menezes (1837-1889), jurista e líder da Escola do Recife. Entre 1871-81 escreve em periódicos liberais enfatizando as ideias dos positivistas franceses e dos monistas alemães.

> brasileiro; tem contra si este grande defeito [...] quando termina um poema sinfônico, sabe qual é o prêmio que o espera? Mandá-lo imprimir às suas custas na Alemanha porque o governo nem isso lhe concede (GAZETA MUSICAL, 1892: 181).

De maneira mais ampla, a partir da década de 1870, modelos de renovação da música europeia foram, mesmo que tardiamente na década de 1890, adotados no início da República brasileira. Por exemplo, a "regeneração" da música francesa durante a década de 1870 almejava uma mudança da "música ligeira", apreciada pela sociedade parisiense, para uma "música mais séria", inspirada nos moldes da música instrumental germânica. No início da República no Brasil, a "regeneração" da música brasileira deveria mudar os padrões estético-musicais nacionais. Para tal, uma agenda, almejando a desvalorização da música operística italiana e uma valorização da música germânica, associada às suas características de refinamento da linguagem musical, aos aspectos modernos da harmonia, à música instrumental germânica e à ópera de Wagner, foi elaborada. No entanto, a recepção pelo público no Rio de Janeiro não foi integral, e os esforços de modernizar a música da época foram conquistados somente em parte. Como Andrade descreve na sua monografia sobre a *Gazeta Musical*, se por um lado houve uma continuidade no gosto musical do público, por outro lado, críticos partidários do wagnerianismo, como Alfred Bruneau[8], defendiam até mesmo compositores "nacionalistas franceses" como Debussy e Dukas, mas também defendiam a busca por uma música moderna, wagneriana, original e nacional, representada por Miguez e Nepomuceno (cf. ANDRADE, 2013: 145-181). Ademais, a introdução de música germânica nas sociedades musicais no Rio de Janeiro também contribuiu para o estabelecimento do gosto musical pela música instrumental, sinfônica e até mesmo para a aceitação da música de Liszt e Wagner. Magaldi relata que no final da década de 1870 surge nos programas de concerto da Sociedade Philarmonica Fluminense a inclusão de obras de Mendelssohn e Schumann. Mas certamente os melhores exemplos de concertos e da mudança no repertório se devem às atividades de concerto do Clube Beethoven, onde se almejavam padrões europeus de execução musical, e onde no início da década de 1880 enfatizavam-se concertos com "música clássica", incluindo obras de Beethoven, Chopin, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumann e Wagner, entre outros. Mas também é

[8] (Louis Charles Bonaventure) Alfred Bruneau (1857-1934), compositor e crítico francês, suas ideias, em geral, apresentam uma admiração por Wagner a quem ele considerava o grande libertador da música do século XIX.

importante salientar que no Clube Beethoven obras de compositores locais, Nepomuceno, Miguez, Nascimento, foram estreadas (MAGALDI, 1995)[9].

Também ilustrativo é o relatório elaborado por Miguez em 1897, que se refere à sua viagem de visita aos conservatórios musicais europeus. No relatório, Miguez conclui que as instituições italianas eram conservadoras e ultrapassadas, e as contrapartes alemãs, progressistas e inovadoras, pois prezavam a ordem e a disciplina (cf. PEREIRA, 2007: 75-76; VERMES, 2004). Nas palavras de Miguez:

> Dizer que na Alemanha a arte é uma religião venerada por todos, é dizer o que todo o mundo sabe. Os seus *Professoren* são verdadeiros ministros do culto artístico e sinceros apóstolos da evolução. Ali há de tudo a aprender: organizações, programas, prática de ensino, ordem, disciplina, etc. (MIGUEZ, 1897: 30 apud VERMES, 2004).

Por fim, em 1898, Miguez regia concertos sinfônicos organizados pelo Centro Artístico do Rio de Janeiro, com obras de Wagner e Liszt, como o concerto anunciado na *Gazeta da Tarde* de 17 de setembro. No programa constavam as primeiras audições de *Siegfried-Idyll* de Wagner e do poema sinfônico *Les préludes* de Liszt.

Prométhée, op. 21, de Miguez

Miguez, um republicano convicto, já havia composto um *Hino à Proclamação da República* em 1889, mas principalmente, em 1890, *Ave Libertas!*, op. 18, um poema sinfônico em "homenagem ao Marechal Manuel Deodoro da Fonseca, proclamador da República brasileira, e comemorativo do primeiro aniversário da proclamação da República dos Estados Unidos do Brasil". Em 1892, em virtude do aniversário do Marechal Floriano Peixoto, Miguez programou uma apresentação de seus dois poemas sinfônicos, *Prométhée*, op. 21 e *Ave Libertas!*, op. 18, comemorativos e representativos dos ideais republicanos[10].

[9] Para um relato da grande atividade musical no Rio de Janeiro durante o século XIX cf. Magaldi (2004). Também é ilustrativo Volpe (2000).

[10] Cf. *Gazeta da Tarde*, 29 de abril de 1892, no concerto constavam também *Preludio*–da *Suite em Ré* de Oswald e *Souvenir–Melodia* de Nepomuceno. Anteriormente, Miguez já havia também composto outro poema sinfônico em 1888, *Parisina*, op. 15, baseado no poema homônimo de George G. Byron (Lord Byron).

Prométhée, op. 21, composto em 1891, presta homenagem à recém-criada República brasileira através de seu programa. Nele, Miguez invoca o mito de Prometeu como o personagem (o objeto) do programa de sua obra.

> Prometeu vai ser punido por ter-se condoído da ignorância e miséria dos homens. Ante a severidade da pena compadecem-se os deuses da sorte do titã e imploram a clemência de Júpiter, inflexível, entretanto, às suas súplicas. Acorrentado ao rochedo, ouvindo as mágoas doloridas das Oceanides e o esvoaçar dos abutres que adejam sobre a sua cabeça, Prometeu conserva-se altivo e sobranceiro às dores que o afligem, sufoca as amarguras do presente e prenuncia a sua glória futura. E quando, repelindo os conselhos e as ameaças do mensageiro de Júpiter, é arrebatado na voragem, sobreleva ao fragor do cataclisma o lamento dos deuses que o deploram (CORRÊA, 2012).

O mito de Prometeu serviu para Miguez expressar sua tendência política em favor da recém-criada república. O titã que cria a raça humana e dá o conhecimento (representado pelo fogo) ao povo, representa a república e seus heróis que são vitoriosos contra o império decadente, representados pelos deuses do Olimpo.

Forma sonata e a estrutura musical em *Prométhée*, op. 21.

Hepokoski defende o entendimento de forma musical como dialógica, ou seja, ela resulta da compreensão de que uma forma musical implícita é "essencialmente a tarefa de reconstruir um diálogo processual entre qualquer obra individual e a rede de normas genéricas, diretrizes, possibilidades, expectativas e limites providos pelo gênero implícito em questão"[11] (HEPOKOSKI, 2009: 71-72, tradução nossa). Ou seja, forma dialógica é a forma em diálogo com opções composicionais historicamente condicionadas (HEPOKOSKI, 2009: 71-72). Aplicando esta concepção à forma sonata, Hepokoski e Darcy delineiam que

> forma sonata não é um conjunto de regras nem um esquema fixo. De fato, ela é uma constelação de procedimentos normativos e opcionais que são flexíveis na sua realização–uma área de diretrizes que possibilitam e limitam aplicadas na produção e

[11] "Is most essentially a task of reconstructing a processual dialogue between any individual work (or section thereof) and the charged network of generic norms, guidelines, possibilities, expectations, and limits provided by the implied genre at hand" (HEPOKOSKI, 2009: 71-72).

> interpretação de um modelo composicional familiar. Existente a qualquer momento, sincronicamente, como uma constelação mapeável[...], o gênero esteve sujeito à transformação diacrônica na história, transformando-se via nuances acrescentadas, de década para década[12] (HEPOKOSKI; DARCY, 2006: 15, tradução nossa).

Na sua forma mais típica, a forma sonata pode ser considerada como uma estrutura binária composta duas partes: (1) a exposição e (2) o desenvolvimento e a recapitulação. De fato, a estrutura binária também pode ser observada como um espaço formal delineado em três grandes momentos: exposição; desenvolvimento; e recapitulação, ou em um esquema formal do tipo A || B A'. Assim, a exposição é constituída por duas estratégias, uma harmônica e outra temática-textural, ou retórica como argumentam Hepokoski e Darcy. A primeira, harmônica, deve delimitar o espaço tonal da tônica seguida de um movimento tonal para a tonalidade secundária. Em obras no modo maior, o movimento normativo seria para a dominante (V), a qual teria como função gerar uma tensão tonal. Para as obras em menor, frequentemente seria um movimento para a relativa maior (III), e com menor frequência para o quinto grau menor (v). A segunda estratégia, temática-textural, provê um arranjo de temas e texturas sobre os quais as seções de desenvolvimento e recapitulação serão baseadas. A exposição inicia com a apresentação de tema principal (TP) na tônica, é seguida por uma seção de transição (TR) que apresenta um "ganho de energia" e direciona para uma cesura aproximadamente no meio da exposição. A área do tema secundário (TS) está em uma nova tônica, geralmente a dominante (V) se no modo maior, ou relativa maior (III) ou quinto grau menor (v) se no modo menor. O tema secundário (TS) se direciona para o fechamento essencial da exposição que é caracterizado por uma cadência perfeita. Segue uma seção de conclusão (SC) não-obrigatória, que confirma a nova tônica através de cadências perfeitas, mas que por vezes pode apresentar elementos de ligação com o TS. A seção de desenvolvimento é uma elaboração de elementos temáticos já apresentados na exposição. De maneira geral, o desenvolvimento apresenta fragmentação dos temas, sequências harmônicas, e um caráter geral "modulatório", mas que se dirige para a dominante (V) (cf. CAPLIN, 1998: 139-159)[13].

---

[12] "Sonata form is neither a set of "textbook" rules nor a fixed scheme. Rather, it is a constellation of normative and optional procedures that are flexible in their realization–a field of enabling and constraining guidelines applied in the production and interpretation of a familiar compositional shape. Existing at any given moment, synchronically, as a mappable constellation[...], the genre was subjected to ongoing diachronic transformation in history, changing via incremental nuances from decade to decade" (HEPOKOSKI; DARCY, 2006: 15).

[13] Schoenberg argumenta que a designação de "desenvolvimento" para esta seção é equivocada. Este termo sugere a ideia de germinação e crescimento, ou seja, o

A recapitulação resolve a tensão tonal gerada na exposição pela dicotomia das tonalidades dos TP e TS. Ao reapresentar os elementos temático-texturais (retóricos) na tônica, o conflito tonal é resolvido e a síntese da apresentação retórica é realizada. Muito embora haja casos de reordenamento do material temático em algumas sonatas, a ordem da exposição é respeitada. Ao final da recapitulação pode-se encontrar a (optativa) coda. Considerada por Schoenberg como uma "adição extrínseca" (SCHOENBERG, 1991: 224), algumas codas podem ser classificadas, por exemplo, segundo Hepokoski e Darcy, como discursivas e que apresentam como característica sua longa duração e podem representar uma conclusão extra do evento principal, a forma sonata[14].

A Fig. 1, adaptada de Hepokoski e Darcy (2006), mostra de forma esquemática os principais elementos formais, como discutido acima, de uma forma sonata típica. A Fig 2, por sua vez, mostra os elementos da forma sonata em *Prométhée*, op. 21. Considerando as diferenças entre o padrão (Fig. 1) e o poema sinfônico de Miguez, encontra-se assim a inclusão de uma introdução (*Lento*), a exclusão da seção de conclusão (SC, marcado com linhas pontilhadas), do fechamento essencial da exposição e da cadência final, que são substituídos por uma cadência final da seção de conclusão (SC) (cf. Fig. 8). Na seção de recapitulação os temas principal e secundário são reapresentados. No entanto, não há a ocorrência da cadência ao final do SC. Por fim, a coda é organizada em três diferentes episódios.

O poema sinfônico de Miguez é estruturado de acordo com uma adaptação da forma sonata tradicional. Assim, três aspectos relacionam a obra à forma sonata: (1) uma dicotomia tonal que é resolvida; (2) uma dualidade temática, isto é, temas contrastantes; (3) uma seção de recapitulação com a resolução da dicotomia tonal. No entanto, o processo de determinação da forma na obra não é evidente e muito menos direto. Não se encontram as características clássicas da forma sonata, tais como repetição da exposição e a delimitação de temas através de cesuras e cadências. De fato, a apresentação das ideias temáticas frequentemente é seguida de passagens sequenciais que obscurecem a função formal específica. Talvez para compensar esta falta de delimitação clara das funções formais, Miguez utilize outros tipos de estratégia para defini-las. Por exemplo, as mudanças de andamento entre a introdução e exposição e entre os temas principal e secundário; e

desenvolvimento de novas ideias musicais. Assim, Schoenberg sugere *Durchführung*, elaboração temática, como mais apropriado (cf. SCHOENBERG, 1991: 243, rodapé 1).

[14] Naturalmente não é a intenção aqui discutir profundamente a questão da forma sonata, para tal basta entendermos os elementos básicos que estruturam a forma. Para uma discussão ampla sobre forma sonata cf. Hepokoski e Darcy (2006), capítulo 2 (p. 14-22) e capítulo 13 (p. 281-292); Hepokoski (2009); e Caplin (1998).

pontos cadenciais (ou gestos cadenciais) que delimitam seções. Da mesma maneira que Liszt lança mão destes mesmos recursos para a delimitação da forma sonata em *Prometheus*, Miguez também o faz. A Tab. 1, uma comparação entre a segmentação formal de *Prometheus* de Liszt e de *Prométhée*, op. 21 de Miguez, sugere uma releitura intertextual por Miguez, tanto da estrutura formal da obra de Liszt[15].

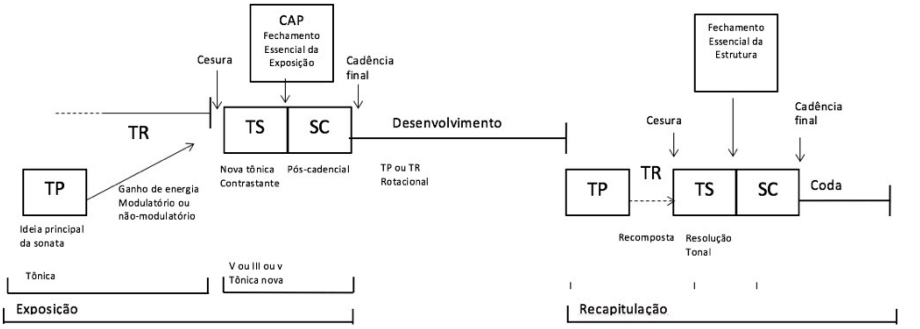


Fig. 1: Esquema de forma sonata, adaptado de Hepokoski; Darcy (2006: 17).

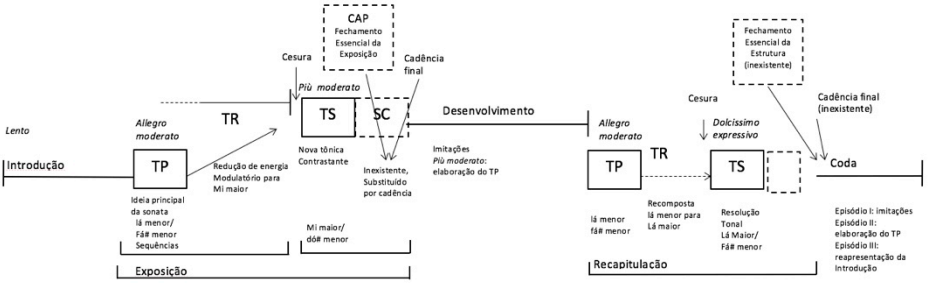


Fig. 2: Esquema de forma sonata em *Prométhée*, op. 21 de Miguez.

[15] Kaplan(1984) observa algumas destas características a respeito da forma sonata na música orquestral de Franz Liszt. Também cabe observar que o foco deste texto não é a discussão de relações intertextuais entre as obras de Liszt e Miguez, no entanto, elas são pertinentes.

Segmentação formal em *Prometheus* de Franz Liszt	Segmentação formal em *Prométhée*, op. 21 de Leopoldo Miguéz
SEÇÃO/ANDAMENTO	
INTRODUÇÃO (c. 1-47) 1. *Allegro energico ed agitato assai* (c. 1-12): motivo Prometheus 2. *Maestoso* (c. 13-26): antecipação do TP 3. *Andante recitativo expressivo molto* (c. 27-47): recitativo	**INTRODUÇÃO** *Lento* (c. 1-73) 1. 1ª seção (c. 1-29): apresentação do tema de Prometeu1; 2. 2ª seção (c. 30-40): Imitações; novo tema seguido de sua inversão 3. 3ª seção (c. 41-63): Introdução de elementos do TP; transição para a exposição da forma sonata (c. 41-63)
EXPOSIÇÃO *Allegro molto apassionato* (c. 48-160) 1. Área do TP (c. 48-83): tema Prometheus, Lá menor, apresentação sequencial, episódio com pedal duplo (Fá/Mi e Si≙/Lá) e representação do ataque das águias; episódio com escalas cromáticas no baixo; motivo Prometheus 2. Transição (c. 84-128): sequencial; apresentação do motivo Prometheus; reapresentação *Quasi Recitativo* 3. Área do TS (c. 129-159): tema contrastante; flutuação entre Si≙/Ré≙	**EXPOSIÇÃO** *Allegro moderato* (c. 64-211) 1. Área do TP (c. 64-130): tema de Prometeu 2, flutuação harmônica entre Lá menor/Fá` menor; episódio sequencial; *Più animato* (c. 131-145) episódio de representação do ataque das aves (abutres) 2. Transição (c. 146-159): modulação para Mi maior 3. *Più moderato* (c. 160-211): área do TS (Mi maior); tema das Oceanides, tonalidade: Mi maior/Dó` menor; cadência para finalização (c. 202-211)
DESENVOLVIMENTO *Allegro moderato* (c. 161-236) 1. *Fugato* (c161-185) 2. *Poco a poco acelerando il tempo* (186-236): fragmentação do tema do *Fugato*; apresentação sequencial; reapresentação do motivo Prometheus; reapresentação sequencial do TP	**DESENVOLVIMENTO** (c. 212-291) 1. Imitações (c. 212-251) 2. TP (c. 252-263) 3. *Più moderato* (*quasi Andante*) (c. 264-291): *Non tanto lento*, *Un pocchetino più ravvivato*, TP
RECAPITULAÇÃO (c. 237-) 1. Introdução abreviada (c. 237-268): *Tempo primo*, motivo Prometheus e TP com apresentação sequencial; *Andante* (recitativo) 2. *Allegro molto appassionato* (c. 269-299.1): tema Prometheus, Lá menor, apresentação sequencial, episódio com pedal duplo (Fá/Mi e Si≙/Lá) e representação do ataque das águias; episódio com escalas cromáticas no baixo; motivo Prometheus 3. Transição (c. 299.2-303): transição abreviada, motivo Prometheus 4. *Stretto. Più animato* (c. 304-322): área do TS, flutuação entre Lá/Fá`	**RECAPITULAÇÃO** *Allegro moderato come primo* (c. 292-418) 1. TP (c. 292-349): flutuação harmônica entre Lá menor/Fá` menor 2. Transição (c. 350-371): movimento harmônico de Lá menor para Lá maior 3. TS (c. 374-418.1): flutuação harmônica entre Lá maior/Fá` menor
CODA (c. 322-442) "Segundo desenvolvimento" 1. Episódio I (c. 322-351): pedal de V 2. Episódio II (c. 352-362): motivo do *Fugato* 3. Episódio III (363-417): elaboração do TS; motivo Prometheus 4. Episódio IV (c. 418-442): fanfarras finais e redenção de Prometheus	**CODA** (c. 418-482) "Segundo desenvolvimento" 1. Episódio I (c. 418.2-450): imitações 2. Episódio II (c. 451-470): elaboração do TP 3. Episódio III (c. 4741-482): reapresentação da Introdução – *Lento come prima*, tonalidade Lá maior, redenção de Prometeu

Tab. 1: Comparação da segmentação formal entre *Prometheus* de Liszt e *Prométhée*, op. 21 de Miguez.

Inicialmente, na Tab. 1, observa-se a correlação da segmentação formal entre as duas obras. Na introdução, a obra de Liszt é subdividida em três seções delimitadas pela mudança de andamento. Na obra de Miguez não há mudança de andamento, mas há uma subdivisão estruturada pela apresentação de materiais distintos; na primeira seção o primeiro tema de Prometeu é apresentado, a segunda seção é estruturada com um novo tema seguido de sua inversão e imitações, e na terceira seção são introduzidos elementos que comporão o TP da forma sonata. A relação entre as obras, na exposição da forma sonata, se dá através de procedimentos composicionais comuns entre as duas obras. Estruturalmente a obra de Liszt apresenta o TP seguido de uma apresentação sequencial e um episódio com a representação do ataque das aves. O TS é contrastante e harmonicamente flutua entre Si≙ menor e Ré≙ maior. Já na obra de Miguez, o compositor utiliza na apresentação do TP uma flutuação harmônica que gira em torno de Lá menor e Fâ` menor, seguido de episódio sequencial e do episódio *Più animato* com a representação do ataque das aves a Prometeu. O TS é caracterizado pela mudança de andamento (*Più moderato*) e pela flutuação entre Mi maior e Dó` menor. A seção de desenvolvimento na obra de Liszt é caracterizada principalmente pelo seu longo *Fugato* e pela elaboração de fragmentos do tema deste *Fugato*. Já na obra de Miguez, a seção é caracterizada por sucessivos segmentos com imitações nas cordas e por duas seções de elaboração do TP. Na seção de recapitulação de ambas as obras as correspondências são as mesmas da exposição da forma sonata, com a devida resolução da dicotomia tonal. No entanto, a coda final das obras se caracteriza por apresentar ao seu final episódios culminantes de fanfarra final na obra de Liszt e de reapresentação da introdução na obra de Miguez. Ambos representam a redenção de Prometeu como o herói da humanidade. Assim, pode-se perceber a relação da estrutura entre as obras.

As observações de Whittall e de Bailey a respeito de características da linguagem musical de Wagner também são pertinentes para a análise que segue. Primeiramente, Whittall observa a respeito da tonalidade na música da segunda metade do século XIX como sendo integradora, ou seja, em determinada tônica, de ambos os modos, tanto o maior quanto o menor, sendo, portanto, um princípio de que uma tonalidade e sua paralela maior ou menor (Lá menor e Dó maior, por exemplo) possam se juntar em um único complexo harmônico (WHITTALL, 1995: 281). Por sua vez, Bailey resume que "o emparelhamento de duas tonalidades separadas à distância de terça menor de maneira que formam um complexo de tônicas-duplas"[16] (BAILEY, 1985: 121-122, tradução nossa), e exemplifica com o que ocorre no primeiro ato de *Tristan und Isolde*. Estas duas

[16] "Is the pairing together of two tonalities a minor 3rd apart in such a way as to form a "double-tonic complex"" (BAILEY, 1985: 121-122).

características estão presentes na obra de Miguez e corroboram a influência wagneriana sofrida pelo compositor, e portanto a adoção de características da música germânica do romantismo[17]. Na análise da obra de Miguez, serão ilustrados aspectos relativos às funções formais específicas da forma sonata e da adaptação realizada por Miguez, relações do complexo harmônico, e relações de desenvolvimento temático entre os principais temas da obra.

A seguir alguns aspectos da obra serão ilustrados. Primeiramente, exemplos do centro tonal flutuante entre dois polos referentes aos temas principal e secundário. Segundo, passagens sequenciais que fazem parte de áreas de exposição temática e que são frequentes na obra. Estas características corroboram, em parte, avaliações de influência wagneriana na obra de Miguez pois são procedimentos característicos da música de Wagner.

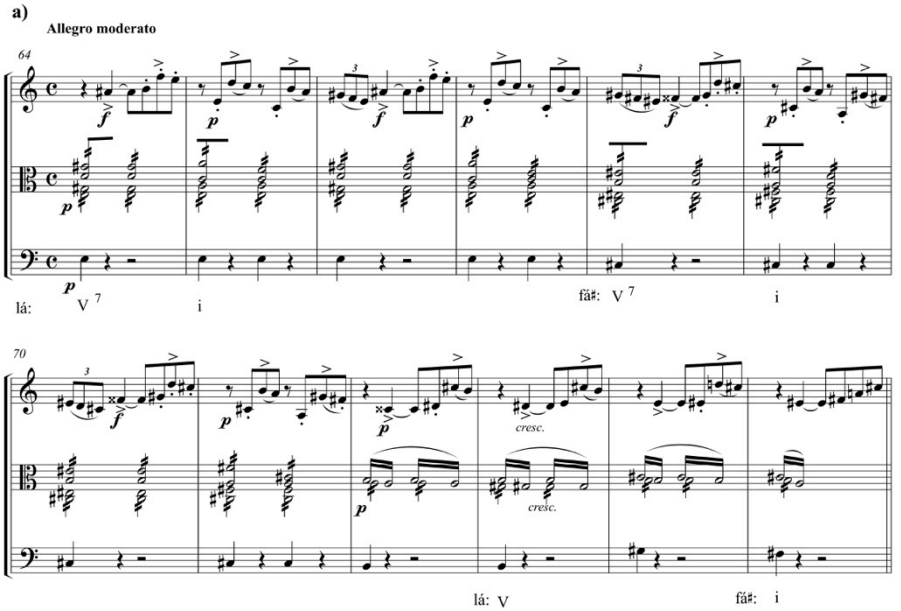


Fig. 3: Tema principal (c. 64-75).

[17] A utilização desta ideia de complexo harmônico por Miguez na apresentação do tema principal de *Prométhée* nos leva a considerar uma observação atenta por parte do compositor de procedimentos harmônicos que se tornaram característicos da música germânica da segunda metade do século XIX.

A Fig. 3 mostra o tema principal da forma sonata sendo que o tema é caracterizado pela sua tonalidade difusa e nunca assertiva de um centro tonal claro. A constante flutuação harmônica entre Lá menor e Fá` menor mostra como o compositor usa localmente este procedimento de complexo harmônico. Segue à exposição do tema uma extensa passagem sequencial (c. 76-95) que desestabiliza a própria noção de tema principal como uma estrutura tratada de maneira tradicional, ou seja, com tonalidade e forma bem definidas.

A Fig. 4 mostra a primeira passagem sequencial que sucede a apresentação do tema principal na exposição. A sequência prolonga as harmonias de i^6–iv–vii^{o7}/V–V–vi^6–i. A passagem entre os c. 88-95 direciona de maneira mais direta para a dominante de Lá menor. Assim, a sequência caracteriza um movimento cadencial de resolução que atinge a tônica estável nos c. 96-97, sendo este emblemático por representar resumidamente o complexo harmônico, Lá menor/Fá` menor, e que pela primeira vez apresenta a tônica, Lá menor, em estado fundamental na exposição da forma sonata. Apesar de a base harmônica ser essencialmente diatônica, o cromatismo na superfície musical se resume a notas ornamentais, apojaturas e notas de passagem cromáticas.

A Fig. 5 mostra outra passagem que é caracterizada por sequências motívicas. Muito embora a passagem apresente fragmentação dos elementos formadores de frases, a passagem é bem direcionada para a dominante de Lá menor, no entanto, não há resolução na tônica. A passagem como um todo é caracterizada por sequências motívicas, c. 116-120, e por figuras sequenciais, c. 121-128, que por mudarem rapidamente qualquer referência a uma tônica produzem uma suspensão temporária da tonalidade. A passagem, em relação à função formal, encontra-se próxima da transição na exposição da forma sonata, mas ainda faz parte da área do TP. O episódio *Più animato* que se segue representa, dentro do programa da obra, o ataque das aves (abutres) a Prometeu, e é seguido pela transição ao TS em Mi maior.

A transição para o TS se dá através de uma modulação para Mi maior. A Fig. 6 mostra a progressão que projeta uma prolongação da V^7 da nova tonalidade. O trecho apresenta uma acentuada mudança de textura (cordas e flautas), e de movimento rítmico, as cordas sustentam longos acordes enquanto a flauta solo realiza arpejos em colcheias. Estas modificações produzem o encerramento formal funcional necessário da grande área do TP e, tonalmente, preparam a apresentação do TS, através da TR modulante para Mi maior, porém caracterizada por uma redução de energia, em vez de ganho, causada pela textura e a modificação de andamento do TS.

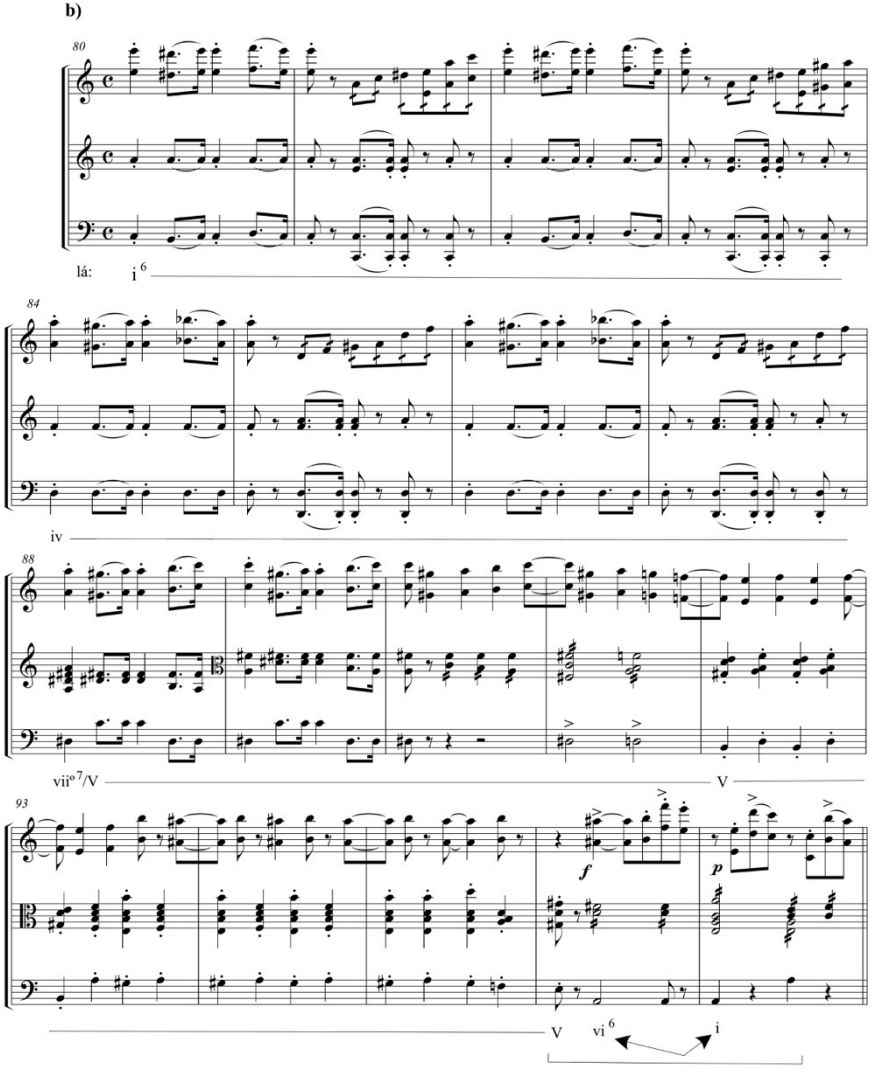


Fig. 4: Passagem sequencial (c. 80-97).

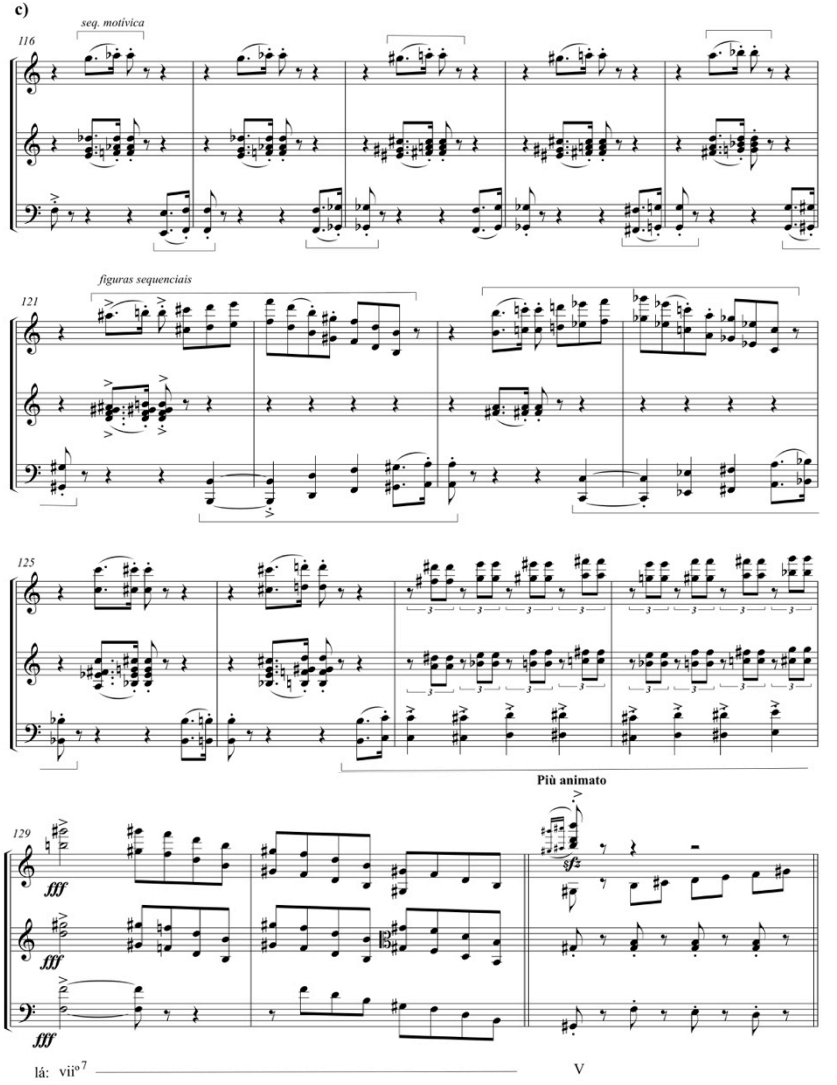


Fig. 5: Passagem sequencial (c. 116-131).

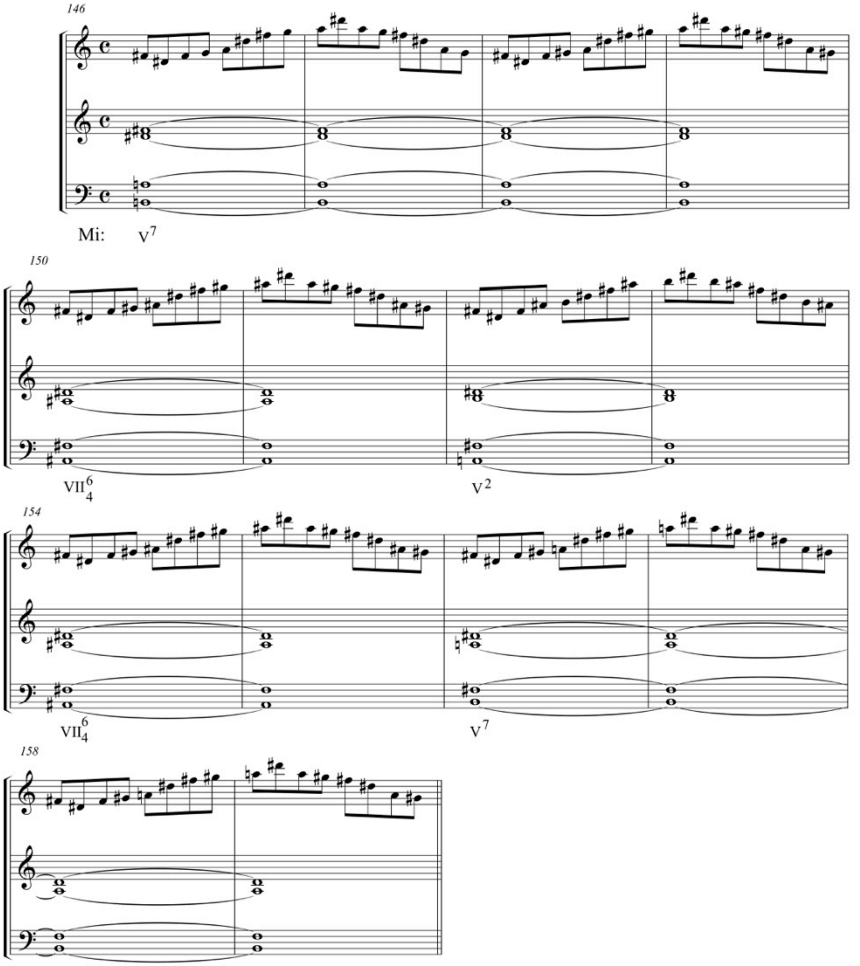


Fig. 6: Seção de transição (c. 146-159).

A Fig. 7 mostra o TS da forma sonata; percebem-se características semelhantes às já comentadas. O tema também é tonalmente instável e gira em torno de Mi maior e Dó` menor formando um complexo harmônico com relação de terça. O tema de caráter contrastante representa o canto dolorido das Oceanides e o voo das aves sobre Prometeu, representado pelas figuras em colcheias. A Fig. 8 mostra o final do 2° tema que se encerra com um gesto cadencial baseado na progressão de Lá maior - Fá` menor - Sol sustenido maior - Mi maior - Dó maior - Sol` maior, uma progressão que resume a importância das relações mediânticas (à distância de 3ª), utilizadas na exposição da forma sonata. No entanto, esta progressão se classificada em Mi maior seria IV–ii^{7}–III (ou V/vi)–I–VI natural–III (ou V/vi), sendo que não há cadência tonal definidora de direcionamento tonal ou até mesmo a resolução de dominante secundária (V/vi). Assim, o trecho é caracterizado mais pela sua gestualidade cadencial do que propriamente por seu aspecto tonal. Este gesto cadencial substitui tanto a função da seção de conclusão (SC) quanto o fechamento essencial da exposição. Assim, a exposição da forma sonata tem sua delimitação formal completa.

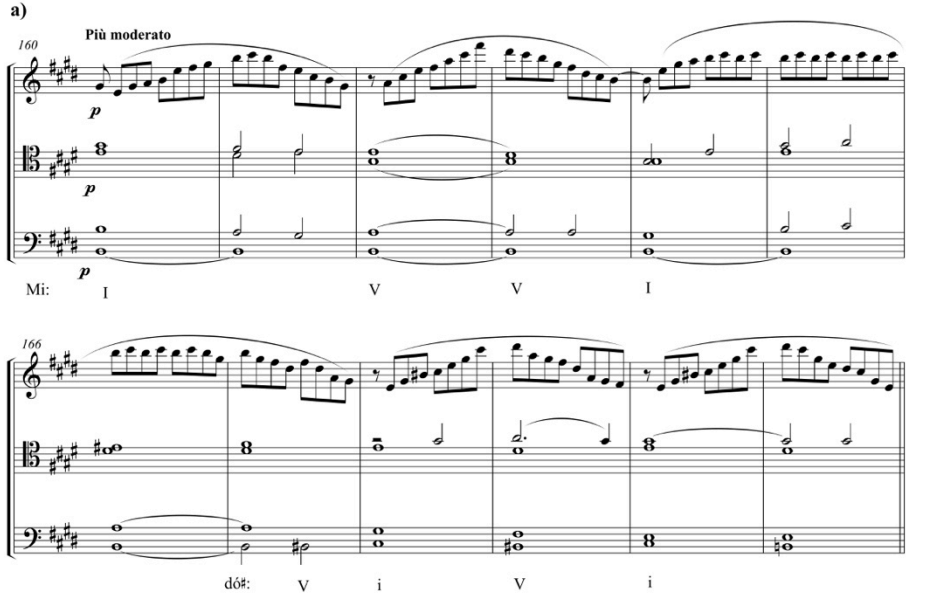


Fig. 7: Tema secundário (c. 160-171).

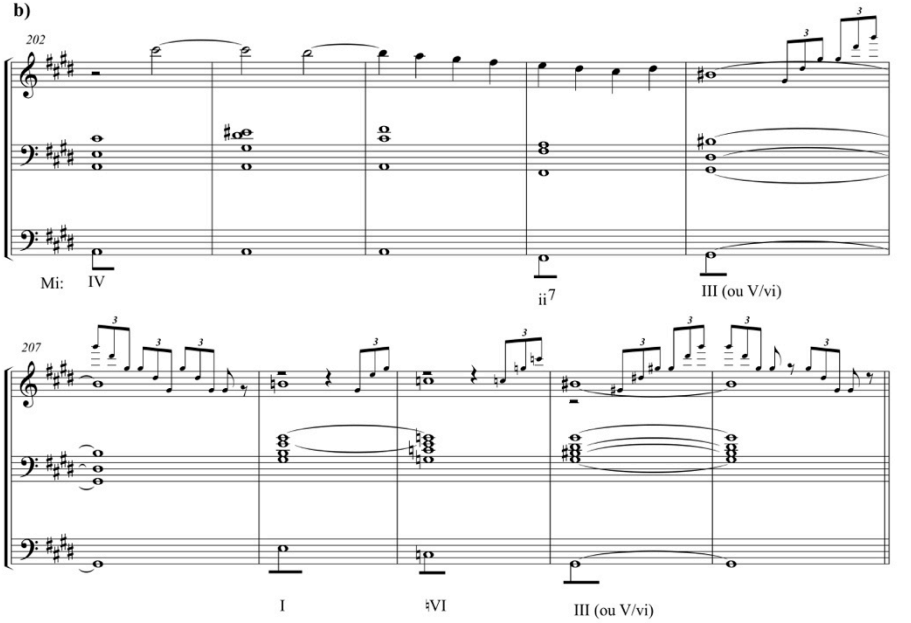


Fig. 8: Gesto cadencial (c. 202-211).

A resolução da dicotomia tonal apresentada na exposição é resolvida quando da reexposição dos TP e TS na seção de recapitulação. De acordo com a Tab. 2, o complexo harmônico Lá menor/Fá` menor do TP é mantido como Lá menor/Fá` menor na recapitulação, mas o complexo harmônico Mi maior/Dó` menor do TS é resolvido como Lá maior/Fá` menor na recapitulação. Assim, o plano em larga escala do complexo tonal elaborado pelo compositor pode ser resumido na Tab. 2:

EXPOSIÇÃO		RECAPITULAÇÃO
Tema principal Lá menor/Fá` menor	➔	Lá menor/Fá` menor
Tema secundário Mi maior/Dó` menor	➔	Lá maior/Fá` menor

Tab. 2: Quadro das relações tonais.

A Fig. 9 ilustra graficamente uma representação do complexo tonal na exposição da forma sonata e sua resolução na recapitulação.

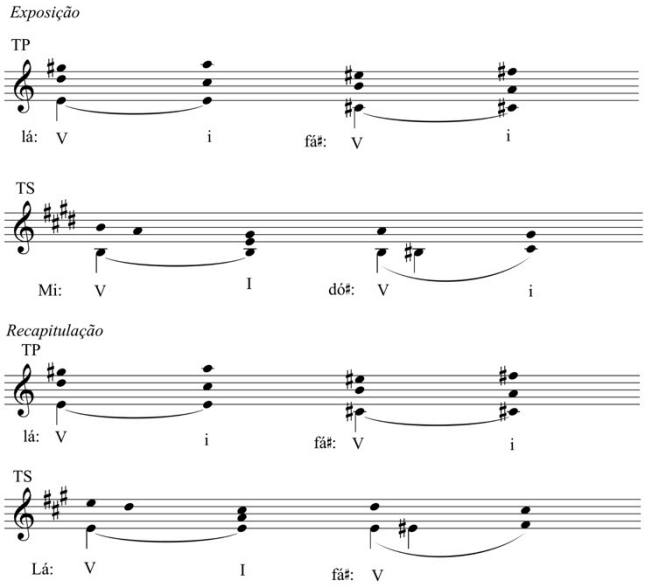


Fig. 9: Resumo gráfico da estrutura tonal em *Prométhée*, op. 21.

Finalmente, a Fig. 10 ilustra os principais temas da obra e mostra aspectos do trabalho temático desenvolvido pelo compositor. A Fig. 10a ilustra os temas da introdução: o primeiro tema que representa Prometeu (c. 1-5), e um tema subsequente que é derivado através do preenchimento do intervalo de 4ª descendente e da utilização do motivo de bordadura e seguido da inversão de sua frase inicial (c. 30-33). A Fig. 10b mostra o tema principal e a característica linha descendente, indicada pela barra de ligação (c. 64-66). No c. 110, há um pequeno trabalho de elaboração temática, mas que não é desenvolvido pelo compositor. Na Fig. 10c é mostrado o tema secundário e que representa o tema da mágoa das Oceanides. Neste tema observa-se a derivação da linha descendente no TP e também um desenvolvimento do tema nos c. 30-31. Na Fig. 10d, o início da seção de desenvolvimento mostra um fragmento de escala descendente relacionado à linha descendente do TP. Por fim, a Fig. 10e apresenta uma elaboração do TP no final da seção de desenvolvimento.

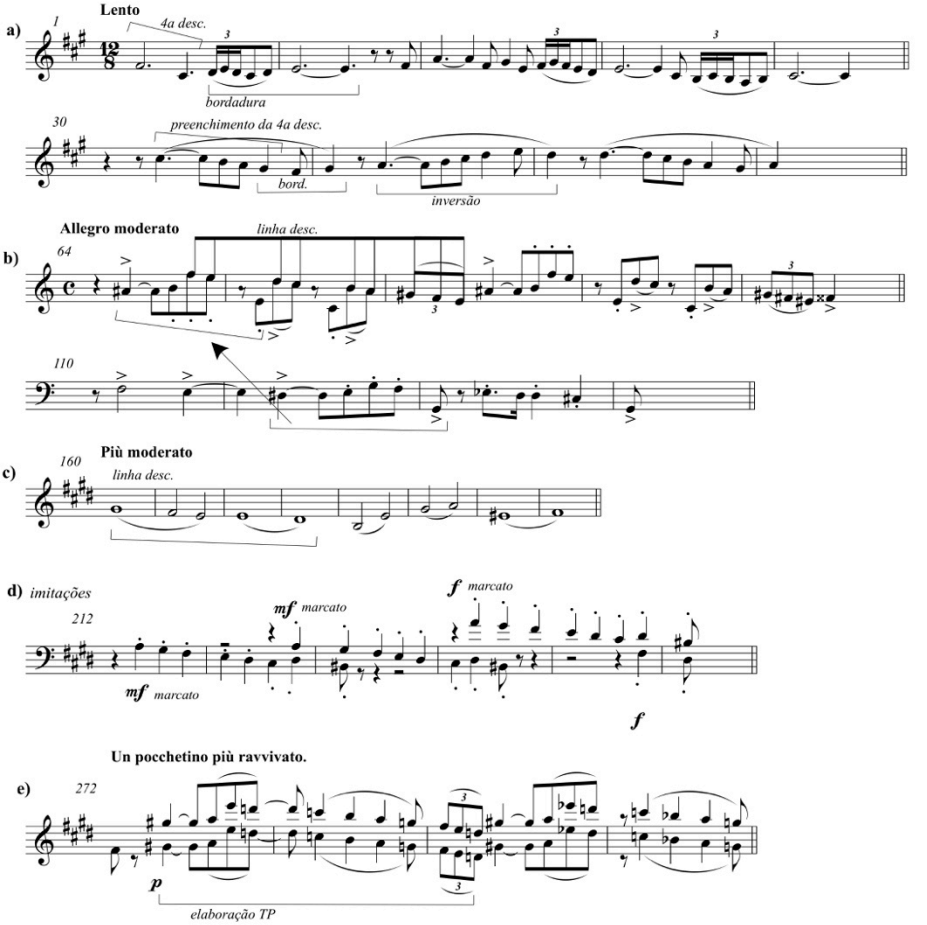


Fig. 10: Derivação temática dos principais temas.

Observações finais

O poema sinfônico de Miguez apresenta características recorrentes na música germânica do século XIX que corroboram as observações sobre a predileção estética do compositor. A escolha do gênero "poema sinfônico" para obras que representam sua ideologia política republicana, a escolha do argumento do programa e o tratamento musical dado revelam um compositor maduro e um observador atento da música de seu tempo.

Na esfera da influência sofrida por Miguez, observam-se relações com *Prometheus* de Franz Liszt de maneira mais direta, através da estruturação formal semelhante nas duas obras e adoção do programa e sua realização musical. Por outro lado, a influência wagneriana sofrida por Miguez parece se dar mais em aspectos gerais da linguagem musical, tais como o uso de complexos harmônicos à distância de terça e escolhas de passagens sequenciais com função formal de apresentação. No entanto, Miguez não utiliza transformação temática como um dos procedimentos que asseguram a unidade da obra. De fato, a unidade da obra se caracteriza pela adaptação da forma sonata, a qual garante a coerência estrutural e retórica do programa literário.

Referências

ANDRADE, Clarissa Lapolla Bomfim. *A gazeta musical positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil.* São Paulo: Editora UNESP, 2013.

BAILEY, Robert. An Analytical Study of the Sketches and Drafts. In: BAILEY, Robert (Ed.). *Wagner - Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*. New York: W.W. Norton, 1985. p. 113-146.

BERTAGNOLLI, Paul. *Prometheus in Music* - Representations of the Myth in the Romantic Era. Aldershot: Ashgate, 2007.

CAPLIN, William E. *Classical Form, a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven.* Oxford: Oxford University Press, 1998.

CORRÊA, Marcelo. *Programa Orquestra Filarmônica de Minas Gerais* - Prometeu, Poema Sinfônico. n. 3, op. 21. Não paginado. Belo Horizonte: Instituto Cultural Filarmônica, 2012.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Leopoldo Miguez, catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

_____. *Alberto Nepomuceno:* catálogo geral. Rio de Janeiro: Funarte/INM, 1985.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Trad. inglês: J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1989.

_____. *Between Romanticism and Modernism*. Trad. inglês: Mary Whittall. Berkeley: University of California Press, 1980.

DOUGHERTY, Carol. *Prometheus*. Abingdon: Routledge-Taylor and Francis Group, 2006.

DUDEQUE, Norton. Realismo musical, nacionalismo e a Série Brasileira de Nepomuceno. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 3, n. 1, p. 136-163, 2010.

GAZETA DA TARDE. Rio de Janeiro: Luiz Ferreira de Moura Brito, 1892.

GAZETA MUSICAL. Rio de Janeiro: Alfredo Fertin de Vasconcellos, 1891-1893.

GOETHE, J. W. *Poemas.* Antologia. Trad. Português Paulo Quintela. Coimbra: Centelha, 1979.

KAPLAN, Richard. Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered. *19th-Century Music*. Berkeley, v. 8, n. 2, p. 142–152, Oct. 1984.

HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory* – Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata. Oxford: Oxford University Press, 2006.

HEPOKOSKI, James. Sonata Theory and Dialogic Form. In: BERGÉ, Pieter (Ed.). *Musical Form, Forms, Formenlehre*. Leuven: Leuven University Press, 2009. p. 71-89.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro* - European Culture in a Tropical Milieu. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2004.

_____. Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro. *Latin American Music Review*, v. 16, n. 1, p. 1-41, 1995.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política* - Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. português: Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1991.

VERMES, Mónica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 8, 2004.

VOLPE, Maria Alice. Algumas considerações sobre o conceito de romantismo musical no Brasil. *Brasiliana - Revista da Academia Brasileira de Música*, v. 5, p. 36-46, 2000.

WAGNER, Richard. *Richard Wagner's Prose Works*. Trad. Inglês: William Ashton Ellis. 2 ed. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., LTD., 1907 [1857].

WHITTALL, Arnold. A linguagem musical. In: MILLINGTON, Barry (Ed.). *Wagner, um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, p. 277-293.

Norton Dudeque possui mestrado em Performance musical - University Of Western Ontario (1991), mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (1997) e doutorado em Música - University of Reading (2002), e pós-doutorado no King's College, KCL, Londres, Grã-Bretanha. Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Paraná. Tem atuado na área de Teoria e análise musical, principalmente nos seguintes temas: teorias de análise musical, música brasileira do período romântico, a música de Heitor Villa-Lobos. nortondudeque@gmail.com

DOI 10.20504/opus2016a2202

Prométhée, op. 21 by Leopoldo Miguez: Considerations on the Symphonic Poem, Its Program and Sonata Form

Norton Dudeque (UFPR)
Trad.: Kathleen S. Martin

Abstract: This article discusses Leopoldo Miguez's symphonic poem *Prometheus*, op. 21 and its programmatic and structural aspects. Firstly, it addresses the programme, where the central character is Prometheus, and its representation in the music. Secondly, structural aspects of the work are observed as an adapted sonata form. Finally, it briefly discusses the changes to the sonata form introduced by Franz Liszt, as well as aspects of the composer's musical language that suggest an influence by Richard Wagner's music.

Keywords: Leopoldo Miguez; *Prométhée*, op. 21; symphonic poem; musical analysis.

DUDEQUE, Norton. *Prométhée,* op. 21 by Leopoldo Miguez: Considerations on the Symphonic Poem, Its Program and Sonata Form. Trad. Kathleen S. Martin. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 35-58, June 2016.

Parts of this article were presented and published in the proceedings of the XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Música, São Paulo, 2014 and the Simpósio Internacional de Musicologia of UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

Submitted on 26/11/2015, approved on 12/01/2016.

> The Olympian gods of Greek mythology rose to power in a cataclysmic battle against the Titans, divine progeny of the primordial Sky God and Earth Mother. One of their clan, Prometheus, remained defiant in defeat, boldly stealing heavenly fire as a gift for mortals, a boon denied them by Zeus, the triumphant Olympian ruler. As punishment, Zeus had Prometheus chained to a Cliff, where in perpetual solitude he suffered the daily torment of an eagle feasting on his liver. Lamenting his fate but never recanting, he was ultimately freed by Hercules and celebrated as mankind's champion (BERTAGNOLLI, 2007: 1).

The quote above summarizes the general plot of the myth of Prometheus. Prior to the nineteenth century, this myth became a symbol of political rebellion and of the progress and potential of the human race (DOUGHERTY, 2006: 91-92). An illustration can be found in late eighteenth-century European literature , for example, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) who wrote an ode to Prometheus in 1774 which was published in 1830. In the poem, the character and power of Zeus are subject to neglect and derision, but the power of human creativity is ennobled. The poem begins with Prometheus showing the gods he has Earth and human inventions represented by the hovel, the home and the hearth, that Zeus so envies. The poem also establishes the dichotomy between gods and humans:

> Still you must leave
> My earth intact
> And my small hovel, which you did not build,
> And this my hearth
> whose glowing heat
> You envy me[1] (GOETHE, 1774).

The poem continues with Prometheus questioning his veneration to the god; however, Zeus does not deign to answer and demonstrates his complete lack of compassion for the human race:

[1] "Musst mir meine Erde / Doch lassen stehn / Und meine Hütte, die du nicht gebaut, / Und meine Herd, / Um dessen Glut / Du mich beneidest" (GOETHE, 1774). The translation of *Prometheus* by Goethe is from Dougherty (2006: 93-94).

I pay homage to you? For what?
Have you ever relieved
The burdened man's anguish?
Have you ever assuaged
The frightened man's tears?[2] (GOETHE, 1774)

The poem ends with Prometheus emphasizing that he creates men in his likeness and that the human race can suffer and weep, but also rejoice and delight, feelings that express the duality inherent in humans, and finally, Prometheus, encourages humans to not respect Zeus, in an act of political rebellion, in which they should mirror himself [3]:

Here I sit, forming men
In my image,
A race to resemble me:
To suffer, to weep,
To enjoy, to be glad –
And never to heed you,
Like me![4] (GOETHE, 1774)

Throughout the nineteenth century the myth of Prometheus was, for the most part, politicized. Rather than seen as a myth of human creation, the focus shifted to its act of rebellion, a model of resistance to divine tyranny and a powerful symbol of suffering. The myth of Prometheus has offered a way of thinking about the complexities of a tumultuous era (DOUGHERTY, 2006: 96). Among many who wrote poems inspired by the myth are George G. Byron (Lord Byron, 1788-1824), who in his *Ode to Prometheus* (1816) emphasizes the qualities of endurance and strength as symbols of humankind. Previously, in 1814, in the *Ode to Napoleon Bonaparte*, Byron invokes the figure of Prometheus and weaves a critical comparison between Napoleon and Prometheus, attacking the failure of Napoleon to incorporate the spirit of Prometheus. Whereas in 1818, Mary Shelley anonymously published *Frankenstein* subtitled as the *The Modern Prometheus*. We can identify several Promethean qualities in Victor Frankenstein. He wants to be the benefactor of humankind, but at the same time, he created a monster with "Promethean" qualities, such as the discovery of fire and its condemnation to a life of suffering; hence, a romantic view where the intrinsic qualities of the myth combine into two characters. In Brazilian literature,

[2] "Ich dich ehren? Wofür? / Hast du die Schmerzen gelindert / Je des Beladenen? / Hast du die Tränen gestillet / Je des Geängsteten?" (GOETHE, 1774).
[3] Cf. Dougherty (2006: 91-115).
[4] "Hier sitz' ich, forme Menschen / Nach meinem Bilde, / Ein Geschlecht, das mir gleich sei, / Zu leiden, zu weinen, / Zu geniessen und zu freuen sich, / Und dein nicht zu achten, / Wie ich!" (GOETHE, 1774).

references to the myth of Prometheus appear in *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas* (1880) by Machado de Assis, but it is in the short story *Viver!* (*To Live!*) (1886) from his collection *Várias Histórias* (*Several Stories*) (1896) where the principal reference is found. The story is a dialogue between Ahasverus, the last human being and representative of Judeo-Christian culture, and Prometheus, a representative of Greek antiquity and pagan culture.

Using the myth of Prometheus as a subject and program in nineteenth-century music is frequent. Works like the songs *Prometheus* by Franz Schubert (1819) and Hugo Wolf (1889) were composed by alternating episodes of recitative and lyrical passages. Among the best-known orchestral works is Beethoven's ballet *Die Geschöpfe des Prometheus*, *op. 43* (1801). However, among symphonic poems, certainly, Franz Liszt's no. 5, *Prometheus*, is the most relevant to the present discussion.

In 1857, Wagner, in his letter entitled *Über Franz Liszts symphonische Dichtungen*, begins to consider the symphonic poem, as developed by Liszt, a legitimate aesthetic development of the symphonic style implying "that the means of musical expression are substantiated by the object which they represent". Thus, mythical figures such as Orpheus, Prometheus, Siegfried and Tristan, difficult to comprehend fully within a single text, may be considered objects, or subject matter for the program of the symphonic poem, and therefore for the musical drama (DAHLHAUS, 1989: 236-237). Furthermore, Wagner also comments on the term "symphonic poem", its form and its relationship with orchestral overtures (WAGNER, 1907 [1857]: 243-244)[5].

Franz Liszt's *Symphonic Poem No. 5 Prometheus* (1850-55) is well-known for its adapted sonata form. According to Bertagnolli, Liszt, generally, opted to use sonata form in order to heighten the artistic and aesthetic level of the symphonic poem, regarded at the time as mere descriptive music. Moreover, he observes two other factors that may have motivated Liszt to adopt the sonata form. First, classical subjects like *Prometheus*, brought Liszt to opt for forms that offered great plasticity and symmetry. Examples of where the use of the sonata form are most evident are Liszt's two symphonic poems based on classical myths, *Prometheus* and *Orpheus* (*Symphonic Poem No. 4*). Second, with the growing literature on Beethoven at the time, Liszt must have been influenced to recognize the opposition between "heroic" and "cantabile-elegiac" themes. These two arguments, in fact, are important and explain to some extent the sonata form in Liszt's *Prometheus* (cf.

[5] Wagner's hypothesis that absolute music had culminated with the final choral movement of Beethoven's ninth symphony, and the means of expression developed by Beethoven would only consummate their full potential in the Wagnerian musical drama, led him to pronounce the "symphony" as dead in 1851 *in Oper und Drama* (cf. DAHLHAUS, 1989: 236-237).

BERTAGNOLLI, 2007: 170-171). Dahlhaus, in turn, emphasizes three points on the poetics of Liszt's "symphonic poem" genre. Dahlhaus explains that: (1) Liszt tried to adopt the classical ideal of the symphony without linking it to a traditional formal scheme; (2) he tried to "elevate" this picturesque programmatic music genre to "serious" music; and (3) he was convinced that it was possible to join the expressive gestures of his piano music to a thematic and motivic elaboration (DAHLHAUS, 1989: 238). In fact, by relativizing the dimensions of the typical formal categories of the sonata form e.g., primary and secondary themes, exposition, development and recapitulation, Liszt establishes a relationship between themes and motivic figures similar to those from the various sections of works, or even, as if they occur between different movements of a work, in a symphony, for example. Therefore, changes in tempo and atmosphere acquire a formal function status. Furthermore, the technique of motivic transformation functions not only as a means for uniting changes in atmosphere and tempo, but also as an attempt to generate a work's precise and sophisticated structural coherence, even when the program is insufficient to guide the listener (cf. DAHLHAUS, 1989: 236-244). Another important point also highlighted by Dahlhaus, is the use of sequences. The technique of "real sequence" that allows the interruption or a real change of the initial tonality receives distinct treatment in Liszt's and Wagner's music than that in music of the classical period. Notably, in the music of Haydn and Beethoven, sequences were used as a technique for development, that is, part of the process of music development that should be preceded by an exposition section where themes are presented and formally consolidated, both tonally and syntactically. In the case of Liszt's and Wagner's music, sequence is a technique used for exposition, a way of elaborating and presenting a musical idea that doesn't require continuation. The initial sequence in the opening of Wagner's *Tristan und Isolde* is exemplary in this respect (cf. DAHLHAUS, 1980: 45-46).

Miguez and the German aesthetic

Miguez's adoption of Germanic aesthetics is noted soon after his first trip to Europe. In 1882, Miguez traveled to Paris where he had contact with César Franck and Vincent D'Indy, composers influenced by and linked to Liszt and Wagner. Soon after returning to Brazil in September 1883, Miguez attended the premiere of Wagner's *Lohengrin* in Rio de Janeiro (CORRÊA, 2005: 28-29).

Another important composer who took a different path in respect to adopting the German aesthetic was Alberto Nepomuceno. The link between Nepomuceno and Tobias Barreto, leader of the Recife School reminds us of the ideas and ideological options

that predominated in Brazil after 1870[6]. For example, in 1881 Nepomuceno studied at the Recife School of Law and began to have direct contact with Barreto, with whom he took lessons on philosophy and German language (CORRÊA, 1996: 12; DUDEQUE, 2010; cf. PEREIRA, 2007: 75), and between 1882 and 1885, he became involved with the abolitionist and republican movements. The ideas of German and French aesthetics at the end of the nineteenth century focused on scientific objectiveness, positivism, literary realism, abolitionism and republicanism. Therefore, during the 1880s, two key composers of nineteenth-century Brazilian music had already begun to demonstrate their preferences for German aesthetics implicated in aesthetic/stylistic definitions in their compositions and work at the National Institute of Music. Partly by the influence that came from a vision of Germany as a progressive and modern country, in part to the influence of German music and the Wagnerian oeuvre.

By the 1890s, the two composers continued their pursuit of German aesthetics. A first illustration is Nepomuceno's decision, right after moving to Rome, to leave for Berlin in August 1890 to matriculate at the Meister Schulle Academy of Berlin to study with Heinrich Herzogenberg, a composer linked to Brahms. In the case of Miguez, his composition *Prométhée*, op. 21 of 1891—clearly illustrates his adoption of the German aesthetic—awarded him a review of his work in *Gazeta Musical* of July 1892, where the author reports (and criticizes Miguez's lack of support):

> If Miguez lived in France or Germany his name would be known throughout the world, and his music performed in all great centers of art. But he is Brazilian; he has this great defect against him [...] when he finishes a symphonic poem, who knows what prize awaits him? He sent it to print at his own expense in Germany because the government will not even grant this (GAZETA MUSICAL, 1892: 181).

More broadly, from the 1870s and as late as the 1890s, changes for the reception of European music were adopted at the beginning of the Brazilian republic. For example, the "regeneration" of French music during the 1870s longed for a change from "light music", appreciated by Parisian society, to a more "serious music" inspired on the lines of German instrumental music. At the beginning of the Brazilian republic, the "regeneration" of Brazilian music would change the standards of national musical aesthetics. For this purpose, an agenda was established with the objective of devaluing the Italian operatic music and to

[6] Tobias Barreto de Menezes (1837-1889), jurist and leader of the Recife School. Between 1871-81 he wrote for liberal periodicals associated with ideas of French positivism and German monism.

appreciate German music, which was characterized by its refined musical language, modern aspects of harmony, German instrumental music and to raise Wagner's operas to standard repertoire. However, the public's reception of this "new music" in Rio de Janeiro was less than complete, and goals to modernize the music of the day were only achieved in part. As Andrade describes in her monograph on the *Gazeta Musical,* on one hand there may have been no change in public taste, on the other hand, Wagnerian-supporting critics, like Alfred Bruneau[7], defended not only "French nationalists" like Debussy and Dukas, but also the pursuit of modern music—Wagnerian, original and national—represented by Miguez and Nepomuceno (cf. ANDRADE, 2013: 145-181). Moreover, the introduction of German music in the music societies in Rio de Janeiro also contributed to establish a taste for instrumental and symphonic music and even the acceptance of music by Liszt and Wagner. Magaldi reports that in the late 1870s, the concert programs of the Fluminense Philarmonic Society begin to include works by Mendelssohn and Schumann. Certainly, however, the best examples of concerts and a change in repertoire are the concert activities of the Beethoven Club that pursued European performance standards, and where in the early 1880s emphasized "classical music" concerts, including works by Beethoven, Chopin, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumann and Wagner, et al. It is also important to note, however, that the Beethoven Club also premiered works by local composers like Nepomuceno, Miguez, and Nascimento (MAGALDI, 1995)[8].

Another illustration is a report written by Miguez in 1897 that addresses his visit to European music conservatories. In the report, Miguez concludes that the Italian institutions were conservative and outdated, and their German counterparts, progressive and innovative, because they valued order and discipline (cf. PEREIRA, 2007: 75-76; VERMES, 2004). In the words of Miguez:

> To say that in Germany art is a religion revered by all, is to say what everyone knows. Its *Professoren* are true ministers of the artistic cult and sincere apostles of evolution. There is everything to learn: organizations, programs, teaching methods, order, discipline, etc. (MIGUEZ, 1897: 30 apud VERMES, 2004).

[7] (Louis Charles Bonaventure) Alfred Bruneau (1857-1934), French composer and critic, his ideas, in general, reflect an admiration for Wagner who he considered a great liberator of nineteenth-century music.

[8] For a report of the significant musical activity of nineteenth-century Rio de Janeiro cf. Magaldi (2004). Volpe is also illustrative (2000).

Finally, in 1898, Miguez conducted symphonic concerts organized by the Centro Artístico of Rio de Janeiro with works by Wagner and Liszt as advertised by the *Gazeta da Tarde* on September 17. The program contained the first local performances of Wagner's *Siegfried-Idyll* and of Liszt's symphonic poem *Les preludes*.

Prometheus, op. 21, by Miguez

Miguez, a dedicated Republican, already composed the *Hymn of the Proclamation of the Republic* in 1889, but principally he composed *Ave Libertas!*, op. 18 in 1890, a symphonic poem in "homage to Marshal Manuel Deodoro da Fonseca who proclaimed the republic of Brazil and in commemoration of the first anniversary of the proclamation of the United States of Brazil." In 1892, in tribute to Marechal Floriano Peixoto's birthday, Miguez prepared a performance of his two symphonic poems, *Prométhée*, op. 21 and *Ave Libertas!*, op. 18, which are celebratory and representative of republican ideals[9].

Prométhée, op. 21, composed in 1891, pays homage to the newly founded Brazilian republic through its program. Through it, Miguez invokes the myth of Prometheus as the character (the object) of the work's program.

> Prometheus will be punished for having pained from the ignorance and misery of mankind. Faced with the severity of the penalty, the gods pity the Titan's luck and implore Jupiter for mercy, inflexible, however, to their entreaties. Chained to a cliff, listening to the painful woes of the Oceanids and the beating wings of vultures flying overhead, Prometheus keeps his pride and ignores the pains that afflict him, suffocates the bitterness of the present and foretells his future glory. And when rejecting the counsels and threats of Jupiter's messenger, he is caught up in the maelstrom, surpasses the cataclysmic roar of the lament of the gods who deplore him (CORREA, 2012).

This promethean myth helped Miguez to express his political bias in favor of the newly created republic. The titan who created the human race and gave knowledge (represented by fire) to mankind, represents the republic and its heroes who are victorious over the decadent empire, represented by the gods of Olympus.

[9] Cf. *Gazeta da Tarde*, April 29, 1892, the concert also included *Preludio* from the *Suite in D* by Oswald and *Souvenir–Melodia* by Nepomuceno. Previously in 1888, Miguez had also composed *Parisina*, op. 15, another symphonic poem, based on a homonymous poem by George G. Byron (Lord Byron).

Sonata form and the musical structure of *Prométhée*, op. 21

Hepokoski defends that musical form is dialogical, that is, it results from the comprehension that an implied musical form "is essentially a task of reconstructing a processual dialogue between any individual work (or section thereof) and the charged network of generic norms, guidelines, possibilities, expectations and limits provided by the implied genre at hand". In other words, dialogical form is form in dialogue with compositional options historically conditioned (HEPOKOSKI, 2009: 71-72). Applying this concept to the sonata form, Hepokoski and Darcy outline that

> sonata form is neither a set of "textbook" rules nor a fixed scheme. Rather, it is a constellation of normative and optional procedures that are flexible in their realization–a field of enabling and constraining guidelines applied in the production and interpretation of a familiar compositional shape. Existing at any given moment, synchronically, as a mappable constellation [...], the genre was subjected to ongoing diachronic transformation in history, changing via incremental nuances from decade to decade. (HEPOKOSKI; DARCY, 2006: 15).

In its most typical form, the sonata is considered a binary structure composed of two parts: (1) the exposition and (2) the development and recapitulation. In fact, however, the binary structure can also be viewed as a formal space delineated into three major phases: exposition, development, and recapitulation, or a formal A || B A' type scheme. The exposition utilizes two strategies, one harmonic and the other thematic-textural, or as Hepokoski and Darcy argue, a rhetorical strategy. The harmonic strategy should define the tonal space of the tonic followed by a tonal transition to a secondary key. For works in a major key, the normative would be to modulate to the dominant (V), which functions as a means to create tonal tension. For works in a minor key, the transition would frequently modulate to a relative major (III), and less frequently to the minor fifth (v). The thematic-textural strategy provides an array of themes and textures on which the development and recapitulation sections are founded. The exposition begins by presenting the primary theme (P) in the tonic followed by a transition zone (TR) that presents a "gain in energy" and moves towards a caesura (MC) at about the middle of the exposition. The secondary theme (S) is in a new tonic, generally a dominant (V) if it is in a major key; or a relative major (III) or a minor fifth (v) if in a minor key. The secondary theme (S) moves towards the essential closure of the exposition characterized by a perfect authentic cadence (PAC). Follows an optional closing zone (C) that confirms the new tonic through perfect cadences, but can sometimes present elements connected to S. The development section elaborates

the thematic elements presented in the exposition. In general, the development section presents fragments of themes, harmonic sequences, and a general "modulatory" character, but transitions towards the dominant (V) (cf. CAPLIN, 1998: 139-159)[10]. The recapitulation resolves the tonal tension generated in the exposition by the dichotomy of keys of P and S. By restating the theme-textural elements (rhetorical) in the tonic, tonal conflict is resolved and the synthesis of the rhetorical presentation is accomplished. Although there are cases of reordering of the thematic material in some sonatas, the order of the exposition is respected. At the end of the recapitulation, one may find an (optional) coda. Considered by Schoenberg as an "extrinsic addition" (SCHOENBERG, 1967: 185), some codas can be classified, for example, according to Hepokoski and Darcy, as discursive and are known for being lengthy and may represent an extra closing of the main event, the sonata form[11].

Figure 1, adapted from Hepokoski and Darcy (2006), schematically illustrates the principal formal elements of the typical sonata form discussed above. Figure 2, in its turn, illustrates the elements of the sonata form in *Prométhée*, op. 21. Comparing the standard form (Fig. 1) to Miguez's symphonic poem there is an addition of an introduction (*Lento*), the deletion of the closing space (C, marked with dotted lines) of the essential closing of the exposition and the final cadence, which are replaced by a final cadence of the closing zone (C) (cf. Fig. 8). The primary and secondary themes are restated in the recapitulation section, however, the cadence does not occur at the end of C. Finally, the coda is organized in three different episodes.

Miguez's symphonic poem is structured according to an adaptation of traditional sonata form. Thus, three aspects connect the work to the sonata form: (1) the resolution of a tonal dichotomy; (2) thematic duality, i.e. contrasting themes; and (3) a recapitulation section with the resolution of the tonal dichotomy. However, the process of defining the form of the work is not evident, being more indirect. Classical features of sonata form are not to be found, such as a repeated exposition and delimitations of themes through caesuras and cadences. In fact, the presentation of thematic ideas is often followed by sequential passages that obscure its particular formal function. Perhaps to compensate for

[10] Schoenberg argues that the term "development" for this section is a misnomer. This term suggests an idea of germination and growth, i.e., the development of new musical ideas. Consequently, he suggests *Durchführung*, thematic elaboration, as being more appropriate (cf. SCHOENBERG, 1967: 200, footnote 1).

[11] Naturally, it is not our intention to profoundly discuss the subject of the sonata form. For this work, an understanding of the basic structural elements of the form suffice. For a broader discussion of the sonata form cf. Hepokoski and Darcy (2006), chapter 2 (pp. 14-22) and chapter 13 (pp. 281-292); Hepokoski (2009); and Caplin (1998).

this lack of clear demarcation of formal functions, Miguez uses other types of strategies. For example, sections are delimited by tempo changes such as those between the introduction and exposition and between the primary and secondary themes, and also by cadential points (or cadential gestures). Miguez makes use of the same resources that Liszt uses to delimit the sonata form in *Prometheus*. Table 1 illustrates a comparison between the formal segmentation of Liszt's *Prometheus* and Miguez's *Prométhée*, op. 21 and suggests an intertextual rereading by Miguez of both the formal structure and the programmatic aspect of Liszt's work[12].

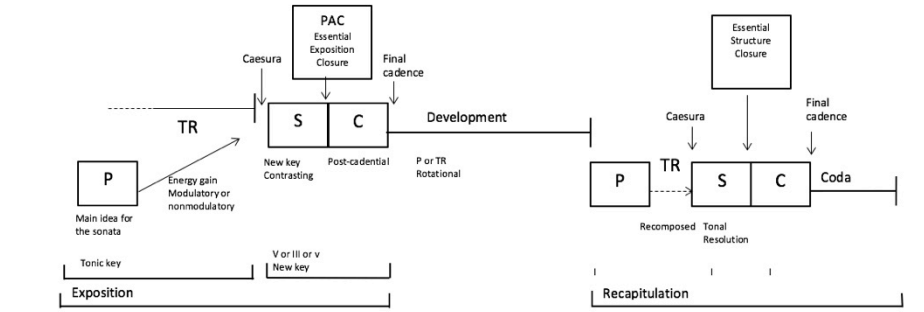


Fig. 1: Schematic presentation of generic layout of the sonata form, adapted from Hepokoski; Darcy (2006: 17).

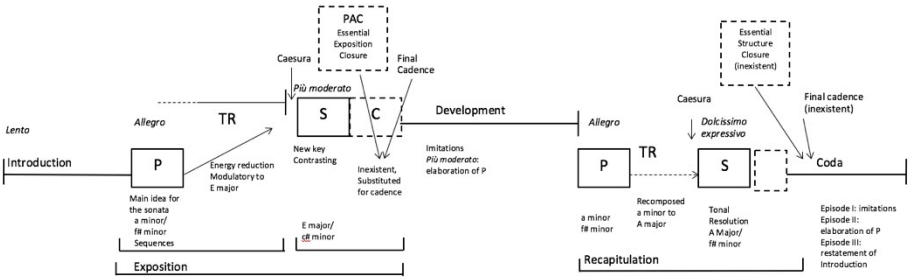


Fig. 2: Schematic presentation of the sonata form in *Prométhée*, op. 21 by Miguez.

[12] Kaplan (1984) observes some of these characteristics of the sonata form in the orchestral music by Franz Liszt. It is worth mentioning, however pertinent, that the focus of this text is not the discussion of the intertextual relationships between the works of Liszt and Miguez.

Formal segmentation of *Prometheus* by Franz Liszt	Formal segmentation of *Prométhée*, op. 21 by Leopoldo Miguez
SECTION/TEMPO	
INTRODUCTION (mm. 1-47) 1. *Allegro energico ed agitato assai* (mm. 1-12): Prometheus motif 2. *Maestoso* (mm. 13-26): anticipation of P 3. *Andante recitativo expressivo molto* (mm. 27-47): recitative	**INTRODUCTION** *Lento* (mm. 1-73) 1. 1st section (mm. 1-29): presentation of Prometheus theme 1; 2. 2nd section (mm. 30-40): Imitations; new theme followed by its inversion 3. 3rd section (mm. 41-63): Introduction of elements of P; transition to the exposition of the sonata form (mm. 41-63)
EXPOSITION *Allegro molto apassionato* (mm. 48-160) 1. P zone (mm. 48-83): Prometheus theme, A minor, sequential presentation, episode with double pedal (F/E and B♭/A) and representation of the attack of eagles; episode with chromatic scales in the bass; Prometheus motif 2. Transition (mm. 84-128): sequential; presentation of the motif Prometheus; representation *Quasi Recitativo* 3. S zone (mm. 129-159): contrasting theme; fluctuates between B♭/D♭	**EXPOSITION** *Allegro moderato* (mm. 64-211) 1. P zone (mm. 64-130): Prometheus theme 2, harmonic fluctuation between A minor /F` minor; sequential episode; *Più animato* (mm. 131-145) episode representing the birds attack (vultures) 2. Transition (mm. 146-159): modulation to E major 3. *Più moderato* (mm. 160-211): S zone (E major); theme of the Oceanids, key: E major/C` minor; cadence for conclusion (mm. 202-211)
DEVELOPMENT *Allegro moderato* (mm. 161-236) 1. *Fugato* (mm. 161-185) 2. *Poco a poco accelerando il tempo* (186-236): fragmentation of the *Fugato* theme; sequential presentation; restatement of the Prometheus theme; restatement of the P sequential	**DEVELOPMENT** mm. 212-291 1. Imitations (mm. 212-251) 2. P (mm. 252-263) 3. *Più moderato* (*quasi Andante*) (mm. 264-291): *Non tanto lento*, *Un pocchetino più ravvivato*, P
RECAPITULATION (mm. 237-) 1. Abbreviated Introduction (mm. 237-268): *Tempo primo*, Prometheus motif and P with sequential presentation; *Andante* (recitative) 2. *Allegro molto appassionato* (mm. 269-299.1): Prometheus theme, A minor, sequential presentation, episode with double pedal (F/E and B♭/A) and representation of the eagle attacks; episode with chromatic scales in the bass; Prometheus motif 3. Transição (mm. 299.2-303): abbreviated transition, Prometheus motif 4. *Stretto. Più animato* (mm. 304-322): S zone, fluctuates between B/F`	**RECAPITULATION** *Allegro moderato come primo* (mm. 292-418) 1. P (mm. 292-349): harmonic fluctuation between B minor /F` minor 2. Transition (mm. 350-371): harmonic modulation of A minor to A major 3. S (mm. 374-418.1): harmonic fluctuation between A major/F` minor
CODA (mm. 322-442) "Second development" 1. Episode I (mm. 322-351): V pedal 2. Episode II (mm. 352-362): *Fugato* motif 3. Episode III (363-417): elaboration of S; Prometheus motif 4. Episode IV (mm. 418-442): final fanfares and Prometheus redemption	**CODA** (mm. 418-482) "Second development" 1. Episode I (mm. 418.2-450): imitations 2. Episode II (mm. 451-470): elaboration of P 3. Episode III (mm. 4741-482): restatement of the Introduction – *Lento come prima*, in the key of A major, Prométhée redemption

Tab. 1: Comparison of the formal segmentation between Liszt's *Prometheus* and Miguez's *Prométhée*, op. 21.

In Table 1, we initially observe the correlation of formal segmentation between the two works. In the introduction, the work of Liszt is divided into three sections defined by tempo changes. In Miguez's work there are no tempo changes, but there is a structured subdivision with the presentation of new material. The first section presents the first theme of Prometheus, the second section is structured with a new theme followed by its inversion and imitation, and the third section introduces elements that make up P of the sonata form. In the exposition of the sonata form, the relationship between the two works is given by their common composing methods. Structurally, the work by Liszt presents P followed by a sequence and an episode representing the eagle attack. S is contrasting and harmonically fluctuates between B♭ minor and D♭ major. While in the work by Miguez, the composer uses in the presentation of P a harmonic fluctuation that revolves around A minor and F♯ minor, followed by a sequential episode and the *Più animato* episode representing the birds attacking Prometheus. S is characterized by a tempo change (*Più moderato*) and the fluctuations between E major and C♯ minor. The development section in the work by Liszt is mainly characterized by its long *Fugato* and by the elaboration of fragments of this *Fugato* theme. While in the work by Miguez, this section is characterized by successive segments of imitation in the strings and by two sections elaborating P. In the recapitulation section, both works correspond to the exposition of a sonata form including the proper resolution of tonal dichotomy. However, the final coda of both works presents final climactic episodes, a final fanfare in the work by Liszt and a restatement of the introduction in Miguez's piece. Both represent the redemption of Prometheus as the hero of mankind. Thus, one can perceive a structural relationship between both works.

Observations of Whittall and Bailey on the characteristics of Wagner's musical language are also relevant to the analysis that follows. Whittall remarks on the inclusive role of tonality in the music of the second half of the nineteenth century as being inclusive, that is, in a specific tonic, in both major and minor modes, there is a principle in which a tonic and its major or minor parallel (A minor and C major, for example), can be combined into a single harmonic complex (WHITTALL, 1995: 281). In turn, Bailey summarizes tonal pairing as "the pairing together of two tonalities a minor 3rd apart in such a way as to form a "double-tonic complex", and exemplifies it with an analysis of the first act of *Tristan und Isolde*. Finally, Bailey concludes that "either triad can serve as the local representative of the tonic complex. Within that complex itself, however, one of the two elements is at any moment in the primary position while the other remains subordinate to it" (BAILEY, 1985, 121-122). These two characteristics are present in the Miguez's work and corroborates his Wagnerian influence, and hence the adoption of characteristics of German romantic

music[13]. In the analysis of the work by Miguez, will be illustrated aspects related to specific formal functions of the sonata form and the adaptation realized by Miguez, examples of harmonic complex, as well as examples of thematic development among the main themes of the piece.

To follow, a few aspects of the work will be illustrated. Firstly, examples of the floating tonal center between two poles referring to the primary and secondary themes. Secondly, sequential passages that are part of the thematic exposition zone and frequently used in the work. These characteristics corroborate, in part, observations of Wagnerian influence in Miguez's work since they are characteristic procedures found in Wagner's music.

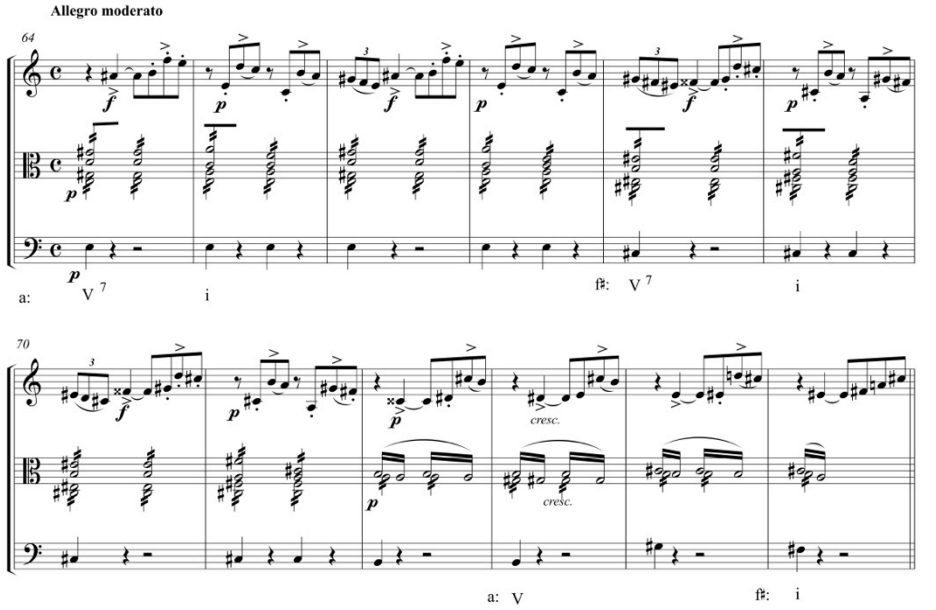


Fig. 3: Primary theme (m. 64-75).

[13] Miguez's use of the idea of the harmonic complex in the presentation of the primary theme of *Prométhée* leads us to believe that the composer was attentive to harmonic methods that became characteristic of German music of the latter half of the nineteenth century.

Figure 3 shows the main theme of the sonata form which is characterized by its diffused tonality, having no assertive clear tonal center. The constant harmonic fluctuation between A minor and F♯ minor demonstrates how the composer uses locally the method of harmonic complex. Following the exposition of the theme is an extensive sequential passage (mm. 76-95; cf. Fig. 4) that destabilizes the very notion of a primary theme as a traditionally treated structure, i.e., with well-defined tonality and form.

Figure 4 shows the first sequential passage that follows the presentation of the primary theme of the exposition. The sequence prolongs the harmonies i^6–iv–vii^{o7}/V–V–vi^6–i. The passage between mm. 88-95 moves more directly to the dominant of A minor. Thus, the sequence characterizes a cadential progression of resolution that reaches the stable tonic in mm. 96-97, which is emblematic for concisely representing the harmonic complex, A minor/F♯ minor, and for the first time presenting the tonic, A minor, in root position in the exposition of the sonata form. Although the harmonic progressions are essentially diatonic, the chromaticism on the music surface is limited to ornamental notes, appoggiaturas and chromatic passing notes.

Figure 5 shows another passage which is characterized by motivic sequences. Although the elements that make up a phrase are fragmented, the passage is well driven to the dominant of A minor, however, it does not resolve to the tonic. The passage as a whole is characterized by motivic sequences, mm. 116-120, and by sequential figures, mm. 121-128, since they quickly change any reference to the tonic, they produce a temporary suspension of tonality. The passage, in regards to formal function, is close to the transition in the exposition of the sonata form, but is still part of the zone of P. The *Più animato* episode that follows is, within the work's program, the attack of the birds (vultures) on Prometheus, and is followed by a transition to S in E major.

The transition to S is accomplished through a modulation to E major. Figure 6 shows the progression that projects a prolongation of V^7 of the new key. This section shows a marked change of texture (strings and flutes), and of rhythmic movement: the strings sustain long chords while the solo flute performs eighth-note arpeggios. These modifications produce a formal functional closing required of the large zone of P and tonally, prepare the presentation of S through the modulating TR to E major, though characterized by a reduction in energy, instead of a gain, caused by the change in texture and tempo of S.

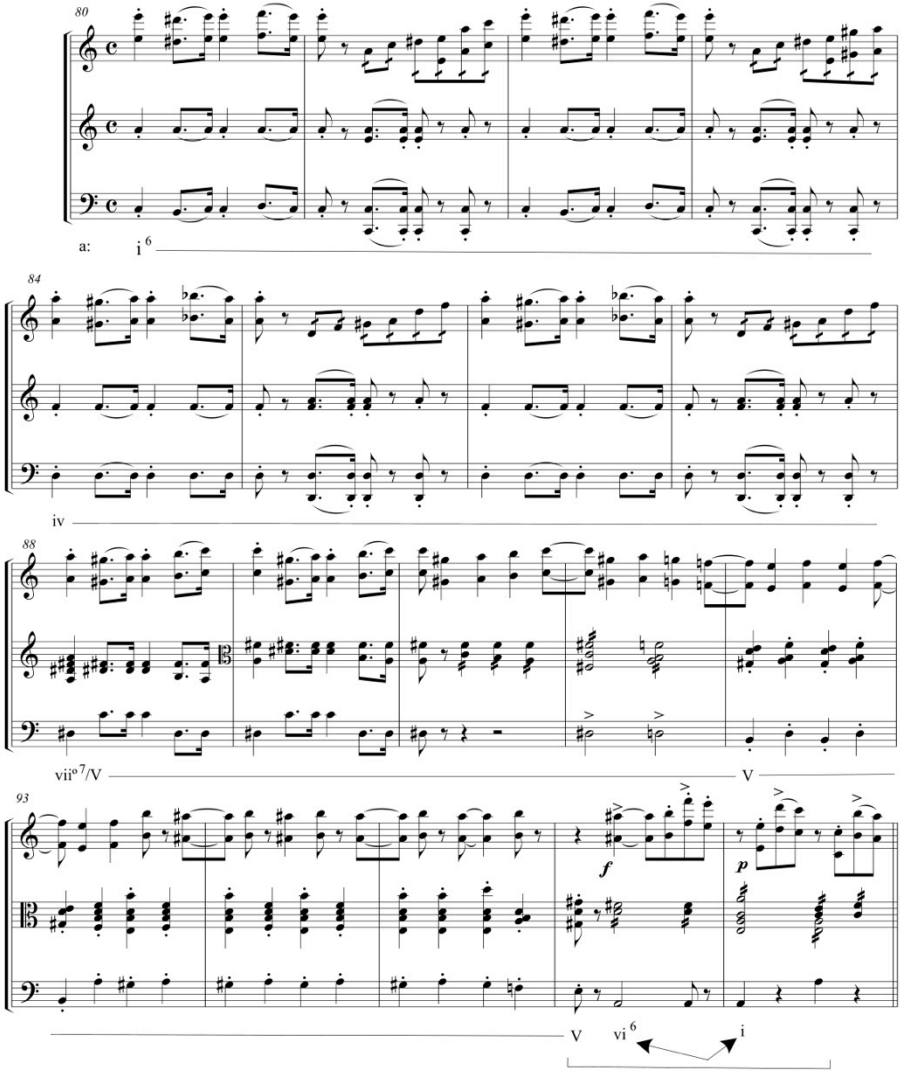


Fig. 4: Sequential passage (mm. 80-97).

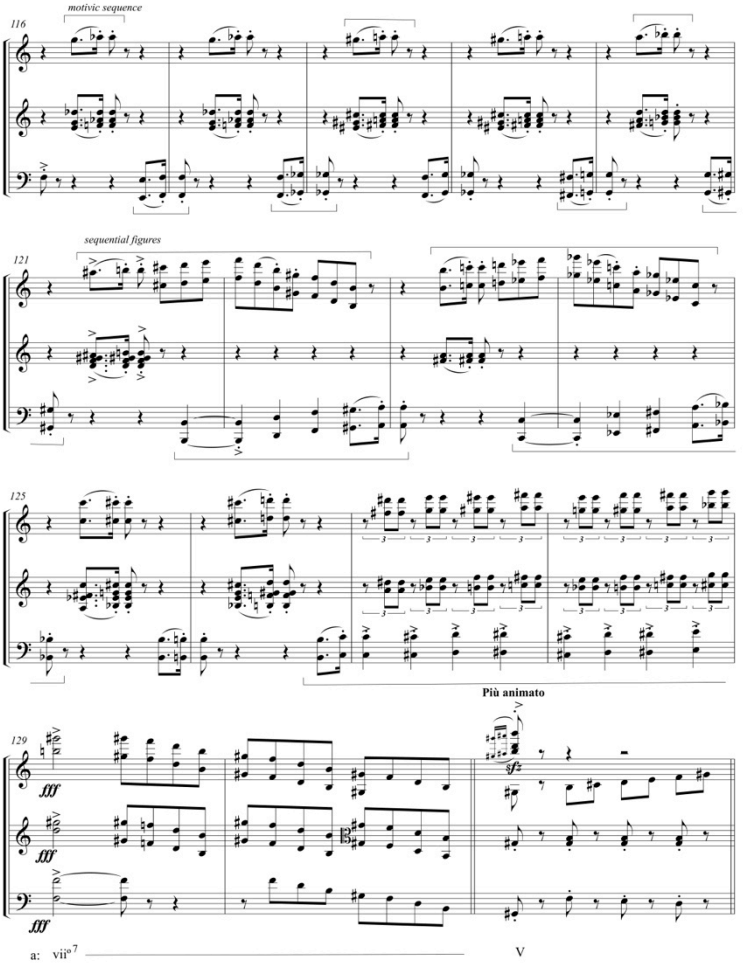


Fig. 5: Sequential passage (mm. 116-131).

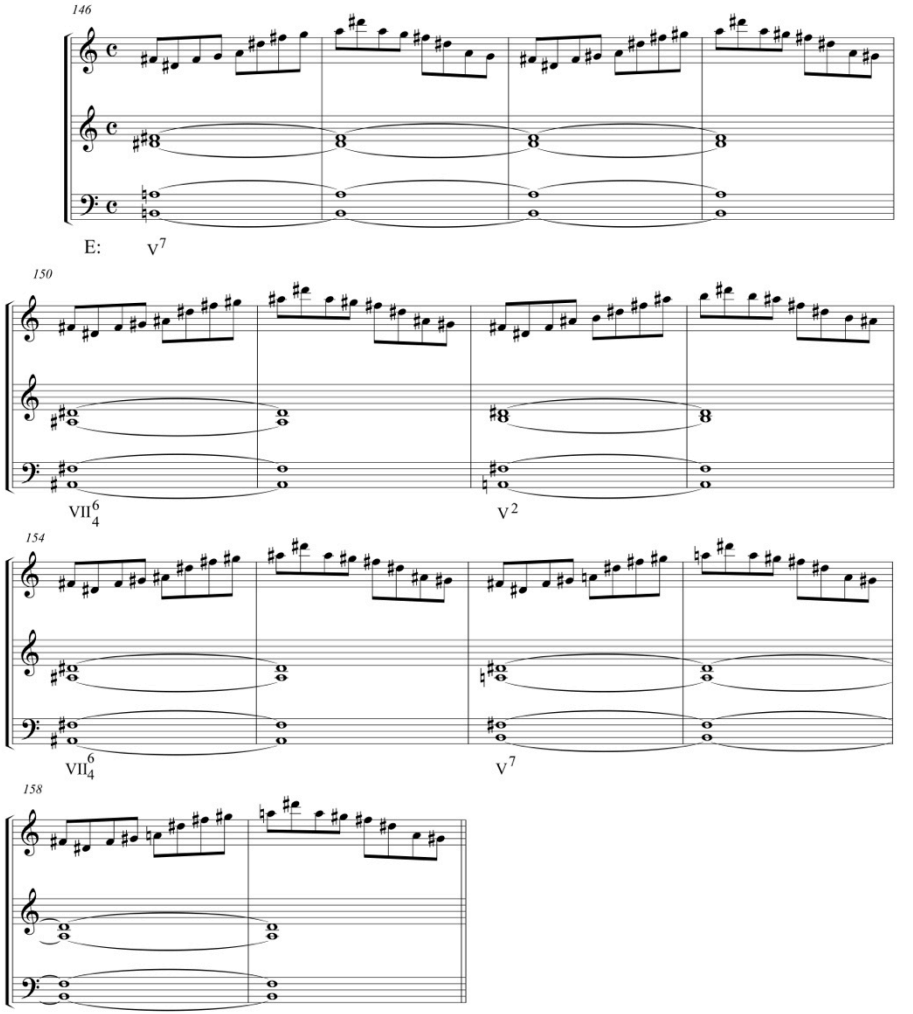


Fig. 6: Transition section (mm. 146-159).

Figure 7 shows S of the sonata form: we see characteristics similar to those already mentioned. The theme is also tonally unstable and fluctuates between E major and C♯ minor forming a harmonic complex related by thirds. The contrasting theme represents the woeful song of the Oceanids and the flight of birds over Prometheus, represented by the figures in eighth notes. Figure 8 shows the end of the secondary theme (S) that ends with a cadential gesture based on the progression of A major - F♯ minor – G♯ major - E major - C major - G♯ major, a progression that sums up the importance of mediant relationships (to the distance of a third) used in the exposition of the sonata form. However, if this progression is classified in E major, it would read IV–ii^{7}–III (or V/vi)–I–VI natural–III (or V/vi), a progression that presents no defining tonal cadence of tonal directionality or even the resolution of a secondary dominant (V/vi). Therefore, the passage is characterized more by its cadential gesture than by its tonal aspect. This cadential gesture replaces both the function of the closing zone (C) as well as the essential closing of the exposition. Therefore, the formal delimitation of the exposition of the sonata form is complete.

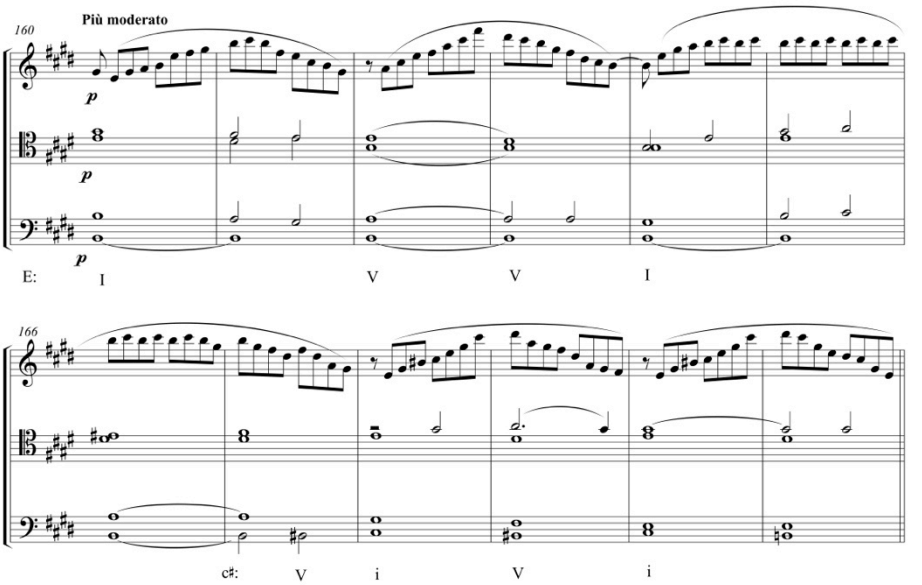


Fig. 7: Secondary theme (mm. 160-171).

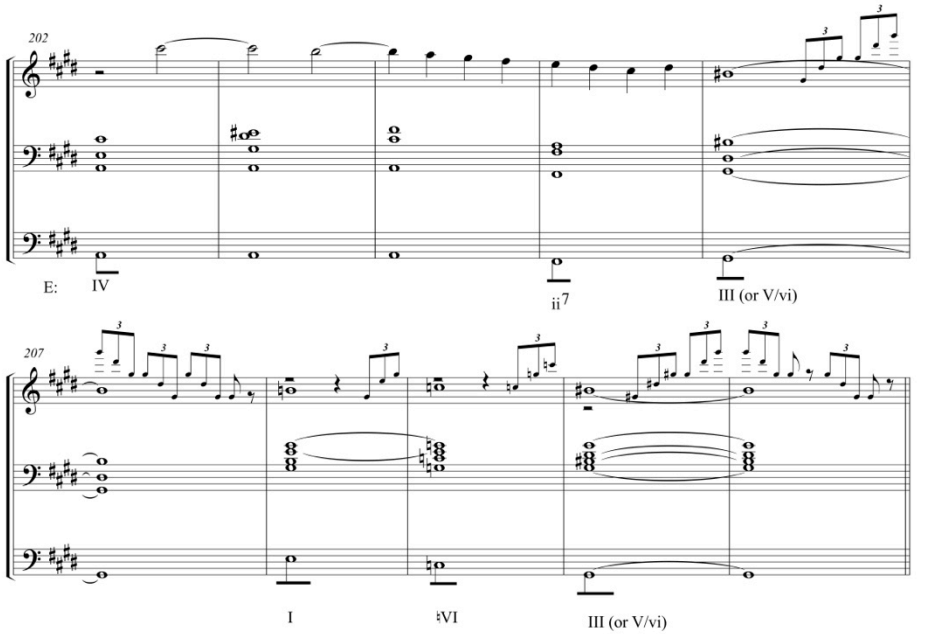


Fig. 8: Cadential gesture (mm. 202-211).

The resolution of the tonal dichotomy presented in the exposition is resolved during the re-exposition of P and S in the recapitulation section. According to Table 2, the harmonic complex A minor/F♯ minor of P is maintained as A minor/F♯ minor in the recapitulation, but the harmonic complex E major/C♯ minor of S is resolved as A major/F♯ minor in the recapitulation. Hence, the composer's broad plan of the tonal complex is summarized in Table 2.

EXPOSITION		RECAPITULATION
Primary theme A minor /F♯ minor	➔	A minor/F♯ minor
Secondary theme E major/C♯ minor	➔	A major /F♯ minor

Tab. 2: View of tonal relationships.

Figure 9 graphically illustrates a representation of the tonal complex in the exposition of the sonata form and its resolution in the recapitulation.

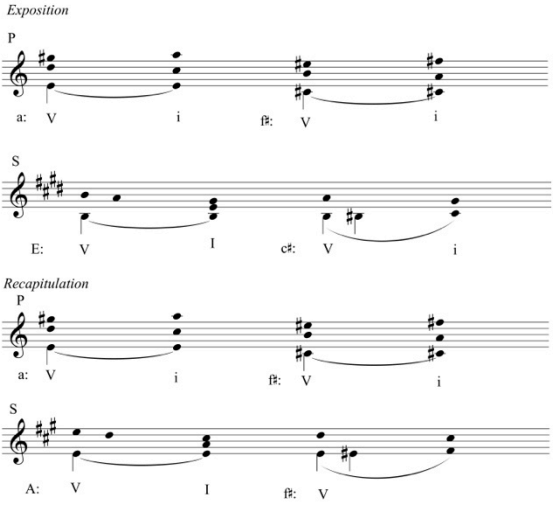


Fig. 9: Graphic summary of the tonal structure in *Prométhée*, op. 21.

Finally, Figure 10 illustrates the main themes of the work and demonstrates aspects of the thematic work developed by the composer. Figure 10a illustrates the themes of the introduction: the first theme representing Prometheus (mm. 1-5), and a subsequent theme that is derived by filling in the interval of the descending fourth and by the use of a neighbor note motif and followed by the inversion of its initial phrase (mm. 30-33). Figure 10b shows the primary theme and its characteristic descending line, indicated by the prolonged beam (mm. 64-66). In m. 110, there is a small section of thematic embellishment, but is not developed by the composer. Figure 10c shows the secondary theme, which is the theme of woe of the Oceanids. In this theme, we observe its derivation from the descending line of P and also a development from the theme in mm. 30-31. In Figure 10d, the beginning of the development section, shows a fragment of a descending scale related to the descending line of P. Finally, Figure 10e shows an elaboration of P at the end of the development section.

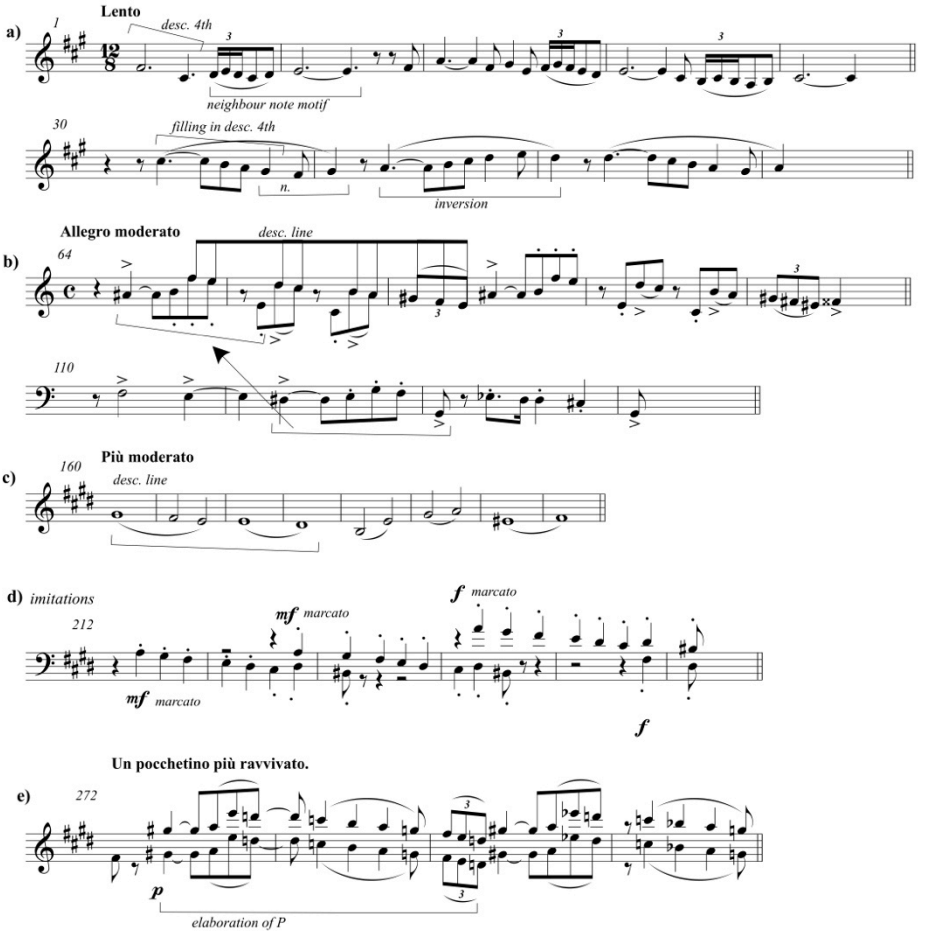


Fig. 10: Thematic derivation of the main themes.

Concluding remarks

The symphonic poem by Miguez contains recurring characteristics of nineteenth-century German music that corroborate observations in respect to the composer's aesthetic preferences. The choice of the genre "symphonic poem" for works that represent his republican political ideology, and the choice of the programmatic plot and its musical treatment reveal a mature composer and a keen observer of the music of his time. In the

sphere of influence endured by Miguez, we perceive a more direct relationship with *Prometheus* by Franz Liszt through the similar formal structure of both works and the use of a program and its musical realization. On the other hand, the Wagnerian influence experienced by Miguez seems to be more within general aspects of musical language, such as the use of the harmonic complex of thirds and the choice of sequential passages within the function of formal presentation. However, Miguez does not use thematic transformation as one of the methods to guarantee unity of the work. In fact, the work's unity is characterized by the adaptation of the sonata form, which guarantees the structural and rhetorical coherency of the literary program.

References

ANDRADE, Clarissa Lapolla Bomfim. *A gazeta musical positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil.* São Paulo: Editora UNESP, 2013.

BAILEY, Robert. An Analytical Study of the Sketches and Drafts. In: BAILEY, Robert (Ed.). *Wagner - Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*. New York: W.W. Norton, 1985. p. 113-146.

BERTAGNOLLI, Paul. *Prometheus in Music* - Representations of the Myth in the Romantic Era. Aldershot: Ashgate, 2007.

CAPLIN, William E. *Classical Form, a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven.* Oxford: Oxford University Press, 1998.

CORRÊA, Marcelo. *Programa Orquestra Filarmônica de Minas Gerais* - Prometeu, Poema Sinfônico. n. 3, op. 21. Não paginado. Belo Horizonte: Instituto Cultural Filarmônica, 2012.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Leopoldo Miguez, catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

_____. *Alberto Nepomuceno:* catálogo geral. Rio de Janeiro: Funarte/INM, 1985.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music.* Trans: J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1989.

_____. *Between Romanticism and Modernism*. Trans: Mary Whittall. Berkeley: University of California Press, 1980.

DOUGHERTY, Carol. *Prometheus*. Abingdon: Routledge-Taylor and Francis Group, 2006.

DUDEQUE, Norton. Realismo musical, nacionalismo e a Série Brasileira de Nepomuceno. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 3, n. 1, p. 136-163, 2010.

GAZETA DA TARDE. Rio de Janeiro: Luiz Ferreira de Moura Brito, 1892.

GAZETA MUSICAL. Rio de Janeiro: Alfredo Fertin de Vasconcellos, 1891-1893.

GOETHE, J. W. *Poemas.* Antologia. Trad. Português Paulo Quintela. Coimbra: Centelha, 1979.

KAPLAN, Richard. Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered. *19th-Century Music*. Berkeley, v. 8, n. 2, p. 142–152, Oct. 1984.

HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory* – Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata. Oxford: Oxford University Press, 2006.

HEPOKOSKI, James. Sonata Theory and Dialogic Form. In: BERGÉ, Pieter (Ed.). *Musical Form, Forms, Formenlehre*. Leuven: Leuven University Press, 2009. p. 71-89.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro* - European Culture in a Tropical Milieu. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2004.

_____. Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro. *Latin American Music Review*, v. 16, n. 1, p. 1-41, 1995.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política* - Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. Ed. Gerald Strang and Leonard Stein. London: Faber and Faber, 1967.

VERMES, Mónica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 8, 2004.

VOLPE, Maria Alice. Algumas considerações sobre o conceito de romantismo musical no Brasil. *Brasiliana - Revista da Academia Brasileira de Música*, v. 5, p. 36-46, 2000.

WAGNER, Richard. *Richard Wagner's Prose Works*. Trad. Inglês: William Ashton Ellis. 2 ed. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., LTD., 1907 [1857].

WHITTALL, Arnold. A linguagem musical. In: MILLINGTON, Barry (Ed.). *Wagner, um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, p. 277-293.

Norton Dudeque has a Master's in Music Performance - University of Western Ontario (1991), a Master's in Musicology -- University of São Paulo (1997) and a Doctorate in Music - University of Reading (2002), and post-doctorate at King's College, KCL, London, Great Britain. He is currently Associate Lecturer at the Federal University of Paraná. He works in the area of theory and music analysis, mainly on the following topics: theory and music analysis, Brazilian music of the Romantic period, and the music of Heitor Villa-Lobos. nortondudeque@gmail.com

DOI 10.20504/opus2016a2203

Forma musical como um processo: do isomorfismo ao heteromorfismo

Danilo Rossetti (UNICAMP)
Silvio Ferraz (USP)

Resumo: Este artigo se propõe a analisar a questão da forma musical a partir do momento em que temos, no início do século XX, uma ruptura com sua predeterminação, passando a se configurar como o resultado de diferentes operações ou processos de composição. Neste contexto, abordamos a noção de forma estatística, ligada ao isomorfismo e à continuidade entre as diferentes escalas temporais presentes numa obra musical (MEYER-EPPLER, 2009 [1954]; STOCKHAUSEN 1959; EIMERT, 1959) e ao princípio do grau de mudança (STOCKHAUSEN, 1989b [1958]; KOENIG, 1963, 1965), bem como a noção da forma como uma emergência, ligada ao heteromorfismo e à descontinuidade entre as diversas escalas temporais (VAGGIONE, 1994, 2010). Para tanto, trazemos como fundamentação teórica o método alagmático e o princípio da individuação das formas de Gilbert Simondon (2005), assim como as características morfológicas perceptivas de saliência (*saillance*) e pregnância (*prégnance*) de René Thom (1988, 1990a), além de sua teoria das catástrofes (THOM, 1985). No contexto proposto, a fusão de timbres é pensada como um processo alagmático gerador de novas formas, sendo analisada a partir de diferentes possibilidades tais como por *jitter* (DUBNOV; TISHBY; COHEN, 1997), síntese granular, permeabilidade (LIGETI, 2010a [1958]), micropolifonia (LIGETI, 2010c [1980]) e convolução (ERBE, 1997; JAFFE, 1987; ROADS, 1993; VAGGIONE, 1996). Concluímos a respeito dos processos de fusão analisados não apenas considerando-os isoladamente, mas como operações que propiciam o nascimento da forma musical, afirmando o pensamento da forma como um processo e não como algo definido *a priori*.

Palavras-chave: Forma musical. Isomorfismo. Heteromorfismo. Fusão de timbres. Método alagmático.

Musical Form as a Process: From Isomorphism to Heteromorphism

Abstract: This article intends to analyze the issue of musical form from the moment, in the beginning of the 20th century, there is a rupture with predetermination, when form begins to configure as the result of different operations or compositional processes. In this context, we address the concept of statistical form that is linked to isomorphism and continuity within different temporal scales found in a work of music (MEYER-EPPLER, 2009 [1954]; STOCKHAUSEN, 1959; EIMERT, 1959) and to the principle of degree of alternation (STOCKHAUSEN, 1989b [1958]; KOENIG, 1963, 1965), as well as the idea of form as an emergence linked to heteromorphism and discontinuity within the various temporal scales (VAGGIONE, 1994, 2010). To this end, we use as a theoretical basis: Gilbert Simondon's allagmatic method and the principle of form individuation (2005); and René Thom's morphological characteristics of perception - *saillance* and *prégnance* (1988, 1990a) - and his catastrophe theory (1985). Within this context, timbre fusion is conceived as an allagmatic process that generates new forms. It is analyzed from various possibilities such as jitter (DUBNOV; TISHBY; COHEN, 1997), granular synthesis, permeability (LIGETI, 2010a [1958]), micropolyphony (LIGETI, 2010c [1980]) and convolution (ERBE, 1997; JAFFE, 1987; ROADS, 1993; VAGGIONE, 1996). In conclusion, we regard the fusion process analyzed not only in isolation, but also as operations that bring forth musical form, affirming the thought of form as a process and not something defined *a priori*.

Keywords: musical form; isomorphism; heteromorphism; timbre fusion; allagmatic method.

ROSSETTI, Danilo; FERRAZ, Silvio. Forma musical como um processo: do isomorfismo ao heteromorfismo. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 59-96, jun. 2016.

Submetido em 09/04/2016, aprovado em 28/05/2016.

De um modo geral, ao falarmos da forma musical, a pensamos conforme os critérios herdados até as práticas do início do século XX. No entanto, nos contextos da música tonal, modal ou mesmo dodecafônica, a forma aparecia como que preestabelecida (sonatas, sinfonias, suítes, concertos, etc.). Mesmo face às diferenças em relação à aplicação prática destas formas em diferentes compositores, ou mesmo em diferentes obras de um mesmo compositor, ou ainda levando em conta a fundamentação da linguagem musical em uma tonalidade ou em um determinado modo, as formas de um modo geral obedeciam a existência de um centro que era tomado como ponto de partida, seguido de um ou mais ciclos de afastamento deste centro para, ao final, retornar novamente ao centro. Na medida em que, no início do século XX, os métodos composicionais se libertavam do tonalismo, a ideia de forma até então estabelecida foi abandonada e, por conseguinte, o modo pelo qual os compositores concebiam a ideia de tempo musical causal/dramático, tempo este em que os materiais e temas expostos deveriam ser retomados em algum momento com a finalidade de que a obra apresentasse uma coesão do ponto de vista formal.

O que observamos a princípio é que tal mudança específica vem junto a outras interligadas às imagens de mundo construídas pelas ciências dos séculos XIX e XX. Deixando de lado a imagem do tempo cíclico das estações do ano, o tempo cíclico da vida e todo o aparato filosófico empírico e racionalista dos séculos XVII e XVIII, o tempo e a forma de uma composição passaram a ser pensados com base na fenomenologia (Kant, Husserl, Merleau-Ponty), em relação a uma consciência que apreende sensações e isola os fenômenos, relacionando-os com a memória. Posteriormente, o tempo musical passou a assumir os contornos definidos por áreas científicas como a biologia ou a física (GOETHE, 2005; BRELET, 1949; GRISEY, 2008a [1980]; MESSIAEN, 1994; STOCKHAUSEN, 1989a [1962]).

Com o advento de meios tecnológicos de produção e modulação de sons, a partir da década de 1940, a prática composicional ligada à música eletroacústica abriu novas possibilidades de exploração do universo sonoro. Este novo domínio de produção composicional possibilitou o desenvolvimento de estratégias criativas em uma escala microtemporal, além de estabelecer novos fundamentos para as relações formais e de proporcionalidade, distinguindo assim os diversos níveis temporais implicados na composição de uma obra, tais como o nível microtemporal (nível granular, do substrato morfológico e das leis formadoras do timbre) e o nível macrotemporal (tempo da nota, do objeto e da forma), bem como todos os outros níveis temporais que podem ser

construídos entre estes dois níveis[1] (KOENIG, 1963; VAGGIONE, 2010: 47-50). Ademais, outras formas de processos criativos foram geradas a partir do princípio de transposição entre os meios instrumental e eletroacústico, mais precisamente a simulação de processos eletroacústicos na escrita instrumental, conceito conhecido como tecnomorfismo (cf. FERRAZ, 1999; SÈDES, 2000; CATANZARO, 2003).

De um modo geral esta tendência já vinha desenhada na noção de atemporalidade do pensamento serial (cf. XENAKIS, 1971a [1967]), que tinha por ponto de partida os mecanismos de permutação e de isonomia dos parâmetros elementares do som. Tal aspecto não só visava um trabalho no domínio das construções rítmicas e no espaço das alturas, mas também no domínio da forma. O desdobramento desta retirada do princípio causal e de uma aproximação dos compositores de Darmstadt com o princípio de incerteza de Heisenberg, que Stockhausen trabalhou largamente em sua obra para quinteto de sopros *Zeitmasse* (1955), acabou levando à incorporação do pensamento de distribuição temporal e espacial de base estatística (MEYER-EPPLER, 2009 [1954]; STOCKHAUSEN, 1963 [1954]; EIMERT, 1959; GRANT, 2005; XENAKIS, 1971b [1968]).

A respeito da distribuição formal dos eventos musicais com base estatística, Herbert Eimert (1959), em sua análise de *Jeux* (1912-13) de Claude Debussy, considera esta como possivelmente a primeira composição que trabalha com a ideia de forma estatística, a qual se desprende da ideia de uma forma clássica dramática e estabelecida *a priori*. A forma de *Jeux* pode ser comparada a um mosaico, constituindo-se a partir de seus elementos mínimos, desta maneira a configuração dos princípios de organização das frases musicais a partir dos conceitos de antecedente e consequente não são aplicáveis. De fato, encontram-se inúmeros antecedentes que são variados, divididos, aumentados e sobrepostos, proporcionando o nascimento da forma a partir da ideia de variação infinita, e configurando-se como um fluxo constante de evolução linear. Pode-se observar também um tipo de orquestração baseado no critério de densidade sonora, alternando momentos muito densos e outros bastante sutis, que possuem uma evolução gradual no tempo similar à evolução de uma forma de onda, com picos muito intensos e outros de quase silêncio. Esta evolução gradual atribui uma organicidade à percepção formal da obra, além de proporcionar uma acumulação sonora quase estatística relacionada à distribuição dos eventos no tempo, que está totalmente relacionada ao manejo do tempo musical por parte do compositor.

[1] Neste contexto, qualquer variável composicional sobre a qual se aplique uma variação proporcional ao longo do tempo pode ser pensada como uma escala temporal.

Werner Meyer-Eppler, em seu artigo *Problemas sonoros estatísticos e psicológicos da música eletrônica* (2009 [1954]), apresenta o conceito de modulação aleatória, referindo-se ao controle de processos modulatórios cujo desenvolvimento geral é previsível e ligado à ideia de causalidade. Estes processos poderiam ser estudados e controlados por métodos estatísticos, nos âmbitos microtemporal e macrotemporal. A modulação aleatória poderia controlar de maneira estrita e unificar parâmetros ligados às dimensões sonoras de altura, intensidade e timbre, promovendo uma fusão de processos simultâneos de modulação de amplitude e de frequência e permitindo a obtenção de sons de distribuição espectral inarmônica, cuja configuração se aproxima dos ruídos. A respeito do controle estatístico destes processos, poderiam emergir como resultado alguns fenômenos acústicos não previstos, aos quais Meyer-Eppler atribui a existência do princípio da incerteza no contexto acústico-musical (por exemplo em relação às variáveis conjugadas de duração e frequência), como o tempo que nosso ouvido leva para identificar a altura de um som[2].

A partir da constatação a respeito da existência de múltiplas escalas temporais dentro de uma composição, a relação e a integração entre estas escalas passaram a ser vistas e estruturadas de diferentes maneiras. Karlheinz Stockhausen (*...How time passes by...*, 1959), Werner Meyer-Eppler (1954) e Bernd-Alois Zimmermann (*Interval und Zeit*, 1974 [1957]), no final dos anos 1950, desenvolveram teorias afirmando a continuidade escalar entre os níveis micro e macrotemporal, ou seja, uma continuidade entre frequências, ritmo e forma baseada na relação intervalar de oitava, denominada por Stockhausen "nova morfologia do tempo musical".

Com o intuito de garantir uma interação e uma coerência entre os procedimentos composicionais utilizados no micro e no macrotempo, ressaltamos a utilização do princípio serial denominado grau de mudança (*Veränderungsgrad*) (STOCKHAUSEN, 1989b [1958]; KOENIG, 1963, 1965). Partindo da ideia de que todos os parâmetros musicais podem ser controlados e alterados temporalmente (altura, duração,

[2] Stewart (1931) em relação ao princípio da incerteza no contexto acústico, se refere ao tempo de percepção da altura de um som, que é variável em relação à sua frequência. Sons mais graves tendem a necessitar de intervalos de tempo maiores para que suas alturas sejam identificadas. De acordo com seus experimentos, sons de 100, 500 e 1000Hz levariam respectivamente 1, 0,2 e 0,1 segundo para a sua identificação. Uma outra aplicação do princípio da incerteza em relação à percepção sonora estaria ligada ao efeito do vibrato. Análises de gravações do vibrato em vozes humanas não detectaram apenas variações de amplitude, mas também variações de frequência, as quais mantêm-se imperceptíveis se não ultrapassarem o limite de 7 ciclos por segundo. Isto significa que se este princípio de incerteza for aplicado a um som grave de 60Hz, o vibrato pode se estender por uma variação frequencial de quase um tom inteiro sem ser detectado.

intensidade, espaço, etc.), atribuem-se valores numéricos para cada parâmetro, além do intervalo de tempo em que as mudanças relativas a cada parâmetro devem ocorrer. Desta maneira, é possível estabelecer relações de proporcionalidade entre parâmetros musicais micro e macrotemporais, considerando estas interpolações graduais no tempo. Gérard Grisey, em seu texto *Structuration des timbres dans la musique instrumentale* de 1991 (GRISEY, 2008b), por sua vez, reinterpretou esta noção de grau de mudança (*degré de changement*) em suas composições, buscando a realização de transições contínuas entre diferentes timbres, através de interpolações graduais e lineares, resultando na transição entre dois timbres diferentes em um determinado intervalo de tempo.

O pensamento relativo às microescalas temporais começa de certo modo com os trabalhos de Horacio Vaggione nos anos 1990 (1994: 76-79), dando continuidade a estudos realizados por Xenakis, Ligeti e Koenig. Em sua teoria, Vaggione estudou a relação entre os diferentes tempos existentes dento de uma mesma música, tomando um sentido diferente daquele do serialismo e afirmando a total descontinuidade entre as inúmeras escalas temporais existentes em uma obra. Para Vaggione, o tempo musical também estaria ligado ao tempo da física quântica, no qual não existe nenhuma continuidade entre diferentes escalas temporais, nem tampouco entre os domínios temporal e frequencial, mas compreendido de modo distinto daquele dos serialistas. Se entre os serialistas vigorava a noção de isonomia e isomorfismo (relações de convergência entre forma e parâmetros), na proposta de Vaggione o que domina é já o heteromorfismo presente nas práticas composicionais desde a década de 1970 (sobretudo entre os compositores da *New Complexity*). Esta impossibilidade de definição com exatidão, no contexto sonoro, das variáveis tempo e frequência num mesmo instante (sempre privilegia-se uma informação em detrimento da outra) seria análoga ao Princípio da Incerteza de Heisenberg presente no pensamento da mecânica quântica, segundo o qual não podemos determinar com precisão a posição e a velocidade de uma partícula.

Dentre os objetivos deste trabalho, o primeiro é investigar e buscar elementos que corroborem a ideia, dentro de uma composição musical, do nascimento da forma como um processo, seja a partir da hipótese da continuidade entre diferentes escalas de tempo (defendida, entre outros, por Stockhausen), seja a partir da hipótese da descontinuidade entre as diferentes escalas temporais de uma obra (defendida, entre outros, por Vaggione). Neste sentido, discutiremos a questão da forma trazendo como fundamentação teórica a noção de individuação em Gilbert Simondon (2005). Em relação à sua percepção, por sua vez, apresentaremos os conceitos de saliência (*saillance*) e pregnância (*pregnance*) baseados em descontinuidades morfológicas, as quais se configuram

a partir de pontos críticos de ruptura, conceitos estes formulados por René Thom (1988, 1990b [1981]).

Outro objetivo é, a partir desta fundamentação teórica, trazer esta discussão para o contexto musical, abordando e relacionando o problema da fusão de timbres, mencionado por Grisey, o conceito de grau de permeabilidade, enunciado por Ligeti (2010a [1958]) e Koenig (1965), e operações morfológicas de convolução (multiplicação entre dois espectros sonoros). Para Grisey, apesar de em suas músicas ter buscado uma transição contínua entre diferentes timbres, a escritura instrumental não consegue jamais simular perfeitamente esta transição, pois o instrumento resiste à continuidade assim como ele resiste à fusão (GRISEY, 2008b [1991]: 109). A noção de permeabilidade enunciada por Ligeti está relacionada à perda de sensibilidade aos intervalos. Estruturas (sons) de naturezas diferentes podem se desenvolver simultaneamente (como camadas), impregnar-se ou mesmo fundir-se totalmente. Esta noção poderia ser imaginada de maneira escalar, considerando trechos musicais com um grau de permeabilidade baixa (bastante transparentes) ou com uma permeabilidade alta (trechos cuja densidade espectral é bastante carregada).

Em relação à fusão de timbres, na primeira metade do século XX podemos encontrar exemplos bastante interessantes nas composições de Edgar Varèse. Henry Cowell (1928: 9) afirma que em Varèse a harmonia resultante da combinação de alturas, em uma referência à harmonia funcional da música tonal, é algo secundário. Sua harmonia, na realidade, estaria ligada às qualidades subjetivas das combinações (superposições) das alturas musicais, algo que pode ser observado na Fig. 1 à direita, que apresenta as alturas que são sobrepostas para a criação de agregados sonoros na obra *Octandre* (1924).

A instrumentação e a orquestração nas obras de Varèse têm como características a utilização dos instrumentos em regiões não usuais, confrontando as normas de orquestração tradicionalmente ensinadas, bem como a notação das dinâmicas de forma precisa. Estas combinações de instrumentos fora de sua região comumente empregada proporcionam a criação timbres com novas qualidades auditivas, as quais geram um interesse estético de escuta em relação às suas próprias características. Ferraz (2002: 11-12), por sua vez, sintetiza nossa observação afirmando que o ato de imaginar um som como um agregado de outros sons é, de fato, algo análogo à operação de uma síntese sonora (mais adiante abordaremos com mais detalhes a questão da síntese instrumental). Na Fig. 1 apresentamos dois exemplos de *Octandre* (1924) referentes aos compassos 18 e 29 da obra, que confirmam esta prática de Varèse.

No compasso 18 (Fig. 1), encontramos alguns pontos interessantes na orquestração de Varèse, como a utilização do clarinete em uma região bastante aguda, uma

oitava acima do oboé e da flauta. Ademais, trompa e trompete se situam numa região aguda (Si♭4 e Lá5), além do trombone que é orquestrado em uma região agudíssima para sua tessitura (Dó♭5). No compasso 29, observamos que clarinete e flauta situam-se numa região grave, executando um uníssono em Ré4, enquanto que o oboé se dirige ao extremo agudo (Dó6). O fagote também é orquestrado numa região aguda para a sua tessitura (Dó♯4), próximo à flauta e ao clarinete. Os metais são dispostos em uma região mais grave, na qual destacamos a utilização do trompete em uma região pouco usual e extremamente grave para seus padrões (Mi3).

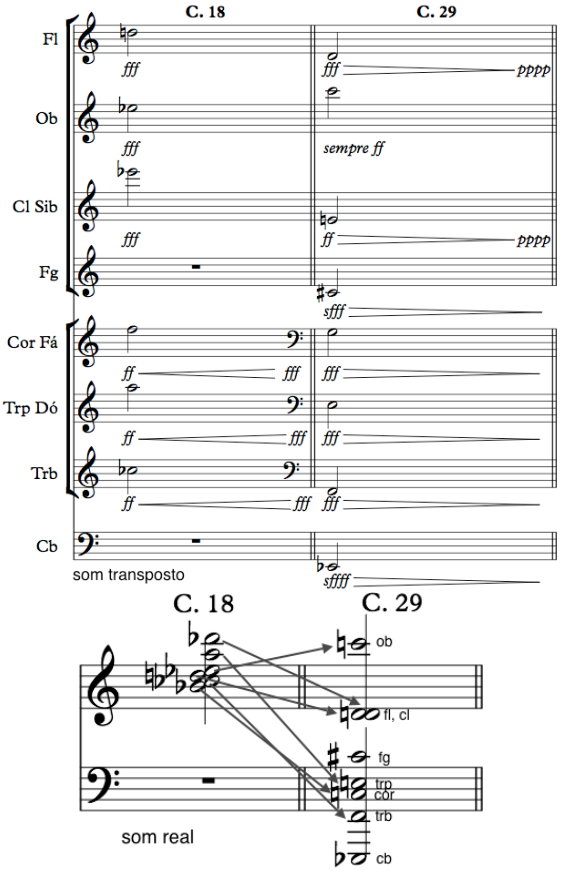


Fig. 1: *Octandre* (1924), compassos 18 e 29: orquestração das alturas e harmonia.

Ressaltamos que a propriedade de amálgama e fusão dos sons, identificável através da escuta, nem sempre se realiza, pois em muitos momentos dois timbres tocados simultaneamente podem ser percebidos auditivamente como separados, devido a diversas razões. Procuraremos ao longo deste trabalho enumerar algumas características e procedimentos para a realização de processos que resultam na fusão do timbre, para tanto discutiremos inicialmente as questões da individuação da forma em Simondon e das descontinuidades formais em Thom. De início, podemos destacar alguns procedimentos que ajudam a promover este tipo de fusão, tais como as técnicas de orquestração não usuais (tal como em Varèse), a utilização de intervalos não temperados (pois nossa escuta tende a separar intervalos justos, maiores ou menores em duas alturas diferentes), o mascaramento do ataque dos instrumentos através de dinâmicas iniciais em *pppp*, que crescem gradualmente (tal como a simulação dos efeitos digitais de *fade in* e *fade out*) e o uso de dados espectrais (harmonicidade de um som) e proximidade de alturas com reforço de batimento (*jitter* - ver mais adiante).

Individuação e descontinuidades formais

Retomando o que propusemos acima, a arte do século XX tomou um rumo diferente no que diz respeito à forma musical. Ao invés da forma musical predeterminada, a forma passou a ser gerada juntamente ao próprio material composicional. Para nos valermos aqui de uma terminologia bastante própria a este modo composicional, Paul Klee em diversas de suas anotações de aulas lança mão da ideia de *mise-en-forme*, de uma forma nascente. É neste mesmo sentido que temos o comentário de Ligeti a respeito da forma na música nova, presente em seu texto *La forme dans la musique nouvelle*, de 1966, em relação às estéticas serial e pós-serial:

> Não existem mais esquemas formais preestabelecidos; cada obra particular é pressionada [...] a apresentar uma forma global única, apropriada a somente ela [...] Não existe mais uma sintaxe válida no geral que, apesar de suas variantes, formaria um sistema mais ou menos coerente como era o caso da música tonal, atonal livre e mesmo ainda a música dodecafônica. A sintaxe no sentido de uma combinação direta foi praticamente suprimida; a sintaxe no sentido de diferentes sistemas possíveis de coesão existe certamente, mas trata-se, como para as formas individuais, de soluções particulares[3] (LIGETI, 2010b [1966]: 145, tradução nossa).

[3] "Il n'y a plus de schémas formels préétablis ; chaque œuvre particulière est contrainte [...] de présenter une forme globale unique, appropriée à elle seule [...] Il n'y a plus de syntaxe

Ao invés da forma o que compreendemos agora é um processo no qual a forma é resultante externa. Tal proposição encontra interessante ressonância na proposta de "processo de individuação", tal como definido por Simondon (2005 [1958]). A individuação de uma música, a constituição daquilo que compõe sua individualidade dinâmica estaria na ideia de processo de construção de formas, fundamentado nas ideias e conceitos difundidos pela mecânica quântica. Ao invés de uma forma e de um material simplesmente acoplados, e acopláveis por uma certa tradição, o que se tem é o nascimento de uma forma no momento de sua operação, a atualização da energia dentro de um sistema no momento de sua ocorrência, um fenômeno emergente e irreversível que não é explicável pela análise dos elementos encontrados no indivíduo após o término do processo, no qual matéria sonora e forma não são mais separáveis. Resumidamente, nos valendo aqui das palavras de Simondon (2005: 48, tradução nossa), "O princípio da individuação é a operação que realiza uma troca energética entre a matéria e a forma, até que este conjunto atinja um estado de equilíbrio"[4]. Desta feita, este princípio afirma a importância do processo (operação) acima de seu resultado final, uma operação energética que ocorre na matéria, a qual resulta na obtenção de uma forma.

O processo a partir do qual uma matéria adquire uma determinada forma não seria explicável apenas pela existência destes dois elementos (forma e matéria). Dar forma de tijolo a uma determinada quantidade de argila bruta significa colocá-la num molde fabricado, provocando a ocorrência de uma mediação entre dois meios heterogêneos. Neste processo, temos a definição de uma forma (tijolo) no nível macro, mas também temos, no nível das moléculas da argila molhada, uma metaestabilidade (acúmulo de energia potencial) que faz com que elas sejam conduzidas a um processo de individuação que resultará na aparição de uma forma homogênea. Nesta operação, as moléculas entrarão num processo de comunicação interativa entre si (numa transmissão transdutiva entre os próximos), como também em comunicação com uma ordem de grandeza superior, tal como uma energia moduladora. Com a retirada do molde, após o término da operação de confecção do tijolo, o processo de modulação segue existindo, pois é somente através da

---

généralement valable qui, malgré ses variantes, formerait un système plus ou moins cohérent comme c'était le cas dans la musique tonale, atonale libre et même encore dans la musique dodécaphonique. La syntaxe dans le sens d'une combinaison directe a été pratiquement supprimée ; la syntaxe dans le sens de différents systèmes possibles de cohésion existe certes, mais il s'agit, comme pour les formes individuelles, de solutions particulières" (LIGETI, 2010b [1966]: 145).

[4] "Le principe d'individuation est l'opération qui réalise un échange énergétique entre la matière et la forme, jusqu'à ce que l'ensemble aboutisse à un état d'équilibre" (SIMONDON, 2005: 48).

circulação permanente de energia que a forma do tijolo continua a existir. Desta feita, modular é moldar de maneira contínua e perpetuamente variável, face a um modulador, que é um molde temporal contínuo (SIMONDON, 2005: 40-47).

A forma, portanto, é resultado de um processo de individuação, cuja importância é voltada principalmente ao processo que resulta em uma determinada estrutura.

> O estado contendo forças de tensão, uma energia potencial, pode ser denominado forma do sistema, pois estas são suas dimensões, sua topologia, seus isolamentos internos que mantêm estas forças de tensão; a forma é o sistema do ponto de vista macrofísico, enquanto realidade que enquadra uma individuação possível; a matéria é o sistema considerado no nível microfísico, molecular[5] (SIMONDON, 2005: 82, tradução nossa).

A alagmática, teoria sobre a qual o processo de individuação das formas se sustenta, é a teoria das operações (SIMONDON, 2005: 559-561), simétrica à teoria das estruturas na ordem das ciências. Comparativamente, uma estrutura seria o resultado de uma construção, ao passo que a operação é o processo que permite o aparecimento de uma estrutura ou que a modifica, ou ainda o processo de conversão de uma estrutura em outra. A alagmática, portanto, é o lado operatório de uma teoria científica, podendo definir a relação entre duas operações (transoperatória) e a relação entre uma operação e uma estrutura (conversão). Para Simondon, a modulação é a transformação de energia em estrutura, e a demodulação, a operação inversa. Interessante observarmos aqui que é na alagmática que encontramos o procedimento dos serialistas, de fazer a forma nascer do próprio processo de transformação e combinação interna do material, e o modo composicional de Vaggione, que realiza seu trabalho de micromontagem a partir de ínfimas estruturas (saliências), ou seja, seu processo de construção da grande forma ocorre "de dentro pra fora", do micro ao macro.

No entanto, tal visão não nos deixa vislumbrar como nascem os objetos que se destacam de um fluxo sonoro, já que a todo tempo tratamos ainda de questões estatísticas (sejam contínuas ou não). É neste sentido que trazemos a proposta de René Thom de

[5] "L'état contenant des forces de tension, une énergie potentielle, peut être nommé forme du système, car ce sont ses dimensions, sa topologie, ses isolements internes qui maintiennent ces forces de tension ; la forme est le système en tant que macrophysique, en tant que réalité encadrant une individuation possible ; la matière est le système envisagé au niveau microphysique, moléculaire" (SIMONDON, 2005: 82).

relacionar as formas individuadas a partir das características morfológicas perceptivas de saliência (*saillance*) e pregnância (*prégnance*). Para Thom (1990a: 183-184), a noção de forma sempre pressupõe a ideia de uma descontinuidade qualitativa topologicamente fechada (uma separação dos pontos do espaço contidos em uma forma daqueles que não estão contidos) que apresenta uma evolução temporal irreversível. No contexto artístico, a emergência de uma unidade formal poderia ser entendida como o resultado de um morfismo de forças que agem dentro das formas.

As saliências ou formas salientes seriam as descontinuidades perceptivas, os acidentes morfológicos. São todas as formas que chamam a atenção do nosso aparelho sensorial devido ao seu caráter abrupto e imprevisto. Uma forma pode ser saliente por uma irregularidade de ritmo, uma quebra de simetria ou também qualquer outro tipo de descontinuidade sensorial. A saliência pode saturar momentaneamente a percepção do sujeito, inscrevendo-se na memória de curto prazo (fosforescências do presente) mas geralmente sem afetar seu aspecto de retenção. As formas pregnantes ou pregnâncias estão ligadas à estabilidade de uma estrutura perceptiva, designando uma qualidade associada, além de induzir modificações de longa duração importantes no comportamento motor ou afetivo do sujeito. As pregnâncias muitas vezes estão ligadas a questões instintivas ou biológicas, tais como fome, sede, medo, atração sexual, etc., questões estas que geram reações psicofisiológicas de grande amplitude, caracterizadas como atração ou repulsão (THOM, 1988: 17-22).

Ainda de acordo com Thom, as únicas formas salientes próprias a receber uma pregnância são as formas individuadas. As pregnâncias justamente surgem e tomam seu espaço após a ocorrência de uma forma saliente, provocadora de uma ruptura na continuidade espaço-temporal de nossa percepção. A relação entre estas categorias de formas perceptivas é exemplificada por Thom a partir da seguinte imagem: "Considera-se a pregnância como um tipo de fluido invasivo que se infiltra no campo fenomenal das formas vividas por intermédio destas fissuras do real que constituem as formas salientes"[6] (THOM, 1990b [1981]: 56, tradução nossa). Uma forma pregnante infiltrada, por sua vez, somente teria sua continuidade quebrada através do aparecimento de uma nova forma saliente.

Em meados dos anos 1970, Thom desenvolveu a teoria das catástrofes, uma metodologia que permite organizar dados da experiência em diversas condições, tendo como pressuposto a formalização de sistemas dinâmicos irreversíveis que podem resultar em morfologias contínuas ou num conjunto de fenômenos descontínuos. O termo

[6] "On doit donc considérer la prégnance comme une sorte de fluide invasif qui s'infiltre dans le champ phénoménal des formes vécues par l'intermédiaire de ces fissures du réel qui constituent les formes saillantes" (THOM, 1990b [1981]: 56).

catástrofe estaria relacionado aos pontos de ruptura das morfologias criadas, pontos críticos nos quais o sistema não suportaria mais a manutenção da continuidade formal. Descritivamente, estas morfologias apresentariam substratos de continuidade, nos quais ocorreriam quebras de continuidade (catástrofes) em determinados pontos (pontos críticos). As catástrofes não determinam a destruição das formas, mas sim quebras de sua continuidade, saltos quantitativos ou qualitativos (em relação à percepção) que organizam as morfologias de outras maneiras.

Na teoria das catástrofes, de acordo com Thom (1985: 86), o esforço é voltado para a descrição das descontinuidades que podem ser verificadas na evolução de um sistema. No entanto, admite-se, intuitivamente, que a evolução global de um sistema se apresente como uma sucessão de evoluções contínuas separadas por saltos bruscos de natureza qualitativamente diferente. O objetivo, por outro lado, é tratar as continuidades e as descontinuidades observadas como uma única morfologia. Na Fig. 2 apresentamos graficamente dois tipos de sistemas, um contínuo e outro descontínuo.

No primeiro exemplo, na Fig. 2 à esquerda, temos uma morfologia contínua representada por uma curva fechada convexa que apresenta dois pontos críticos, *a* e *b*. O segundo sistema (à direita), é um sistema descontínuo também com dois pontos críticos, *a* e *b*, neste caso dois pontos de catástrofes pois, a partir deles, são geradas descontinuidades ou quebras de regularidade. Neste caso, entre os pontos *a* e *b* há uma quebra de continuidade que implica em um salto qualitativo, no entanto sem que haja uma destruição do modelo formal. No campo perceptivo, estes pontos de ruptura podem representar saltos escalares definidores de diferenças de ordem sensitiva. Desta forma, os pontos *a* e *b* podem ser considerados saliências geradoras de descontinuidade, enquanto que entre *b1* e *a* e entre *b* e *a1* temos a incidência de formas pregnantes, continuidades sensoriais que somente são rompidas através do aparecimento de novas saliências.

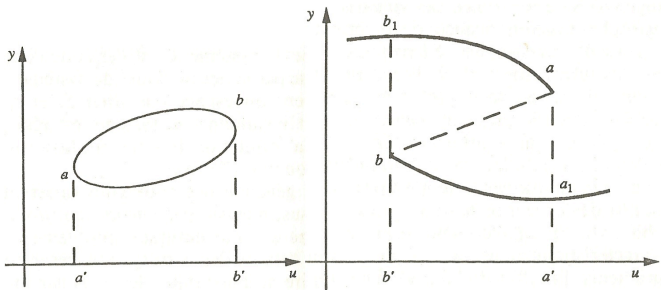


Fig. 2: Morfologias ou sistemas contínuos ou descontínuos (THOM, 1990c [1976]: 400 – 401).

Se compararmos, por analogia, a nova morfologia do tempo musical proposta por Stockhausen (*...How time passes by...*, 1959), podemos designá-la como similar ao primeiro exemplo demonstrado por Thom na Fig. 2. Uma única morfologia contínua e permanente representada por frequências se transforma em ritmo, o qual, por sua vez, tornam-se forma. Por outro lado, a descontinuidade entre as múltiplas escalas temporais defendida por Vaggione (1994) se encaixa dentro do segundo exemplo de Thom, no qual este sistema apresenta pontos críticos de descontinuidade. Se considerarmos a morfologia do tempo musical como apresentando apenas três estágios[7] (tal como modelado por Stockhausen: frequência, ritmo e forma), neste modelo haveria dois pontos críticos: o primeiro por volta de 20Hz, ponto de transição entre a percepção do ritmo e a percepção das alturas musicais, e outro por volta de 8" ou 16" (1/8 e 1/16Hz), no qual a percepção do ritmo transforma-se na percepção de uma forma. Vale ressaltar, porém, que na teoria de Vaggione o tempo musical é multiescalar, ou seja, podemos criar quantas escalas temporais desejarmos num processo composicional, escalas estas que são atribuídas às variáveis que controlam os parâmetros musicais.

O que distinguiria os dois exemplos, de Stockhausen e Vaggione, são os modos de compreender o tempo linear em contraponto ao tempo enquanto processo não linear e catastrófico (Thom), bem como a compreensão do que os compositores entendem como material composicional. No procedimento de Stockhausen altura, duração, timbre, amplitude são lançados em um mesmo nível e submetidos a mecanismos não temporais de permutação (mecanismos comutativos e reversíveis), mesmo compreendendo algumas alturas como regentes de conjuntos específicos (tal qual realiza na composição de *Gruppen,* 1955-57). Estamos falando de um pensamento linear, próprio da álgebra elementar e da noção de tempo reversível em que cada passo é predeterminado e está compreendido no passo anterior (cf. XENAKIS, 1971a [1967]; FERRAZ, 2012).

[7] Neste ponto, é oportuno relacionarmos a morfologia do tempo musical proposta por Stockhausen com o conceito de croma (MEYER-EPPLER, 2009 [1954]), definido como a tripla qualidade da altura sonora. A primeira qualidade seria a relação entre uma altura musical absoluta e sua frequência correspondente. A segunda qualidade é também denominada croma, que corresponde à repetição cíclica das alturas no interior de uma oitava (em condições normais, em frequências até 4.500Hz). A terceira qualidade da altura sonora seria a noção de som residual *(periodicity pitch*), primeiramente observada por Seebeck. Na percepção, considerando uma determinada altura sonora (por exemplo, um Lá 440Hz), mesmo eliminando sua frequência fundamental e deixando soar seus outros parciais (880, 1320, 1760Hz, etc.), a altura do som percebido continua a mesma. Podemos ainda eliminar outros parciais mais graves sem alterarmos esta qualidade da percepção da altura.

Em *Gruppen*, obra para três orquestras distribuídas espacialmente em três lados de uma sala de concerto, temos algo similar à distribuição espacial dos alto-falantes em sua obra eletroacústica *Gesang der Jünglinge* (1955-56), ou mesmo à espacialização dos coros e conjuntos instrumentais de obras renascentistas como as de Giovanni Gabrieli e Thomas Tallis. Na análise de *Gruppen* realizada por Jonathan Harvey em seu livro *The Music of Stockhausen: An Introduction* (1975: 55-76), encontramos a afirmação de que os andamentos foram ordenados serialmente a partir de uma escala cromática definida entre os andamentos de semínima igual a 60 e 120. A estes dois valores, por analogia, foi atribuída a mesma proporção do intervalo de oitava das alturas (2/1), sendo que os outros graus da escala cromática foram obtidos através da multiplicação pelo fator 1,0594, a raiz décima-segunda de 2[8].

A associação entre andamentos e alturas musicais em *Gruppen* não obedeceu a nenhuma regra específica. Foi atribuída uma altura específica para os andamentos 60 e 120 (por exemplo o Sol na análise de Harvey e o Lá no texto teórico de Stockhausen, 1959) e, a partir disso, estabeleceram-se as outras correspondências. É interessante observar que, se formos relacionar com precisão alturas e andamentos, obtemos a correspondência entre o Dó e o andamento de 61,35[9] ou 122,7, valores a partir dos quais podemos conceber uma outra escala cromática de andamentos. A partir desta linha de pensamento, muitos outros tipos de relação entre alturas e suas durações podem ser imaginados num processo de composição, assim como a utilização de modulações métricas.

Já em Vaggione não diríamos que existe um procedimento composicional preestabelecido, mas a formulação de um processo de deriva de um material face às forças que o conformam. Sua abordagem se refere ao caráter multiescalar das temporalidades manipuladas no seu processo composicional, que constituem conjuntos estratificados que comportam múltiplos níveis de grandeza (VAGGIONE, 2010: 46). Em entrevista a Osvaldo Budón em 2000 (SOLOMOS, 2007: 101-119), Vaggione afirma que nesta abordagem multiescalar da composição torna-se necessária a construção de sintaxes musicais que articulem todas estas não-linearidades e que entrelacem estes diferentes níveis temporais,

[8] De acordo com esta escala de andamentos, os valores cromáticos obtidos entre 60 e 120 são 63,6, 67,4, 71,4, 75,6, 80,1, 84,9, 89,9, 95,2, 100,9, 106,9 e 113,3.

[9] Partimos, por exemplo, do valor frequencial do Dó4, 261,62Hz, e dividimos este valor por 256, a fim de obtermos a frequência do Dó oito oitavas abaixo, 1,022Hz. Aplicando a fórmula na qual o período é igual 1/frequência, chegamos à correspondência de 1,022Hz = 0,978s. Assim, sabendo que o andamento de 60 equivale a uma pulsação a cada segundo, aplicamos uma regra de três para chegarmos ao valor de 61,35, correspondente ao período de 0.978s e, consequentemente, também ao Dó.

constituindo um meio estrutural heterogêneo, desta forma esclarecendo o significado de sua expressão conhecida como a "articulação do microtempo".

Seu processo inclui a ideia de construção de redes de objetos, cuja definição se diferencia da ideia de objeto sonoro de Schaeffer (1966), em linhas gerais uma entidade macroscópica esteticamente perceptível. O objeto em Vaggione é pensado como um conjunto multiescalar de caráter operatório (em referência ao seu processo de construção, de caráter alagmático), que compreende diversos níveis de grandeza. Ele é uma unidade complexa que pode conter simultaneamente diferentes representações e códigos definidores de processos ou dados (estruturas sonoras e temporais), englobando diversas escalas e níveis operatórios. Vaggione ainda se vale da ideia de saliência proposta por Thom para explicar seu processo de micromontagem na música eletroacústica. A partir de uma escuta de objetos macroscópicos selecionados, isolam-se e retiram-se as partes salientes destes objetos (seus pontos transitórios de descontinuidade que suscitam um interesse estético auditivo). Estas saliências (ínfimos pedaços de sons) são submetidas a diferentes tratamentos eletrônicos, produzindo variações e réplicas do som original que, por sua vez, são aglutinadas de diferentes maneiras, produzindo novos objetos.

Temos, portanto, em Vaggione diferentes meios e técnicas para realização de processos composicionais que criam redes de objetos, articulando diferentes níveis temporais. Uma possibilidade envolve a utilização de ferramentas computacionais de programação através de códigos (tais como *CSound* e *SuperCollider*) ou programas cuja linguagem é voltada ao processo (*Max* e *PureData*), com o intuito de produzir sons ou transformar sons gravados ou captados em tempo real. Outra possibilidade é a utilização de programas multipistas de edição de áudio, realizando o processo de micromontagem através do isolamento, variação e reagrupamento de saliências. Esta articulação temporal ainda pode envolver estratégias de articulação da escrita instrumental, cujos objetos e figuras fazem parte do nível macrotemporal, com processos eletroacústicos microtemporais.

Em *Till* (1991), obra para piano e dispositivo eletroacústico, Vaggione realiza a banda magnética da obra, a qual apresenta predominantemente uma sonoridade granular (eventos microtemporais, com duração média entre 20 e 100ms), a partir de sons do piano gravados. É uma obra que apresenta um nível de fusão entre os universos instrumental e eletroacústico bastante alto, a ponto de muitas vezes não termos certeza da fonte sonora originária dos sons (instrumental ou eletroacústica). A escrita instrumental em *Till*, a qual representa os eventos macrotemporais, apresenta, assim como a parte eletroacústica, uma

característica granular e descontínua, com muitas figurações em fusas e semifusas, além de uma tendência (direcionalidade) à rarefação dos eventos[10].

Este nível de fusão de timbres na obra foi atingido principalmente pela existência de níveis e pontos de articulação entre as escalas micro e macrotemporais. A partitura instrumental apresenta, ao longo de toda a obra, o andamento de semínima igual a 75. Isto significa que, neste andamento, uma semínima possui a duração de 800ms, uma colcheia, 400ms, uma semicolcheia, 200ms, uma fusa, 100ms, e uma semifusa, 50ms. Neste contexto, a articulação de eventos macro e microtemporais existe principalmente na incidência da escrita de fusas (bastante comum) e semifusas (que aparecem pontualmente), além de eventualmente poderem ser estendidas às semicolcheias (também bastante comuns). As fusas e semifusas se confundem em duração e em qualidades tímbricas com os sons eletroacústicos, os quais possuem a mesma origem morfológica, além de durações similares.

Em relação às obras de Stockhausen e Vaggione, é interessante trazermos algumas questões sobre a forma enumeradas por Koenig (1987), as quais nos auxiliam a compreender o pensamento destes dois compositores. Nos anos 1950, dentro do Estúdio de Colônia, estava difundida a ideia de que a composição do som estaria estritamente ligada à composição da forma, através do princípio da forma baseado na variação de pequenos elementos, concepção que não deixa de estar relacionada aos princípios clássicos de composição, nos quais o material é responsável pela unidade. Os sons compostos eram variados através de alterações em alguns de seus parâmetros, além de serem justapostos e sobrepostos. A grande forma era normalmente organizada em arco, expondo os contrastes de alguns parâmetros (rápido-lento-rápido, continuidade-descontinuidade-continuidade, etc.).

A partir dos anos 1960[11], com a introdução de processos algorítmicos na composição musical, temos o aparecimento da ideia de forma-variante, no sentido que o desenvolvimento formal de uma composição ocorre através de variantes de uma posição inicial descrita algoritmicamente (neste caso, novamente os dados referentes aos

[10] Podemos tomar com antecedente à experiência de Vaggione em *Till* a obra *Analogique A&B* de Iannis Xenakis (1958-59), onde o compositor trabalha a questão da síntese granular em duas escalas temporais distintas, microtempos, na realização da parte eletrônica, e tempos de duração notável, na escrita da parte instrumental para cordas.

[11] Nos anos 1960, Stockhausen também parte para novas possibilidades de estruturações formais, tais como a sua forma momento (*Momentform*) em que o tempo é segmentado verticalmente em diferentes momentos que possuem um pensamento autônomo, sem relação formal com os momentos anteriores ou posteriores. Desta feita, a retomada de ideias anteriores é rechaçada em prol de uma escuta que valoriza sempre o presente.

parâmetros de um som). Os fundamentos da composição algorítmica, por sua vez, estão ligados à noção de objeto enunciada posteriormente por Vaggione, definido como uma unidade fechada que pode ser construída e manipulada através dos valores atribuídos aos seus parâmetros. Neste sentido, a noção de forma para Vaggione está relacionada à noção de forma-variante enunciada por Koenig, mas não à ideia da forma baseada na variação. Para Vaggione, o processo composicional não é linear, mas sim baseado num processo de criação de redes de relações e de estruturas complexas. Assim, as formas de suas obras dificilmente podem ser relacionadas a um arco podendo, no entanto, ser entendidas enquanto uma deriva. De toda maneira, é interessante observar que em ambos os casos mencionados, a forma é concebida como um processo, seja através de articulações ligadas à ideia de grau de mudança, seja através de manipulações algorítmicas de dados sonoros.

Síntese instrumental, fusão de timbres e grau de permeabilidade

O desenvolvimento de meios tecnológicos ao longo do século XX permitiu o acesso à dimensão interna do som, dimensão esta em que os eventos ocorrem em escala microtemporal, em termos de milissegundos. Este acesso pode ser concebido através de ao menos duas vertentes, uma vertente criativa (compositiva) que culminou em algumas linhas estéticas tais como inicialmente a música concreta (Estúdio de Paris, GRM) e a música eletrônica (método de serialização do timbre empregado no Estúdio de Colônia). Estes dois polos iniciais, ao longo do tempo, deram origem a muitos outros locais e organismos voltados para a criação musical através de suporte tecnológico. Uma outra vertente tecnológica seria ligada à análise do som, na qual ferramentas computacionais auxiliam na descoberta de dados a respeito da descrição das características internas da morfologia sonora, tais como distribuição espectral, intensidade de parciais, durações, etc. (MENEZES, 2009 [1991]).

Como mencionamos, a noção de tecnomorfismo se articula com o advento destes equipamentos tecnológicos e as operações por eles realizadas para a produção de novos sons ou análise acústica. A transposição destas operações para o âmbito da música instrumental (processos de síntese, reverberação, filtragem, aceleração, defasagem, etc.) veio a ampliar as possibilidades da escrita instrumental e, da mesma forma, diversificar as possibilidades de geração de novos timbres. A síntese instrumental é um conceito diretamente ligado ao tecnomorfismo pois trata da implementação criativa das técnicas de tratamento e processos de síntese realizados em estúdio no contexto da música instrumental (cf. CATANZARO, 2003; FERRAZ, 1999).

O conceito de síntese instrumental foi desenvolvido pelos compositores ligados à corrente do espectralismo francês, ao longo dos anos 1970, compositores, entre outros, como Gérard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt e Michaël Lévinas. Tal como descrito por Grisey em seu texto *À propos de la synthèse instrumentale* de 1979 (2008c), o trabalho de exploração da dimensão interna do som se dava através do estiramento de sua duração em diferentes velocidades, tal como um efeito de zoom acústico em diferentes escalas. Esta dimensão somente poderia ser acessada pela síntese eletrônica ou pela síntese instrumental. A síntese eletrônica por si só já é uma microsíntese, pois neste processo, por exemplo como nas sínteses aditiva, por modulação de amplitude (AM) ou de frequência (FM), pode-se definir a composição espectral do som em relação a seus parciais. Na síntese instrumental são os instrumentos que exprimem cada parcial do som, por esta razão cada altura executada por um determinado instrumento produz uma nova série de parciais que é proporcional à frequência fundamental entoada (amplifica-se, portanto, a complexidade espectral do som resultante gerado).

A síntese instrumental, em seu viés tecnomórfico, pode se valer de diversas possibilidades criativas, tais como a articulação de transitórios de ataque dos sons, ênfase em sons diferenciais (sombra do som), tradução de batimentos entre duas frequências em escrita rítmica, utilização de defasagens frequenciais como fonte melódica, ou a utilização de filtragens como uma aproximação ou distanciamento do som. Tendo por base estudos da Teoria da Forma, sabe-se que quanto mais próximos estamos de uma fonte sonora, com mais detalhes e nitidez ouvimos a distribuição espectral das frequências deste som; por outro lado, na medida em que nos afastamos da fonte sonora, perdemos gradualmente a definição frequencial deste som, tal como se fosse utilizado um filtro passa-baixos. A partir da utilização destes diferentes procedimentos mencionados, a escuta dos timbres cuja definição se dá em relação ao instrumento que o produz tende a desaparecer, dando lugar ao surgimento de timbres sintéticos relativos ao amalgamento de diferentes timbres instrumentais que se fundem.

Após a composição de diversas obras (*Périodes*, *Partiels*, *Modulations*, *Transitoires*, *Le temps et l'écume*, entre outras) utilizando a ideia de síntese instrumental combinada ao conceito de grau de mudança (*degré de changement*), Grisey conclui, em relação à estruturação de timbres (2008b [1991]: 109), que a continuidade extrema no nível da escuta considerando a interpolação de dois timbres diferentes pode ser realizada através do computador (em referência à realização da parte eletrônica de sua obra *Chants d'amour* para doze vozes mistas e *tape*, através do programa *Chant*). Por outro lado, considerando o estágio de desenvolvimento da escrita instrumental, ela não atinge o objetivo de simular perfeitamente uma transição contínua de um timbre a outro. O instrumento resiste à

continuidade assim como ele resiste à fusão. No entanto, esta tensão dialética entre a intenção do compositor e a resistência dos meios pode ser rica em consequências, que podem ser exploradas criativamente.

A observação de Grisey encontra ressonância nas observações apresentadas por Dubnov, Tishby e Cohen (1997: 279), segundo as quais a fusão ou segregação (fissão) de parciais pertencentes a timbres diferentes se deve a pequenos desvios aperiódicos ou flutuações (*jitter*) que ocorrem no regime de sustentação dos sons, principalmente em relação aos naipes de orquestra tais como as cordas, madeiras e metais. A forma de onda destes instrumentos acústicos nunca é perfeitamente periódica, sendo que estas aperiodicidades são produzidas pelo próprio mecanismo de produção de som dos instrumentos (entretanto impossíveis de serem controladas pelo instrumentista), e têm uma duração inferior a 100ms.

Meyer-Eppler, em seu artigo *Problemas sonoros estatísticos e psicológicos da música eletrônica*, de 1954, já havia observado este modo que conecta um instrumento a outro, com a existência de uma flutuação aleatória imperceptível presente nos próprios instrumentos, e que permitiria justamente a complexidade no jogo de modulação de amplitude e frequência entre um instrumento e outro, ora favorecendo uma fusão, ora uma fissão do som em timbres distintos. Estas flutuações seriam o terreno do aleatório no âmbito musical, terreno este que compreende todas as características presentes no resultado sonoro produzido que não estão indicadas na partitura, considerando os parâmetros musicais de altura, intensidade, timbre e duração. Meyer-Eppler ainda sinaliza que estes desvios aperiódicos também estão relacionados ao Princípio da Incerteza no contexto acústico (mencionado no início deste trabalho). Mais especificamente, as aperiodicidades estão relacionadas à incerteza presente na linha do tempo de um som, um som mais agudo sendo mais rapidamente evidente que um mais grave, tendo esta espécie de granulação na própria percepção do espectro, no que a variação de amplitude é definitiva.

A fusão de timbres é uma operação alagmática pois ela não pode ser concebida simplesmente a partir de duas estruturas (timbres) que são pensadas de maneira separada. Para a criação/composição de dois timbres que possam fundir-se, é fundamental pensar no processo de geração destes sons, seja a partir da escrita instrumental que irá produzi-lo, seja através dos processos de síntese ou transformações eletrônicas. Em nossa observação, timbres com características espectrais semelhantes (forma de distribuição dos parciais ou tipologia de grãos) tendem a fundir-se com mais facilidade (até que o limite de saturação da escuta seja atingido), pois apresentam uma homogeneidade morfológica. Timbres com características morfológicas diferentes também podem se fundir, por exemplo sons

contínuos e sons granulares, sempre se observando uma coerência em relação às dinâmicas, a fim de que não ocorra nenhum tipo de mascaramento. Por outro lado, timbres com características granulares bastante distintas entre si tendem a se repelir e a serem percebidos como eventos separados, devido à heterogeneidade dos grãos.

Considerando tratados de orquestração recentes tais como os de Adler e Piston (apud DUBNOV; TISHBY; COHEN, 1997: 296), o primeiro autor sugere, para uma melhor fusão das alturas tocadas, a orquestração de acordes através de instrumentos de uma mesma família (possivelmente por apresentarem desvios aperiódicos similares em seus respectivos regimes de sustentação). Para uma melhor fusão entre madeiras e metais, por sua vez, Piston assinala (assim como tratados mais antigos como o de Rimsky-Korsakov) que a trompa é o instrumento que promove a ligação (fusão) entre madeiras e metais. Apesar de ser um instrumento de metal, a trompa apresenta uma sonoridade, em seu modo de execução tradicional, que é estruturalmente mais próxima das madeiras.

Dubnov, Tishby e Cohen (1997: 301-302) ainda fazem importantes observações a respeito da morfologia interna dos timbres e sobre a diferenciação entre as categorias timbre e textura. O timbre, apesar de ser um evento bastante complexo em termos acústicos, é percebido auditivamente como um evento único, inseparável. É possível, entretanto, ao realizarmos uma escuta reduzida (voltada exclusivamente às características do objeto sonoro em si), tal como se aplicássemos uma lente de aumento no som, detectarmos microvariações no timbre deste objeto. Foi observado que na medida em que as microvariações aperiódicas presentes no regime de sustentação dos sons aumentam de quantidade, temos o deslocamento morfológico deste timbre de uma configuração harmônica de seus parciais (timbre com uma altura definida) para uma configuração próxima ao ruído (distribuição inarmônica dos parciais que tendem, no limite, à desordem total, dentro de um pensamento ligado à entropia).

A diferenciação entre timbre e textura reside no fato de que enquanto o timbre é percebido como um único evento, diferentes texturas sobrepostas são separáveis auditivamente, por exemplo, em diferentes camadas, além de normalmente apresentarem uma duração maior. Em casos extremos, onde não se pode mais separar diferentes texturas simultâneas em camadas individuais, a textura se torna timbre. Por outro lado, quando o timbre se separa auditivamente em dois ou mais eventos sobrepostos, aproxima-se da textura. O que existe certamente é uma zona de transição entre timbre e textura cuja fronteira não é precisamente definida, a partir da qual não é possível definir com clareza se estamos dentro do universo tímbrico ou textural.

O conceito de permeabilidade proposto por György Ligeti (2010a [1958]) e Koenig (1965) analisa esta dicotomia entre timbre e textura. Este conceito se refere à

aglutinação de texturas morfologicamente diferentes, estruturando-as em camadas - em configurações horizontais (sucessivas) ou verticais (sobrepostas) - com o intuito de observar até que ponto elas se fundem e/ou em que circunstâncias elas se repelem. Para Ligeti, a permeabilidade é a perda de sensibilidade aos intervalos musicais, significando que estruturas de natureza diferente podem se desenvolver simultaneamente, se impregnando ou se fundindo totalmente. Para este compositor, um exemplo musical que possui um grau de permeabilidade fraco é a música de Palestrina, que se desenvolvia a partir regras bastante claras, com combinações de intervalos bastante estritos. Qualquer sonoridade que diferisse deste modelo, acrescentada a esta massa sonora, seria facilmente detectada. Por outro lado, a música tonal do período clássico ou romântico era bastante impermeável (a permeabilidade aumenta consideravelmente numa escrita densa), já que a estruturação musical, em linhas gerais, deixou de lado a construção polifônica, substituindo-a por estruturas harmônicas (blocos de acordes) que serviam de base para melodias.

Uma analogia visual a esta ideia de permeabilidade mencionada por Ligeti seria a mistura de massas de modelar de diferentes cores. Quando misturamos duas, três ou mais cores observamos a fusão entre elas. No entanto, na medida em que a quantidade de cores aumenta, passamos a não mais distinguir estas cores, ao passo que surge uma coloração cinza, identificada como estado de saturação. Após atingirmos este ponto de saturação, que é irreversível, qualquer nova cor que adicionarmos à mistura será logo incorporada pela coloração cinza. Retomando a questão sonora, a superposição e a justaposição de texturas e estruturas diferentes resultam na criação da forma. Dentro de uma análise formal podem-se distinguir diferentes estados de agregação dos materiais musicais, estados estes que articulam diferenças de timbre e de densidade, relacionados aos diferentes tipos de materiais utilizados. A combinação entre os diferentes tipos de materiais, assim como a articulação da transição temporal gradual entre eles constitui o esqueleto da forma.

Ligeti menciona que na composição da obra eletrônica *Artikulation* (1958) procurou integrar texturas, gerando diferentes estados de agregação, a partir da organização interna dos sons, que foram definidos pelo compositor como materiais granulares, quebradiços, fibrosos, pegajosos ou compactos. A partir da definição dos materiais, foi realizado um estudo de permeabilidade entre eles através de distintas combinações, colocando em evidência quais tipos de textura poderiam se fundir e quais se repeliriam. A forma da obra, por sua vez, foi definida através da ordenação serial destas experiências, buscando o contraste dos diferentes tipos de textura combinados, além de uma evolução gradual e irreversível partindo de disposições heterogêneas, orientadas temporalmente no sentido da mistura e fusão dos materiais de características opostas.

A relação entre a música eletrônica e a música instrumental foi tema de diversas reflexões realizadas por Ligeti após sua passagem pelo Estúdio de Colônia, nos anos 1950. Para ele, no entanto, a relação possível entre estes dois meios se dá de uma maneira distinta daquela difundida pelos compositores espectrais, através do conceito de síntese instrumental. Ligeti reflete sobre a relação entre música e técnica sob diversos vieses em seu artigo *Musique et technique: expériences personnelles et considérations subjectives* (1980). Dentro da sua concepção, no nível mais amplo, instrumentos musicais, amplificadores ou fitas magnéticas são todos objetos técnicos, sendo irrelevante se os sons ou ruídos são produzidos por cordas, palhetas, cordas vocais ou circuitos elétricos. Em sua obra para orquestra *Atmosphères* (1961), temos diferentes timbres orquestrais que se transformam temporalmente de maneira gradual e contínua, dando a impressão de se tratar de uma obra eletrônica[12]. Na realidade, esta aparência se deve à aplicação do conceito de "timbre de movimento" (*Bewegungsfarbe*), conceito este elaborado por Koenig, considerando suas experiências com a música eletrônica. Ligeti tomou conhecimento das ideias de Koenig quando foi seu assistente no Estúdio de Colônia, em meados dos anos 1950.

Após este primeiro momento como assistente, Ligeti compôs três obras durante sua passagem pelo Estúdio de Colônia - *Glissandi*, *Artikulation* e *Pièce electronique* nº 3 (esta última inacabada) - baseadas na síntese aditiva de sons senoidais. Segundo uma visão crítica de Ligeti quanto às possibilidades composicionais com sons senoidais, a aparelhagem do estúdio permitia a criação de sonoridades estacionárias nas quais a organização dos parciais era inteiramente livre (algo que foi explorado de maneira extremamente detalhada em sua *Pièce electronique* nº 3), no entanto havia dificuldades instransponíveis para a elaboração e manipulação de transitórios de ataque ou envelopes dinâmicos diferenciados (LIGETI, 2010c [1980]: 178-181).

Esta manipulação de parciais presente na síntese aditiva por meios eletrônicos levou o compositor a conceber, na escrita instrumental, uma espécie de polifonia complexa feita de tramas e redes, denominada micropolifonia (LIGETI, 2010c [1980]). A ideia principal desta técnica é, devido à grande quantidade de vozes sobrepostas, criar um tecido tão denso que as vozes não sejam mais perceptíveis individualmente, passando a ser percebidas em conjunto e formando um único timbre resultante da soma de todas as vozes. Cada voz apresenta um timbre individual caracterizado por uma escrita figural ou melódica, levemente deslocada temporalmente das outras vozes, cuja soma cria um timbre complexo. A fusão dos timbres ocorre justamente pela incidência do timbre do movimento, ou seja, devido à movimentação individual de cada voz. Ligeti se baseou, para a criação desta técnica,

[12] Estes pontos de contato entre música eletrônica e instrumental nesta obra já foram objeto de abordagem por Simurra e Ferraz (2010).

nos estudos da teoria da informação que afirmavam que o limite de saturação de nossa escuta para o reconhecimento de eventos separados é da ordem de vinte eventos em um segundo, ou um evento a cada 5ms (1/20s).

Portanto, pelas razões apresentadas, é impossível a obtenção de um timbre de movimento a partir de uma única voz instrumental. Este agregado somente é obtido pela sobreposição de um grande número de vozes, cuja escrita apresenta pequenas decalagens temporais entre os ataques de cada voz. Em *Atmosphères*, por exemplo, Ligeti faz uso de uma trama polifônica a 87 vozes, sendo 56 cordas (14 violinos I e II, 10 violas, 10 violoncelos e 8 contrabaixos), 15 madeiras (4 flautas, 4 oboés, 4 clarinetes e 3 fagotes), 15 metais (6 trompas, 4 trompetes, 4 trombones e 1 tuba), além de um piano cuja execução se dá no interior do instrumento, apenas pela fricção de suas cordas por diferentes objetos. Todas estas vozes apresentam, na partitura, escrita individual e são combinadas de diversas maneiras (em relação à orquestração e às técnicas instrumentais utilizadas) para a produção de diferentes timbres.

Focaremos nossa análise no trecho de *Atmosphères* entre as letras de ensaio G e H, compassos 40 a 53 (LIGETI, 1963), entre cerca de 3'44" e 4'44" (THE LIGETI PROJECT II, 2002), com o intuito de discutir de forma prática a criação de um timbre de movimento. Neste trecho temos apenas a presença das cordas, de acordo com a distribuição apontada no parágrafo acima, que apresentam uma escrita polifônica individual que ultrapassa o limite de saturação da escuta em relação a eventos individuais, provocando a percepção global de um único timbre. Na letra G, temos apenas a presença dos oito contrabaixos que executam intervalos cromáticos, criando uma massa sonora compacta na região grave. Na letra H, tal como afirma Ligeti (2010c [1980]: 190), temos uma estruturação da trama polifônica em cânone espelhado, sendo que os 28 violinos realizam um cânone com vozes descendentes e as outras 20 cordas realizam um cânone ascendente. Na Fig. 3, temos um trecho da partitura entre os compassos 51 e 56, em que ocorrem estes movimentos em cânone descendente (violinos I e II) e ascendente (violas), na qual traçamos linhas que delimitam as entradas e saídas das vozes. Estes movimentos contrários individuais, quando combinados, tendem a neutralizar-se na escuta, gerando a percepção de um espaço sonoro saturado que evolui constantemente.

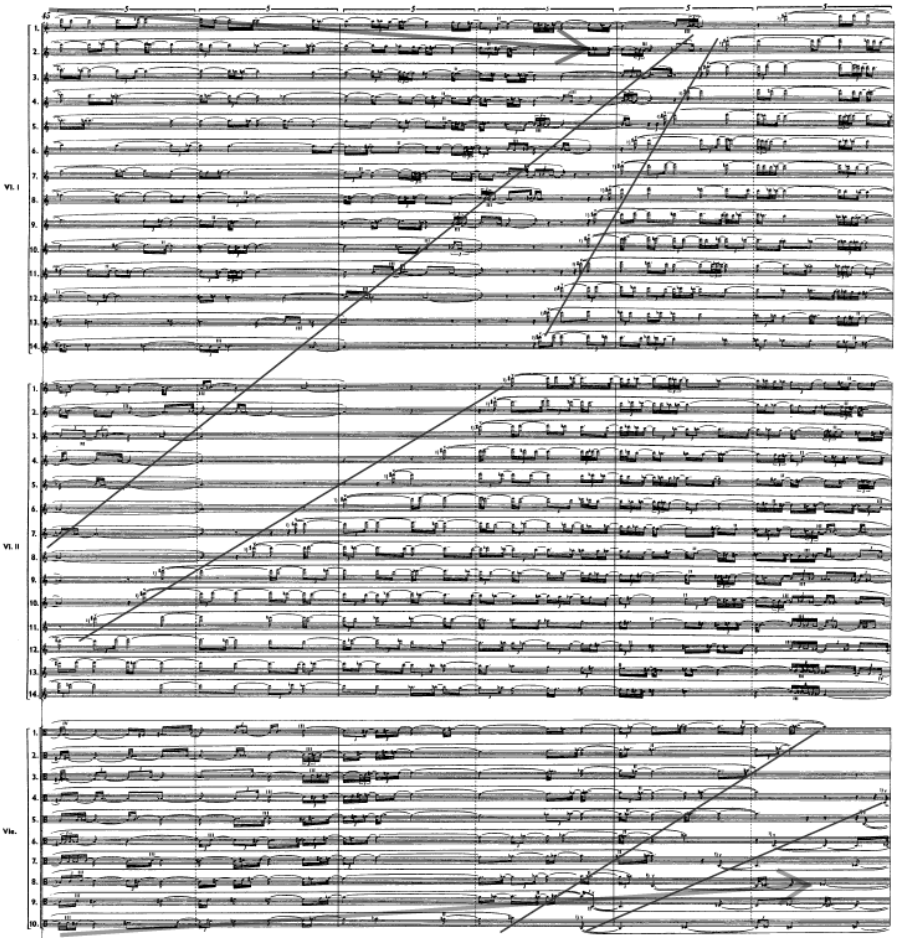


Fig. 3: Cânone em espelho em *Atmosphères* (LIGETI, 1963: 7), compassos 51 a 56. Fusão de timbres pela saturação da escuta.

Na Fig. 4 apresentamos o sonograma desta parte, realizado no programa *AudioSculpt*. O que se observa através do sonograma é que esta trama polifônica criada pelo compositor cria uma rede de parciais extremamente densa, na qual torna-se impossível a distinção exata destes mesmos parciais, que estão quase que completamente entrelaçados e compactados. Este tipo de escrita provoca a audição de um único timbre formado pela sobreposição de todas as vozes. Devido a esta grande densidade de eventos, apesar de

termos uma síntese aditiva instrumental formada pela escrita polifônica em cânone espelhado das vozes individuais, o resultado é a criação de uma grande massa sonora compacta que evolui temporalmente através das pequenas decalagens temporais entre as vozes, combinadas às diferenciações de dinâmicas impostas pelo compositor. No início do sonograma, temos uma massa sonora concentrada na região grave, decorrente da escrita cromática dos contrabaixos. A partir de 4' (240", marcado na linha horizontal do sonograma) temos a entrada de todas as outras cordas que iniciam o movimento em cânone, preenchendo de maneira bastante próxima uma grande parte do espectro de frequências audível.

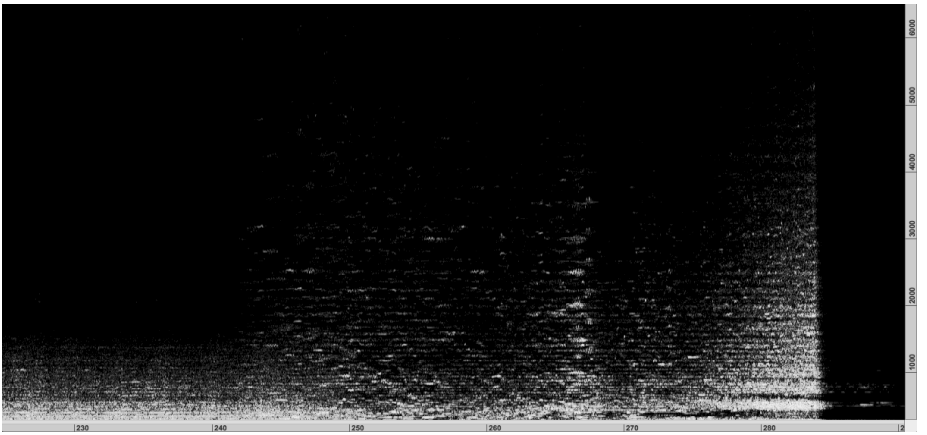


Fig. 4: Sonograma de *Atmosphères,* compassos 40 a 53 (3'44" a 4'44").

Convolução

A convolução é a operação que promove a multiplicação entre duas formas. Antes de tudo, esta é uma noção matemática ligada à transformada de Fourier[13] (transformada integral que expressa uma determinada função como a soma de funções senoidais multiplicadas por amplitudes) e aos domínios de tempo e frequência. O teorema da convolução afirma que esta operação em um domínio (por exemplo, no domínio do

[13] O teorema de Fourier afirma que qualquer sinal periódico é o resultado da soma de inúmeras vibrações pendulares de durações iguais a uma, duas, três, quatro (etc.) vezes a frequência do movimento analisado.

tempo) equivale à multiplicação de seus valores ponto a ponto com o domínio das frequências. Portanto, a convolução é uma operação que correlaciona informações temporais e frequenciais.

Em processos de áudio digital, a convolução essencialmente multiplica o espectro de dois arquivos de áudio denominados entrada e resposta ao impulso. Nesta operação há sempre a filtragem do arquivo de entrada, ou seja, é uma operação equivalente à filtragem de um espectro pelo outro (ERBE, 1997: 35). O teorema da convolução é considerado a base de uma grande parte da teoria dos filtros digitais. Um processo rápido de convolução entre dois sinais equivale primeiramente à multiplicação dos dados referentes às transformadas rápidas de Fourier (*FFT, fast Fourier transform*) dos dois espectros e posteriormente à realização de sua transformada inversa (*inverse FFT*), a fim de reconstruir os dados obtidos, formando um novo arquivo de áudio resultante do processo (JAFFE, 1987: 24-25).

Uma importante aplicação musical desta operação se refere à síntese cruzada entre dois sinais (ou filtragem cruzada), que combina em um único som as propriedades principais dos sons inicialmente implicados no processo, através da multiplicação de seus espectros. A duração do som resultante, por sua vez, será a soma da duração dos sinais iniciais menos 1 (ROADS, 1993: 103-105). Na síntese cruzada, temos um som de entrada que será tratado e outro que será o impulso modulante. Neste tipo de síntese podemos obter resultados tais como a amplificação de frequências comuns entre os dois sons iniciais, uma subtração destas frequências (filtragem) ou um cruzamento entre duas morfologias que promove o nascimento de outras figuras derivadas. A convolução não possui parâmetros específicos de controle, sendo que seu resultado depende exclusivamente da natureza das morfologias implicadas e dos pontos temporais iniciais de cada acoplamento (VAGGIONE, 1996: 5).

Vaggione, no ambiente da música acusmática, realizou duas obras em que a convolução é a operação principal, operação esta realizada de inúmeras maneiras. É importante ressaltar que a convolução já aparecia entre as principais transformações morfológicas utilizadas por este compositor deste os anos 1990. No entanto, ela configura-se como a principal operação morfológica presente nas obras *Consort for Convolved Violins* (2011), dedicada à memória de Max Matthews e *Consort for Convolved Piano Sounds* (2012). A seguir, detalharemos alguns procedimentos utilizados na primeira obra citada.

Em *Consort for Convolved Violins*, o material utilizado são gravações de figuras e gestos musicais executados ao violino. Este material foi analisado resultando na seleção de um conjunto de técnicas e figuras que foram separados em dois grupos. Estes grupos foram

apresentados no início da obra como dois "temas". Operações morfológicas das mais diversas tais como síntese cruzada entre trechos específicos dos grupos e entre suas saliências caracterizam o desenvolvimento do material ao longo da obra (GOPINATH, 2012).

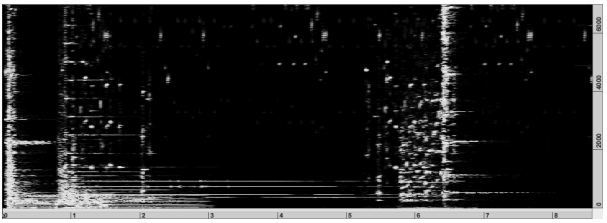
Em nosso entendimento, uma ideia importante ligada a *Consort for Convolved Violins* é a produção de sons que mantenham identificáveis as características morfológicas do timbre do violino, porém que novas figuras, articulações ou resultados sonoros sejam gerados, morfologias estas que não sejam possíveis de executar acusticamente pelo instrumento. Esta seria uma busca pela expansão e amplificação das inflexões instrumentais, além de sonoridades impossíveis de serem atingidas acusticamente, porém que se assemelhem às morfologias produzidas pelo violino acústico. O primeiro conjunto de sons apresenta pouco mais de 8" de duração; o segundo tem uma duração de pouco menos de 4". É importante ressaltar que logo em sua apresentação, os sons do violino já aparecem transformados e algumas saliências são realçadas, já caracterizando a presença de um "violino aumentado". O sonograma dos dois conjuntos de sons podem ser visualizados na Fig. 5.

No primeiro conjunto de sons, que surge logo no início da obra, temos dois ataques de curta duração com bastante intensidade, caracterizando algo similar ao *staccato*, o primeiro no início da obra, e o segundo por volta de 6". Nota-se que as transformações morfológicas operadas nestes gestos de sonoridade interrompida visam criar uma ressonância harmônica artificial dos parciais presentes nas alturas atacadas, valorizando a escuta desta combinação harmônica. Dentre os parciais que são sustentados no segundo ataque (por volta de 1segundo) encontramos as frequências 366, 464, 738 e 928Hz, correspondentes às alturas Fá♯4, Lá♯4, Fá♯5 e Lá♯5. Sobrepostas a estas estruturas, há a presença de sons descontínuos tais como uma nuvem de sons granulares que se concentra no registro médio agudo e um conjunto de ataques do violino caracterizado por um arpejo bastante rápido (em *staccato*) em direção ao agudo, que cresce gradualmente em intensidade (entre 5" e 6").

O segundo conjunto de sons surge a partir de 18", apresentando maior quantidade de transformações morfológicas que distanciam a sonoridade obtida das técnicas acústicas do violino. Três gestos são identificáveis neste conjunto. O primeiro apresenta uma concentração de energia no registro agudo e apresenta uma sonoridade metálica, o segundo gesto é similar a um ataque em *gettato col legno* seguido por um golpe de arco, e o terceiro gesto é um *glissando* de grande intensidade que se dirige ao agudo. Nota-se que a sonoridade dos três gestos apresenta uma ressonância que é enfatizada eletronicamente, seja através de um *reverb* ou *comb filter*. Uma nuvem de sons granulares

surge a partir do segundo ataque, sendo formada por sons agudos do violino, similares a harmônicos, que aparecem de forma intermitente.

Conjunto 1



Conjunto 2

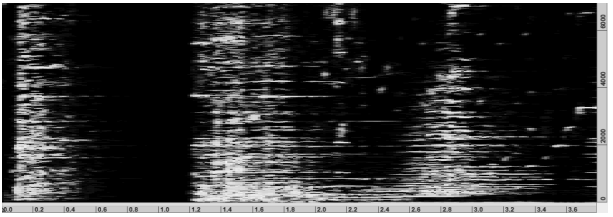


Fig. 5: Conjunto de morfologias do violino às quais foram aplicadas diferentes operações de convolução[14].

Há uma técnica de escrita eletroacústica utilizada nos dois conjuntos de sons bastante particular dentro do universo composicional de Vaggione, técnica esta que produz um elemento que nos afasta ainda mais das possibilidade acústicas do instrumento em relação ao resultado sonoro produzido na composição. Nesta análise da redução *stereo* da obra, percebe-se a presença de pequenas decalagens temporais entre os ataques dos sons, considerando os canais esquerdo e direito. No primeiro conjunto de sons, temos a presença deste procedimento no ataque existente em 6", efeito melhor visualizado na forma de onda dos sons, localizada na Fig. 6. Nota-se que o ataque do violino acontece alguns milissegundos antes no canal direito e, logo após, no canal esquerdo. Temos, desta feita, um prolongamento artificial na sustentação das características morfológicas do instrumento, além de uma indefinição a respeito da posição exata da fonte sonora no

[14] É quase impossível o acesso às partituras de Vaggione, que prefere que os estudiosos de sua obra trabalhem a partir de análises espectrais associadas à escuta direta.

espaço. Esta indefinição se dá pelo fato de que este ataque ocorre primeiramente em um canal e logo a seguir no outro, promovendo a criação de um campo sonoro difuso. No caso do instrumento acústico, teríamos a certeza de que o ataque ocorre sempre num ponto fixo do espaço.

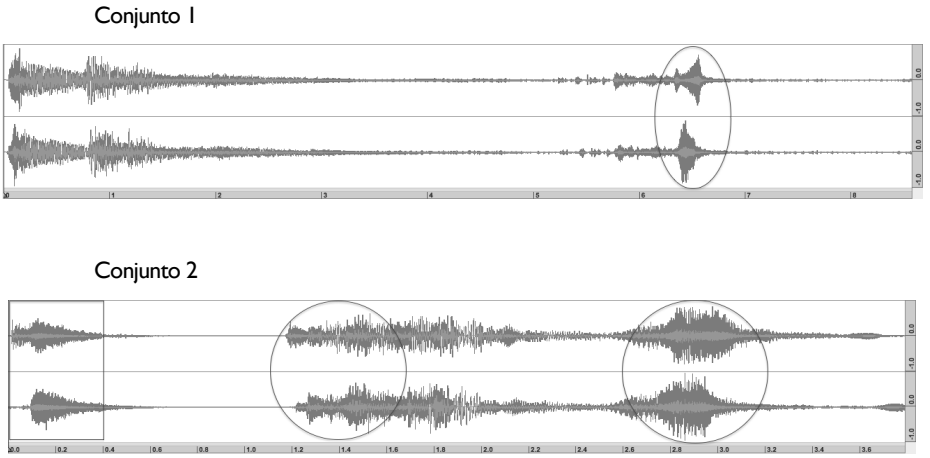


Fig. 6: Descorrelações microtemporais em relação aos dois canais: produção de um campo sonoro difuso.

Vaggione se vale também deste procedimento nos três gestos presentes no segundo conjunto de sons. Observa-se, nos dois primeiros ataques, que o ataque do canal esquerdo ocorre ligeiramente antes do que no canal direito. Este procedimento se inverte no terceiro gesto: o *glissando* ocorre ligeiramente antes no canal direito e logo a seguir no esquerdo. Se analisarmos ainda mais detalhadamente as formas de onda relativas aos dois canais notamos que em cada canal os sons apresentam morfologias ligeiramente diferentes em relação aos seus pontos de ataque, qualidades espectrais e durações, como se observa na Fig. 6. Estas pequenas alterações morfológicas e decalagens microtemporais contribuem para a criação de um campo sonoro difuso, próprio da escrita electroacústica e da micromontagem realizada por Vaggione. Estas operações criam singularidades e descontinuidades formais em diversos momentos, produzindo repetições dos materiais que sempre apresentam alguma característica diferente.

Discutiremos também um exemplo de convolução no ambiente da música instrumental, considerando esta operação como amplificadora das frequências comuns

entre os dois sons envolvidos no processo. Para tanto, abordaremos um exemplo da obra *De um tempo em deserto* (1997) de Silvio Ferraz, para flauta, clarone, violoncelo, violão, piano e percussão, à memória de Adhemar Campos Filho. O interesse aqui está no fato de a operação de convolução ter sido concebida no domínio da escrita instrumental mecânica (acústica), diferentemente de *Consort for Convolved Violins* de Vaggione, em que este procedimento foi desenvolvido a partir de processamentos de áudio digital, embora tendo como material sons instrumentais gravados. No exemplo que abordaremos de *De um tempo em deserto*, a escrita e a própria afinação do violão foram definidas a partir dos parciais encontrados na análise espectral do tam-tam utilizado na obra, configurando-se da seguinte maneira: Mi2, Lá2 um quarto de tom abaixo, Ré3, Sol3 um quarto de tom acima, Si um quarto de tom abaixo e Mi4, conforme mostra a Fig. 7.

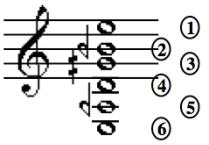


Fig. 7: *Scordatura* do violão em *De um tempo em desterro* (FERRAZ, 1997).

No exemplo abordado desta obra, logo antes da letra de ensaio A (FERRAZ, 1997), por volta de 51' da gravação, temos um ataque do percussionista no tam-tam em *f*, com uma baqueta macia (feltro), no qual sua ressonância é valorizada (*l.v.*). Simultaneamente, é realizado um ataque de um acorde pelo violonista, que apresenta as alturas Mi2 (82,41Hz), Mi3 um quarto de tom abaixo (160,12Hz), Fá♯3 (185Hz), Sol3 um quarto de tom acima (201,74Hz) e Mi4 três quartos de tom abaixo (302,26Hz). As alturas executadas pelo violão correspondem, em termos frequenciais, aos primeiros parciais encontrados numa análise espectral do som do tam-tam. Assim, a partir desta escrita instrumental, produz-se uma amplificação das frequências mencionadas acima, assim como de seus parciais correspondentes (Fig. 8).

O que desejamos realçar nesta operação é principalmente o resultado sonoro do ataque simultâneo do tam-tam e do acorde do violão. As alturas subsequentes atacadas pelo violonista em *accelerando* ainda reforçam estas frequências, porém não se fundem com o timbre anterior e são ouvidas como figuras separadas. Temos, portanto, a partir desta convolução instrumental, uma fusão de timbres entre os sons do tam-tam e do violão. A fusão ocorre pela coincidência de frequências no espectro produzido pelos dois

instrumentos gerando, no timbre resultante, o reforço espectral destes parciais. Na Fig. 8 temos a partitura e o sonograma correspondentes a este trecho.

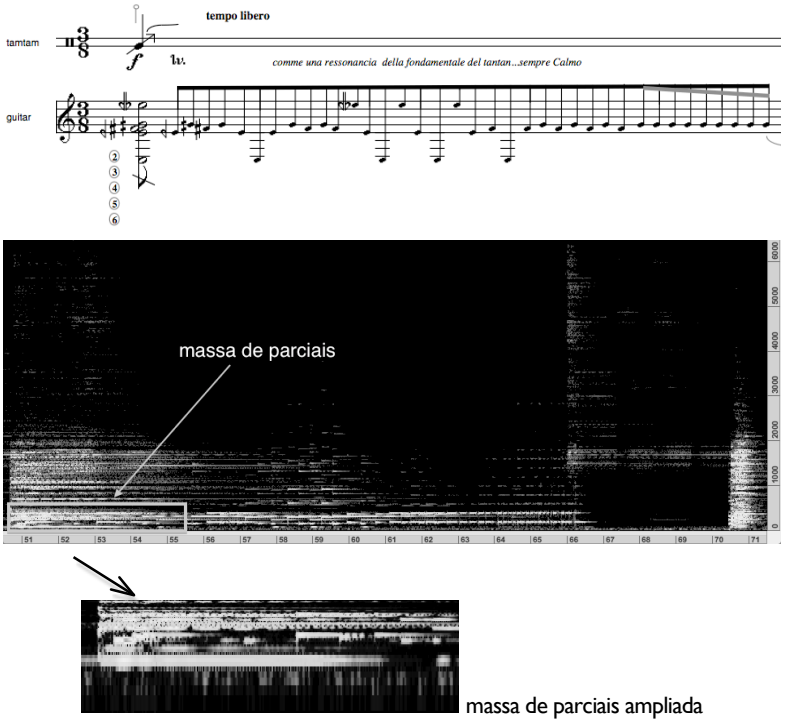


Fig. 8: Convolução entre dois instrumentos, reforço dos parciais comuns (partitura e sonograma).

Realçamos, no trecho aumentado do sonograma da Fig. 8, a presença de uma massa de parciais no timbre resultante concentrada na banda de frequências correspondente às frequências das alturas presentes no acorde executado pelo violonista. Estas frequências se agregam espectralmente aos parciais coincidentes presentes no som do tam-tam, criando um único timbre que nos é perceptível através da escuta. Justamente devido a esta fusão de timbres não percebemos as alturas executadas como intervalos distintos, mas sim como formadores de um único som. Esta agregação aparece como resultado desta convolução instrumental. Dentre as principais razões para a sua obtenção estão a utilização de um instrumento que produz um espectro inarmônico (tam-tam) em

conjunto com uma escrita que utiliza intervalos de quartos-de-tom no violão que são coincidentes frequencialmente ao espectro do tam-tam.

Conclusões

À guisa de conclusão interessa-nos aqui destacar como seria pensar tal aspecto da fusão por convolução, síntese granular, *jitter* e micropolifonia, no âmbito não apenas da composição de objetos breves ou de largas texturas. Este pensamento se estende ao âmbito da forma musical enquanto anamorfose de um estado original que compreenda não apenas o percurso linear mas que tenha a saliência como ponto de salto que permita o ingresso de novo material composicional, ou mesmo que permita ao compositor desviar-se de seu projeto inicial sem no entanto perder os traços mínimos de continuidade. Ligeti e Grisey de certo modo voltam à forma pré-determinada, pois a sequência passa a ser definida enquanto lista de estados.

Em *States, Events, Transformations* (1993), Ligeti dá um passo no sentido de considerar a forma como percurso, como processo, que aceita a interferência de elementos não previstos no plano original. No entanto, na música de Grisey, dez anos após Ligeti, a forma nasce como projeção horizontal das proporções frequenciais e não de um processo genético alagmático tal qual vinha sendo proposto no serialismo, por exemplo. Mesmo em uma peça como *Metastasis* (1953-54), de Xenakis, não é difícil notar que a forma é realizada como compartimentalização de estados desenhando a tradicional sequência de ABA. Em Vaggione, temos também a forma pensada de maneira oposta à sua pré-determinação. Neste contexto, a forma aparece como uma emergência relacionada às operações realizadas nos diversos níveis temporais inferiores, do microtempo, este acessível pela eletroacústica, ao macrotempo, acessível pela escrita instrumental e pela percepção dos objetos sonoros.

As ferramentas teóricas utilizadas neste artigo apontam para o nascimento de uma nova forma através cada processo ou operação realizada, a partir do conceito de individuação das formas (SIMONDON, 2005 [1958]). Elas também apontam para a existência de descontinuidades formais ligadas à nossa percepção (THOM, 1985; 1990c [1976]), sendo que a total continuidade morfológica perceptiva pode se encaixar como um caso específico num mundo de descontinuidades, caso este observável no exemplo da Fig. 2. Nossa visão não se posiciona no sentido de optar exclusivamente por processos formais contínuos ou descontínuos, mas sim em defender uma complementariedade entre estas duas fundamentações. Pode-se, por exemplo, em ambiente eletroacústico, compor utilizando um pensamento de descontinuidade entre as diferentes escalas temporais

concebidas, seja através de programas modulares voltados ao processo como *Max* ou *PureData*, seja através da micromontagem em programas editores de áudio. Por outro lado, no nível do macrotempo, dos objetos sonoros perceptíveis, podemos conceber uma transição contínua entre diferentes timbres no tempo, através de graus de mudança. É importante salientar que em ambos os processos contínuos e descontínuos, a forma é concebida como um resultado das operações composicionais empregadas.

Observamos a importância do trabalho de pesquisa e criação realizado pelos compositores e pesquisadores que atuavam junto ao Estúdio de Colônia nos anos 1950 (Eimert, Meyer-Eppler, Stockhausen, Koenig, Ligeti), em relação às definições estéticas ligadas às operações composicionais que resultam na obtenção da forma como um processo, bem como para a análise de obras anteriores que já se valiam de algumas destas definições (como é o caso da forma estatística em *Jeux* de Debussy). Dentre os processos analisados, ressaltamos, entre outros, a nova morfologia do tempo musical e a continuidade entre as diferentes escalas temporais de uma obra, a forma estatística, os graus de mudança, a modulação aleatória e a permeabilidade. Apontamos também para a influência que estas ideias tiveram em compositores mais recentes como a reinterpretação do conceito de grau de mudança como uma interpolação temporal entre dois timbres, por parte de Grisey.

Koenig, já nos anos 1960, lança a mão da ideia de forma-variante, ligada a processos algorítmicos de composição, ideia esta que seria reinterpretada anos mais tarde por Vaggione na formulação de seu conceito de objeto. Ainda observamos que a visão formal que permeava nas composições dos anos 1950 e 60 buscava estabelecer uma continuidade entre os níveis micro e macrotemporais, visão que pode ser observada no pensamento e nas obras de Stockhausen (como é o caso de *Gruppen*) e Koenig (*Klangfiguren* e *Essai*). A partir dos anos 1970, tal como observamos nos trabalhos de compositores ligados à *New Complexity* como Brian Ferneyhough, o conceito de heteromorfismo toma o lugar do isomorfismo que até então era predominante. O heteromorfismo reflete-se na obra de Vaggione, por exemplo, através da adoção do preceito da total descontinuidade entre as escalas micro e macrotemporais, tal como pudemos observar em *Till*.

Procuramos mostrar e discutir através de análise pontuais de algumas obras, como diferentes procedimentos relacionados à fusão de timbres, tais como em *Octandre* de Varèse (*jitter*) e *Atmosphères* de Ligeti (micropolifonia e saturação da escuta), além de procedimentos relacionados a transformações morfológicas como a convolução. Discutimos a convolução como operação de síntese cruzada em ambiente eletroacústico na obra *Consort for Convolved Violins* de Vaggione, além da possibilidade da convolução instrumental como fusão de timbres, processo que amplifica as frequências presentes nos dois sons iniciais, caso este contido na obra *De um tempo em deserto*, de Ferraz. Em todos

estes exemplos, podemos observar o nascimento de nova forma sonora decorrente das operações com os materiais musicais (seja o som em si, no caso de obras eletroacústicas, seja a escrita musical, no caso das obras instrumentais) utilizados nos processos abordados.

Referências

BRELET, Gisèle. *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1949.

CATANZARO, Tatiana. *Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental* e *vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950-70*. Dissertação (Mestrado). ECA-USP, São Paulo, 2003.

COWELL, Henry. The Music of Edgar Varèse. *Modern Music,* Nova York, v. 5, n. 2, p. 9-19, 1928.

DUBNOV, Shlomo; TISHBY, Naftali; COHEN, Dalia. Polyspectra as Measures of Sound Texture and Timbre. *Journal of New Music Research,* Lancaster, v. 26, p. 277-314, 1997.

EIMERT, Herbert. Debussys Jeux. *Die Reihe,* Viena, v. 5, p. 3-20, 1959.

ERBE, Tom. Soundhack: A Brief Overview. *Computer Music Journal,* Cambridge, v. 21, n. 1, p. 35-38, 1997.

FERRAZ, Silvio. Criação musical com suporte tecnológico. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XII, 1999, Salvador. *Anais...,* Salvador: UFBA, 1999. Disponível em: <http://sferraz.mus.br/anp99.htm>. Acesso em: 1 mar. 2015.

_____. *De um tempo em deserto*. Partitura manuscrita. 1997.

_____. Três estruturas de tempo em O King de Luciano Berio. *Revista Música,* São Paulo, v. 13, n. 1, p. 61-95, 2012.

_____. Varèse: a composição por imagens sonoras. *Música Hoje,* Belo Horizonte, v. 8, 2002. Disponível em: <http://sferraz.mus.br/varese.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2016.

GOETHE, Johann Wolfgang. *A metamorfose das plantas*. 4 ed. São Paulo: Antroposófica, 2005.

GOPINATH, Deepak. An Analysis of Horacio Vaggione's Consort for Convolved Violins. 2012. Disponível em: <http://www.deepakgopinathmusic.com/wp-content/uploads/2013/01/Edakkattil_Gopinath_HoracioVaggioneAnalysis_WritingSample1.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2016.

GRANT, Morag Josephine. *Serial Music, Serial Aesthetics*: *Compositional Theory in Post-War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

GRISEY, Gérard. Tempus Ex-Machina: réflexions d'un compositeur sur le temps musical [1980]. In: GRISEY, Gérard. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale.* Paris: Éditions MF, 2008a. p. 57-88.

_____. Structuration des timbres dans la musique spectrale [1991]. In: GRISEY, Gérard. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale.* Paris: Éditions MF, 2008b. p. 89-120.

_____. À propos de la synthèse instrumentale [1979]. In: GRISEY, Gérard. *Écrits ou l'invention de la musique spectrale.* Paris: Éditions MF, 2008c. p. 35-37.

HARVEY, Jonathan. *The Music of Stockhausen:* An Introduction. Berkeley: University of California Press, 1975.

JAFFE, David. Analysis Tutorial, Part 2: Properties and Applications of the Discrete Fourier Transform. *Computer Music Journal,* Cambridge, v. 11, n. 3, p. 17-35,1987.

KOENIG, Gottfried Michael. *Complex Sounds*. 1965. Disponível em: <http://www.koenigproject.nl/Complex_Sounds.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2016.

_____. Genesis of Form in Technically Conditioned Environments. *Interface,* v. 16, n. 3, p. 165-175,1987.

_____. *The Construction of Sound*. 1963. Disponível em: <http://www.koenigproject.nl/Construction_of_Sound.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2016.

LIGETI, György. *Atmosphères.* Viena: Universal Edition, 1963. Partitura.

_____. Évolution de la forme musicale [1958]. In: LIGETI, György. *Neuf essais sur la musique*. 3. ed. Genebra: Contrechamps, 2010a. p. 119-137.

_____. La forme dans la musique nouvelle [1966]. In: LIGETI, György. *Neuf essais sur la musique*. 3. ed. Genebra: Contrechamps, 2010b. p. 139-152.

_____. Musique et technique: éxpériences personnelles et considérations subjectives [1980]. In: LIGETI, György. *Neuf essais sur la musique*. 3. ed. Genebra: Contrechamps, 2010c. p. 169-194.

_____. States, Events, Transformations. *Perspectives of New Music,* v. 31, n. 1, p. 164-171, 1993.

MENEZES, Flo. Um olhar retrospectivo sobre a história da música eletroacústica [1991]. In: MENEZES, Flo (Org.). *Música eletroacústica:* história e estéticas. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 17-48.

MESSIAEN, Olivier. Temps et éternité. In: MESSIAEN, Olivier. *Traité d'ornithologie, temps et couleur-1942-1992,* tome II. Paris: Leduc, 1994. p. 7-36.

MEYER-EPPLER, Werner. Problemas sonoros estatísticos e psicológicos da música eletrônica [1954]. In: MENEZES, Flo (Org.). *Música eletroacústica:* história e estéticas. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 73-79.

ROADS, Curtis. Musical Sound Transformation by Convolution. In: INTERNATIONAL COMPUTER MUSIC CONFERENCE, 1993, Tokio. *Proceedings...* International Computer Music Association, 1993. p. 102-109.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

SÈDES, Anne. *Les modèles acoustiques et leurs applications en musique*: le cas du courant spectral français. Tese (Doutorado em Música). Saint Denis, Université Paris VIII, 2000.

SIMONDON, Gilbert. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* [1958]. Grenoble: Jérôme Millon, 2005.

SIMURRA, Ivan; FERRAZ, Silvio. A utilização de técnicas apreendidas em estúdios como princípios composicionais em Atmosphères. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XX, 2010, Florianópolis. *Anais*..., Florianópolis, UDESC, 2010. p. 142-148.

SOLOMOS, Makis (Org.). *Espaces composables:* essais sur la musique et la pensée musicale d'Horacio Vaggione. Paris: L'Harmattan, 2007.

STEWART, George Walter. Problems Suggested by an Uncertainty Principle in Acoustics. *Journal of Acoustic Society of America,* n. 2, p. 325-329, 1931.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. … How time passes by… [1957]. *Die Reihe,* v. 3, p. 10-40, 1959. Trad. inglesa: Cornelius Cardew.

_____. Momentform: Nouvelle corrélations entre durée d'éxecution, durée de l'œuvre et moment [1962]. In: *Contrechamps* n. 9 *Karlheinz Stockhausen*. Paris: Éditions L'Age d'Homme, 1989a. p. 100-120.

_____. Musique dans l'espace [1958]. In: *Contrechamps* n. 9 *Karlheinz Stockhausen*. Paris: Éditions L'Age d'Homme, 1989b. p. 78-99.

_____. Statistische Form (von Webern zu Debussy) [1954]. In: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik.* Colônia: DuMont Schauberg, 1963. v. 1, p. 75-85.

THE LIGETI PROJECT II. György Ligeti (compositor). Berlin Philharmonic Orchestra (intérprete), Jonathan Nott (intérprete, regente). Hamburgo: Teldec Classics, 2002 (Compact Disc, faixa 2).

THOM, René. *Esquisse d'une sémiophysique:* physique aristotélicienne et théorie des catastrophes. Paris: InterEditions, 1988.

_____. Les théories de la morphogenèse. In: THOM, René. *Apologie du logos*. Paris: Hachette, 1990a. p. 183-205.

_____. Morphologie du sémiotique [1981]. In: THOM, René. *Apologie du logos*. Paris: Hachette, 1990b. p. 53-65.

_____. Le statut épistémologique de la théorie des catastrophes [1976]. In: THOM, René. *Apologie du logos*. Paris: Hachette, 1990c. p. 395-410.

_____. *Parábolas* e *catástrofes.* Entrevista sobre matemática, ciência e filosofia conduzida por Giulio Giorello e Simona Morini. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

VAGGIONE, Horacio. Représentations musicales numériques: temporalités, objets, contextes. In: SOULEZ, Antonia; VAGGIONE, Horacio (Orgs.). *Manières de faire des sons*. Paris: L'Harmattan, 2010. p. 45-82.

_____. Timbre as Syntax: A Spectral Modeling Approach. *Contemporary Music Review,* v. 10, p. 2, p. 73-83, 1994.

_____. Vers une approche transformationnelle en CAO. In: JOURNÉES D'INFORMATIQUE MUSICALE, III, 1996*,* Ile de Tatihou. *Actes…*, Ile de Tatihou*,* GREYC, 1996. Disponível em : <http://recherche.ircam.fr/equipes/repmus/jim96/actes/vaggione/VaggioneTEXTE.html>. Acesso em 07 fev. 2016.

VARÈSE, Edgar. *Octandre*. Nova York: Ricordi, 1924. Partitura.

XENAKIS, Iannis. Vers une métamusique [1967]. In: XENAKIS, Iannis. *Musique architecture*. Tournai: Casterman, 1971a. p. 38-70.

_____. Vers une philosophie de la musique [1968]. In: XENAKIS, Iannis. *Musique architecture*. Tournai: Casterman, 1971b. p. 71-119.

ZIMMERMANN, Bernd-Alois. Intervall und Zeit [1957]. In: ZIMMERMANN, Bernd-Alois. *Intervall und Zeit*. Mainz: Schott, 1974, p. 14-20.

Danilo Rossetti é doutorando em Música pelo Instituto de Artes da UNICAMP (2013-2016) na área de Sonologia, sob a orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz e coorientação do Prof. Dr. Stéphan Schaub, com bolsa FAPESP. Realizou doutorado sanduíche no CICM da Université Paris 8, sob a supervisão da Prof. Dra Anne Sèdes (2014-2015). Bacharel em Composição e Regência e Mestre em Música pela UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Flo Menezes, com dissertação sobre as noções de tempo nos escritos teóricos e nas composições de Iannis Xenakis. Como compositor trabalha com os meios instrumental e eletroacústico, tendo suas obras executadas em diversos países. É autor, dentre outras publicações, de "Modelos de composição e percepção em Xenakis: Concret PH e o Pavilhão Philips" (Opus v. 18 no 1). danilo_rossetti@hotmail.com

Silvio Ferraz desde 2014 é professor do curso de composição do Departamento de Música da Universidade de São Paulo. Entre 2002 e 2013 atuou como Professor Associado do departamento de música do Instituto de Artes da UNICAMP, entre 2009 e 2010 foi Diretor Pedagógico da EMESP e Diretor do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão. Estudou composição com Willy Correa de Oliveira, Oliver Toni e Gilberto Mendes, na Universidade de S. Paulo. Participou nos seminários de composição de Brian Ferneyhough, na Fundação Royaumont em Paris, e de Gerard Grisey e Jonathan Harvey no IRCAM. É doutor em Comunicação e Semiótica, Livre Docente pela Universidade de Campinas, autor de Música e Repetição: aspectos da questão da diferença na música contemporânea (SP: Educ/Fapesp, 1997), Livro das Sonoridades (Rio: 7 letras, 2004) e organizador de Notas-AtosGestos (Rio: 7 letras, 2007). Bolsista da Fundação Vitae em 2003, pesquisador associado à Fapesp e pesquisador do CNPQ. silvioferrazmello@gmail.com

DOI 10.20504/opus2016a2204

Satie e a arte da polifonia

Eder Wilker Borges Pena (UNESP)

Resumo: O artigo busca demonstrar a relação de Erik Satie com a prática polifônica em sua carreira. Assim, através da análise de seus textos, obras e estudos musicológicos previamente realizados sobre ele, pretende-se elucidar as razões que o levou a retornar aos estudos na Schola Cantorum, de que forma este contato com a polifonia alterou seus processos composicionais e qual impacto essa escolha surtiu em sua carreira e obra, sendo seu "passaporte" artístico na sociedade francesa.

Palavras-chave: Erik Satie. Polifonia. Schola Cantorum. Contraponto.

Satie and the Art of Polyphony

Abstract: The article seeks to demonstrate Erik Satie's relationship to polyphony throughout his career. To this end, with an analysis of his writings, music and other musicological studies on him, we intend to explain the reasons that led him to return to study at *the Schola Cantorum*, how the contact with polyphony changed his composing processes, and what impact it had on his work and career, which provided an artistic "passport" to French society.

Keywords: Erik Satie; polyphony; Schola Cantorum; counterpoint.

PENA, Eder Wilker Borges. Satie e a arte da polifonia. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 97-118, jun. 2016.

Submetido em 24/02/2016, aprovado em 10/04/2016.

Na passagem do século XIX para o século XX, Erik Satie (1866-1925) já era, sem dúvida, um compositor qualificado. Apesar de suas abordagens insólitas ao *métier* composicional de seus contemporâneos, ele já havia produzido parte das peças que teriam maior popularidade durante toda sua carreira e posteridade. Como uma espécie de factótum, o compositor já havia sido pianista e compositor de músicas para cabaret, autor de canções de salão, compositor oficial do Salon de la Rose+Croix de Joséphin Péladan (uma ordem religiosa que foi introduzida na França na década final do século XIX)[1]; suas *Sarabandes* (1887)[2] e *Gymnopédies* (1888) já haviam conquistado um moderado sucesso no meio musical francês, o que levou Debussy a realizar uma orquestração das *Gymnopédies* 1 e 3 (1896); Satie também compôs um ballet cristão (*Uspud,* 1892), música para teatro de sombras (*Nöel*, 1892), música para pantomima (*Jack-in-the-box*, 1899) e uma missa (*Messe des pauvres*, 1893-5), realizada quando Satie se separa do culto da *Rose+Croix* de Péladan e cria sua própria igreja, L'Église Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur[3]. Não obstante, Satie

[1] Há inúmeras ramificações da organização Rosacruz que começaram a aparecer, já no século XVII na Alemanha, derivadas da herança de Christian Rosenkreutz, que viveu no século XV, embora existam inúmeras incertezas sobre a vida e veracidade dos fatos e datas acerca de Rosenkreutz. A ordem de Péladan é, inicialmente, apresentada como Ordre kabbalistique de la Rose-Croix (Ordem cabalística da Rosa-Cruz) em 1888, com Stanislas de Guaïta como Grão-Mestre e Joséphin Péladan como *Sâr*. Em 1890, após sentir inclinações anticatólicas no grupo, Péladan se separa e cria a Ordre de la Rose-Croix Catholique et Esthétique du Temple et du Graal (Ordem da Rosa-Cruz Católica e Estética do Templo e do Graal) dando início ao que ficou conhecido como a Guerra das Duas Rosas. Através de uma hierarquia eclesiástica bem elaborada, Péladan proclamava decretos episcopais, anátemas aos seus adversários e pregava o combate à sociedade através da arte e da religião, enquanto de Guaïta rebatia-o na imprensa. Satie permaneceu ligado à ordem de Péladan por quase dois anos, quando, em 14 de agosto de 1892, ele enviou uma carta aberta à revista esotérica *Le coeur* (*O coração*) rompendo com Péladan, na qual ele se demonstrou insatisfeito com exigências e restrições estéticas realizadas pelo líder religioso, que cultuava a genialidade wagneriana, e alegava não ser pupilo de ninguém, exceto de si mesmo (GILLMOR, 1988: 73-74; VOLTA, 1989: 54-55; SATIE, 2003: 32-33).

[2] As datas e informações gerais sobre as peças foram retiradas do catálogo de obras de Erik Satie organizado por Robert Orledge (1990: 266-355).

[3] Em 15 de outubro de 1893, também através da revista *Le* coeur, Satie, que havia rompido com Péladan, criou sua Igreja Metropolitana de Arte de Jesus Condutor, a qual teve como sede sua própria e minúscula casa e no seu auge teve uma congregação de apenas um membro, o próprio compositor que se intitulava *Parcier*, muito embora ele tivesse realizado um plano hierárquico para 1.608.040.290 membros. Não é possível determinar se Satie estava agindo com verdade ou se apenas buscava zombar dos ideais grandiosos de Péladan através de seu personagem impecável, bem elaborado e sério. O fato é que, mais do que uma ordem religiosa, a Igreja de Satie lhe permitiu atribuir a si mesmo uma importância virtual – a qual lhe era negada pelas instituições como o Conservatório e a Academia de belas-artes –, através do

ainda era visto como um compositor amador e de segunda classe que não se enquadrava nos padrões exigidos pelos árbitros do cânone musical de sua época, os críticos (cf. HANLON, 2013).

Uma figura marcante na vida noturna da época, Satie costuma ser mais lembrado por suas excentricidades e personalidade exótica do que pelas suas habilidades como compositor, que são frequentemente descartadas sem uma profunda análise, em virtude da máscara humorística que o cobre, a monotonia e estaticidade de várias obras e uma aparente simplicidade à primeira vista, além do fato de ele nunca ter composto nas formas tradicionais (quartetos, sonatas, etc.) e de outras atitudes, tipicamente experimentais. O interesse pelos processos composicionais de Erik Satie é, quase sempre, deixado de lado pelos pesquisadores que se perdem nos aspectos de sua personalidade que cruzam a obra. Porém, isto não impediu que trabalhos importantes fossem realizados sobre o compositor, como é o caso de Robert Orledge – *Satie the Composer* (1990), Steven Moore Whiting – *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall* (1999), a divulgação de John Cage, os inúmeros trabalhos de Ornella Volta entre outros pesquisadores.

Gymnopédiste, *phonométrographe*, *parcier*, *Monsieur le pauvre, velvet gentleman*, *musicien médiéval*, *fantaisiste*, inúmeros são os epítetos que acompanham o compositor, no entanto, sua aparente popularidade não lhe foi suficiente para que se sentisse confortável ante suas habilidades como compositor, além da quase nula divulgação de suas obras sérias no cenário parisiense. Como relata Francis Jourdain, "por volta de 1895, Satie era melhor conhecido como um palhaço do que como um compositor"[4] (apud ORLEDGE, 1995: 38). É por isso que, em 1905, contrariando o conselho de seu amigo Debussy – "Na sua idade, não se troca mais de pele"[5] –, Satie, com 39 anos, retornará aos estudos na Schola

título de *Parcier*, e lhe serviu para criticar seus inimigos e críticos com a força sacerdotal de um líder religioso através de cartulários distribuídos ao público na porta de teatros (SATIE, 1981: 15-16; VOLTA, 1989: 48-53).

[4] Todas as traduções para a língua portuguesa são de responsabilidade do autor, excetuando-se aquelas cujos tradutores estão discriminados na bibliografia. "Around 1895 Satie was better known as a clown than as a composer" (apud ORLEDGE, 1995: 38).

[5] "'*A votre âge on ne change plus de peau*'. Ao qual, entretanto, Satie, corajosamente, replicou que se ele falhasse, significaria que ele não possuía o que era preciso para ser um compositor" ("To which however Satie bravely retorted that if he failed it would only mean that he hadn't got it in him to be a composer") (MYERS, 1968: 40). Também segundo Orledge (1990: 57), "'Cuidado. Você está jogando um jogo perigoso. Na sua idade, não se troca mais de pele'. Ao que Satie, supostamente teria respondido: 'Se eu errar meu objetivo, pior para mim. Significará que eu não tenho nada em mim'" ("'Take care. You are playing a dangerous game. At your age you cannot change your skin'. To which Satie is supposed to have replied: 'If I miss my goal, so much the worse for me. It will mean that I have nothing in me'").

Cantorum. Ele vinha de uma má fase composicional nos últimos anos que precedem seu retorno aos estudos e a única obra mais bem elaborada deste período, entre 1900 e 1907, são os *Trois morceaux en forme de poire*, também frutos de um conselho de Debussy para que ele desenvolvesse seu senso de forma[6]. As críticas parecem ter afetado o compositor, que costumava ser acusado de "zombador, um palhaço, um amador incompetente, que tentou esconder sua mediocridade por trás de uma fachada de absurdo pretensioso"[7] (MYERS, 1968: 40). Em 17 de janeiro de 1911, Satie escreverá ao seu irmão Conrad contando: "Em 1905, Eu comecei a estudar com d'Indy. Eu estava cansado de ser repreendido por uma ignorância que eu acreditava ter, uma vez que pessoas competentes tinham apontado traços dela em meus trabalhos"[8] (SATIE, 2003: 145).

Até então, em 1905, os trabalhos de Erik Satie eram, essencialmente, homofônicos ou melodias acompanhadas, quase sempre caracterizados pela monotonia e estaticidade, como podemos visualizar nas Figs. 1 e 2. O primeiro trecho, essencialmente homofônico, pertence à *Ogive* n.1 – homofonia que também pode ser vista nas outras *Ogives*, nas *Danses gothiques*, *Préludes du Nazaréen*, *Sonneries de la Rose+Croix* e *Vexations* entre outras – e o segundo trecho, uma melodia acompanhada, pertence à *Gnossienne* n. 5 – textura utilizada nas cinco primeiras *Gnossiennes* e nas três *Gymnopédies*.

---

[6] "Para ele ou para Debussy, ele compõe os *Trois morceaux en forme de poire*, que já anunciam o divórcio entre Satie e o impressionismo. Nós conhecemos a história dessas três belas peças para piano. Debussy disse um dia a Satie que ele devia desenvolver seu senso de forma; um sorriso ambíguo recebe este conselho. Algumas semanas mais tarde, Satie traz a seu amigo as três peças" ("Pour lui, ou pour Debussy, il compose les Trois morceaux en forme de poire, qui annoncent déjà le divorce entre Satie et l'impressionisme. On connaît l'histoire de ces très belles pièces de piano. Debussy dit un jour à Satie qu'il devrait développer son sens de la forme; un sourire ambigu accueille ce conseil. Quelques semaines plus tard, Satie apporte à son ami ses trois morceaux") (TEMPLIER, 1977: 26). Golschmann relata que Satie teria dito o seguinte: "Tudo que fiz [...] foi escrever peças em forma de pera. Eu as trouxe para Debussy, que perguntou, 'Por que tal título?' Por quê? Simples, meu caro amigo, porque você não pode criticar minhas peças em forma de pera. Se elas são em forma de pera, elas não podem ser disformes" ("All I did [...] was to write *Morceaux en forme de poire*. I brought them to Debussy who asked, 'Why such a title?' Why? Simply, *mon cher ami*, because you cannot criticize my Pieces in the shape of a pear. If they are *en forme de poire* they cannot be shapeless") (apud ORLEDGE, 1995: 100).

[7] "farceur, a leg-puller, a bungling amateur, who tried to conceal his mediocrity behind a façade of pretentious nonsense" (MYERS, 1968: 40).

[8] "En 1905, je me suis mis a travailler avec d'Indy. J'étais las de me voir reprocher une ignorance que je croyais avoir, puisque les personnes compétentes la signalaient dans mes oeuvres" (SATIE, 2003: 145).

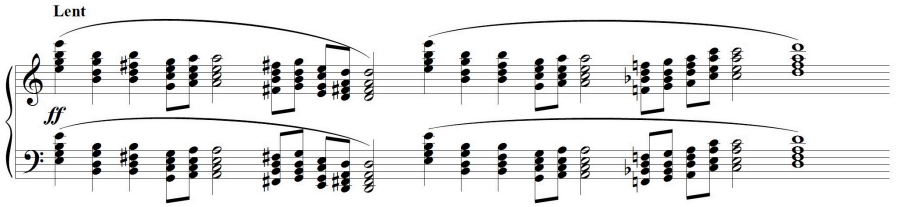


Fig. 1: Trecho de *Ogive* n. 1 de Erik Satie (SATIE, 1986: 4).

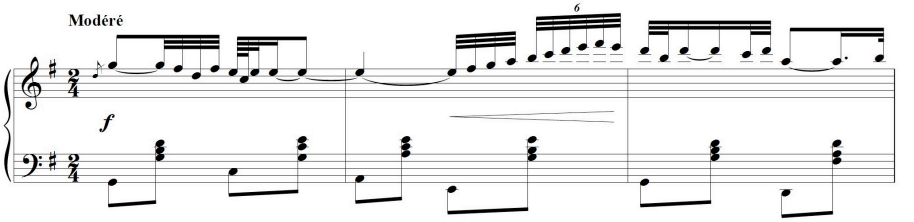


Fig. 2: Trecho da *Gnossienne* n. 5 de Erik Satie (SATIE, 1986: 32).

É importante destacar que, no final do século XIX e início do século XX, o contraponto estava sendo retomado com novas abordagens pelos compositores, como Schoenberg e Hindemith, e a polifonia ganhava um tratamento moderno. Satie reconhecia essa nova atitude quanto ao contraponto como um novo passo para a evolução do espírito humano, como relata em um de seus aforismos em *Les raisonnements d'un têtu* (Os raciocínios de um teimoso): "Em música, eu vejo quatro fases importantes: Contraponto: – fórmula primitiva; Harmonia: – regulação sonora; Ressonância: – impressionismo musical; Neo-contraponto: – nova fórmula. Cada uma dessas fases corresponde a uma evolução do espírito humano"[9] (SATIE, 1981: 164).

Satie já vinha se empenhando, pessoalmente e politicamente entre os compositores, durante toda a década de 1890, em produzir uma música que fosse verdadeiramente francesa e alheia à febre wagneriana que havia tomado a França e produzido inúmeros reprodutores de ideais estéticos estrangeiros:

[9] "En Musique, je vois quatre phases importantes: Contrepoint: – formule primitive; Harmonie: – réglementation sonore; Résonance: – impressionnisme musical; Néo-Contrepoint: – nouvelle formule. Chacune de ces phases correspond à une evolution de l'esprit humain" (SATIE, 1981: 164).

> Este era um objetivo que ele compartilhava com outros compositores na França em torno da virada do século, muitos dos quais, cansados da influência pervasiva de Richard Wagner e ainda mordidos pela derrota na Guerra Franco-Prussiana, estavam procurando vindicação cultural[10] (DAVIS, 2007: 74).

Com o fim da guerra em 1871, os franceses começaram a nutrir um sentimento de vingança contra os alemães, sentimento que se infiltrava na cultura, política e fazia parte, até mesmo, da educação das crianças. Logo, a geração de Maurice Ravel, Claude Debussy, Erik Satie, que eram crianças no momento da Guerra Franco-Prussiana, cresceu ouvindo canções de guerra sobre a obrigação do jovem francês de servir o próprio país. Durante a Terceira República, a divulgação da cultura e valorização do folclore nacional também passou a ser obrigatória em todo o território francês (cf. BENEDETTI, 2013: 25-32). Também nesse período será comum encontrar nas capas das partituras publicadas indicações como *musique française* ou *Claude Debussy – musicien français*, com o intuito de acrescentar uma ideia de caráter nacional à obra.

A fim de construir essa música francesa, a redescoberta da herança nacional se fez necessária e os compositores buscaram na obra de compositores como Jean-Philippe Rameau, Jean-Baptiste Lully e François Couperin a inspiração e o elemento nacional necessários. Logo, estruturas formais, estilísticas, estéticas, danças, ritmos e melodias do século XVIII reapareciam em uma nova roupagem em peças modernas e com títulos evocativos ao passado como *Suite bergamasque* (1890-1905) e *Images* (1904-5), que contém uma *Hommage a Rameau*, de Debussy; e a célebre homenagem feita por Ravel, *Le tombeau de Couperin* (1914-1917). Satie, que não era tão amante desse período musical francês, argumentará que também queria realizar uma homenagem, mas todos os compositores (Lully, Rameau, Couperin, Debussy) já haviam, devidamente, recebido uma e, portanto, ele faria uma homenagem a Louis Clapisson, um compositor de canções medievais e óperas cômicas do século XIX (DAVIS, 2007: 74-75; BENEDETTI, 2013: 32-45). Em artigo sobre Debussy, Satie, ao comentar sobre a estética do compositor, relata uma conversa que teve com o mesmo:

[10] "This was a goal he shared with other composers in France around the turn of the century, many of whom, weary of the pervasive influence of Richard Wagner and still stinging from the defeat of the Franco-Prussian War, were seeking cultural vindication" (DAVIS, 2007: 74).

> Eu expliquei a Debussy, a necessidade, para nós franceses, de nos libertarmos da aventura Wagner, a qual não respondia às nossas aspirações naturais. E eu procurava deixar claro que eu não era, de maneira alguma, antiwagneriano, mas que nós devíamos ter uma música nossa – sem chucrute, se possível. Por que não se utilizar dos meios representativos que nos expunham Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec, etc.? Por que não traduzir musicalmente estes meios? Nada mais simples. Não são eles expressões?[11] (SATIE, 1981: 69).

Desta forma, Satie, sentindo a necessidade de estruturar e completar seus estudos formais e poder alcançar seus objetivos em composição, escolhe a Schola Cantorum e começa a participar da classe de composição de Vincent d'Indy e a tomar lições de contraponto com Albert Roussel. É claro que uma figura, já com certa idade e experiência, causaria certo espanto retornando aos estudos. Roussel, na ocasião de um festival em homenagem a Satie, um ano após a morte do compositor, conta que teve certa resistência em aceitá-lo como aluno:

> [...] pressupondo que ele fosse suficientemente familiarizado com a escrita contrapontística e não vendo nenhuma aplicação prática que ele pudesse fazer ao seu estilo através do estudo de exercícios a quatro vozes. Mas ele persistiu, e a sóbria escola na rua Saint-Jacques nunca conheceu um aluno mais preciso e disciplinado. Eu confesso que, no começo, senti-me confuso de alguma forma, enquanto lia seus exercícios no piano, pela presença, atrás de mim, desse estranho aluno que tão pouco se assemelhava aos outros. Parecia a mim que seu sorriso irônico insinuava: "Oh, oh! Isso é, com certeza, proibido, senhor professor? Sério? Ah! Quão boa essa correção soa! Agora sim, temos uma peça de contraponto, verdadeiramente, sem defeitos!" [...] O resultado foi que em junho de 1908 ele foi premiado com um esplêndido diploma, constatando que o aluno Satie havia sido julgado competente para praticar sua arte[12] (apud ORLEDGE, 1990: 57, 1995: 18).

---

[11] "j'expliquais, à Debussy, le besoin pour nous Français de se dégager de l'aventure Wagner, laquelle ne répondait pas à nos aspirations naturelles. Et lui faisais-je remarquer que je n'étais nullement antiwagnérien, mais que nous devions avoir une musique à nous – sans choucroute, si possible. Pourquoi ne pas se servir des moyens représentatifs que nous exposaient Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec, etc.? Pourquoi ne pas transposer musicalement ces moyens? Rien de plus simple. Ne sont-ce pas des expressions?" (SATIE, 1981: 69).

[12] "[...] supposing him to be sufficiently acquainted with contrapuntal writing and not seeing what practical application he could make to his style through the study of four-part exercises. But he persisted, and the sober school in the rue Saint-Jacques had never known a more precise and disciplined pupil. I confess that, at the start, I felt somewhat put out, while I read

Assim, o aluno que outrora fora classificado como "insolente" e "o mais preguiçoso estudante" no Conservatório de Paris, sendo finalmente expulso em 1882, e que descreveu o Conservatório como um "grande edifício muito desconfortável e bem desagradável de se olhar – uma espécie de penitenciária local sem nenhum atrativo exterior – nem interior, de qualquer maneira"[13] (SATIE, 1981: 67), havia se tornado uma espécie de aluno exemplar e dedicado, jogando – talvez o único momento de sua vida em que tenha feito isso – finalmente, pelas regras. Satie reconhecia que "existe uma linguagem musical. Deve-se aprendê-la"[14] (apud ORLEDGE, 1990: 81) e com a ajuda de d'Indy, que lhe concedeu uma bolsa de estudos, já que o compositor não tinha condições de pagar as taxas, ao final do primeiro ano, Satie já realizava exercícios a 4 e 5 vozes e, em abril de 1907, exercícios a 6 vozes em seus cadernos[15].

Analisando tais cadernos, Orledge (1990) apresenta alguns exercícios de contraponto de 2 a 6 vozes, contraponto invertido e rearmonizações de corais de Bach. Os últimos exercícios já contam com uma certa liberdade harmônica e soluções não tão usuais que, apesar da liberalidade de Roussel, acarretaram várias correções nos exercícios de Satie. O exemplo mostrado na Fig. 3 demonstra uma das primeiras tentativas de Satie em incorporar seu próprio estilo na prática contrapontística, como apontaremos em nossa análise.

---

his exercises through at the piano, by the presence, behind me, of this strange pupil who so little resembled the others. It seemed to me that his ironic smile intimated: 'Oh, oh! This is of course forbidden, mister professor? Really? Ah! How well this correction sounds! Here now is a truly unblemished piece of counterpoint!' […] The result was that in June 1908 he was awarded a superb diploma, stating that the pupil Satie had been judged competent to practice his art" (apud ORLEDGE, 1990: 57, 1995: 18).

[13] "vaste bâtiment très inconfortable & assez vilain à voir – une sorte de local pénitencier sans aucun agrément exterieur – ni intérieur, du reste" (SATIE, 1981: 67).

[14] Robert Caby relatou, informalmente, a Robert Orledge que Satie o teria dito isso, durante o período de sua doença que acabaria o levando à morte. "There is a musical language. One must learn it" (apud ORLEDGE, 1990: 81).

[15] Felizmente, todos os cadernos utilizados em classe por Satie, contendo todos os seus exercícios com marcações e correções de Albert Roussel, foram mantidos intactos, no entanto, devido à sua condição frágil, os mesmos só podem ser acessados no Département de la Musique na Bibliothèque Nationale de France com a autorização do diretor do departamento de música. Os mesmos também não se encontram disponíveis no acervo digital da Biblioteca. Parte destes cadernos foi reproduzida no livro *Satie the Composer* de Robert Orledge (1990).

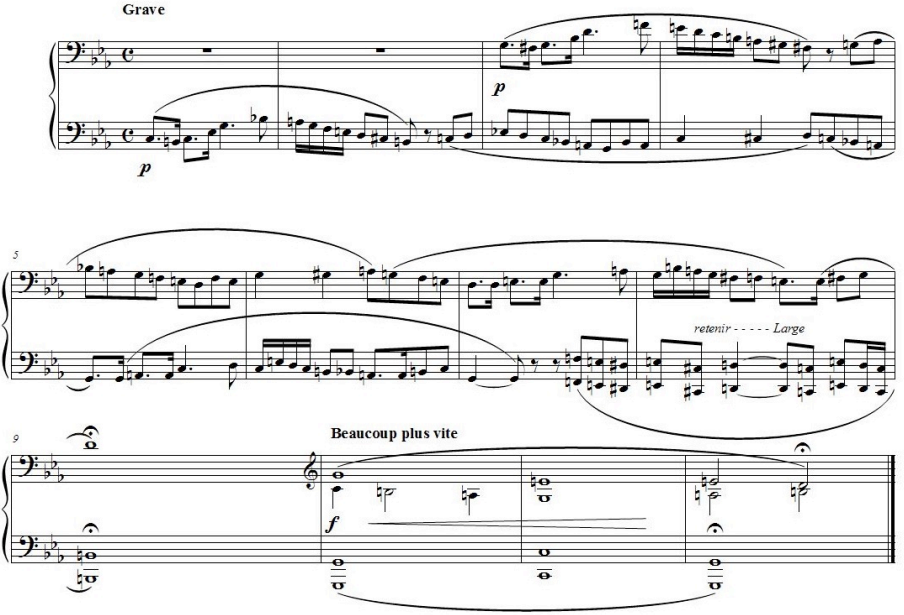


Fig. 3: Peça canônica, datada de 16 de outubro de 1907, original na Biblioteca Nacional da França, BN9639,29 (ORLEDGE, 1990: 89).

O cânone representado na Fig. 3 é composto por um único e longo ponto de imitação, o sujeito principal é apresentado nos compassos 1 ao 7 na voz do baixo, e 3 ao 9 na voz do tenor seguidos de uma coda nos três últimos compassos. A imitação é realizada a uma distância de duas semibreves, em uma relação de quinta justa e é real, i.e., os intervalos são exatamente idênticos, independente da armadura de clave inicial. Com uma melodia cheia de alterações e passagens cromáticas, ocorrem batimentos e procedimentos alheios às regras tradicionais de contraponto em vários trechos, ocasionados também pela dificuldade de se realizar imitações reais em tão longa escala. Após o término da apresentação do sujeito, Satie introduz oitavas paralelas como recurso timbrístico, algo frequente em suas peças, e acrescenta uma coda que fornece uma sensação de retorno a um terreno mais tonal. O tratamento que podemos ver nesse exercício de Satie já é um exemplo daquilo que o compositor buscava e intitulava como *neo-contrepoint*, suas intenções

já apontavam uma necessidade de aplicação prática das técnicas que havia aprendido na Schola Cantorum e não apenas a construção de exercícios[16].

Apesar de tudo, em 1908, Satie mostrará baixo desempenho em suas atividades na escola, provavelmente, devido ao fato de que Albert Roussel estava muito ocupado com suas composições e seu último ano de estudos na Schola[17] e não podia realizar atendimentos. Neste período, os exercícios de Satie possuem pouquíssimas anotações de Roussel e boa parte das correções são de Auguste Sérieyx – outro professor de composição da instituição e que, provavelmente, substituiu Roussel em determinados momentos. Satie também se atrapalha com a demanda de trabalho no cabaret e chega a enviar uma carta pedindo desculpas a d'Indy pelo atraso na entrega de um trabalho[18]. Também nesse período, ainda em seus exercícios, começam a ressurgir as peças para piano com nomes humorísticos (*Fâcheux exemple, Désespoir agréable*) (ORLEDGE, 1990: 89-90).

Satie formou-se no curso de contraponto com a distinção *très bien* em 1908, abrindo uma nova gama de possibilidades em sua carreira com a técnica do contraponto e lhe proporcionando um

> [...] impulso de credibilidade e confiança. Exercícios em hamornização de corais e fugas o deixaram mais fluente nessas formas e ansioso para explorar as possibilidades de amalgamar técnicas de contraponto com seu próprio estilo já estabelecido, marcado pela dissonância e vertido em ironia[19] (DAVIS: 2007: 76-77).

---

[16] Não obstante, o exercício possui anotações de Roussel apontando que "o 'canon modula demais' e contém pouquíssimas 'harmonias completas' (que são terças e sextas). O acorde final, a propósito, foi convertido de um Sol menor para um Sol maior por Roussel" ("[…] the 'canon modulates too much' and contains too few 'complete harmonies' (that is, thirds and sixths). The final chord, incidentally was converted from G minor to G major by Roussel") (ORLEDGE, 1990: 88-89).

[17] Albert Roussel foi professor na Schola Cantorum ao mesmo tempo em que cursava a classe de composição de Vincent d'Indy e se formou na mesma no ano de 1908.

[18] "Querido mestre, desculpe-me por entregar meu trabalho com tal atraso. Eu lhe peço que acredite que não foi minha culpa e lhe suplico para que não me trate com rigor, respeitosamente, Erik Satie" ("Cher Maître, excusez-moi de vous faire parvenir mon travail d'examen avec un tel retard. Je vous prie de croire qu'il n'y a pas de ma faute, et vous supplie de ne pas m'en tenir rigueur, Erik Satie") (SATIE, 2003: 129; ORLEDGE, 1990: 90).

[19] "credibility and a confidence boost. Exercises in chorale harmonization and fugal writing left him fluent in those forms and eager to explore the possibilities of meshing contrapuntal techniques with his own established style, marked by dissonance and infused with irony" (DAVIS, 2007: 76-77).

Ele continuaria os estudos em composição com d'Indy até o início de 1912, mas em 1908, já é possível ver suas primeiras experiências com a composição polifônica fora da academia, iniciando pelas *Aperçus désagréables*.

Aperçus désagréables foi a primeira obra de Satie após a conquista de seu diploma de contraponto e contava inicialmente com um *Coral* e uma *Fuga* (em 1912 ele adicionaria um movimento inicial à obra: *Pastorale*) para piano a quatro mãos. A peça foi composta para que Satie e Debussy pudessem tocá-la em seus encontros semanais[20] e contém diálogos que correm ao longo dos compassos em narrativa humorística. Debussy, que foi contrário à presença de Satie na Schola Cantorum, conta a Francisco de Lacerda[21] sobre a peça: "Satie acabou de terminar uma fuga, na qual o tédio se esconde por trás de harmonias interessantíssimas e nas quais você reconhecerá a influência do supracitado estabelecimento"[22] (apud ORLEDGE, 1990: 57). E, embora Debussy tenha demonstrado certo interesse na *Fuga*, o que era a intenção de Satie, o próprio compositor revela a seu irmão Conrad, em 17 de janeiro de 1911, um ano antes da publicação da peça, um certo descontentamento com seus trabalhos polifônicos:

> Aqui estou então, em 1908, segurando um certificado que me dá o título de contrapontista. Orgulhoso de minha ciência, começo a compor. Minha primeira obra deste tipo é um Coral e Fuga para quatro mãos. Eu fui bem insultado em minha pobre vida, mas nunca fui tão desprezado. O que diabos eu estive fazendo com

[20] Satie e Debussy nutriram uma amizade por um longo tempo e as visitas de Satie a Debussy eram comuns, principalmente pelo fato de Satie não ter tido um piano em sua casa durante um longo período de sua vida e, quando teve, preferia não utilizá-lo. Em um texto de Satie escrito à *Vanity Fair* em agosto de 1922, embora a revista não o tenha publicado, ele conta sobre sua relação com Debussy: "Assim que eu o vi pela primeira vez, eu fui levado em sua direção e desejei viver eternamente ao seu lado. Eu tive, durante trinta anos, a felicidade de poder realizar este desejo. Nós nos compreendíamos à meia palavra, sem explicações complexas, pois nos conhecíamos – parecia que desde sempre" ("Dès que je le vis pour la première fois, je fus porté vers lui et désirai vivre sans cesse à ses côtés. J'eus, pendant trente ans, le bonheur de pouvoir réaliser ce voeu. Nous nous comprenions à demi-mot, sans explications compliquées, car nous nous connaission – depuis toujours, il semblait") (SATIE, 1981: 68; cf. ORLEDGE, 1990: 39-67).

[21] Francisco de Lacerda foi um compositor açoriano que atuou como diretor em diversas orquestras na Europa, tendo sido responsável pela estreia de várias peças de Debussy, com o qual mantinha contato (ORLEDGE, 1990: 57; VOLTA, 1989: 25).

[22] "Satie has just finished a fugue in which boredom disguises itself behind wicked harmonies and in which you will recognize the influence of the aforementioned establishment" (DEBUSSY apud ORLEDGE, 1990: 57). O estabelecimento supracitado se refere à Schola Cantorum que Satie frequentou.

> d'Indy? As coisas que eu escrevi antes tinham um encanto tão profundo! E agora? Quão tediosas! Quão desinteressantes![23] (SATIE, 2003: 145).

Esta visão decepcionada de Satie sucede a um evento significativo, pois no dia anterior a esta carta, em 16 de janeiro de 1911, suas obras haviam sido trazidas à sala de concerto da Société Musicale Indépendante, por intermédio de Maurice Ravel, e a sociedade artística parisiense pôde finalmente descobrir o trabalho composicional de Satie. Porém, para o espanto e confusão de Satie, seus trabalhos antigos foram aclamados pelo público da SMI, enquanto seus novos trabalhos, como *Aperçus désagréable*s, foram taxados de tediosos. Isso significava que o seu trabalho "amadorístico" e vertido de "ignorância", que o levou a passar anos na Schola Cantorum se dedicando à linguagem musical, era mais apreciado do que suas peças eruditas e acadêmicas, o que Satie considera um absurdo e diz que "Não dá para entender nada"[24] (SATIE, 2003: 145; cf. ORLEDGE, 2010: 3).

Apesar da visão do compositor, *Aperçus désagréable*s provavam que Satie possuía aquilo que era necessário para ser um compositor e que ele era capaz de utilizar formas tradicionais e compor peças mais extensas e, ao contrário do que Debussy temia, ele podia trocar de pele mais algumas vezes sem perder aquilo que o tornava único como compositor: sua excentricidade, seu humor e seu experimentalismo. E, apesar da decepção momentânea, vemos Satie, posteriormente, descrever a mesma peça dessa forma:

> As belas e límpidas *Aperçus désagréable*s (Piano a 4 mãos: Pastorale, Choral, Fugue) são de um estilo elevado e fazem compreender por que o sutil compositor tem o direito de dizer: "Antes de escrever uma peça, eu passeio por ela várias vezes, na companhia de mim mesmo"[25] (SATIE: 1981: 143).

---

[23] "Me voilá donc, en 1908, avec, en mains, une licence me donnant le titre de contrapuntiste. Fier de ma science, je me mis a composer. Ma première oeuvre de ce genre est une Choral et Fugue à quatre mains. J'ai été bien engueulé dans ma pauvre vie, mais jamais je ne fus autant méprisé. Que est-ce que j'avais été faire avec d'Indy? J'avais écrits avant des choses d'un charme si profond! Et maintenant? Quelle barbe! Quelle jambe!" (SATIE, 2003: 145).

[24] "C'est à n'y rien comprendre" (SATIE, 2003: 145; cf. ORLEDGE, 2010: 3).

[25] "Les beaux et limpides Aperçus désagréables (piano 4 mains: Pastorale, Choral et Fugue) sont du style le plus élevé et font comprendre pourquoi le subtil compositeur a le droit de dire: 'Avant d'écrire une oeuvre, j'en fais plusieurs foi le tour, en compagnie de moi-même'" (SATIE, 1981: 143).

A *Fuga*, longe de ser "tediosa" e "desinteressante", como o compositor mencionou ao irmão, é resultado de um longo amadurecimento de Satie nas técnicas de contraponto aprendidas na Schola Cantorum. A melodia quase cromática ou de modulação aleatória, que dificilmente resulta em uma harmonia de claro sentido tonal, é um segundo estágio daquela que podemos notar na peça canônica (Fig. 3), assim como, os baixos em oitava, também presentes na *Fuga* de *Aperçus désagréable*s. A sensação de uma tonalidade ou modo que regesse a peça fica ainda mais distante devido à exploração de síncopas, procedimento raro em toda a obra de Satie, e que, junto a um sujeito cromático ou de modulação rápida e aleatória, nos dá a sensação de falta de direção, de não estar indo a lugar algum. Esta ideia de ritmo sincopado também pode ser vista em um de seus exercícios chamado *Exemplo irritante* (*Fâcheux exemple*)[26], que já aponta o interesse de Satie em utilizar-se de síncopas e que se desenvolveria na *Fuga* de *Aperçus désagréable*s e, posteriormente, nas *Nouvelles pièces froides* e na *Danse de la Brouette* do ballet *Relâche*. Na Fig. 4 podemos ver um trecho de *Fâcheux exemple*.

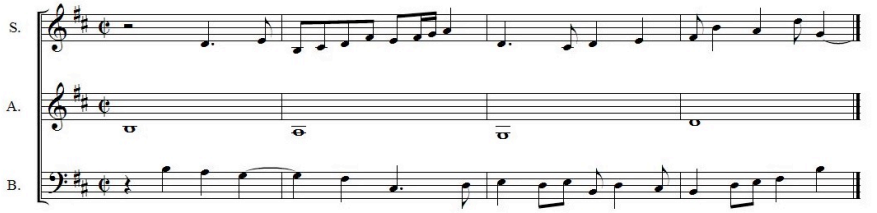


Fig. 4: Compassos 1 a 4 de *Fâcheux exemple*, datado de 29 de janeiro de 1908, original na Biblioteca Nacional da França, BN9641,4 (ORLEDGE, 1990: 90).

A estrutura formal da *Fuga* de *Aperçus* pode ser descrita no Quadro I[27], no qual podemos observar uma das lógicas formais de Satie que, normalmente, passam desapercebidas à primeira vista. As seções principais da peça são composta por 3 compassos.

[26] *Fâcheux exemple* foi publicado postumamente por Robert Caby juntamente com outras duas peças curtas: *Nostalgie* e *Froide songerie* sob o título geral de *Musique intimes et secretes*.

[27] A intenção deste artigo não é apresentar uma análise integral da *Fuga* de *Aperçus Désagréable*s, mas sim apontar a mudança dos aspectos composicionais de Satie e a incorporação do vocabulário acadêmico em suas obras em comparação às que precedem esse período a fim de compreender a mudança de seu status como compositor, razão pela qual não apresentaremos exemplos demonstrando cada uma das seções.

Exposição	Sujeito (c. 1-3) - resposta (c. 4-6) - sujeito (c. 7-9) - resposta (c. 10-12) - *codetta* (c. 13-15)
Contraexposição	Resposta (c. 16-18) - sujeito (c. 19-21) - *codetta* (c. 22-24)
Entrada I	Sujeito em Lá (c. 25-27) - sujeito em Mi (c. 28-30) - *codetta* (c. 31-33)
Entrada II	Sujeito em Fá (c. 34-36) - *codetta* (c. 37) - sujeito em Ré (c. 38-40) - codetta (c. 41)
Episódio I	Novos elementos e contrassujeito (anacruse do c. 41-49)
Reexposição	Resposta sobre um pedal (c. 50-52) - *stretto* a 2 vozes (53-56)

Quadro 1: Estrutura formal da *Fuga* de *Aperçus.*

O compositor era completamente fascinado por numerologia, como pode ser conferido em diversas análises de suas obras, como no capítulo *Questions of Form, Logic and the Mirror Image* (*Questões de forma, lógica e espelhamento*) na obra *Satie the Composer* de Robert Orledge (1990), no qual podemos ver disposições formais baseadas em proporções e esquemas numéricos de organização do ballet *Relâche* e da partitura de *Entr'acte*, as quais despertaram grande interesse da parte de Cage, e em *Satie's Rose-Croix Piano Works* (*As obras de piano Rosa-Cruz de Satie*) de Grace Wai Kwan Gates (2013). Esta utilização do número 3 para organizar a *Fuga* é, provavelmente, resultado de seus traços esotéricos e do profundo fascínio pelo mundo religioso e sagrado – o três significando a Santíssima Trindade, a qual, para Satie, era composta por Pai, Filho e Santa Maria, ao invés do Espírito Santo –, o que também lhe rendeu o epíteto de *Esoterik Satie*, dado por Alphonse Allais, na época em que esteve na Rosa+Cruz de Péladan. Suas composições, sempre que possível, vinham em grupos de três: *Trois melodies*; *Trois gymnopédies*; *Trois gnossiennes*; *Trois sarabandes*; *Trois morceaux em forme de poire*; *Trois sonneries de la Rose+Croix*; *Trois véritables préludes flasques (pour un chien)*; *Trois poèmes d'amour*; *Trois valses distinguées de précieux dégoûté*; *Heures séculaires et instantanées* (3 movimentos); *Vieux sequins et vieilles curaisses* (3 mov.); *Avant-dernières pensées* (3 mov.); *Choses vue a droite et a gauche, sans lunettes* (3 mov.); *Sports et divertissements*, à qual Satie acrescenta um coral introdutório para que a peça possa conter 21 movimentos e ser múltipla de três. Também podemos acrescentar o fato de Satie ter esperado 4 anos para publicar *Aperçus désagréables* e só o fazer quando insere a *Pastorale* e a peça passa a conter três movimentos.

O interesse na criação de técnicas composicionais que organizassem a forma ou a harmonia sempre esteve presente no compositor, que aconselhava os jovens a não

seguirem seu exemplo: "Andem sozinhos, façam o oposto do que eu faço... Eu sempre escrevo minhas composições três vezes, e eu mudo muito de uma versão para a outra. Dois rounds e o final!" [28] (apud ORLEDGE, 1990: 185). Shattuck argumenta e compara o processo de Satie ao dos cubistas, uma vez que ele partia de uma ideia musical e, ao invés de desenvolvê-la, como na tradição germânica, ele simplesmente a olhava de três ângulos diferentes, assim como uma pintura de uma cabeça em três ângulos diferentes obtinha o mesmo efeito (SHATTUCK, 1958: 111). Essa visão de Shattuck é também endossada por Orledge, que argumenta que o interesse de Satie pelo cubismo o levou a ter uma visão mais espacial da música e do espelhamento formal, logo, "se a segunda e a terceira peças do conjunto fossem boas como a primeira, era 'absolutamente a nova forma' que ele havia inventado que 'era boa em si mesma'. O que era parecido com olhar uma mesma escultura de seu amigo Brancusi de três ângulos diferentes" [29] (ORLEDGE, 2010: 3).

Podemos apontar a divisão da peça em seis seções, o fato de que o sujeito dura três compassos, a resposta dura três compassos, o contrassujeito dura três compassos e a *codetta* possui três compassos de contraponto livre. É possível também que não seja mero acaso que a tessitura do sujeito seja de uma 10ª, uma 3ª composta. Apesar de uma colcheia ultrapassar a barreira dos três compassos, ela já acontece em elisão com a resposta do *secundus* que será mostrada em seguida. Esta relação pode ser questionada, mas se levarmos em conta os hábitos de construção formal utilizados por Satie aqui mencionados e constatados por outros pesquisadores, ela é plausível. A Fig. 5 mostra o sujeito da *Fuga*.



Fig. 5: Sujeito da *Fuga* de *Aperçus désagréables* (SATIE, 1989: 115).

[28] "According to the conductor Maurice Dumesnil (1942, 849), Satie advised Young would-be followers of his in the 1920's to 'walk alone, do the opposite of what I do... I always write my compositions three times, and I change plenty from one version to another' adding with a twinkle in his eye, 'The two rounds – and the final'" (SATIE apud ORLEDGE, 1990: 185).

[29] "If the second and third pieces in a set were as good as the first, it was 'the absolutely new form' he had invented that 'was good in itself'. Which was rather like viewing the same sculpture by his friend Brancusi from three different angles" (ORLEDGE, 2010: 3).

O sujeito inicia em Dó, que seria a "dominante da tonalidade", – embora a tonalidade não seja funcional nessa peça –, e, em seguida, vem a resposta em Fá uma 5ª abaixo do sujeito, porém há uma pequena mudança na direção das vozes já no primeiro compasso que coloca a resposta a uma distância de 4ª abaixo o sujeito. Este procedimento é um abalo ao senso tonal, uma vez que o sujeito pode ser reinterpretado como tônica após isso e a resposta como dominante. De qualquer forma, a tonalidade aqui é presente apenas num sentido débil, já que Satie estabelece processos horizontais de conduções das vozes e segue as regras de contraponto evitando, ocasionalmente, dissonâncias nos tempos principais, mas sem uma obrigatoriedade de gerar acordes e progressões harmônicas funcionais, além do fato de que o ritmo sincopado e o cromatismo intercalam consonâncias e dissonâncias rapidamente, inviabilizando a percepção de um acorde ou modo reconhecível, processos que não coadunam com a prática do contraponto modal e do contraponto tonal. Na Fig. 6 temos a resposta da *Fuga*.

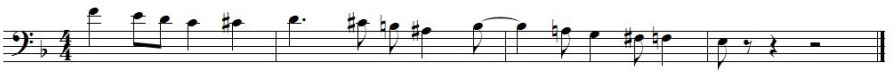


Fig. 6: Resposta da *Fuga* de *Aperçus désagréables* (SATIE, 1989: 114).

O contrassujeito (Fig. 7) inicia uma 3ª abaixo do sujeito e é um dos elementos mais recorrentes durante toda a fuga.

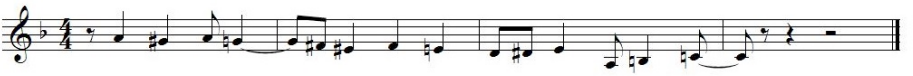


Fig. 7: Contrassujeito da *Fuga* de *Aperçus désagréables* (SATIE, 1989: 115).

Outro fascínio quanto à forma que Erik Satie possuía era em relação à proporção ou seção áurea, tão explorada pelos compositores em diversos períodos. Esta fuga possui 56 compassos e para calcularmos a localização da seção áurea – uma vez que já conhecemos o valor do número de ouro – devemos dividir o todo por 1.618, logo 56:1.618 = 34,610. Assim, temos que a seção áurea se localiza, a grosso modo, no compasso 34 e é precisamente neste compasso que Satie colocará o ponto culminante da

peça, atingindo a sua nota mais aguda, um Lá5 no *primus*, no início de uma apresentação do contrassujeito e na 4ª seção da peça. O texto que acompanha a partitura traz as indicações *Beaucoup* e *Nécessairement*, i.e., "Muito" e "Necessariamente", marcadamente o ponto mais intenso da peça, como podemos ver na Fig. 8.

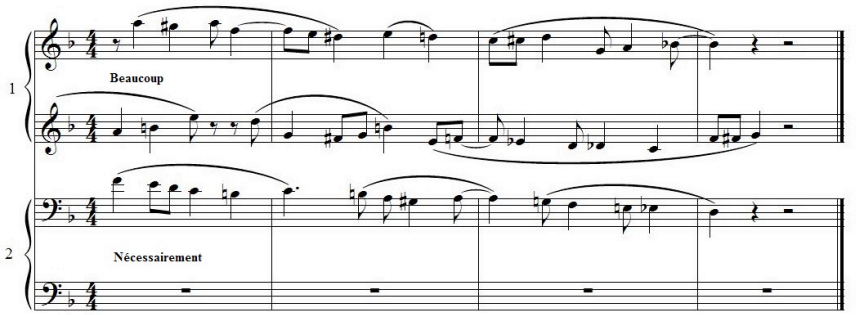


Fig. 8: Seção áurea da *Fuga* de *Aperçus désagréables* (SATIE, 1989: 116-119).

O 3° movimento de *Aperçus désagréables*, à parte de uma utilização revisitada dos processos harmônicos do tonalismo[30] e do exacerbado uso de síncopas, é uma fuga bem próxima do modelo tradicional e realizada com a qualidade de um compositor apto. Em um escrutínio maior poderiam ser discutidas as harmonias formantes e sua relação com o neoclassicismo e mesmo os aspectos gestuais e humorísticos, como é o caso dos compassos 19 e 20, quando as mãos dos dois intérpretes se encontram e se cruzam acompanhados de uma anotação na partitura (*sans méchanceté* – sem malícia) ou durante o *stretto* onde há a indicação para que os intérpretes se encarem. Por último, é interessante notar o modo como Satie finaliza a *Fuga* através de um *stretto* no *primus*, como mostra a Fig. 9.

[30] Aqui a tonalidade, como aponta Nyman (2009: 35) sobre a música de Satie, é apenas um meio pelo qual a música flui, acordes sucedem uns aos outros sem que haja uma progressão ou transições lógicas e a descrição dos acordes formantes, uma vez que eles não desempenham uma função clara no âmbito tonal, se encaixaria melhor no conceito de uma sinopse harmônica, termo utilizado por Gillmor (1988: 76) em algumas análises da música de Satie.

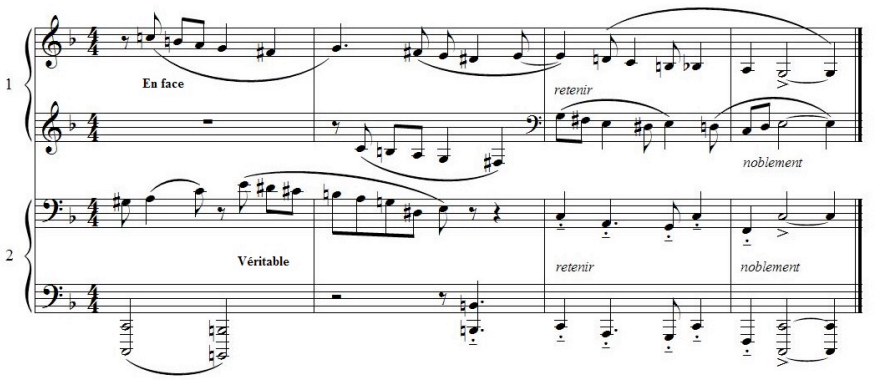


Fig. 9: *Stretto* da *Fuga* de *Aperçus désagréables* (SATIE, 1989: 118-119).

A partir daí, Satie começou a explorar a prática da polifonia em boa parte de suas peças, como *Nouvelles pièces froides* (1907), *En habit de cheval* (1911), *Choral inappétisant* (1914), *Choses vues a droite et a gauche, sans lunettes* (1914), *Choral et prelude du rideau rouge*, movimentos iniciais de *Parade* (1917), *Sonnerie pour reveiller le bon gros Roi des Singes* (1921). Em particular, *En habit de cheval*, composta logo em seguida a *Aperçus désagréables*, possui aspectos bem parecidos. Ambas são compostas para piano a quatro mãos e possuem corais e fugas. *En habit de cheval* possui dois corais e duas fugas em pares, em relação às quais Satie declarou a seu irmão Conrad ter encontrado uma fuga moderna que não existia antes: "Eu levei oito anos para realizar a nova fuga"[31] (SATIE, 2003: 155). Ao mostrá-las para seu antigo professor de contraponto, Albert Roussel, Satie contou a Roland Manuel, em 4 de agosto de 1911, que "tudo aquilo o divertiu. Ele me apoiou nesta nova concepção da fuga: especialmente as exposições. Ele ama as pequenas harmonias"[32] (SATIE, 2003: 154).

Satie chegou a orquestrar a peça no mesmo ano, ansioso em aplicar todo o conhecimento técnico que havia aprendido nas aulas de composição e orquestração de d'Indy. Segundo Orledge, *En habit de cheval* seria o melhor exemplo de como Satie uniu os ensinamentos da Schola Cantorum e seu próprio estilo composicional numa nova abordagem. "À parte de estender sua técnica, ela forneceu as bases de onde ele

[31] "J'ai mis huit ans à réaliser la nouvelle fugue" (SATIE, 2003: 155).
[32] "Le tout l'amusé; il m'a donné raison dessus cette idée nouvelle de fugue: tout pour les expositions. Il en aime les petites harmonies" (SATIE, 2003: 154).

desenvolveria seus próprios conceitos de coral e fuga – sua reinterpretação do passado com uma sensibilidade moderna, vista nas páginas iniciais de *Parade*"[33] (ORLEDGE, 1990: 95). Este foi um objetivo incessante do compositor, que chega a questionar sua imersão técnica racional sobre seu lado intuitivo musical, pois, em 1912, Satie pede para que num concerto da SMI, ele seja anunciado como *phonométrographe* e não como músico (ORLEDGE, 1990: 118). No mesmo ano, ele publica o seu texto *Aquilo que sou*, que diz:

> Todo mundo lhe dirá que eu não sou um músico. É verdade. Desde o início de minha carreira, eu me classifiquei entre os fonometrógrafos. Meus trabalhos são a pura fonometria. Se observarmos "*Fils des etoiles*" ou "*Morceaux em forme de poire*", "*En habit de cheval*" ou as "*Sarabandes*" percebe-se que nenhuma ideia musical precedeu a criação dessas obras. É o pensamento científico que domina [...] Creio poder dizer que a fonologia é superior à música. É mais variada. O rendimento pecuniário é maior. Eu devo a ela minha fortuna. Em todo caso, no motodinamofone, um fonometrista mediocremente treinado pode, facilmente, escrever mais sons do que um hábil músico faria, no mesmo tempo, com o mesmo esforço. É graças a isso que tanto escrevi. O amanhã pertence, portanto, à filofonia[34] (SATIE, 1981: 19).

Este texto irônico de Satie que o relata como um cientista, técnico puro que mede e pesa os sons e se utiliza de aparelhos como o "fonoscópio" ou o "fonopesador" relata o embate que o próprio compositor sentia de todo o impacto que seu treinamento técnico na Schola Cantorum tinha acarretado em seu trabalho e um medo de que aquilo pudesse tolher sua criatividade e liberdade de ideias musicais como músico e artista. Logo, em 1912, provavelmente mais pelo fato de que sua carreira começava a deslanchar do que

[33] "Besides strengthening his technique, it provided the basis from which he could develop his own concepts of the chorale and fugue – his reinterpretation of the past with modern sensibility, seen in the opening pages of Parade" (ORLEDGE, 1990: 95).

[34] "Ce que je suis: Tout le monde vous diras que je ne suis pas un musicien. C'est juste. Dès le début de ma carrière, je me suis, de suite, classé parmi les phonométrographes. Mes travaux sont de la pure phonométrique. Que l'on prenne le 'Fils des Etoiles' ou les 'Morceaux en forme de poire', 'En habit de cheval' ou les 'Sarabandes', on perçoit qu'aucune idée musicale n'a presidé à la création de ces oeuvres. C'est la pensée scientifique qui domine[...] Je croix pouvoir dire que la phonologie est supérieure à la musique. C'est plus varié. Le rendement pécuniaire est plus grand. Je lui dois ma fortune. En tout cas, au motodynamophone, un phonométreur médiocrement exercé peut, facilement, noter plus de sons que ne le fera les plus habile musician, dans le même temps, avec le même effort. C'est grâce à cela que j'ai tant écrit. L'avenir est donc à la philophonie." (SATIE, 1981: 19).

por uma aversão acadêmica ou técnica, Satie abandonará os estudos de composição com d'Indy tendo cumprido sete dos dez anos do curso.

Este texto também causará consequências interessantes e divertidas, uma vez que um musicólogo alemão, interessado na prática, escreveu à Satie uma carta pedindo mais informações sobre a fonometria, o fonoscópio e o fonopesador (SATIE, 1992: 24). Man Ray também adaptará o texto à pintura e o publicará em inglês trocando "música" por "pintura", "som" por "cor" etc., e também, a frase inicial do texto servirá de argumento para Jean Poueigh no tribunal contra Satie, na ocasião em que Satie envia uma carta aberta repleta de insultos a Poueigh, que havia publicado uma crítica ruim sobre *Parade*, e é, consequentemente, processado pelo crítico.

De fato, o tempo passado na Schola Cantorum, a imersão na técnica polifônica e o aprendizado do contraponto, a aquisição de um diploma de contrapontista, as aulas de composição e orquestração com d'Indy foram elementos essenciais – e representam um separador de águas na obra e carreira do compositor – para que Satie não só se tornasse o compositor de obras de grande porte orquestrais como *Parade*, *Socrate*, *La belle excentrique*, *Mercure* e *Rêlache*, mas também abrisse caminhos para ser respeitado como compositor na sociedade artística parisiense e tivesse a oportunidade de divulgar suas ideias musicais no meio. Ainda que sempre tenha sido menos reconhecido e respeitado que seus amigos Ravel e Debussy, Satie era finalmente encarado com um pouco de seriedade pelos críticos e árbitros do cânone francês – para o bem e para o mal – e reuniria seguidores como os *Les nouveaux jeunes* ou *Les six*, *L'école d'Arcueil* (1923), criaria o piano preparado em *Le piège de Meduse* (1913), trabalhos de interarte mesclando música, poesia e artes visuais como em *Sports et divertissements* (1914), participaria dos ballets russos ao lado de Pablo Picasso, Jean Cocteau e Léonide Massine em *Parade* (1917) e *Mercure* (1924), o drama sinfônico *Socrates* (1920), considerado por muitos críticos a sua obra mais importante, e se envolveria com o dadaísmo e instantaneísmo trabalhando com Man Ray, Jeff Borlin, Francis Picabia, Marcel Duchamp e Rene Clair em *Rêlache* (1924) e realizando a primeira partitura coordenada para filme em *Entr'acte* (1924).

Referências

BENEDETTI, Danieli Veronica Longo. *Obras de guerra*: a produção musical francesa durante os anos da primeira guerra mundial. São Paulo: Annablume, 2013.

DAVIS, Mary. *Erik Satie*. London: Reaktion Books, 2007.

GATES, Grace Wai Kwan. Satie's Rose-Croix Piano Works. In: POTTER, Caroline. *Erik Satie*: Music, Art and Literature. Surrey: Ashgate publishing limited, 2013. p. 49-66.

GILLMOR, Alan. *Erik Satie*. New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1988.

HANLON, Ann-Marie. *Satie and the French Musical Canon*: A Reception Study (2 vols.). Tese (Doutorado). 393 págs. Newcastle University – School of Arts and Culture, International Centre for Musical Studies, 2013.

MYERS, Rollo Hugh. *Erik Satie*. New York: Dover Publications Inc., 1968.

NYMAN, Michael. *Experimental Music:* Cage and Beyond. 2. ed. Edinburgh: Cambridge University Press, 2009.

ORLEDGE, Robert. *Satie the Composer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

_____. *Satie's Music and Personal Logic:* Lecture on Gresham College, 2010. Disponível em: <http://www.gresham.ac.uk/print/2656>. Acesso em: 26 nov. 2015.

_____. *Satie Remembered*. London: Faber and Faber Limited, 1995.

SATIE, Erik. *Memórias de um amnésico*: Seleção, tradução e notas de Alberto Nunes Sampaio. Lisboa: Editora Hiena, 1992.

_____. *Gymnopédies, Gnossiennes and Other Works for Piano*. Toronto: Dover Publications Inc., 1989. Piano.

_____. *Erik Satie, écrits*: réunis, établis et présentés par Ornella Volta. Paris: Éditions Champ Libre, 1981.

_____. *Erik Satie, correspondance presque complete:* réunie, établie et présentée par Ornella Volta. Paris: Fayard/Imec, 2003.

_____. *Klavierwerke*. v. 1. Leipzig: Edition Peters, 1986. Piano.

SHATTUCK, Roger. *The Banquet Years:* The Arts in France, 1885-1918: Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire. New York: Harcourt Brace, 1958.

TEMPLIER, Pierre-Daniel. *Erik Satie*. Paris: Éditions d'Aujourd'hui, 1977.

VOLTA, Ornella. *Satie Seen Through His Letters*. Translated by Michael Bullock. London/New York: Marion Boyars, 1989.

WHITING, Steven. *Satie the Bohemian:* From Cabaret to Concert Hall. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Eder Wilker Borges Pena é mestrando em Música na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) sob a orientação da Profa. Dra. Lia Tomás, com a qual realiza pesquisa sobre os aspectos humorísticos na obra de Erik Satie. Bacharel em Música - Habilitação em Instrumento (Violão) pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) na qual realizou uma Iniciação Científica sobre os problemas estéticos da Música Eletroacústica em sua fase inicial e defendeu seu TCC sobre a utilização do texto no processo composicional de *Erwartung* (op.17) de Arnold Schoenberg, ambos sob a orientação do Prof. Dr. Celso Cintra (UFU). ederwbp@gmail.com

DOI 10.20504/opus2016a2205

Apontamentos sobre os recursos idiomáticos da flauta transversal relativos às técnicas estendidas: levantamento de sua utilização nos séculos XX e XXI

Felipe de Almeida Ribeiro (UNESPAR)
Fabrício Vallério Ribeiro (OSP)
Paul Franz Wegmann Pena (UNESPAR)

Resumo: Este artigo apresenta um levantamento documental acerca de obras dos séculos XX e XXI para flauta transversal, sendo seu principal objetivo apontar aspectos de técnicas estendidas enquanto evidências de uma nova tradição de performance e, consequentemente, da necessidade de incorporá-las no ensino deste instrumento. A notação musical, portanto, será o principal objeto de estudo para esta reflexão. A pesquisa foi elaborada tendo em mente os intérpretes como público alvo. A pesquisa faz parte das atividades do Grupo de Pesquisa Núcleo Música Nova e contou com o suporte da Fundação Araucária.

Palavras-chave: Técnicas expandidas para flauta transversal. Pedagogia da flauta transversal. Repertório contemporâneo para flauta transversal. Música dos sécs. XX e XXI.

Notes on Idiomatic Resources for the Flute Related to Extended Techniques: A Survey of Their Use in the 20th and 21st Centuries

Abstract: This paper presents a documentary review of 20th- and 21st- century works for flute with the purpose of highlighting aspects of extended techniques as evidence of a new performance tradition and thereby reinforce the need to incorporate these techniques as part of teaching the instrument. Music notation, therefore, will be the main object of study for this reflection. The research was developed with performers in mind as the target audience. This study is part of the work conducted by the *Grupo de Pesquisa Núcleo Música Nova* [New Music Nucleus Research Group] and received support from the *Fundação Araucária* [Araucária Foundation].

Keywords: expanded techniques for flute; contemporary repertoire for flute; flute pedagogy; 20th- and 21st- century music.

RIBEIRO, Felipe de Almeida; RIBEIRO, Fabrício Vallério; PENA, Paul Franz Wegmann. Apontamentos sobre os recursos idiomáticos da flauta transversal relativos às técnicas estendidas: levantamento de sua utilização nos séculos XX e XXI. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 119-144, jun. 2016.

Submetido em 07/02/2016, aprovado em 28/03/2016.

O repertório para flauta transversal atingiu um alto nível de complexidade durante os séculos XX e XXI, principalmente na literatura de câmara. Obras para flauta solo como *Syrinx* (1913) de Claude Debussy e *Density 21.5* (1936, rev. 1946) de Edgar Varèse requereram do flautista uma atitude diferente no que concerne ao desenvolvimento temporal da obra. Neste ponto, a virtuosidade tendia mais para a esfera expressiva do que necessariamente para a destreza mecânica dos dedos. Ainda em 1936, André Jolivet compôs as *Cinq incantations*, outra obra importante que se concilia com a tradição do passado por meio da perspectiva contemporânea. Luciano Berio – representante de outra geração, exatamente 22 anos depois – compôs a *Sequenza I* (1958) para flauta solo que foi recebida pela crítica como um meteoro para a época – com estreia em Darmstadt (Alemanha) por Severino Gazzelloni –, principalmente por tratar de questões até então de uso não frequente pela comunidade especializada. A *Sequenza I* foi um marco na história do instrumento – e também de outros – e, a partir de então, o repertório aumentou com uma relativa ênfase na exploração de possibilidades de emissão timbrísticas do instrumento. Segundo o próprio Berio, "Escrever hoje para um instrumento monofônico significa que o compositor deve exaustivamente reestabelecer a relação entre aberto e escondido, contraponto linear e melódico de forma completa; isto toca em um nervo central da invenção musical"[1] (BERIO, [1958], tradução nossa). Outros exemplos de obras marcantes para flauta transversal escritas nos séculos XX e XXI são *Synchronisms No. 1* (1961) de Mario Davidovsky, *Nidi* (1979) de Franco Donatoni, *Dizzy Divinity* (1985) de Horatiu Rădulescu, *Sgothan* (1985) de James Dillon, *None But the Lonely Flute* (1991) de Milton Babbitt, *Scrivo in vento* (1991) de Elliott Carter, *Couleurs du vent* (1998) de Kaija Saariaho, *In Freundschaft* (1977), *Amour* (1976/1981), *Xi* (1986) e *Ypsilon* (1989) de Karlheinz Stockhausen, *L'Opera per flauto* (compilação de obras) de Salvatore Sciarrino, *Cassandra's Dream Song* (1970), *Unity Capsule* (1976) de Brian Ferneyhough, *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985) de Luigi Nono, *Finale* (2004) de Georg Friedrich Haas e *Sikangnuqa* (1979) de Michael Finnissy, entre muitas outras obras.

O desenvolvimento de novos conceitos e poéticas nos séculos XX e XXI, principalmente no importante trabalho colaborativo entre compositores e intérpretes (MESSIAEN, 1980: i), culminou em uma prática artística com novas contribuições em diversos aspectos paramétricos e estruturais da música. Esse trabalho colaborativo de retroalimentação – entre compositor e intérprete – pode também ser verificado em outros instrumentos, como nos demonstra por exemplo os livros *Die Spieltechnik der Oboe* do

[1] "Writing for a single-voice instrument today means that the composer must thoroughly re-establish the relationship between open and concealed, linear and melodic counterpoint from the ground up; this touches a central nerve-point of musical invention" (BERIO, [1958]).

oboísta Peter Veale e do compositor Claus-Steffen Mahnkopf (VEALE; MAHNKOPF, 1994); *Flûte aux présent* do flautista Pierre-Yves Artaud e do compositor Gérard Geay (ARTAUD; GEAY, 1980); *The Techniques of Guitar Playing* do violonista Seth Josel e do compositor Ming Tsao (JOSEL; TSAO, 2014); na pesquisa da pianista Luciane Cardassi, como nos artigos *Meu Rosto Mudou – Time and Place Within a Performer-Composer Collaboration*, *Thoughts on Composer-Performer Collaboration* e *O piano do desassossego: técnicas estendidas na música de Felipe Almeida Ribeiro* (todos de 2011); no projeto de pesquisa *Interações entre Compositores e Intérpretes na Música Contemporânea* da pianista Catarina Domenici – em que ressalta a importância de "[m]apear as colaborações entre compositores e interpretes" ([2009]) – e nos artigos *It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea* (2013), *Além da notação: relações compositor-intérprete nos séculos XX e XXI* (2010), *O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica* (2010) e *Three Instances of Composer-Performer Collaboration: the Performer's Point of View* (2012) da mesma autora.

Em se tratando mais especificamente da flauta transversal, é importante apontar que essa tendência de expansão técnica e instrumental não se restringe simplesmente às novas formas de produção sonora. A música moderna e contemporânea exigem do instrumentista uma nova atitude perante questões de temporalidade e mesmo de teatralidade (NONO, 2007: 139). Afinal, as grandes mudanças na prática performática dos séculos XX e XXI deram-se principalmente no plano espectral, que incluiu além do domínio de frequências um repensar no domínio temporal (SMALLEY, 1997: 112-113). Nesse sentido, Luigi Nono fala da necessidade de incorporar o erro como necessidade estética, como elemento catalisador da transcendência cognitivo-sonora (2007: 495-496). Essa atitude, em se tratando da difusão do trabalho do compositor, apresenta uma grande adversidade justamente pela dificuldade de codificação. Sendo assim, o flautista Roberto Fabbriciani – colaborador de Luigi Nono e de tantos outros compositores como Brian Ferneyhough e Salvatore Sciarrino – propõe a criação de uma "tradição de performance" na música de Luigi Nono, "com intérpretes que trabalharam com o compositor por um longo período de tempo e com grande comprometimento, dando orientação na realização de interpretações autênticas de sua música"[2] (FABBRICIANI, 1999: 10, tradução nossa). Este fato e tantas outras instâncias são exemplos da necessidade de um repensar na tradição da performance musical e pedagogia instrumental.

[2] "[...] with performers who have worked with the composer for a long time and with great commitment, giving guidance on the achievement of faithful interpretations of his music" (FABBRICIANI, 1999: 10).

Sistemática da pesquisa

Para atingir o principal objetivo desta pesquisa – elucidar a existência de uma nova tradição de performance para flauta transversal e a necessidade de consolidar sua prática –, propomos o levantamento documental de obras musicais com um perfil específico: composições para flauta transversal dos séculos XX e XXI com ênfase na pesquisa e exploração de possibilidades de emissão timbrísticas deste instrumento. Adicionalmente, nos é importante verificar e apontar o papel fundamental da colaboração entre compositor e intérprete dentro do processo criativo das obras levantadas nesta pesquisa.

A quantidade de obras averiguadas é essencial para justificar o tópico em questão, principalmente para fundamentar o problema da tradição. Todavia, não temos a pretensão de esgotar o assunto e muito menos de tornar esta pesquisa um mero levantamento superficial da literatura específica. Nesse sentido, apresentamos duas estratégias, uma de caráter qualitativo e outra quantitativo. Na primeira, trata-se antes de tudo de emergir questões de atitude e poética por meio de breves comentários analíticos acerca das obras selecionadas dos compositores Brian Ferneyhough, Luigi Nono e Salvatore Sciarrino. Na segunda, apresentaremos uma tabela técnica revelando uma pesquisa documental mais ampla e correlacionando as obras com as técnicas reveladas anteriormente. Esta tabela está em conformidade com as obras nela inseridas e possui como referencial teórico os principais métodos de flauta transversal para a música dos séculos XX e XXI (ARTAUD, 1980. LEVINE; MITROPOULOS-BOTT, 2002. DHENHARD, 2013. BARTOLOZZI, 1982. DICK, 1989). Antes de adentrarmos na próxima seção deste artigo – a análise de uma seleção de obras específicas – é importante definirmos o conceito de idiomatismo adotado para este trabalho.

Idiomatismo e colaborações

Durante o pós-guerra ressurgiu o interesse pela flauta, colocando-a como um dos expoentes do idioma modernista. A capacidade de produzir um grande e diverso arsenal de sons resultou num prolífico repertório que procurou mudar aquela noção da flauta como um veículo de capricho bucólico ou de sonoridades pastoris. A flauta tornou-se então um canal para os compositores experimentarem novos sons, resultando num repertório que fez uso extensivo de novas técnicas à parte daquelas já utilizadas na performance tradicional, surgindo desde então uma nova abordagem técnica do instrumento, sendo necessário repensar as referências idiomáticas. A palavra "idiomático" sugere a peculiaridade de um idioma, ou seja, os elementos que constituem uma linguagem em específico. La Rue (1970: 24) considera o idiomatismo como o "[...] reconhecimento das capacidades especiais dos

instrumentos." Tais capacidades para a flauta foram expandidas por meio da criação de novas sonoridades, como frulato, *whistle tone*, *jet-whistle*, embocadura de trompete, multifônicos, efeitos percussivos, sons eólicos e técnica que utiliza o falar e cantar, entre outras, que aos poucos tornou "[...] a flauta um instrumento de múltiplas sonoridades e resultando em novos desafios para intérpretes, compositores e professores" (LEVINE; MITROPOULOS-BOTT, 2002: 7). Nesta pesquisa entendemos que o conceito pode ser aplicado enquanto estágio de maturação de interatividade entre material, técnica, obra e intérprete.

Em sua tese de doutorado, o flautista canadense Mark McGregor observa que "para que os compositores escrevam de forma efetiva e idiomática para a flauta, a colaboração com intérpretes foi frequentemente essencial"[3] (2012: ii, tradução nossa). A experiência de se trabalhar em um ambiente colaborativo assegura ao compositor a certeza da exequibilidade de sua obra. O autor também observa que "este diálogo pode revelar técnicas, cores e efeitos dos quais o compositor não estava ciente"[4] (2012: 1, tradução nossa). Por outro lado, a experiência possibilita ao instrumentista participar ativamente do processo criativo, deixando de lado o estereótipo de "executor", de um técnico.

Outra colaboração de fundamental importância nos últimos anos tem sido entre os construtores e intérpretes. O processo colaborativo tem gerado instrumentos que questionam os paradigmas sonoros da flauta. A fabricante Eva Kingma[5], por exemplo, tem recebido a colaboração do flautista Mathias Ziegler, e desenvolvido flautas graves (alto, baixo e contrabaixo), além de desenvolver mecanismo com chaves abertas na flauta em sol, o que possibilita uma variedade de novos sons e efeitos sonoros até antes inimagináveis nestes instrumentos. Outra inovação importante da construtora é o sistema Kingma, que adiciona mais 3 ou 6 chaves que combinadas entre si produzem quartos de tons e multifônicos que não são possíveis nas flautas com mecanismo tradicional.

Outro intérprete de fundamental importância no desenvolvimento desses novos paradigmas sonoros é o flautista americano Robert Dick. Um artista que tem dedicado sua vida na expansão e exploração sonora da flauta, Dick desenvolveu uma cabeça (bocal) chamada *Glissando Headjoint* que torna a flauta em dois instrumentos em um: a flauta tradicional e outro instrumento com um recurso que lembra uma guitarra elétrica, fazendo

[3] "In order for composers to write effectively and idiomatically for the flute, collaboration with performers was often essential" (MCGREGOR, 2012: ii).
[4] "This dialogue can reveal techniques, colours, and effects of which the composer may not have been aware" (MCGREGOR, 2012: 1).
[5] Cf. o *website* da fabricante, disponível em: <http://www.kingmaflutes.com/mySite/kswhat.html>. Acesso em: 29 ago. 2016.

um *glissando* ou *slide* de uma nota para outra – como o efeito *whammy bar*. Dentre todas essas ações para ampliar os mecanismos de execução da flauta, há ainda a invenção da flauta *iperbasso* de Roberto Fabbriciani, um instrumento de 15 metros que quase atinge o limiar da audição em 16Hz.

Análise: aspectos emancipativos técnicos no repertório dos sécs. XX e XXI

Trataremos nesta seção da poética composicional dos compositores Brian Ferneyhough (1943), Luigi Nono (1924-1990) e Salvatore Sciarrino (1947), principalmente em questões que tocam à execução na flauta transversal. Essas diferentes estéticas foram escolhidas com o intuito de ilustrar uma ampla paleta sonora desenvolvida nos séculos XX-XXI e por abrangerem – quase que na totalidade – as técnicas estendidas em questão. "A tipicamente forte e complexa *Carceri d'invenzione IIb* para flauta de Brian Ferneyhough [...] conteve notas demais para serem admiradas salvo por suas agressividades"[6] (PETTITT apud FITCH, 2013: 31, tradução nossa).

Em um trabalho colaborativo com o flautista Roberto Fabbriciani, o compositor inglês Brian Ferneyhough escreveu *Carceri d'invenzione IIb* (1985), para flauta solo, que por sua vez é um extrato de uma obra maior para ensemble intitulada *Carceri d'invenzione*. Nesta versão *IIb*, Ferneyhough apresenta ao intérprete uma situação comum em suas obras que demanda grande concentração do intérprete: a capacidade de síntese a partir da sobreposição de diversas técnicas (escrita polifônica). De certa forma, Ferneyhough é um compositor que usa a tradição histórica de performance musical; suas obras são continuações, desenvolvimentos de uma prática já existente. Lois Fitch aborda a complexidade de técnicas na música de Ferneyhough como algo que "compartilha indubitavelmente de muitas afinidades com o serialismo de Darmstadt, especialmente seu estilo paramétrico. Jonathan Harvey vai além e se refere a Ferneyhough como um serialista integral"[7] (FITCH, 2013: 33, tradução nossa).

Nas três obras que iremos brevemente analisar – *Carceri d'invenzione IIb*, *Mnemosyne* e *Unity Capsule* – podemos verificar uma série de técnicas não-ortodoxas de execução, e que muitas vezes são simultaneamente aplicadas na obra. Algumas delas são:

---

[6] "Brian Ferneyhough's typically tough and complex [...] *Carceri d'Invenzione IIb* for flute [...] contained too many notes to be admired for anything other than their aggressiveness" (PETTITT apud FITCH, 2013: 31).

[7] "Ferneyhough's music undoubtedly shares many affinities with Darmstadt serialism, not least his parametric style. Jonathan Harvey goes so far as to refer to Ferneyhough as an integral serialist" (FITCH, 2013: 33).

- Métrica: compassos não-ortodoxos;
- Métrica: *nested tuplets* (quiálteras aninhadas);
- Métrica: pautas simultâneas;
- Microtonalidade (quartos-de-tom, quintos-de-tom);
- Alfabeto fonético.

Talvez uma das obras mais completas, no sentido de sobreposição de diferentes técnicas estendidas, seja *Carceri d'invenzione IIb.* A Fig. 1 mostra um recorte das instruções ilustrando o vocabulário sônico desta obra. Nesse conjunto de instruções verificamos técnicas como sons eólicos, *pizzicato* de lábio, som ou emissão normal com ataque de *pizzicato* de lábio, sons eólicos com ataque de *pizzicato* de lábio, *key click*, *frulato*, ataque exagerado com som de língua, ataque sem som de língua, ataque duplo e triplo, *non vibrato* versus *molto vibrato*, assim como vibrato com variações graduais, microtonalidade, *glissando*, *glissando* de língua, *smorzato* (flutuações de embocadura em um ritmo dado), *bisbigliando*, entre outras que fazem parte desta obra considerada como uma das mais exigentes da literatura do instrumento.

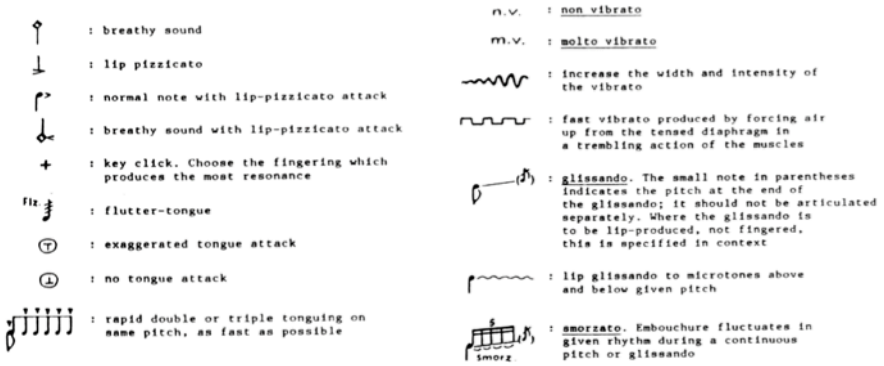


Fig. 1: Instruções de performance em *Carceri d'invenzione IIb* de Brian Ferneyhough.

Passemos à abordagem dessas técnicas por camadas. Na Fig. 2, por exemplo, percebe-se um dos parâmetros que mais chama a atenção na obra de Ferneyhough: a métrica. Não se trata necessariamente de uma técnica, mas sim de requerer do intérprete uma habilidade, um conhecimento em específico.

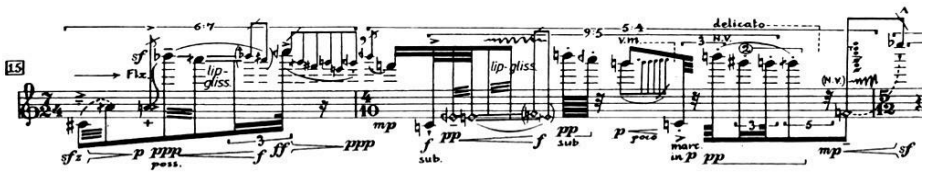


Fig. 2: Compasso 15 em *Carceri d'invenzione IIb* de Brian Ferneyhough.

Verifiquemos primeiramente as fórmulas de compasso 7/24, 4/10 e 5/12. São estruturas que referenciam divisões não-ortodoxas de uma semibreve. Nesse sentido, 7/24 significa um compasso com 7 pulsações, cada uma com uma duração equivalente a1/24 de uma semibreve. Em seguida averiguemos no compasso 15 as quiálteras que de forma contrastante dialogam com as fórmulas de compasso. Isto é, em um compasso 7/24 o flautista automaticamente se depara com um paradoxo, uma compressão rítmica de *6:7*. Logo a seguir, no compasso 16, temos um paradoxo maior ainda: uma fórmula de compasso 4/10 com quiálteras aninhadas (*nested tuplets*), ou seja, 5:4 que abriga outra de 9:5 que por sua vez possui uma de 3:2. É importante ressaltar que esta complexidade deve ser encarada pelo flautista enquanto uma estratégia para busca de uma sonoridade verdadeiramente natural e orgânica, ou seja, o uso da saturação de informação enquanto estratégia notacional contrária ao que já aconteceu na história da notação musical, i.e., buscar a completude da obra por meio da abstração humana. Ferneyhough apresenta suas composições (suas concepções das peças) em seu estado concreto, delimitando ao intérprete uma esfera para criatividade (daí o título *Carceri d'invenzione*).

Já em *Mnemosyne* (1986), para flauta baixo, o instrumentista se defronta com um outro tipo de sobreposição de técnicas, desta vez com múltiplas pautas. Cada linha, por sua vez, possui várias combinações de técnicas, como o uso de microtonalidade e mudanças milimétricas de dinâmica, articulação e registro (Fig. 3).

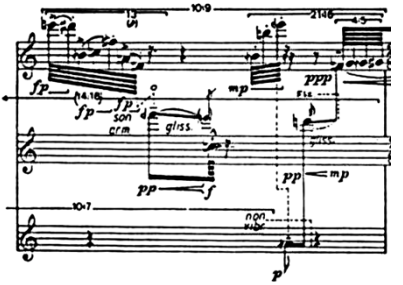


Fig. 3: *Mnemosyne* de Brian Ferneyhough.

Mnemosyne apresenta o desafio de uma leitura que demanda um rápido processamento de informação, como de costume na estética de Ferneyhough, porém multiplicado por três: a obra requer uma leitura que caminha entre três linhas diferentes.

Em sintonia com esta estruturação analisada, a obra *Unity Capsule* (1975) – dedicada ao flautista Pierre-Yves Artaud – apresenta tanto a complexidade rítmica quanto a microtonal. O uso de digitações alternativas é tão avançada que as próprias instruções de performance da peça apresentam uma tabela com sugestões de digitação alternativa para cada nota empregada na obra, i.e., com quartos e quintos de tom. As Fig. 4a e 4b apresentam um excerto dessa tabela assim como digitações de multifônicos aplicadas na segunda parte da obra.

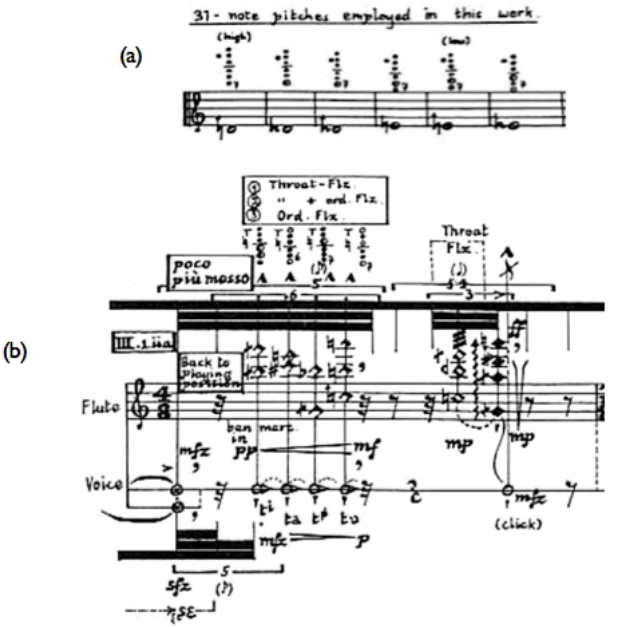
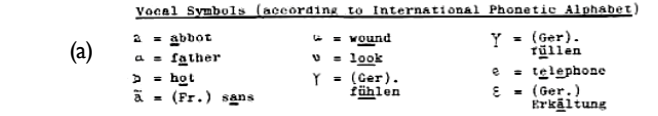


Fig. 4: Instruções de microtonalidade (a) e excerto de *Unity Capsule* (b).

Além de toda uma pesquisa vinculada às possibilidades de emissão sonora da flauta, *Unity Capsule* requer também habilidades vocais do intérprete. Ferneyhough faz uso

do alfabeto fonético internacional (Figs. 5a e 5b) para registrar as ações vocais do intérprete, tudo isso em contraponto com o material da flauta propriamente dita.

(a)



(b)

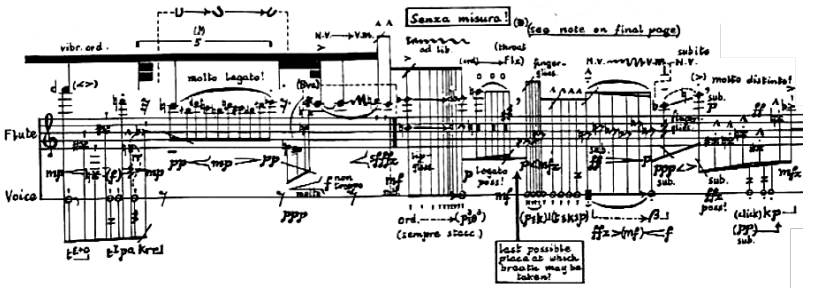


Fig. 5: Instruções para voz, de acordo com o alfabeto fonético internacional (a) e sua aplicação em *Unity Capsule* (b).

É notável a preocupação do compositor em registrar (e não necessariamente exigir) um controle absoluto de inúmeros parâmetros. Apesar de um pouco intimidadora, a obra de Ferneyhough aspira por alcançar uma verdadeira naturalidade. E para isso, Ferneyhough acredita na partitura como mecanismo de transmissão. Por fim, ressalta-se também que o trabalho colaborativo entre Ferneyhough com Artaud e Fabbriciani – dois ícones na performance de música contemporânea e ao mesmo tempo dois elementos fundamentais tanto para a pedagogia de ensino no instrumento quanto o trabalho enquanto construtores de novas tecnologias – foi crucial para o desenvolvimento desta estética.

Luigi Nono, por sua vez, aborda a complexidade de forma contrária à Ferneyhough: suas partituras apresentam traços de simplicidade notacional. A complexidade é atingida na atitude do intérprete ao executar a obra (FABBRICIANI, 1999: 09). Neste sentido, suas partituras revelam uma estrutura clara ao executante, mas cabe ao intérprete uma intervenção criativa, no sentido de retirar dessa estrutura uma "ruína". É neste domínio que mora a música de Nono. Não na exatidão, mas na incorporação do erro, da fragilidade, do silêncio (NONO, 2007: 495).

Em *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* de (1985) para flauta contrabaixo, clarinete contrabaixo e eletrônica em tempo real, Nono explora sonoridades

meta-instrumentais, i.e., não se trata exatamente de uma obra para flauta e clarinete – solistas –, mas sim de uma obra eletroacústica – flauta e clarinete são geradores de som, como um oscilador ou um gerador de ruído. O uso de microfone e técnicas eletroacústicas aplicadas à flauta e ao clarinete gera um tipo de música em que a atitude do executante é severamente abordada e exigida pelo compositor. O músico de formação oriunda da tradição dos conservatórios eruditos precisa desenvolver um sentimento de temporalidade poucas vezes abordado em outras obras da história da música. Adicionalmente, a tradicional e histórica questão do "ego" do artista deve ser repensada para a construção desta obra. Trata-se mais de interagir enquanto grupo, em uma postura *Nebenstimme*, do que necessariamente fazer-se ouvir enquanto *Hauptstimme*. A Fig. 6 demonstra o início de *A Pierre*, com andamento extremamente lento, em que as técnicas eólicas empregadas e o uso de eletrônica inauguraram um importante domínio de expressividade na história da música talvez antes abordado apenas por Stockhausen em *Mikrophonie I* (1964).

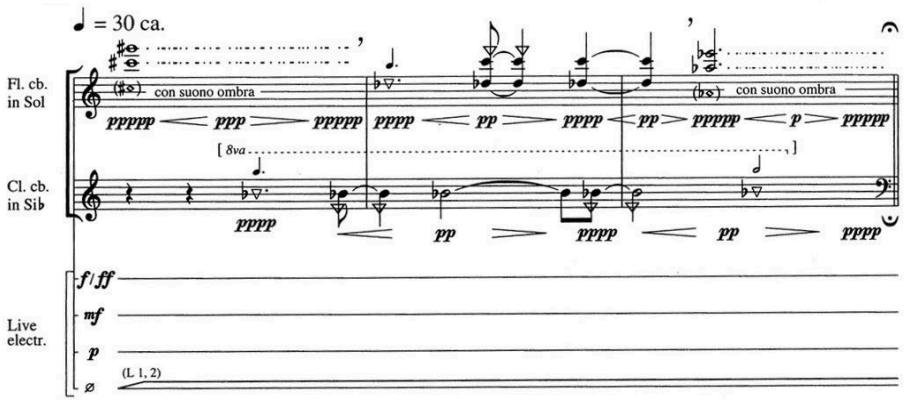


Fig. 6: Excerto de *A Pierre* de Luigi Nono, no qual são aplicadas transições graduais entre som ordinário, com 1/2 ar e 100% som eólico.

De maneira similar a Sciarrino – como veremos adiante –, há nesta música uma atração para atmosferas dúbias e nebulosas: o objetivo em oferecer ao ouvinte um parâmetro de escuta que é justamente participar do processo cognitivo por meio da subjetividade como ferramenta analítica. No compasso 49 fica clara a presença da subjetividade enquanto parâmetro. Nono indica na partitura "com assobio quebrado" ("*con fischio rotto*") enquanto há uma transição de dinâmicas no limiar da audição e mudanças microtonais (Fig. 7).

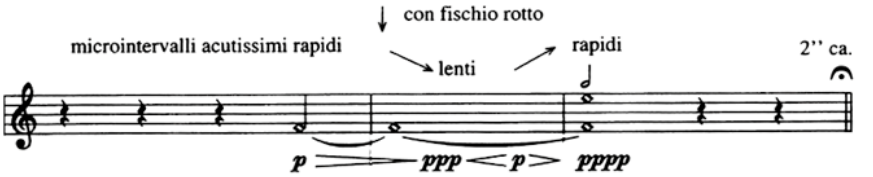


Fig. 7: "Assobio quebrado" na escrita para flauta de Luigi Nono.

Por outro lado – e de maneira complementar ao que foi dito – a peça exige do flautista o perfil para a improvisação. Se voltarmos ao primeiro compasso, por exemplo, a escrita utilizada é clara e aponta um objeto estático: um multifônico. Porém, as indicações de flutuação da dinâmica e da articulação deste som apontam que o resultado desejado é muito mais complexo do que daquele notado. E o mais inquietante: sua precisão não deve ser notada. Cabe ao intérprete assumir o comprometimento de aderir ao processo criativo. É um processo inverso ao de um arqueólogo: este reconstrói a imagem de uma ruína que um dia esteve inteira; já o intérprete da música de Nono recebe um material completo – mas sem vida – e constrói uma ruína. Para isto, como já dito antes, Nono se utiliza muito do potencial de erro e fragilidade de vários instrumentos. Somemos a isto o uso da eletrônica, que também apresenta-se como habilidade específica requerida do flautista: saber interagir com sons e processos eletrônicos. Segundo Fabbriciani:

> Nono sabia que para maximizar o potencial oferecido por essas técnicas era necessário formar intérpretes que pudessem interagir com o sistema eletrônico tão sensivelmente quanto com seus próprios instrumentos. Era igualmente vital construir um entendimento entre os intérpretes e os engenheiros de som de *live-electronics*. Poderíamos chamar isto de uma nova virtuosidade, consistindo não somente de velocidade técnica mas de uma notável habilidade em produzir som com vários tons de cor, nuances sutis e controle incomum da dinâmica[8] (FABBRICIANI, 1999: 09, tradução nossa).

[8] "Nono knew that in order to maximise the potential offered by these techniques it was necessary to form executants who could interact with the electronic system as sensitively as with their own instruments. It was equally vital to build an understanding between the executants and the sound engineers of the live electronics. One might call it a new virtuosity, consisting not only of technical speed but of a remarkable ability to realise sound with many shades of colour, subtle nuance and unusual dynamic control" (FABBRICIANI, 1999: 09).

Nesse sentido, a sonoridade se completa com a adição da eletrônica, i.e., o intérprete precisa desenvolver habilidades de performance com os módulos eletroacústicos criados pelos engenheiros de som (ou *sound designers*), neste caso o uso de *delay*, *harmonizer*, filtros, espacialização e *reverb* (Fig. 8):

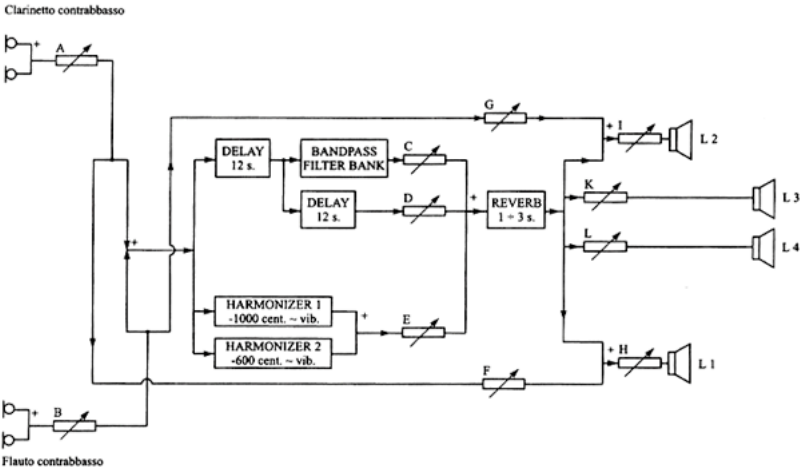


Fig. 8: Estrutura da eletrônica em *A Pierre* de Luigi Nono.

Como se trata de uma obra em que a sobreposição entre instrumentos e eletrônica é serial, e não paralela, cada ação de um afeta diretamente no todo. Não se trata de uma orquestração hermética ou simplesmente aditiva, como na música instrumental acústica, mas sim de um contexto em que a qualidade de cada etapa do diagrama da eletrônica afeta as consequentes (Fig. 8).

Caminhemos agora para outro aspecto musical que também exige especial atenção do flautista de música contemporânea. Em Nono, falamos da "atitude" do intérprete. Em Sciarrino, enfatizamos nessa linha de pensamento um "repensar" da temporalidade. Há uma nova virtuosidade em questão, uma em que o flautista participa do desenvolvimento temporal – construção de uma interpretação criativa – de uma obra, com a finalidade de fazer emergir estruturas eficientes de direcionalidade e de lógica. De uma forma um pouco radical, podemos tomar como exemplo a função do silêncio enquanto material musical na obra *4'33"* de John Cage (1952). Nesta composição, o silêncio criado gera um contexto performático bizarro se assumirmos a "face impassível do intérprete durante um movimento completamente silencioso como uma forma de expressão

musical"[9] (BARTOLOZZI, 1982: 1, tradução nossa). Similarmente, em Sciarrino o *glissando* torna-se um material em que o intérprete necessita criar formas de interação para a construção de uma performance. Não basta executar, mas participar do processo criativo de interpretação.

Como afirma o pianista Nicolas Hodges, a música de Sciarrino é como "[u]m vulcão visto de longe"[10] (1995: 22, tradução nossa). Com isto em mente, analisemos trechos da colossal antologia *L'opera per flauto* (1977-2000), para flauta solo, na qual Sciarrino aborda a flauta de maneira extremamente elegante com equilíbrio entre tradição e contemporaneidade, i.e., apresenta todo caráter lírico e *cantabile* da música do passado – especialmente a tradição lírica e *cantabile* da música italiana –, porém sob uma perspectiva organicamente fresca, nova. Em *Canzona di ringraziamento*, por exemplo, verificamos uma analogia e ilustração daquilo que Hodges entende por um "vulcão visto de longe". Em um dos níveis/sistemas (Fig. 9), de maneira "global" podemos ver a série de *glissandi*.

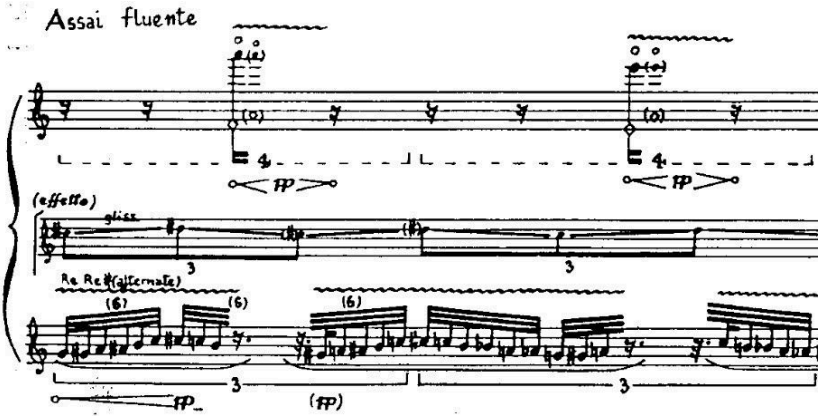


Fig. 9: Trêmulo de chaves amplamente utilizado por Sciarrino em *Canzona di ringraziamento.*

Por outra perspectiva, a esfera "atômica" destes *glissandi* é formada por pequenas partículas, pequenas melodias cromáticas. Há um cuidado necessário por parte do instrumentista em polir a performance deste gesto no intuito de obter o efeito de *glissando* com as articulações meticulosas almejadas pelo compositor. Sciarrino trabalha também com noções clássicas de construção de frases e blocos motívicos, utilizando procedimentos

[9] "[...] impassive face of the performer during a completely silent movement as a means of musical expression"(BARTOLOZZI, 1982: 1).
[10] "A volcano viewed from afar" (HODGES, 1995: 22).

lógicos como ideias antecedentes e consequentes, assim como formas de permutação entre essas ideias. Do ponto de vista técnico, nada nesta obra difere da rotina de estudo e de formação de um instrumentista de conservatório clássico. Do ponto de vista formal, apresenta-se aqui o grande desafio do qual tratamos há pouco: a resistência psicológica/emotiva e temporal. Como em outras obras de Sciarrino, a ideia de desenvolvimento por meio da repetição é um aspecto que demanda um preparo diferente daquele para se executar uma obra com clara direcionalidade temporal (KRAMER, 1987: 39-40). Neste caso, a permutação em *Canzona di ringraziamento* se dá principalmente pela alternância de motivos (o *glissando* cromático e o alto harmônico *pianissimo*) e pela repetição caleidoscópica dos mesmos.

Em outro momento, como na obra *Come vengono prodotti gli incantesimi?*, Sciarrino aborda novamente atmosferas que quebram a temporalidade linear. Apesar da repetição binária e *quasi* cartesiana do material, o material em si é polido de forma especial. De maneira geral, é um objeto que atrai a curiosidade do ouvinte por atuar no limiar da audição com *tongue ram* ou *tongue stop*, i.e., ataques da língua sem injetar muito ar com o bocal da flauta coberto pelos lábios – por meio do qual é gerada uma sensação de altura uma sétima abaixo.



Fig. 10: Efeito *tongue-ram* em *Come vengono prodotti gli incantesimi?*

Aos poucos, Sciarrino apresenta um elemento motívico contrastante: um gestual baseado na técnica *jet-whistle*. A Fig. 11 mostra o 18º sistema com uma sequência descendente deste material, já aplicado de forma enfática.

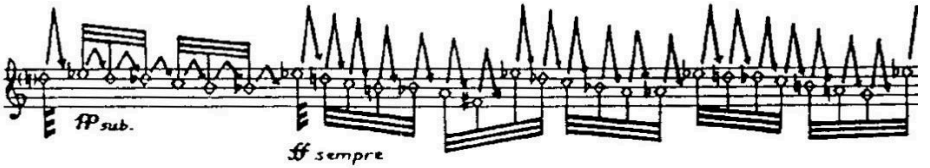


Fig. 11: Sequências de *jet-whistles* em *Come vengono prodotti gli incantesimi?* de Salvatore Sciarrino.

Pode-se resumir que o estudo e preparo técnico para esses dois momentos são frases com *tongue-ram* e *jet-whistle* (LEVINE, MITROPOULOS-BOTT 2002: 17, 28). Porém, há o desafio do desenvolvimento temporal, i.e., a construção de hierarquias fraseológicas dentro de um sistema não-teleológico (KRAMER, 1987: 50), e este aspecto deveria ser incorporado pelos instrumentistas enquanto parâmetro no processo de construção da interpretação de obras, como é o caso das de Sciarrino. Novamente em sintonia com a obra de Nono – e caminhando cada vez mais para a ideia inicial de tradição para uma nova prática performática em flauta transversal – Onofre (2012: 213) analisa na Fig. 12 os objetos/materiais sonoros típicos de Sciarrino de uma maneira orgânica, incorporando aspectos mais "ecológicos" do som (GRISEY, 2000: 02). Trata-se de um recorte da obra *All'aure in una lontananza* para flauta alto.

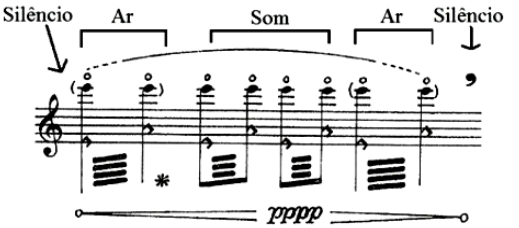


Fig. 12: Análise de Onofre (2012) de *All'aure in una lontananza.*

A incorporação da sonoridade eólica e do silêncio enquanto parte do objeto é fundamental na estética de Sciarrino. Aqui apresentamos mais um aspecto que pode gerar conflito com a tradição de ensino e estudo do instrumento. A projeção de ar, assim como de outras técnicas, é vista em algumas escolas como algo indesejável e, portanto, que deve ser [parcialmente] eliminado na formação de um flautista. Entretanto, Daldegan (2009: 98) defende a necessidade da incorporação dessas técnicas desde cedo na formação do flautista:

> [...] quem sabe as crianças que iniciarem seus estudos de instrumento incluindo músicas "que rompam com a ideia de nota musical" desde o início, venham a modificar a cena retratada por Galvão, mostrando não um sorriso "conflituoso", mas aquele de satisfação por ouvir com interesse crítico uma estreia de obra contemporânea (DALDEGAN, 2009: 98).

Data	Compositor	Título da Obra	Frullato	Som Eólico	Air Rush	Jet Whistle	Lip Pizz.	Tongue Pizz.	Tongue Ram/Stop	Tongue Click e/ou Tongue Attack	Key Click / Key Slap	Multifônicos	Voz e/ou canto	Microtonalidade
1936	Edgard Varèse	Density 21.5									x			
1936	André Jolivet	Cinq Incantation pour Flute	x									x		x
1944	André Jolivet	Chant de Linos	x											
1946	Pierre Boulez	Sonatine pour Flute et Piano	x											
1953	Giacinto Scelsi	Quays for C flute or Alto flute	x											x
1953	Heitor Villa-Lobos	Assobio a jato				x								
1955	Pierre Boulez	Le Marteau sans Maitre	x											
1958	Luciano Berio	Sequenza I pour flute	x								x	x		
1961	Mario Davidovsky	Synchronisms No. 1	x	x	x	x					x			x
1968	Helmut Lachenmann	Tema para flauta, voz e cello		x	x				x					
1970	Brian Ferneyhough	Cassandra's Dream Song	x					x			x		x	x
1971	Toru Takemitsu	Voice	x	x	x	x	x	x			x	x	x	x
1972	Yoshihisa Taira	Maya for Bass Flute	x	x								x	x	x
1973	Robert Dick	Afterlight	x	x	x	x						x		x
1976	Brian Ferneyhough	Unity Capsule	x	x	x		x		x		x	x	x	x
1977	Karlheinz Stockhausen	Der Jahreslauf, para piccolo	x											
1977	Salvatore Sciarrino	All'aure in una lontananza		x	x	x						x		x
1979	Franco Donatoni	Nidi II, para piccolo solo	x	x		x						x		
1979	Michael Finnissy	Sikangnuqa											x	x
1980	Robert Dick	Flames Must Not Encircle Sides										x		x
1980	Yoshio Hachimura	Maniera	x	x							x			x
1981	Brian Ferneyhough	Superscriptio					x							x

Tab. 1: Levantamento de obras dos séculos XX e XXI para flauta transversal, com indicação de técnicas estendidas predominantes.

Data	Compositor	Título da Obra	Frullato	Som Eólico	Air Rush	Jet Whistle	Lip Pizz.	Tongue Pizz.	Tongue Ram/Stop	Tongue Click e/ou Tongue Attack	Key Click / Key Slap	Multifônicos	Voz e/ou canto	Microtonalidade
1982	Michael Finissy	Ulpirra	x											x
1983	Karlheinz Stockhausen	Zungenspitzentanz, versão piccolo solo	x	x	x							x	x	x
1984	Morton Feldman	for Phillip Guston												
1984	Salvatore Sciarrino	Hermes		x	x	x			x			x		x
1984	Pierre Boulez	Dèrive	x											
1984	Heinz Holliger	Schlafgewölk												x
1985	Horatio Radulescu	Dizzy Divinity									x	x	x	x
1985	James Dillon	Sgothan	x	x	x		x	x	x			x	x	x
1985	Luigi Nono	A Pierre Dell'azzurro Sil. Inquietum		x								x		
1985	Salvatore Sciarrino	Come vengono prodotti gli incantesimi?				x		x				x		
1985	Brian Ferneyhough	Carceri d'invenzioni IIb	x	x			x			x	x			x
1985	Karlheinz Stockhausen	Susanis Echo, de Montag aus Licht		x									x	x
1985	Salvatore Sciarrino	Canzona di ringraziamento												
1986	Brian Ferneyhough	Mnemosyne		x	x		x				x			x
1986	Claus-Steffen Mahnkopf	Coincidentia Oppositorum					x		x		x		x	
1989	Pascal Dusapin	I - Pesci	x	x	x		x			x			x	x
1989	Salvatore Sciarrino	L'orizzonte luminoso di aton		x	x				x		x	x		
1989	Claus-Steffen Mahnkopf	Succolarity										x		x
1991	Elliott Carter	Scrivo in Vento	x									x		
1995	Tristan Murail	Unanswered Question												x
1997	Claus Steffen Mahnkopf	La terreur d'ange nouveau		x			x	x	x					
1998	Toshi Ichiyanagi	Still Time IV										x		x
2010	Dániel Péter Biró	Kivrot Hata'avah (Graves of Craving)	x	x							x	x	x	x

Tab. 1 (cont.): Levantamento de obras dos séculos XX e XXI para flauta transversal, com indicação de técnicas estendidas predominantes.

Data	Compositor	Título da Obra	Harmônicos	Glissandi	Variação de embocadura	Respiração Circular	Reverse Envelope	Vibrato (poco, ordinario, molto)	Smorzato	Bisbigliando e/ou trêmulo	Whistle Tone	Eletrônica	Amplificação	Pontilhismo (salto de registro)
1936	Edgard Varèse	Density 21.5												
1936	André Jolivet	Cinq Incantation pour Flute												
1944	André Jolivet	Chant de Linos												
1946	Pierre Boulez	Sonatine pour Flute et Piano												
1953	Giacinto Scelsi	Quays for C flute or Alto flute												
1953	Heitor Villa-Lobos	Assobio a jato												
1955	Pierre Boulez	Le Marteau sans Maitre												x
1958	Luciano Berio	Sequenza I pour flute	x											x
1961	Mario Davidovsky	Synchronisms No. 1		x								x		
1968	Helmut Lachenmann	Tema para flauta, voz e cello												
1970	Brian Ferneyhough	Cassandra's Dream Song	x						x					
1971	Toru Takemitsu	Voice	x	x							x			
1972	Yoshihisa Taira	Maya for Bass Flute												
1973	Robert Dick	Afterlight	x	x										
1976	Brian Ferneyhough	Unity Capsule	x	x	x		x	x			x			
1977	Karlheinz Stockhausen	Der Jahreslauf, para piccolo		x										
1977	Salvatore Sciarrino	All'aure in una lontananza		x							x			
1979	Franco Donatoni	Nidi II, para piccolo solo		x										
1979	Michael Finnissy	Sikangnuqa												
1980	Robert Dick	Flames Must Not Encircle Sides	x	x		x								
1980	Yoshio Hachimura	Maniera		x					x					
1981	Brian Ferneyhough	Superscriptio								x				
1982	Michael Finissy	Ulpirra		x										

Tab. 1 (cont.): Levantamento de obras dos séculos XX e XXI para flauta transversal, com indicação de técnicas estendidas predominantes.

Data	Compositor	Título da Obra	Harmônicos	Glissandi	Variação de embocadura	Respiração Circular	Reverse Envelope	Vibrato (poco, ordinario, molto)	Smorzato	Bisbigliando e/ou trêmulo	Whistle Tone	Eletrônica	Amplificação	Pontilhismo (salto de registro)
1983	Karlheinz Stockhausen	Zungenspitzentanz, versão piccolo solo		x										
1984	Morton Feldman	for Phillip Guston	x								x			
1984	Salvatore Sciarrino	Hermes	x	x										
1984	Pierre Boulez	Dèrive												
1984	Heinz Holliger	Schlafgewölk		x										
1985	Horatio Radulescu	Dizzy Divinity												
1985	James Dillon	Sgothan	x	x							x			
1985	Luigi Nono	A Pierre Dell'azzurro Silenzio Inquietum									x	x	x	
1985	Salvatore Sciarrino	Come vengono prodotti gli incantesimi?	x							x				
1985	Brian Ferneyhough	Carceri d'invenzioni IIb		x					x	x				
1985	Karlheinz Stockhausen	Susanis Echo, de Montag aus Licht		x									x	
1985	Salvatore Sciarrino	Canzona di ringraziamento	x							x	x			
1986	Brian Ferneyhough	Mnemosyne										x	x	
1986	Claus-Steffen Mahnkopf	Coincidentia Oppositorum												
1989	Pascal Dusapin	I - Pesci	x	x						x	x			
1989	Salvatore Sciarrino	L'orizzonte luminoso di aton		x										
1989	Claus-Steffen Mahnkopf	Succolarity												
1991	Elliott Carter	Scrivo in Vento						x						
1995	Tristan Murail	Unanswered Question	x	x	x									
1997	Claus Steffen Mahnkopf	La terreur d'ange nouveau							x					
1998	Toshi Ichiyanagi	Still Time IV												
2010	Dániel Péter Biró	Kivrot Hata'avah (Graves of Craving)	x					x		x				

Tab. 1 (cont.): Levantamento de obras dos séculos XX e XXI para flauta transversal, com indicação de técnicas estendidas predominantes.

Tabela

A Tab. 1 contém a parte quantitativa da pesquisa, com cerca de 45 obras para flauta transversal e com o apontamento das técnicas envolvidas. A escolha das obras seguiu os seguintes critérios:

- Obras preferencialmente para flauta solo;
- Obras dos séculos XX e XXI;
- Obras representativas de diferentes nacionalidades e estéticas;
- Obras que apresentam experimentações com técnicas estendidas e/ou pesquisa de sonoridades.

Ressaltamos que a terminologia geral sobre técnicas estendidas difere nos diversos trabalhos da literatura específica do instrumento. A escolha dos termos por cada compositor foi respeitada dentro da tabela. Adicionalmente, algumas técnicas são consideradas por alguns autores mais como estilos do que necessariamente como técnica/efeito. Nesse sentido, tomamos a liberdade de agregar na tabela as "sonoridades" e "atitudes" que diferem do idiomatismo clássico deste instrumento. Nos respaldamos na ação similar realizada pelos próprios compositores, como é o caso de Brian Ferneyhough com as notas de performance de sua *Carceri d'invenzione IIb* (1984), onde inclui a métrica junto com as técnicas estendidas. Importante também salientar que os autores não possuem a intenção – e nem a pretensão – de delimitar a esfera total da literatura existente para o instrumento nesta tabela, mas sim de utilizar uma seleção de obras para reforçar a tese apresentada no texto.

Considerações finais

Em uma palestra conferida em 2008 na University of Victoria (Canadá)[11], Helmut Lachenmann comentou sobre a obsessão de alguns musicólogos e teóricos em saber como o compositor estruturava suas peças em termos de alturas (*pitch*). Um pouco incomodado com essas questões, por justamente desconsiderar outros parâmetros também importantes, Lachenmann ironicamente os apelidou de *pitch-bulls*. Essa tendência na cultura da música de concerto tem limitado de forma considerável a expressividade e possibilidade criativa, colocando os compositores muitas vezes em espécies de leito de Procusto e, portanto, afetando diretamente a cultura de ensino de instrumentos musicais, i.e., forçando possibilidades estéticas em *shapes* pré-determinados. Um pouco neste caminho e ao

[11] Palestra presenciada por um dos autores do artigo, Felipe de Almeida Ribeiro, durante seu curso de Mestrado em Composição Musical (2006-2008) na University of Victoria (Canadá).

mesmo tempo criticando mais especificamente o desenvolvimento histórico da performance musical, Bartolozzi afirma que:

> O objetivo foi, portanto, não um de explorar as possibilidades características de cada instrumento, mas de satisfazer as exigências musicais de cada época sucessiva. Se este procedimento empírico produziu excelentes resultados do ponto de vista estrutural, é evidente que o mesmo não pode ser dito no que se refere ao desenvolvimento da técnica, que se tornou rigidamente padronizada em um método destinado à realização mais eficiente do objetivo inicial - sons únicos de timbre homogêneo[12] (BARTOLOZZI, 1982: 3, tradução nossa).

Adicionalmente, Bartolozzi revela que estudos apontam o real potencial sônico destes instrumentos, encorajando compositores e intérpretes na exploração deste novo campo: "[t]al descoberta [estudos acústicos de emissão polifônica em instrumentos melódicos] revela que as capacidades reais destes instrumentos são de dois tipos - ambos monofônicos e multifônicos [...]. Em suma, um campo completamente novo foi aberto para investigação e pesquisa"[13] (BARTOLOZZI, 1982: 2, tradução nossa).

Como já visto em episódios importantes de colaboração entre compositores e intérpretes, é fato o impacto do ensino da prática de performance musical no processo composicional de uma nova obra. A exploração do novo, entretanto, é um capítulo relativamente marginalizado em épocas contemporâneas, pois apresentam propostas de choque (DALDEGAN, 2009: 98). Nesse sentido, há sempre um problema em questão: a exploração de novas formas de expressividade vem sempre acompanhada de algum procedimento de ruptura, mesmo que parcial, ou de repensar, exigindo uma postura do intérprete muito mais crítica do que técnica. E ainda, a tradição de ensino de práticas interpretativas, em grande parte, não incentiva a uma prática interpretativa "criativa", i.e., daquela mesma forma que Nono exigia de seus intérpretes: um novo intérprete com "engajamento" na "construção" de uma interpretação musical (FABBRICIANI, 1999: 12).

---

[12] "The objective has therefore been not one of exploiting the characteristic possibilities of each instrument but of satisfying the musical requirements of each successive epoch. If this empirical procedure has produced excellent results from the structural point of view, it is evident that the same cannot be said as regards the development of technique, which has become rigidly standardized in one method aimed at the most efficient achievement of the original objective – single sounds of homogenous timbre" (BARTOLOZZI, 1982: 3).

[13] "Such a discovery reveals that the real capabilities of these instruments are twofold – both monophonic and multiphonic [...]. In short, a completely new field has been opened up for investigation and research" (BARTOLOZZI, 1982: 2).

Finalizando, a incorporação de técnicas estendidas – no sentido da descoberta afirmada por Bartolozzi da emissão polifônica em instrumentos como a flauta – é comprovadamente parte da história da música do século XX e XXI. As inúmeras peças apresentadas neste artigo apontam para uma "necessidade atual" no ensino de prática de instrumentos musicais: a inclusão de estudos direcionados à emissão dessas novas técnicas enquanto reais formas de expressividade musical, enquanto parâmetro importante de uma peça e não como meros efeitos sonoros, adornos. O "novo" intérprete precisa sempre passar por momentos de choque, por momentos de reinvenção de seus parâmetros. A própria repetição de uma técnica – por gerações – muda seu significado no processo de escuta (KRAMER, 1987: 69). A execução de uma obra barroca, por exemplo, precisa levar em consideração o contexto contemporâneo de sua realização, ou seja, a prática do "repensar" é inevitável. Acreditamos que este pensamento crítico perante a performance musical deveria ser assimilado pelos intérpretes. Caso contrário, caímos num *loop* onde a cada ciclo perdemos características de originalidade, e como consequência emergem novos paradigmas.

Referências

ARTAUD, Pierre-Yves; GEAY, Gérard. *Flûtes au présent*. Paris: Editions Jobert et Editions Musicales Transatlantiques-Paris, 1980.

BARTOLOZZI, Bruno. *New Sounds for Woodwind*. 2. ed. Oxford University Press, 1982.

BERIO, Luciano. *Introdução à publicação de Sequenza I.* Disponível em: <http://www.universaledition.com/Luciano-Berio/composers-and-works/composer/54/work/4595>. Acesso em: 07 fev. 2016.

CARDASSI, Luciane. Meu Rosto Mudou – Time and Place Within a Performer-Composer Collaboration. *Sonic Ideas/Ideas Sonicas* CMMAS, Morelia, v. 4, n. 1, p. 31-38, Fall 2011.

_____. Thoughts on Composer-Performer Collaboration. *Peninsula Arts Contemporary Music Festival 2011: Re-Sounding Science*. Plymouth, v. 2, p. 4, 2011.

_____. O piano do desassossego: técnicas estendidas na música de Felipe Almeida Ribeiro (The Piano of Disquietness: Extended Techniques in the Music of Felipe Almeida Ribeiro). *Música Hodie*, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 59-78, 2011.

DALDEGAN, Valentina. *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

DICK, Robert. *The Other Flute:* A Performance Manual of Contemporary Techniques. Lauren Keiser Music Publishing, 1989.

DHENHARD, Tillman. *The New Flute*. Wien: Universal Edition, 2013.

DOMENICI, Catarina. It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música*, v. 6, p. 1-14, 2013.

_____. Além da notação: relações compositor-intérprete nos séculos XX e XXI (Palestra). IX CCHLA Conhecimento em Debate. DVD, 60 minutos. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2010.

_____. O Intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XX, 2010, Florianópolis. *Anais*... Florianópolis, 2010. p. 1142-1147.

_____. Three Instances of Composer-Performer Collaboration: The Performer's Point of View. In: *Second Meeting of the European Platform for Artistic Research in Music*. AEC European Platform for Artistic Research in Music, Roma, v. 1, 2012. p. 20-22.

_____. *Interações entre Compositores e Intérpretes na Música Contemporânea.* [2009]. Projeto de pesquisa. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0175914492530439>. Acesso em: 28 jul. 2015.

FABBRICIANI, Roberto. Walking with Gigi. *Contemporary Music Review*, v. 18, n. 1, p. 7-15, 1999.

FITCH, Lois. *Brian Ferneyhough* (Critical Guides to Contemporary Music). Bristol: Intellect, 2013.

GRISEY, Gérard. Did You Say Spectral? Trad. Joshua Fineberg. *Contemporary Music Review*, v.19, n. 3, p.1-3, 2000.

HODGES, Nicolas. A Volcano Viewed from Afar': The Music of Salvatore Sciarrino. *Tempo*, New Ser., Italian Issue, n. 194, p. 22-24, Oct. 1995.

JOSEL, Seth F.; TSAO, Ming. *The Techniques of Guitar Playing*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co., 2014.

KRAMER, Jonathan. *The Time of Music*. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies. New York: Schirmer Books, 1987.

LA RUE, Jean. *Guidelines for Style Analysis*. New York: Norton, 1970.

LEVINE, Carin; MITROPOULOS-BOTT, Christina. *The Techniques of Flute Playing*. Kassel: Bärenreiter, 2002. 2 v.

MCGREGOR, Mark Takeshi. *Of Instrumental Value*: Flutist - Composer Collaboration in the Creation of New Music. Tese (Doutorado em Música). University of British Columbia, Canada, 2012.

MESSIAEN, Olivier. Prefácio. In: *Flûtes au présent*. Paris: Editions Jobert et Editions Musicales Transatlantiques-Paris, 1980. Contracapa.

NONO, Luigi. *Écrits*. Trad. Laurent Feneyrou. Genève: Éditions Contrechamps, 2007.

ONOFRE, Maria Leopoldina Lima Cardoso; ALVES, José Orlando. Aspectos analíticos quantitativos e qualitativos da peça para flauta solo All'aure in una lontananza, de Salvatore Sciarrino. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 203-224, jun. 2012.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes. *Organised Sound*, v. 2, n. 2, p. 107-26, 1997.

VEALE, Peter; MAHNKOPF, Claus-Steffen. *Die Spieltechnik der Oboe*. Bärenreiter, 1994.

Felipe de Almeida Ribeiro é doutor pela State University of New York at Buffalo (Estados-Unidos), estudou composição musical com Dániel Péter Biró, Cort Lippe, Gordon Mumma, além de computação musical com Andrew Schloss. Sua música tem sido executada e premiada em festivais e salas de concerto nos Estados-Unidos, Canadá, Alemanha, Hungria, Brasil, Inglaterra, México, Argentina e interpretada por diversos artistas do circuito internacional de música contemporânea. Atualmente é professor da Universidade Estadual do Paraná e coordenador geral do SiMN (Simpósio Internacional de Música Nova). felipe.ribeiro@unespar.edu.br

Fabrício Vallério Ribeiro é natural de Cascavel, PR, é mestre pelo programa de pós-graduação em música da UFPR e especialista em análise musical e música de câmara pela UNESPAR/EMBAP. Foi premiado no concurso internacional de música de câmara Art-livre- SP (2° lugar) - 2001 e concurso nacional de música de câmara de Araçatuba (1° lugar) - 2001. Fabrício Ribeiro é membro do Núcleo Música Nova e coordenador artístico do Ensemble Móbile, grupos dedicados à pesquisa e performance de música nova. Desde 2008 é 1° flautista da Orquestra Sinfônica do Paraná. fabricioribeirofl@hotmail.com

Paul Franz Wegmann Pena é guitarrista e compositor, começou seus estudos superiores na Escuela Moderna de Música (Chile, 2005/2006) e posteriormente em Jazz e Música Popular Brasileira no Conservatório de Tatuí (2008/2012). Residindo em Curitiba desde 2013, tem realizado palestras formadoras de plateia de Jazz na FNAC e na Biblioteca Pública do Paraná, além de ter dividido palco com os principais exponentes da música instrumental da cidade. Atualmente é aluno de Composição e Regência na Escola de Música e Belas Artes do Paraná e professor de arranjo instrumental no Conservatório de Música Popular de Curitiba. paul.wegmann.p@gmail.com

DOI 10.20504/opus2016a2206

O tratamento da distonia tarefa-específica em músicos: aspectos motores e sensoriais envolvidos no processo

Rita de Cássia dos Reis Moura (UNIFESP)

Resumo: A distonia é uma desordem de ordem neurológica, caracterizada por descontrole dos movimentos ou de posturas ou ambos, por contração intermitente ou de forma sustentada. A distonia do músico é considerada como uma distonia tarefa-específica, que é deflagrada somente durante a performance musical. Pode ocorrer em qualquer parte do corpo; frequentemente face, músculos do pescoço e membros superiores. O conhecimento dessa doença ocupacional entre a população de músicos no Brasil é pouco difundido. O objetivo deste trabalho é discorrer a respeito das estruturas cerebrais envolvidas no processo motor e da fisiologia envolvida na distonia do músico, bem como dos tratamentos disponíveis no intuito de enfatizar a importância de seu reconhecimento e tratamento precoce e apresentar pesquisa realizada com protocolo de tratamento. O método é um levantamento bibliográfico da fisiologia do controle motor, do desenvolvimento e tratamento da distonia do músico utilizando literatura nacional e internacional e aplicação de protocolo de tratamento estruturado. Como resultados, existe já um *corpus* bibliográfico consistente na língua inglesa, porém escasso em português, principalmente no quesito tratamento, podemos constatar melhora em diversos aspectos de padrão motor após protocolo de tratamento na avaliação após seis meses, tais como relaxamento, aquisição de maior consciência corporal ao tocar, instabilidade, tremor e dissociação de movimentos. Como conclusão, constata-se a necessidade de implementar a discussão e pesquisa nessa área, principalmente com relação aos tratamentos. Por outro lado, sabe-se que a melhor ferramenta contra esta afecção se encontra no tratamento mais precoce possível.

Palavras-chave: Doença ocupacional. Saúde do músico. Distonia tarefa-específica. Tratamento de distonia do músico.

Treatment of Task-Specific Dystonia in Musicians: Motor and Sensorial Aspects Involved in the Process

Abstract: Dystonia is a neurological disorder characterized by uncontrollable movements or postures or both caused by intermittent or sustained muscle contractions. Musician's dystonia is considered a task-specific, focal dystonia triggered only while playing music. It can affect any part of the body, frequently the face, neck muscles and upper limbs. Knowledge in regards to this occupational disease is little known to the population of musicians in Brazil. The objective of this work is to explain the brain structures involved in the physiology and motor processes of musician's dystonia and the treatments available, emphasizing the importance of early recognition and treatment while presenting the research behind the treatment protocol. The method is a review of national and international literature on the physiology of motor control and the development and treatment of dystonia. As a result, we find there is already a solid body of bibliographical literature in English—albeit scarce in Portuguese--especially in regards to treatment. In a six-month evaluation after applying the treatment protocol, we do see improvements of diverse aspects of motor patterns, such as relaxation, greater body awareness while playing, instability, tremors and dissociation of movements. In conclusion, we perceive a need to encourage the discussion and research in this area, particularly in regards to treatment. On the other hand, it is clear that the best tool against this disorder is early treatment.

Keywords: occupational disease; musician's health; task-specific dystonia; dystonia treatment

MOURA, Rita de Cássia dos Reis Moura. O tratamento da distonia tarefa-específica em músicos: aspectos motores e sensoriais envolvidos no processo. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 145-160, jun. 2016.

Submetido em 21/01/2016, aprovado em 05/03/2016.

A técnica de ensino de qualquer instrumento está voltada para o movimento correto (dentro de cada escola específica), treinamento auditivo, teoria e repertório. Esse é o sistema de aprendizagem musical que tem vigorado até nossos dias. O treinamento do músico de forma a desenvolver sua vida profissional de modo mais abrangente quase nunca é contemplado; assim, o estudo é desenvolvido sem profundo conhecimento da demanda de trabalho muscular, das estruturas do corpo envolvidas e sua fisiologia e dos possíveis problemas que poderão aparecer (ALTENMÜLLER, 2003: 523).

O alto grau de performance exigido, dada a evolução e a técnica dos instrumentos, solicita muito do intérprete, que, na tentativa de conseguir a perfeição exigida e o total domínio técnico, muitas vezes ultrapassa seu limite físico. O instrumentista - seja solista, músico de orquestra ou integrante de qualquer outro tipo de agrupamento musical - arca com uma demanda muito grande de exigências, consideravelmente aumentadas por pressões musicais, que surgem a partir do próprio estudante, do professor, maestro, colegas de profissão, da mídia na busca de intérpretes sempre perfeitos e muito jovens e da alta competição existente, e que envolvem aspectos financeiros (MOURA; FONTES; FUKUJIMA, 2000: 104).

O objetivo deste artigo é discorrer a respeito das estruturas cerebrais envolvidas no processo motor e da fisiologia da distonia do músico, bem como elencar possíveis abordagens terapêuticas, a partir de tratamento de distonia em estudo de caso no intuito de enfatizar a importância de seu reconhecimento e tratamento precoce.

Movimentos e controle motor

Habilidades musicais têm íntima relação com alguns componentes do processo cognitivo, tais como percepção, memória, ação, organização, atenção, capacidade de leitura à primeira vista e função visuoespacial. Dessa forma existe um ganho de proficiência muito grande durante o desenvolvimento do estudo musical (ALTENMÜLLER, 2003: 527).

Detendo-se apenas no aspecto motor, para tocar um instrumento ou cantar é necessário executar uma sequência de diversos movimentos complexos que deverão sofrer adaptações e se organizar em muitos submovimentos (JÄNCKE, 2007: 31).

A qualidade e particularidade de cada movimento leva em consideração uma série de quesitos: anatomia individual, repertório motor, hereditariedade – portanto, facilidades e habilidades inerentes a cada um de nós (JABUSCH; ALTENMÜLLER, 2006: 212). Os graus de amplitude de movimento que possuímos em cada articulação nos possibilitam escolher, dentre uma variedade imensa de opções, o caminho a seguir para executar um

determinado movimento. A partir disso um movimento pode conter inúmeras variáveis: direção, ângulo, amplitude, extensão da contração muscular e descarga neuronal, que podem refletir na intensidade de contração (JÄNCKE, 2007: 31).

Os movimentos não dependem apenas dos músculos: são resultado de processos de programação, comando e controle motor que envolvem diversas regiões cerebrais e que se efetivam na contração de fibras musculares (LENT, 2001: 343).

O cérebro contém "mapas" do corpo e em circunstâncias normais recebe informação de todas as suas partes, assim como envia todos os comandos para realização de movimentos, o que nos permite ter controle e consciência de todas as sensações recebidas bem como de todos os movimentos realizados (LENT, 2001: 219).

O SNC organiza os numerosos músculos e articulações em movimentos funcionais coordenados; as informações sensoriais do ambiente e do corpo são usadas para selecionar, controlar e quantificar o movimento. Este por sua vez é seguido, acompanhado e avaliado em tempo real, sempre na tentativa de aprimorá-lo (SHUMANWAY-COOK; WOOLLACOTT, 2003: 2).

Portanto, a execução de qualquer movimento envolve um circuito extremamente complexo, que vai desde os receptores de sensibilidade periféricos até o córtex cerebral (mapa sensorial), passando por inúmeras outras estruturas, dentre as quais destacamos o cerebelo e os gânglios da base (ALTENMÜLLER, 2003: 523).

Shumway-Cook e Woollacott associam a geração do movimento à interação de três fatores: indivíduo, tarefa e ambiente. O movimento é específico à tarefa e restrito ao ambiente, e a habilidade individual de cumprir tarefas dentro de um ambiente determina sua capacidade funcional. O movimento é gerado por interação, cooperação de diversas estruturas e processos centrais e controlado pelo SNC, contando com interação do sistema motor, percepção e cognição e ação (SHUMANWAY-COOK; WOOLLACOTT, 2003: 2).

O movimento está associado à efetivação de uma determinada atividade que é controlada, vigiada e mediada pelo SNC. O controle da ação implica a coordenação e comando do movimento, do SNC para os sistemas efetores: os músculos e articulações que precisam ser controlados durante a execução de um movimento coordenado e funcional.

Já a percepção e ação apresentam interações simultâneas. A percepção é a associação de impressões sensoriais e informações psicologicamente significativas. A

percepção e ação são complementares para obter o melhor resultado motor em um ambiente determinado.

A intenção para um movimento exige a interação entre processos cognitivos como a atenção, motivação e aspectos emocionais próprios do controle motor, que são subjacentes ao estabelecimento da intenção e objetivo. O controle motor inclui sistema de percepção e ação de forma organizada para realizar e aprimorar esses movimentos funcionais. Portanto, a origem do controle motor não pode ser adquirida sem a interação destes quesitos (SHUMANWAY-COOK; WOOLLACOTT, 2003: 3-4).

A organização do movimento é afetada por fatores relacionados ao indivíduo, à tarefa e ao ambiente. O indivíduo está relacionado à interação da percepção, cognição e ação; a execução de uma tarefa está relacionada à mobilidade, estabilidade e manipulação; já o ambiente pode sofrer influência de uma grande variedade de características, como tamanho, formato, luminosidade, temperatura, sons, ruídos, etc.

É importante destacar o papel de quatro estruturas cerebrais que são essenciais para recepção, manutenção, organização, coordenação, adaptação e refinamento dos movimentos associados à performance musical. Uma importante parte das atividades do sistema nervoso é iniciada a partir da experiência sensorial, oriunda dos receptores periféricos espalhados por todo o corpo. Essas estruturas são formadas em sua maior parte por neurônios, constituindo um ampla rede de transmissões de estímulos. O neurônio é a principal célula do sistema nervoso, sendo responsável pela condução, recepção e transmissão dos impulsos nervosos. É formado basicamente pelo corpo celular, de onde partem numerosos prolongamentos responsáveis por receber os estímulos do ambiente (dendritos); e pelo axônio, um prolongamento único condutor dos impulsos nervosos a outras células como as musculares e glandulares e também a outros neurônios e ao SNC. As informações chamadas de aferências caminham das regiões periféricas em direção ao sistema nervoso central. A modalidade sensorial é constituída por submodalidades, dentre as mais importantes: tato, audição, visão, propriocepção, temperatura, dor e equilíbrio. Dentre os diversos tipos de sensibilidade destacamos a importância da propriocepção, que é a capacidade de distinguir a posição estática e dinâmica do corpo e suas partes no espaço (LENT, 2001: 170. GUYTON, 1991: 490).

O córtex cerebral é considerado o mais alto nível da hierarquia do controle motor; também é chamado de massa cinzenta e é constituído por corpos de neurônios. Pode ser considerado como um imenso agrupamento de neurônios; contém grande número de agrupamentos menores, cada um executando suas funções separadamente formando a camada mais externa do cérebro. Além de ser dividido em dois hemisférios - direito e esquerdo, também apresenta cinco lobos cerebrais que recebem o nome dos

ossos cranianos mais próximos: frontal, parietal, occipital, temporal e ínsula. Uma área muito importante do córtex é o córtex motor, que tem como principal função o controle dos estímulos à ação muscular (chamada de eferência, do SNC em direção às regiões mais periféricas). Distintas áreas no córtex estão envolvidas em diversas capacidades: o córtex motor não é responsável sozinho pelo controle do movimento; antes, há uma combinação de informações na comunicação entre áreas sensoriais e motoras, que permite uma certa sobreposição de funções que irá beneficiar e contribuir para o planejamento e execução de movimentos (LENT, 2001: 377. GUYTON, 1991: 450).

Os gânglios da base são agrupamentos de neurônios que podem ser considerados, assim como o cerebelo, um sistema acessório ao sistema motor. Não funcionam por si sós, mas em íntima relação com o sistema cortical. Recebem informações da maioria das áreas do córtex cerebral e as enviam de volta ao córtex motor, que por sua vez irá se comunicar com os músculos. Uma das principais funções dos gânglios da base é o controle motor. Outras envolvem aspectos cognitivos de ordem superior do controle motor, como o planejamento das estratégias motoras (KANDEL; SCHWARTZ; JESSEL, 1997: 434. GUYTON, 1991: 552).

O cerebelo foi por muitos anos chamado de área silenciosa do cérebro, principalmente porque a excitacão dessa estrutura não causa qualquer sensação. O cerebelo é especialmente vital para o controle das atividades musculares rápidas tais como correr, datilografar, tocar um instrumento, etc. Os movimentos ocorrem com maior ou menor precisão e tudo depende de um equilíbrio muito fino entre os diversos sistemas que controlam nuances e ajustes de cada movimento. O cerebelo atualiza os comandos de movimento, mantém os ajustes necessários caso estes se desviem do trajeto pretendido por alguma razão, além disso "modula" a força e amplitude de movimentos necessários, por isso está também associado ao aprendizado motor (KANDEL; SCHWARTZ; JESSEL, 1997: 429. GUYTON, 1991: 544).

Como vimos acima, as interações entre as estruturas nervosas, bem como a interação entre o indivíduo e a ação, são fatores muito importantes para determinar o controle motor. Um das grandes dificuldades no entendimento da anatomia funcional da distonia é a interação entre muitas áreas cerebrais, o que torna difícil distinguir a causa do efeito (NEYCHEV et al., 2011: 194).

A distonia tarefa-específica

Segundo a definição do International Consensus Committee, de 2013,

> Distonia é uma desordem de movimento caracterizada por contração intermitente ou sustentada que causa movimentos e posturas anormais, os movimentos distônicos são tipicamente padronizados, em torção e podem apresentar tremor. Distonia é frequentemente iniciada ou piorada por ações voluntárias e associadas a aumento da ativação muscular[1] (ALBANESE et al., 2013: 867, tradução nossa).

A distonia tarefa-específica do músico, aqui denominda distonia do músico (DM), é um tipo de distonia – tarefa-específica ocupacional (DTE), desencadeada por ato motor específico; sua causa primária não é conhecida.

Distonia se apresenta de maneira involuntária e localizada, os músculos que realizam a ação, bem como os músculos contrários à ação que nesse momento devem permanecer relaxados, entram em ação simultaneamente impedindo que o movimento seja realizado a contento. Os movimentos distônicos se apresentam em torção, apresentando posturas anormais para executar funções. As partes do corpo mais afetadas na DM são mãos, braços, músculos da face, língua e pálpebras. Isso acontece usualmente sem desencadear dor (processo denominado "transtorno de excelência") devido a uma demanda altamente especializada - habilidades profissionais de atos motores especializados (MOURA; BORTZ; AGUIAR, 2012: 701).

Movimento e distonia

O sucesso para performance em música, assim como toda atividade com tantas nuances e refinamento de movimentos, requer modulação contínua entre o programa e o aprendizado motor, que são ativados e modulados por elementos comportamentais dependendo do ambiente.

O bidirecionamento do controle neural é representado pela modulação do aprendizado por meio da apropriada adaptação e adequação das ações em diferentes

[1] "Dystonia is a movement disorder characterized by sustained or intermittent muscle contractions causing abnormal, often repetitive, movements, postures, or both. Dystonic movements are typically patterned, twisting, and may be tremulous. Dystonia is often initiated or worsened by voluntary action and associated with overflow muscle activation" (ALBANESE et al., 2013: 867).

tarefas. Essa adaptação surge a partir de informações advindas da periferia (através dos receptores sensoriais que podem ser originários de diferentes sensações: proprioceptivos, auditivos, visuais, de pressão de dor, etc.) e de fatores intrínsecos e comportamentais do indivíduo (tais como: facilidade, técnica, experiências anteriores, tensões, etc.). Durante o aprendizado de um novo movimento ocorrem mudanças sensoriais, motoras, funcionais, topográficas e estruturais no SNC (ALTENMÜLLER, 2003: 523).

Para a aquisição de habilidade de controle motor fino, como o que acontece no aprendizado de um instrumento, os receptores sensoriais, que são estruturas nervosas localizados na pele, são estimulados a todo instante durante a tarefa, conseqüentemente a representação motora e o sistema proprioceptivo. Com isso a área do córtex cerebral sensorial e motor sofre diferenciação na representação das áreas estimuladas; esse aprendizado e treinamento progressivo e contínuo leva ao ganho de seletividade e refinamento nos movimentos.

O estudo da fisiopatologia da DTE tem sido direcionado na tentativa de entender as anormalidades de ambos sistemas: motor e somatosensorial (BYL; MERZENICH; JENKINS, 1996: 277). Encontram-se diversos estudos sobre sua fisiopatologia, os quais apontam em distintas direções (BUTLER; ROSENKRANZ, 2006a: 72):

(I) Alteração da plasticidade neuronal apresentada pelo músico distônico, modificando a representação cortical de diferentes partes do corpo (dedos, lábios, etc.); numerosos estudos têm revelado que a representação da área afetada é alterada. Como vimos, o constante treino alteraria a representação das áreas sensórias a ponto de interpretar e enviar informação errônea e desconexa para realização do movimento (CLASSEN, 2013: 2571).

(II) Diminuição do mecanismo de inervação recíproca. O movimento das articulações é controlado por grupos musculares sinérgicos/agonistas (que realizam a ação) e antagonistas (que permitem que a ação ocorra), que devem atuar de modo coordenado, permitindo que enquanto um grupo de músculos contrai o outro relaxe. Para que o movimento ocorra de forma ideal a contração dos músculos agonistas e o relaxamento dos músculos antagonistas devem ocorrer ao mesmo tempo. Este mecanismo recebe o nome de inibição recíproca, sob o controle da medula espinhal. O que se verifica é que no músico distônico há diminuição desse mecanismo, ocorrendo defasagens ou contração simultânea dessas musculaturas (LENT, 2001: 364).

(III) Alteração no processamento de informações no córtex motor e sensitivo; estudos demonstram que ao induzir estimulação para mudanças duradouras de excitabilidade do sistema motor, o cérebro responde de forma exagerada e sua especificidade espacial é

reduzida. Este achado é importante porque fornece a evidência direta de dados demonstrando que um mecanismo subjacente à plasticidade neuronal é anormal na DTE. É importante ressaltar que a perturbação das representações motoras pode surgir mesmo na presença de um padrão ordenado de entrada periférica (CLASSEN, 2014: 2572).

(IV) Disfunção dos gânglios da base na programação do movimento; esses núcleos, que estão envolvidos no planejamento de estratégias motoras, podem também desempenhar a função de categorizar estímulos que vêm dos receptores periféricos, e que são relevantes para ativação de movimentos. O passo seguinte, ainda nos núcleos basais, seria a liberação de outro neurotransmissor – a dopamina, para ativar o córtex motor. Porém, a liberação deficiente de dopamina pode comprometer e prejudicar sua reorganização (BECKER, BERG, 2001: 23).

Estudo de Ramdhani et al. encontrou alterações cerebrais em grupos distônicos tarefa-específica (DTE - músicos, relojoeiros, dentistas, etc.) e distônicos tarefa-não-específica (DTNE) comparados a grupo controle saudável. As especificidades ou não das tarefas parecem direcionar potenciais de alterações microestruturais; os DTE e os DTNE seguem mecanismos patofisiológicos divergentes possivelmente desencadeados por diferentes disparos. Os achados apontam para alterações complexas de vários e diferentes níveis da integração sensoriomotora em tarefas específicas, refinadas e de alto desempenho (RAMDHANI et al., 2014: 1143). Porém a etiologia de muitas formas de distonia ainda não é amplamente entendida. Apesar de se perceberem duas características úteis para sua classificação, alterações anatômicas identificáveis e padrão de herança genética; estas não devem ser consideradas exclusivas para a classificação etiológica da doença (ALBANESE et al., 2013: 871).

Vários estudos têm se ocupado em determinar a prevalência da DM. A prevalência varia enormemente entre os diferentes estudos (0,5 – 13%). É de difícil diagnóstico e classificação, e pode ser subdiagnosticada (JABUSCH; ALTENMÜLLER, 2006: 264. CHANG; FRUCHT, 2013: 41. ROSSET-LLOBET et al., 2009: 864. ARÁNGUIZ et al., 2011: 46).

Os sintomas aparecem geralmente entre 30 e 40 anos de idade. Os primeiros sinais aparecem como enganos e falhas técnicas ou falta de preparo, geralmente em trechos ou passagens técnicas anteriormente realizadas sem nenhum problema. Ao longo dos meses, os problemas de desempenho se intensificam progressivamente. Normalmente não há dor associada. A distonia está ausente em outras atividades que não a execução do instrumento musical (JABUSCH; ALTENMÜLLER, 2007: 266. CHANG; FRUCHT, 2013: 42. ROSSET-LLOBET et al., 2009: 865. ARÁNGUIZ et al., 2011: 50).

O músico brasileiro

Diversos autores referem-se ao quadro de distonia entre músicos como preocupante; é uma doença altamente incapacitante que por vezes torna inviável a continuidade da carreira musical. No Brasil, as pesquisas a respeito da incidência e categorização desse problema são, até o momento, praticamente inexistentes, restringindo-se a revisões bibliográficas. Dada a similitude entre os contextos de estudo e performance existentes no Brasil e no exterior, podem-se inferir quadros semelhantes (BUTLER; ROSENKRANZ, 2006a: 76).

Segundo Moura et al. (2014):

> Não há registros, até o momento, da porcentagem de músicos distônicos, mesmo porque muitos músicos brasileiros não têm informação sobre a quais tipos de comprometimento está sujeito em decorrência de sua atividade profissional. No Brasil a distonia do músico não é objeto de discussão e interesse por parte da classe musical; a prática clínica indica que um grande número de casos é diagnosticado tardiamente (MOURA et al., 2014).

Constatamos que, quando músicos se vêm frente à distonia, buscam todo tipo de ajuda e tratamentos, que podem não ser os mais adequados, postergando o atendimento por profissional especializado – o que muitas vezes leva à interrupção de suas atividades de instrumentista (MOURA et al., 2014).

Moura et al., em estudo realizado com levantamento epidemiológico brasileiro, apresentado na 31ª ISME World Conference on Music Education, teve como objetivos colher dados epidemiológicos e perfil clínico dos pacientes músicos e aplicar protocolos de avaliação de forma sistemática e padronizada para reconhecimento desta disfunção entre músicos (MOURA et al., 2014).

O estudo ainda não está finalizado e até o momento elencou populações de músicos de orquestras, universidades e centros de ensino musical de seis estados, seguido de aplicação de questionário direcionado ao levantamento do número de músicos com relato de descontrole de movimento. Quando foi detectada a presença de sintomas sugestivos de DM, os músicos foram convidados a: a) realizar registro audiovisual; b) submeterem-se a aplicação das escalas de ansiedade de Hamilton e da quantificação do grau de distonia de Tubiana (MOURA et al., 2014).

Até o momento foram coletados dados de 12 cidades de seis estados brasileiros, totalizando 1086 questionários preenchidos com as seguintes taxas de prevalência de DM:

Santa Catarina (1,5%), Bahia (2,4%), Paraíba (7,5%), Ceará (3,1%), Rio Grande do Norte (3,0%) e São Paulo (1,5%). Assim, até o momento a média de músicos brasileiros acometidos por distonia é de 2,2%.

Este levantamento de dados parciais da pesquisa indica que, no Brasil, a prevalência média é semelhante às médias relatadas em bibliografia internacional, que é de 1-3%, indicando que se trata de um problema que merece maior atenção (MOURA et al., 2014).

Sintomas

Na maioria das vezes, o início dos sintomas ocorre na idade adulta, geralmente após a terceira década de vida. Pode ou não haver graus variáveis de dor nos músculos acometidos. Quase sempre os sintomas permanecem focais, mas às vezes podem progredir e acometer alguns músculos vizinhos. Dentre os principais sintomas encontramos: descontrole dos movimentos durante a execução, lentidão nos dedos, tensão e rigidez musculares, debilidade e tremor, e dor (JABUSCH; ALTENMÜLLER, 2007: 208).

Os sintomas da DM incluem partes do corpo que são mais utilizadas dependendo do instrumento tocado: mãos, dedos e região oromandibular. Os movimentos não respondem de forma adequada, ocorre o descontrole dos movimentos durante a execução, falham ao comando ou respondem de forma não intencional, ocorre uma lentidão nos dedos, debilidade da mão, tremor digital. Os dedos podem congelar ou ter movimentos inadequados; mão, antebraço ou ombro podem tornar-se tensos e rígidos. Esses movimentos só acontecem durante a performance e são desencadeados pela atividade de tocar o instrumento (FRUCHT, 2014: 232).

Nos movimentos da face ou da boca podem ocorrer tremor da embocadura, movimentos involuntários dos lábios e movimentos involuntários da mandíbula, perda de controle da embocadura, fadiga dos lábios, tremor nos lábios e movimentos faciais involuntários (FLETCHER, 2008: 22).

Fletcher observou características pessoais do instrumentista com DM, bem como mudanças ocorridas durante a evolução desta disfunção. Relacionou o músico distônico a uma facilidade natural ao tocar, sendo considerado talentoso e de personalidade perfeccionista, dedicado e comprometido com a prática e desenvolvimento dos estudos, musicalmente intuitivo e expressivo (FLETCHER, 2008: 33).

Tratamento

Até o presente momento, a recuperação total no caso da DM não foi reportada de forma efetiva por nenhum estudo; ela se dá apenas parcialmente, por meio de prolongada e persistente reabilitação e acompanhada por distintos profissionais (ALTENMÜLLER, 2003: 536).

Encontramos diretrizes e múltiplas estratégias para enfrentar a doença, com resultados variados dependendo do acometimento e gravidade de cada caso. Não há definição de terapêutica definida, encontramos amplas diretrizes em diversas pesquisas. No tratamento dos músicos com distonia nas mãos, objetiva-se reintegrar aferências proprioceptivas sensoriais com o retorno do comando motor adequado e apropriado (BUTLER; ROSENKRANZ, 2006b: 79).

O tratamento segue princípios gerais buscando obter resultados positivos e combinando diversas técnicas. Para definir linhas de tratamento são necessários avaliação e acompanhamento de equipe multidisciplinar composta por fisioterapeuta, neurologista, professores, psicólogos, etc. Pode-se disponibilizar intervenção farmacológica que pode ser por via oral de forma sistêmica ou a toxina botulínica por aplicação local, e também temos a estimulação transcraniana (TMS – estimulação magnética transcraniana e TDSC – estimulação elétrica transcraniana por corrente continua), a fisioterapêutica, a terapêutica ocupacional e/ou fonoaudiológica que incluem diversas abordagens: desensibilização composta por técnicas de repouso, relaxamento, consciência e equilíbrio da tensão muscular, reeducação sensorial que trata do restabelecimento da aferência sensório-proprioceptiva e informação cutânea, descriminação sensorial e o retreinamento, que é a reprogramação motora / controle motor e orientação e a tentativa de corrigir o aparecimento de movimentos distônicos e compensatórios (JABUSCH; ALTENMÜLLER, 2007: 272. FLETCHER, 2008: 66. BUTLER; ROSENKRANZ, 2006b: 79).

O início do tratamento deverá ser precoce para não haver agravamento da doença; pessoas mais jovens obtêm melhor recuperação. Deve-se ainda observar e tratar a presença de transtornos psicológicos, pois um bom equilíbrio psicológico contribui para resultados favoráveis (FLETCHER, 2008: 118). Estratégias de tratamento devem ser baseadas e delineadas com base em ampla e eficiente avaliação e contemplar as terapêuticas disponíveis e específicas para cada caso. Todo o tratamento depende da abordagem que a equipe determina ser a melhor para aquele paciente. O uso de retreinamento e a mudança na ergonomia com relação ao instrumento ou mesmo técnica, utilizada através da reeducação sensório-motora e reaprendizado motor, são fatores importantíssimos. Pesquisadores propõem a seguinte sequência de conduta: desensibilização das áreas super ativadas através de repouso, relaxamento e consciência e diminuição do grau de tensão

através de diversas técnicas, reeducação sensorial: restabelecimento das aferências sensório-proprioceptivas e informação cutânea com o objetivo de otimizar a discriminação sensorial, retreinamento: reprogramação motora e controle motor fora do instrumento, mudança ergonômica com relação ao instrumento: modificação e ajustes posturais e movimentos em relação ao dos próprios instrumentos se necessário, uso de órteses para restrição de movimentos indesejados, técnicas de relaxamento: Yoga, Feldenkrais, Alexander, entre outros, e suporte psicológico para diminuir ansiedade e estresse (BUTLER; ROSENKRANZ, 2006b: 79).

A reeducação sensorial tem como objetivo reverter erros de representação sensorial para inferir nova representação das partes afetadas; o intuito é de reorganizar o "mapa" sensorial, através de repetidos e distintos *inputs* sensoriais. As atividades utilizadas podem incluir identificar diferentes texturas, distintos objetos, com diferentes formas e tamanhos, materiais utilizados, distintas temperaturas. Toda estimulação sensorial ocorre na parte do corpo afetada. Além disso, são estimuladas as práticas de idealização do movimento normal (BUTLER; ROSENKRANZ, 2006b: 81).

Existe também uma prática muito utilizada na Europa e Estados Unidas e hoje um pouco mais presente no Brasil para tratamento de pacientes neurológicos, a Restrição de Movimento Induzido. Esta técnica envolve a imobilização dos membros ou partes não afetadas de forma que os movimentos dos membros ou partes afetadas sejam estimulados e o controle motor passe a ser mais direcionado, independente e refinado. Os membros não afetados são fixos em uma tala, deixando a parte distônica livre para realizar repetitivos exercícios de coordenação.

Dentre as enfermidades que podem acometer o músico, a distonia é uma grande vilã, fazendo com que o profissional se sinta extremamente inseguro física e emocionalmente para continuar tocando. Embora tenham ocorrido sensíveis avanços em pesquisa médica e em novos tratamentos, o cuidado preventivo ainda caminha de forma bem mais lenta. A maior abertura dos músicos para esse tópico tem se dado somente após a ocorrência de sintomas que prejudicam a atividade. O tratamento é específico e delicado, na medida em que não somente tratamos os músculos, mas sim propomos uma reeducação do comportamento motor, reestruturação da didática e das técnicas musicais, e planejamento de estudo, bem como dos hábitos e do comportamento de trabalho.

A partir desses presupostos e com objetivo de experimentar essas diretrizes organizamos um programa de tratamento individualizado baseado nesses estudos, com o objetivo de acompanhar a evolução de músico violonista diagnosticado com DM e realizamos avaliação inicial e reavaliação após 3 e 6 meses de tratamento**.** Foram registrados através de imagem e de vídeo as condições dos movimentos, de prática do instrumento e

de posicionamento do instrumentista perante o instrumento: antes, durante e após tratamento. A avaliação foi realizada de forma qualitativa observacional observando o tipo de movimento distonico, quando era evidenciado e em que momento era observada a piora do padrão.

Neste trabalho apresentamos um possível protocolo para direcionar tratamento de DM organizado em três fases, que será descrito a seguir (MOURA; BORTZ; AGUIAR, 2012: 702). Na primeira foram utilizadas técnicas de desensibilizacão: através de repouso, relaxamento e consciência corporal e grau de tensão muscular e acupuntura como técnica coadjuvante proporcionando relaxamento e equilíbrio de tensões musculares e, se necessário, acompanhamento psicológico. A reeducação sensorial foi realizada de forma repetitiva, direcionada a atividades contando com desensibilização das áreas superativadas através de repouso, relaxamento, consciência e diminuição do grau de tensão. Utilizaram-se diversas técnicas: alongamento miofascial, acupuntura, massagem com espumas de diferentes texturas, exercícios de discriminação sensorial, etc. Na segunda fase foram priorizados retreinamento, reprogramação motora / controle motor, adequação ergonômica, modificação de movimentos e posição do instrumento, uso de órtese (*splints),* luvas, e quando necessário, restrição de movimentos indesejados. Esse treinamento iniciou-se sem o instrumento, em posição de repouso, evoluindo para movimentos em outras posições que o conduziria a adotar gradativamente posicionamento mais próximo ao desejado. Na terceira iniciaram-se métodos de exercícios bem fáceis de técnica no violão com arpejos, escalas e posteriormente notas duplas e acordes de três notas (MOURA; BORTZ; AGUIAR, 2012: 702).

Após as reavaliações observou-se controle postural motor e respostas melhoradas em vários aspectos: diminuição do tremor, melhora do relaxamento muscular no repouso e durante a prática musical, melhora da consciência postural e da percepção da tensão muscular. Como resultado final do tratamento os movimentos se tornaram mais coordenados, dissociados e livres de movimentos acessórios, houve o retorno à prática diária e aulas de instrumento, exercícios com pouca exigência em peças fáceis. Percebeu-se diminuição de movimentos involuntários, controle do aparecimento de movimentos distônicos, melhor relaxamento e diminuição de tensão relacionada à prática musical (MOURA; BORTZ; AGUIAR, 2012: 702).

Diversos estudos reportam o prolongado tempo de tratamento e a dificuldade em relação à disposição a mudanças de ordem postural, ergonômica bem como da técnica, exigindo muita determinação, persistência, paciência e calma por parte do terapeuta e do instrumentista. A observação e controle das atividades realizadas pelo instrumentista se tornam grande preocupação por parte do profissional da area da saúde, visto que ao sinal

de melhora o instrumentista pode antecipar ações que poderão retroceder o progresso alcançado (MOURA; BORTZ; AGUIAR, 2012: 703).

Comparando a literatura internacional, pesquisas demonstram que após terapia com músicos com o objetivo de aprimorar o controle dos movimentos, padrões motores podem chegar perto da normalidade. Candia observa que juntamente com a melhoria do comportamento motor, a representação somatosensorial dos dedos torna-se quase normalizada (CANDIA et al., 2003: 7945).

O processo de recuperação requer um prazo maior para aferir a resposta dos pacientes e as propostas de mudanças devem ser muito individuais, dependendo de projetos motores já definidos, instrumento tocado e facilidades inerentes a cada indivíduo por características individuais (MOURA; BORTZ; AGUIAR, 2012: 703).

Encontra-se grande gama de opções de tratamento para distonia; os resultados são distintos e por vezes aquém do ideal. Ainda a melhor estratégia é o aprimoramento, estimulação e implementação de novos ensaios clínicos com o intuito de associar esses mecanismos neuroplásticos a estimulações externas na tentativa de minimizar, otimizar ou mesmo reverter o quadro distônico.

O tratamento da DM é longo, requer muita determinação e paciência por parte do músico e do terapeuta. O processo pode levar o instrumentista ao desânimo ou ao desejo da otimização do processo, o que pode conduzir a desfechos não desejados e ao reaparecimento de movimentos distônicos.

A conscientização do meio musical bem como das instituições de ensino sobre os prejuízos ocupacionais, a importância dos tratamentos, processos de lesão, de sua amplitude e de seu alto índice de acometimento é necessária para que músicos, educadores, setores administrativos de instituições de ensino e de saúde sejam parceiros no tratamento e na adoção de medidas preventivas para garantir saúde e longevidade profissional.

O processo de tratamento envolve um conjunto de tarefas árduas a ser realizado; não existe um conhecimento claro da fisiopatologia da DM e da melhor abordagem para seu tratamento. É necessário amplo conhecimento tanto sobre a doença quanto sobre a técnica específica de cada instrumento, visando reprogramar adequadamente o controle motor sem deflagrar os movimentos distônicos. Faz-se necessário ampliar e aprofundar pesquisas no sentido de estabelecer programas de atendimento mais eficazes para o músico distônico.

Referências

ALBANESE, Alberto et al. Phenomenology and Classification of Dystonia: A Consensus Update. *Mov Disord*, Malden - MA, v. 28, n. 7, p. 863-73, June 2013.

ALTENMÜLLER, Eckart. Focal Dystonia: Advances in Brain Imaging and Understanding of Fine Motor Control in Musicians. *Hand Clin,* Maryland- Heights - MO, v. 19, n. 3, p. 523-538, Dec. 2003.

ARÁNGUIZ, Rafael et al. Distonía focales en los músicos. *Neurologia,* v. 26, n. 1, p. 45-52, enero/feb. 2011.

BECKER, Georg; BERG, Daniela. Neuroimaging in Basal Ganglia Disorders: Perspectives for Transcranial Ultrasound. *Movement Disorders*, Malden – MA, v. 16, n. 1, p. 23-32, 2001.

BUTLER Katherine; ROSENKRANZ, Karin. Focal Hand Dystonia Affecting Musicians. Part I: An Overview of Epidemiology, Pathophysiology and Medical Treatments. *Hand Therapy*, London-UK, v. 11, n.3, p. 72-78, Sept. 2006a.

BUTLER Katherine; ROSENKRANZ, Karin. Focal Hand Dystonia Affecting Musicians. Part II: An Overview of Current Rehabilitative Treatment Techniques. *Hand Therapy*, London-UK, v. 11, n. 3, p. 79-87, Sept. 2006b.

BYL, Nancy N.; MERZENICH Michael M.; JENKINS, William M. A Primate Genesis Model of Focal Dystonia and Repetitive Strain Injury: I. Learning Induced Dedifferentiation of the Representation of the Hand in the Primary Somatosensory Cortex in Adult Monkeys. *Neurology,* Minneapolis, v. 47, p. 508-520, Aug.1996.

CANDIA, Victor et al. Effective Behavioral Treatment of Focal Hand Dystonia in Musicians Alters Somatosensory Cortical Organization. *PNAS,* Washington DC, v. 100, n. 13, p. 7942-7946, June 2003.

CHANG, Florence; FRUCHT Steven J. Motor and Sensory Dysfunction in Musician's Dystonia. *Curr Neuropharmacolol,* Potomac- MD, v. 11, n. 1, p. 41-47, Jan. 2013.

CLASSEN, Joseph. Focal Hand Dystonia – A Disorder of Neuroplasticity? *Brain*, v. 126, n. 12, p. 2571-2572, Nov. 2003. Disponível em: <http://brain.oxfordjournals.org/content/126/12.toc>. Acesso em: 2 ago. 2014.

FLETCHER, Seth David. *The Effect of Focal Task-specfic Embouchure Dystonia upon Brass Musicians:* A Literature Review and Case Study. Greensboro/NC: UMI Dissertation Publishing, 2008.

FRUCHT, Steven J. Focal Task-Specific Dystonia From Early Descriptions to a New, Modern Formulation. *Tremor Other Hyperkinet Mov,* New York, v. 4, p. 230-240, Apr. 2014.

GUYTON, Arthur C. *Tratado de Fisiologia Médica*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabaram Koogan, 1991.

JABUSCH, Hans-Christian; ALTENMÜLLER, Eckart. Focal Dystonia in Musicians: From Phenomenology to Therapy. *Advances in Cognitive Psycology*, v. 2, n. 2-3, p. 207-220, 2006.

JABUSCH, Hans-Christian; ALTENMÜLLER, Eckart. Epidemiology, Phenomenology and Therapy of Musician's Cramp. In: ALTENMÜLLER, E.; WIESENDANGER, M.; KESSELRING, J. *Music, Motor Control and Brain.* New York: Oxford University Press, 2007. p. 265-282.

JÄNCKE, Lutz. From Cognition to Action. In: ALTENMÜLLER, E.; WIESENDANGER, M.; KESSELRING, J. *Music, Motor Control and Brain.* New York: Oxford University Press, 2007. p. 25-37.

KANDEL, Eric R; SCHWARTZ James H.; JESSEL, Thomas M. *Fundamentos da neurociênica e do comportamento.* São Paulo: Prentice/Hall do Brasil Ltda, 1997.

LENT, Roberto. *Cem bilhões de neurônios*. São Paulo: Ed Atheneu, 2001.

MOURA, Rita de Cássia R.; FONTE, Sissy V.; FUKUJIMA, Márcia M. Doenças ocupacionais em músicos: uma abordagem fisioterapêutica. *Rev. Neurociências*, São Paulo, v. 3, n. 8, p. 103-107, dez. 2000.

MOURA, Rita de Cássia R.; BORTZ, Graziela; AGUIAR, Patrícia Maria C. Proposal for Treatment of Focal Dystonia in a Guitar Player: A Case Study. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC PERPECTION AND COGNITIVE, 12, AND TRIENNIAL CONFERENCE OF THE EUROPEAN FOR COGNITIVE SCIENCES OF MUSIC, 8. *Proceedings…,* Thessaloniki, 2012. p. 701-704.

MOURA, Rita de Cássia R. et al. Focal Dystonia Task Specific in Musicians in Brazil. In: WORLD CONFERENCE ON MUSIC EDUCATION, 31, 2014. *Anais...* 2014. Disponível em: <http://www.isme.org/isme2014>. Acesso em: 12 dez. 2015.

NEYCHEV, Vladimir et al. The Functional Neuroanatomy of Dystonia. *Neurobiol Dis*, Danbury – CT, v. 42, n. 2, p. 185-201, Jan. 2011.

RAMDHANI, Ritesh A. et al. What's Special About Task in Dystonia? A Voxel-Based Morphometry and Diffusion Weighted Imaging Study. *Mov Disord*, Malden - MA, v. 29, n. 9, p. 1141-1150, June 2014.

ROSSET-LLOBET, Jaume et al. The Challenge of Diagnosing Focal Hand Dystonia in Musicians. *Eur J Neurol*, Chichester - UK, v. 16, n. 7, p. 864-869, Mar. 2009.

SHUMANWAY-COOK, Anne; WOOLLACOTT, Marjorie. H. *Controle motor:* teorias e aplicações práticas. 2. ed. São Paulo: Manole, 2003.

Rita de Cássia dos Reis Moura é Bacharel em piano, aluna de Clymene e Laís Kauffman; foi aluna de viola dos professores Paulo Bosísio e Emerson de Biase. Fisioterapeuta pela Universidade Bandeirante de São Paulo (1998), Especialista Fisiologia do Exercício Resistido pela USP (2000), mestre em Ciências da Saúde pela Universidade Federal de São Paulo (2007). Doutoranda pela Universidade Federal de São Paulo com o tema: Distonia Tarefa-Específica em Músicos no Brasil. Tem experiência na área de Fisioterapia com ênfase em Neurologia e Saúde do Músico. ritac.moura@uol.com.br

DOI 10.20504/opus2016a2207

Metáforas do inconsciente: metáforas dos sonhos e a metáfora musical da linguagem

José Eduardo Costa Silva (UFES)

Resumo: No presente trabalho, reflito sobre a metáfora musical, tendo como fundamento o instrumental teórico oferecido pela psicanálise. Detenho-me em um estudo sobre a metáfora em um dos textos fundantes do pensamento de Freud, qual seja: *A interpretação dos sonhos*. Tendo concluído que Freud não tematiza diretamente sobre a metáfora musical, verifiquei em posteriores desdobramentos de seu pensamento, sobretudo em textos de Lacan e Allain Didier-Weill, os pontos de contato entre psicanálise e música, quais sejam, os conceitos de "cadeia de significantes puros" e "pulsão invocante". Na parte conclusiva, avento sobre algumas direções que o diálogo entre música e psicanálise pode tomar, sobretudo, se nos aprofundarmos no exame da possível presença na música dos fenômenos de condensação e deslocamento, tais como conceituados por Freud.

Palavras-chave: Música e Psicanálise. Significante puro. Pulsão invocante. Metáfora. Condensação. Deslocamento.

Metaphors of the Unconscious: Metaphors of Dreams and the Music Metaphor of Language

Abstract: In this work, I reflect on the music metaphor, using theoretical tools offered by psychoanalysis as a basis. I fix on a study of the metaphor in one of the foundational texts of Freud's thought, i.e., *The Interpretation of Dreams*. Having concluded that Freud does not directly thematize the music metaphor, I verified in later developments of his thought, especially in writings by Lacan and Allain Didier-Weill, the points of contact between psychoanalysis and music, which are the concepts of "pure signifying chains" and "invoking drive". In the concluding section, I venture on a few directions the dialogue between music and psychoanalysis may take, especially if we further examine the possible presence of music in the phenomena of condensation and displacement as conceptualized by Freud.

Keywords: music and psychoanalysis; pure signifier; invoking drive; metaphor; condensation; displacement.

SILVA, José Eduardo Costa. Metáforas do inconsciente: metáforas dos sonhos e a metáfora musical da linguagem. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 161-178, jun. 2016.

Submetido em 25/02/2016, aprovado em 14/04/2016.

A proposta de estabelecer um diálogo entre música e psicanálise tem seus incômodos. Tratam-se de dois pensamentos que tendem a autonomia e, aparentemente, o ponto de encontro entre eles é o limite onde o insondável pela linguagem acena. Assim, não há porque esperar que a psicanálise venha ao encontro da música, para emprestar-lhe os próprios métodos. E também não há porque esperar que a música dê-se ao olhar psicanalítico como um objeto ajustável; não é confortável ao psicanalista, e assim não o foi para Freud, deparar com um objeto que parece alcançar a instância do silêncio da significação.

Considerados como pensamento, há semelhanças e pontos de contato entre psicanálise e música, sobretudo, no modo como uma e outra se comportam face à linguagem. E o pensamento sobre a metáfora abre caminho para entender esse comportamento, próprio de um inconsciente que se diz na fala consciente em um consultório, e pelo pensamento musical, que pensa sem palavras e dá voz ao universo volitivo.

Reflito sobre a metáfora musical, a partir de conceitos fornecidos pela psicanálise. Inicialmente, apresento um estudo sobre o texto "A interpretação dos sonhos" de Freud, focalizando especificamente os mecanismos de produção da metáfora. A seguir, sabendo que esse texto refere-se insuficientemente à dimensão sonora dos sonhos e, em decorrência, da própria linguagem e da música, recorro a outras referências conceituais da psicanálise que permitem, no meu entendimento, tal empreitada, basicamente: os conceitos de "cadeias de significantes puros" e "pulsão invocante", desenvolvidos por Lacan e Alain Didier-Weill.

Na última parte do artigo, aponto para um desdobramento da discussão que ora apresento, qual seja, a reflexão sobre uma possível presença dos fenômenos da "condensação" e "deslocamento" na música, tal como Freud os conceitua. Essa presença, caso confirmada pela análise musical, implica no reconhecimento de que os eventos musicais possam ser revestidos de uma intenção dotada de caráter sexual, uma ideia já experimentada pelos pensadores de outras disciplinas e campos de investigação.

A formação das metáforas do inconsciente.

A tese de que o sonho é a realização de um desejo perpassa o texto "A interpretação dos sonhos" de Freud. Ela é inferida em um processo interpretativo que reconstitui cadeias causais de imagens simbólicas, que revelam invariavelmente o desejo sexual como uma espécie de "causa primeira" do mundo onírico, das fantasias e das neuroses. Porém, esse processo interpretativo não está amparado apenas no rigor da

observação articulada ao método, que permite perscrutar os "equívocos" e os "escondidos" da linguagem. Freud frequentemente traz ao auxílio de sua interpretação conceitos provenientes da estética, tais como os conceitos de "representação", "forma", "conteúdo" e "unidade".

Inicialmente, Freud define os sonhos como "representações", diga-se de passagem, metáforas que podem ser comparadas às obras pictóricas. Sendo assim, os sonhos são formados por "conteúdo" e "forma". Por conteúdo dos sonhos entenda-se o "pensamento do sonho", isto é, o concentrado de significação que escamoteia o desejo sexual. O pensamento do sonho é o próprio pensamento do inconsciente escamoteado, cuja leitura se impõe como tarefa ao analista: "Em geral, não estamos em condições de interpretar um sonho de outra pessoa, a menos que ela se disponha a nos comunicar os pensamentos inconscientes que estão por trás do conteúdo do sonho" (FREUD, 2014: 207).

O "pensamento do sonho" é o conteúdo latente, distinto do "pensamento manifesto", que é da ordem da "forma". Ele carrega a carga afetiva do sonho, precisamente, aquela que primordialmente reveste o desejo sexual da criança, e que se desdobrará nos afetos em geral, os quais são menos inconfessos à censura consciente ("distorção"). Desse modo, na lógica proposta por Freud, os afetos se dispõem topograficamente e, por conseguinte, esteticamente no sujeito; eles vão do mais profundo ao mais visível, ou melhor, do latente ao manifesto (FREUD, 2014: 207).

O "pensamento do sonho" comporta a articulação entre sentido (intelectivo) e base afetiva, que é própria da topografia do sujeito. Destarte, o local onde se constrói o mais genuíno sentido, justamente, aquele portado pelo "pensamento do sonho", é a proximidade ao universo das pulsões, onde, ante ao desejo, os sentimentos são configurados como representação onírica e quiçá linguagem (FREUD, 2014: 236).

A representação onírica resulta da unidade entre conteúdo e forma, que dá estatura à sua aparência, onde a expressão do inconsciente é obnubilada na "forma de conteúdo manifesto". E uma tal obnubilação ocorre em função das forças psíquicas que atuam na "composição" dos sonhos: o desejo que é identificado por Freud como causa dos sonhos, provendo-os de seu conteúdo latente, e a censura ao desejo, que causa as distorções modeladoras da forma do sonho, ou em outros termos, do "conteúdo manifesto" (FREUD, 2014: 131).

Segundo Freud, os elementos condicionadores da forma ou em outros termos do conteúdo manifesto são o "deslocamento" e a "condensação"; o desvelamento desses elementos constitui a própria interpretação dos sonhos (FREUD, 2014: 262). O

"deslocamento" é a expressão formal da "distorção", isto é, daquele ato de censura dissimuladora que o sujeito dirige ao conteúdo de seu próprio desejo, em um processo que implica na hierarquização do que é mais ou menos significativo ou, melhor dizendo, mais censurável (FREUD, 2014: 144). Logo, o deslocamento é uma força configuradora e também um modo de organização topológica do sonho, trazendo mais à superfície da aparência o que é menos importante e deixando mais obscuro o que se quer esconder, constituindo-se, assim, como linguagem:

> Portanto, parece plausível supor que, no trabalho do sonho, está em ação uma força psíquica que, por um lado, despoja os elementos com alto valor psíquico de sua intensidade, e, por outro, por meio da sobredeterminação, cria, a partir de elementos de baixo valor psíquico, novos valores, que depois penetram no conteúdo do sonho. Assim sendo, ocorrem uma transferência e deslocamento de intensidade psíquicas no processo de formação do sonho, e é como resultado destes que se verifica a diferença entre o texto do conteúdo do sono e o dos pensamentos do sonho. O processo que estamos aqui presumindo é nada menos do que a parcela essencial do trabalho do sonho, merecendo ser descrito como o "deslocamento do sonho" (FREUD, 2014: 262).

Dentre as estratégias do "deslocamento", destaca-se a "ação por semelhança". É esse tipo de ação que traz para a representação onírica um dos princípios fundamentais da "mimese", tal como Platão a compreende, qual seja, o princípio de que as representações (das ideias) organizam-se por "semelhança" ("identidade"), dotando-se assim do caráter da verossimilhança (PLATÃO, 2001: 27-a). Eis justamente o que, segundo Freud, dá valor de verdade ao que foi "deslocado", precisamente, a substituição de um conteúdo por algo semelhante, escamoteando e mostrando ao mesmo tempo o que se quer esconder (FREUD, 2014: 136).

A "ação por semelhança" permite que o sonho configure-se como uma estrutura complexa, onde os semelhantes podem conviver logicamente e um idêntico pode ser suprimido em função da apresentação de outro. Deste modo a representação onírica poderá, inclusive, parecer absurda, embora, verossimilhante. Mas o fato é que Freud, ao referir-se a esse mecanismo, admite que a inteligibilidade lógica de um sonho seja precedida por uma disposição estética, justamente, a "disposição por semelhança". O trecho seguinte esclarece como Freud interpreta a dotação de complexidade ao sonho, que expressa as relações de identidade e composição:

> Uma e apenas uma dessas relações lógicas é extremamente favorecida pelo mecanismo da formação do sonho; a saber, a relação de semelhança, consonância ou aproximação — a relação de "tal como". [...] A semelhança, a consonância, a posse de atributos comuns — tudo isso é representado nos sonhos pela unificação, que pode já estar presente no material dos pensamentos do sonho ou pode ser novamente construída. A primeira dessas possibilidades pode ser descrita como "identificação", e a segunda, como "composição". A identificação é empregada quando se trata de pessoas; a composição, quando as coisas são o material da unificação. Não obstante, a composição também pode aplicar-se às pessoas. As localidades são frequentemente tratadas como pessoas. [...] Na identificação, apenas uma das pessoas ligadas por um elemento comum consegue ser representada no conteúdo manifesto do sonho, enquanto a segunda ou as demais pessoas parecem ser suprimidas dele. Mas essa figura encobridora única aparece no sonho em todas as relações e situações que se aplicam quer a ela, quer às figuras que ela encobre (FREUD, 2014: 272).

Articulada ao "deslocamento", há a "condensação", precisamente, o outro elemento condicionador da forma. A condensação atua por "omissão" (redução), possibilitando uma síntese hierárquica e aparentemente incompleta dos pensamentos do sonho. Diz Freud: "Os sonhos são curtos, insuficientes e lacônicos em comparação com a gama e riqueza dos pensamentos oníricos. Se um sonho for escrito, talvez ocupe meia página" (FREUD, 2014: 236). Não obstante, a "condensação" é concentradora de significados, a ponto de causar-nos a impressão de termos sonhado mais do que efetivamente sonhamos. Nesse sentido, a "condensação" projeta a percepção da forma em uma dimensão qualitativa do tempo, em que passado, presente e futuro se resumem em um instante, ou, como diria Heidegger a propósito desse tipo de percepção do tempo, em uma *ekstasis* (HEIDEGGER, 1988: 176).

Certamente, esse componente temporal, desvendado pelo trabalho da "condensação", que possibilita a visão simultânea em uma representação de algo que efetivamente não é simultâneo, confere à representação onírica um mesmo tipo de poder que é dado às representações pictóricas, qual seja, o de dar valor de verdade aos absurdos do anacronismo e da topologia confusa. Justamente, é o que se pode depreender das palavras de Freud sobre o papel aglutinador do tempo na estrutura das representações:

> Em primeiro lugar, os sonhos levam em conta, de maneira geral, a ligação que inegavelmente existe entre todas as partes dos pensamentos do sonho, combinando todo o material numa única situação ou acontecimento. Eles reproduzem a ligação

> lógica pela simultaneidade no tempo. Nesse aspecto, agem como o pintor que, num quadro da Escola de Atenas ou do Parnaso, representa num único grupo todos os filósofos ou todos os poetas. É verdade que, de fato, eles nunca se reuniram num único salão ou num único cume de montanha, mas certamente formam um grupo no sentido conceitual (FREUD, 2014: 267).

A ação formativa da "condensação" é conjunta à ação do "deslocamento", algo que pode acentuar o referido caráter absurdo da representação onírica, em função dos vários tipos de metamorfoses espacial e temporal. Porém, a percepção de algo como absurdo esvai ante o fato de que a representação possui "unidade", justamente o qualitativo fornecido pela "condensação". Por possuir unidade, a representação acede à ordem do verossimilhante, e, por conseguinte, entendo, acede à ordem do crível, posto que esse último sentimento assenta-se na percepção de relações, tomadas como lógicas, que confluem para si mesmas em um todo orgânico (FREUD, 2014: 157).

A unidade permite a crença nos sonhos a ponto de também permitir a crença na realização aparentemente mais absurda dos mesmos, a saber: a "composição". Trata-se de um livre jogo associativo, pelo qual a junção de imagens diversas configura outras de caráter não realístico. A propósito, esta *techné* onírica parece ter encontrado sua realização histórica no surrealismo, um movimento estético amiúde relacionado à psicanálise, não obstante as objeções quanto a essa relação feitas pelo próprio Freud. Conquanto seja, nada mais justificável de que uma tal aproximação tenha ocorrido devido à compreensão comum dos processos de "composição", os quais trazem às vistas a relação entre imaginação e fantasia.

Esta relação, segundo Freud, é ao mesmo tempo própria dos sonhos e da vigília, posto que o processo psíquico de construir imagens em uma ou outra situação é o mesmo. Porém, Freud atenta para a diferença entre tais produções figurativas:

> A única diferença é que a que determina a produção da figura imaginária na vida de vigília é a impressão que a própria nova estrutura pretende causar, ao passo que a formação da estrutura composta num sonho é determinada por um fator estranho à sua forma real — a saber, o elemento comum nos pensamentos do sonho (FREUD, 2014: 275).

A impressão de que a representação onírica é absurda esvai-se face à descoberta de sua poeticidade. Esta última provém justamente do caráter associativo da representação,

que, como num jogo de rébus permite o desdobramento imaginativo e aparentemente inesgotável das associações entre imagens e palavras. Na medida em que palavras substituem peças pictóricas de uma composição, argumenta Freud, constitui-se um texto revestido de beleza e poeticidade, que, ao seduzir o sujeito, anula a crítica subjetiva que requer o rigor da lógica (FREUD, 2014: 236).

Na inventividade poética dos sonhos, as palavras, tal como as imagens, são associadas livremente, participando, desse modo, da composição poética do absurdo, ou da linguagem do inconsciente:

> "Meissen" (uma figura de porcelana de Meissen [Dresden] representando um pássaro); "Miss" (a governanta inglesa de seus parentes acabara de partir para Olmütz); e "mies" (termo judaico de gíria empregado em tom de brincadeira para significar "repulsivo"). Uma longa cadeia de ideias e associações partia de cada sílaba dessa confusão verbal. [...] As malformações verbais nos sonhos se assemelham muito às que são conhecidas na paranoia, mas que também estão presentes na histeria e nas obsessões. Os truques linguísticos feitos pela crianças, que, às vezes, tratam realmente as palavras como se fossem objetos, e além disso inventam novas línguas e formas sintáticas artificiais, constituem a fonte comum dessas coisas tanto nos sonhos como nas psiconeuroses (FREUD, 2014: 253-259).

Afora a discussão sobre o valor da sonoridade na representação onírica, Freud reconheceu a importância estratégica do mecanismo da associação livre (*freier Einfall*) para a construção da representação e dos sentidos, e, principalmente, para a constituição da própria *práxis* psicanalítica, desenvolvida através da fala. Na medida em que o sujeito simplesmente fala, palavras que camuflam um determinado complexo escapam à censura geradora, dentre outros sintomas, das neuroses (FREUD, 1976: 31).

Segundo Freud, o mecanismo da associação livre gera "cadeias de ideias" em que há, ao lado das relações de múltiplas determinações, a presença de elementos antitéticos, por conseguinte, tensos. Desse modo, revela-se a simbiose entre o intelectivo e o sensível, justamente, na capacidade judicativa de perceber e, concomitantemente, avaliar racionalmente os elementos como contrários:

> Estamos interessados, aqui, apenas nos pensamentos oníricos essenciais. Estes geralmente emergem como um complexo de ideias e lembranças da mais intricada estrutura possível, com todos os atributos das cadeias de ideias que nos são

> familiares na vida de vigília. Não raro, são cadeias de ideias que partem de mais de um centro, embora tendo pontos de contato. Cada cadeia de ideias é quase invariavelmente acompanhada por sua contrapartida contraditória, vinculada a ela por associação antitética (FREUD, 2014: 264).

Por outro lado, a realização dos contrários na representação onírica pode alcançar a completa inversão dos sentidos (FREUD, 2014: 278). Assim, os sonhos, como entes da ordem da *alétheia*, mostram o desejo escondendo-o, deixando entender o que Heidegger observou posteriormente no ensaio *A origem da obra de arte*: a verdade (*alétheia*), cuja característica estrutural é esse jogo de revelação e encobrimento, é primariamente da ordem da sensibilidade, que é capaz de intuir um significado antes que ele propriamente possa ser submetido ao tratamento da linguagem lógica.

Ainda na ordem da inversão onírica, vê-se o mesmo recurso das narrativas que tecem o sentido ao sabor das variações cronológicas. Na literatura, como um todo, existem exemplos em demasia de como a inversão do tempo, por exemplo, começar uma história pelo fim, converte-se em um poderoso instrumento de construção e elucidação de um sentido que se quer destacar, contrariando, desse modo, uma pretensa necessidade de obedecer a lógica da exposição do tempo em sequência "normal" (FREUD, 2014: 278).

Outros componentes da representação onírica são as texturas e colorações (timbres). Tais componentes, que são constituintes de qualquer obra de arte, surgem nos sonhos como diferenças de intensidade e nitidez, alcançadas, evidentemente, pela disposição das imagens em planos e pela própria coloração destas. Evidentemente, essas diferenças de intensidade e nitidez são compreendidas por Freud como mecanismos da censura subjetiva (FREUD, 2014: 279).

Textura e timbre expressam uma proximidade radical entre o sujeito e o universo físico que o constitui e também que o circunscreve. Desse modo eles propiciam a constituição inequívoca do caráter corporal e categórico das relações entre o sujeito e suas representações. Desdobra-se dessa experiência categórica, em um primeiro momento, algo sobre os mecanismos de hierarquização dos elementos dentro de uma representação onírica. Para que um elemento se destaque dos outros, mais do que um suposto valor de realidade, este elemento há de se impor como "dominância", ou seja, como um elemento que é capaz de sustentar-se e se destacar-se como "sensação". Sobre esse aspecto fundamental da composição onírica que pode sem dúvidas ser encontrado na composição artística, sobretudo na musical, Freud diz:

> Não se constata que os elementos de um sonho derivados de impressões reais no decorrer do sono (ou seja, de estímulos nervosos) se distingam, por sua nitidez, de outros elementos que surjam de lembranças. O fator da realidade não tem importância alguma na determinação da intensidade das imagens oníricas. [...] A intensidade dos elementos de um não tem nenhuma relação com a intensidade dos elementos do outro: o fato é que ocorre uma completa "transposição de todos os valores psíquicos" [na expressão de Nietzsche] entre o material dos pensamentos oníricos e o sonho. Muitas vezes, um derivado direto daquilo que ocupa uma posição dominante nos pensamentos do sonho só pode ser descoberto, precisamente, em algum elemento transitório do sonho, que é muito ofuscado por imagens mais poderosas (FREUD, 2014: 280).

O sonho produz a sensação, isto é, a contrapartida do desejo que o alimenta. A sensação revela-se portanto como nexo imediato entre o sonho e o desejo. É através da sensação que o sujeito se reconhece e se posiciona entre o desejo e sua criação. Por isso, a sensação assegura a crença no sonho, fazendo com que esse realize o desejo, tanto em sua forma positiva, quanto em sua forma negativa, quer dizer, o sonho pode expressar uma "contra volição" (FREUD, 2014: 286). Desdobra-se desse aspecto um possível caminho para a interrogação sobre os objetos artísticos, mais especificamente sobre a música: a questão do potencial representativo de determinada obra e sua produção de sensações positivas e negativas decorrentes. Antes de adentrar nesse campo de perscrutação, detenho-me no exame mais específico das relações entre música e psicanálise, como um todo, algo que ficou evidentemente negligenciado no texto de Freud que acabo de comentar.

Música e psicanálise

Frequentemente tenho indagado sobre a presença inexpressiva de uma tematização sobre a música nos textos psicanalíticos, sobretudo, os textos de Freud e Lacan. Ora, para quem se propôs a pensar o inconsciente seria de se esperar um interesse pela música, dada a propalada relação desse fenômeno com a ordem das expressões que de algum modo resistem ao âmbito imperativo da linguagem para dar acesso "imediato" ao universo das pulsões e dos afetos. Nesse sentido, é digno de registro o incômodo de Freud ao referir-se à música:

> Posso dizer de saída que não sou um conhecedor de arte, mas simplesmente um leigo. Tenho observado que o assunto obras de arte tem para mim uma atração mais

> forte que suas qualidades formais e técnicas, embora para o artista o valor delas esteja, antes de tudo, nestas. Sou incapaz de observar corretamente muitos dos métodos utilizados em arte. Confesso isto a fim de me assegurar da indulgência do leitor para a tentativa que aqui me propus. Não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura. Isso já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve seu efeito. Onde não consigo fazer isso, como por exemplo, com a música sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta (FREUD, 1987: 249).

Pelo que se depreende desse trecho, Freud projetou a música para a esfera do "sublime", tangenciando o conceito kantiano, entendendo-a como causadora de um "sentimento oceânico", desligado de palavras e sentimentos (GERBER, 2009: 108). Não obstante, as noções para a constituição de um pensamento que aproxima música e psicanálise, mais especificamente, música e inconsciente, encontram-se na obra de Freud e foram posteriormente desenvolvidas por Lacan e mais recentemente por Alain Didier-Weill, dentre outros autores. Quais sejam, a compreensão de que a música é uma cadeia de significantes puros, e a compreensão de que a música deriva de "pulsão" invocante.

A compreensão de que a música é uma cadeia de significantes puros. Como dito anteriormente, Freud considera o mecanismo da associação livre (*freier Einfall*) fundamental para a construção da representação e dos sentidos, e, principalmente, para a constituição da própria *práxis* psicanalítica, desenvolvida através da fala. Desse modo ele inseriu em suas análises uma reflexão indireta sobre sonoridade. Coube a Lacan retomar a compreensão sobre o papel da sonoridade nas composições associativas que articulam a representação onírica e, mais essencialmente, a própria linguagem. Esta não trabalha apenas com significantes já dotados de significado, mas comporta significantes puros, tal como na "lalação" de um bebê. Em artigo publicado na revista *Música e Linguagem*, o psicanalista Antonio Quinet realiza um estudo sobre a dimensão musical (sonora) nas composições do inconsciente, partindo, sobretudo, da noção lacaniana de "lalação". Em suma, o inconsciente estrutura-se como linguagem, diz a sentença lacaniana, entenda-se, como linguagem musical que é constituída por significantes puros (QUINET, 2013: 10).

Atento à distinção tradicional entre apresentação e representação. O que se dá no âmbito da apresentação está próximo ao real, que existe ao mesmo tempo fora e

dentro da linguagem, tal como nomeia o neologismo "extimidade", proposto por Lacan. Fora, na medida em que é concebido como mera pulsão, que se recusa à forma e ao significado. Dentro, porque como não linguagem solicita a linguagem, estimulando a ação nomeadora do sujeito. Paralelamente, o representado é próprio da linguagem, não obstante guarde relação com o real (LACAN, 1997: 7).

Em uma palavra, sobre o fundamento do real, ou seja, sobre o fundamento do universo das pulsões, o apresentado se diz no representado, o que quer dizer respectivamente: o inconsciente se diz no consciente. Eis o que pode estar na origem do conflito essencial à linguagem: o jogo dialógico entre o inconsciente e o consciente, entre o velado e o desvelado. Esse conflito se expressa na linguagem como um todo, entenda-se, na língua propriamente dita e no corpo que fala, assim como é o corpo histérico. O inconsciente se diz no consciente, constituindo-se essencialmente como linguagem.

Desse modo, ao pensar a música como uma cadeia de significantes puros, a psicanálise pode ser inscrita em uma tradição de pensamento que encampa diferentes correntes filosóficas; a música em sentido lato: antes da palavra, gemidos e grunhidos (ROUSSEAU, 1999: 247). A mera forma universal, o signo vazio e prenhe do estado afetivo que acolhe a razão, condição metafísica da linguagem (SCHOPENHAUER, 1969: 309). Expressão da pulsão de Dioniso, dizer da totalidade que se individua em formas apolíneas (palavras e coisas designadas) (NIETZSCHE, 2006: pr.3/8).

Mais recentemente, encontra-se a ideia de que a música é ontologicamente próxima à realidade das pulsões profundamente arraigada na filosofia de Martin Heidegger, a ponto de ela se desdobrar em uma espécie de "ontologia da linguagem". No conjunto de textos compilados sob o nome de *A Caminho da linguagem*, Heidegger argumenta que a música é em si mesma a dimensão de não linguagem da linguagem, onde o silêncio polissêmico do universo afetivo é condição para o ato simbólico originário de todo dizer. Na medida em que instaura-se como *eidos*, a música é força evanescente do significante puro, a permanência da intenção de significar o que é em essência movimento da totalidade latente dos sentidos. A música é "o estar entre a palavra e a coisa". O afeto transformado em movimento mélico que liga o saber imediato da coisa a seu signo. *Mousikè*, entre os gregos! *Lógos*, em seu sentido mais originário, segundo Heidegger. O dizer cantante do ser indeterminado que se determina como significado no ente. Destarte, a música realiza a unidade entre o *eidos* fenomênico e a linguagem (HEIDEGGER, 2003: 24-27). Com sua força unificadora a música instaura uma afinação (*Stimmung*). Afinação; estar em uma tonalidade afetiva do ser, compartilhando um modo de significação do mundo (HEIDEGGER, 1988: pr.29).

Assim, multiplicam-se e desdobram-se compreensões que atentam para esse fenômeno que aparentemente habita a esfera da linguagem sem, contudo, pertencer completamente à linguagem; algo que diz a si mesmo, por e em si mesmo; o dizer cantante de um ente que meramente entoa algo de sua própria dignidade existencial, ou seja, um dizer cantante que meramente invoca.

A compreensão de que a música decorre da pulsão invocante. Alain Didier-Weill chama a atenção para o caráter musical do conceito freudiano de "pulsão invocante". Seria justamente um gesto vocal o fundador do sujeito, qual seja, aquele gesto em que o sujeito, reconhecendo-se desejador do outro ausente, sai de si mesmo. Este sair de si mesmo inaugura a alteridade radical, qual seja, a distinção ontológica entre o "Eu" e o "Outro": "Vocalizando seu *fort-da*, o neto de Freud proclama vitoriosamente que ele não está mais na demanda do *Outro*. Já que se tornou desejante de um objeto causal cuja falta é simbolizada pelo jogo dos dois fonemas" (DIDIER-WEILL, 1997: 56).

Por sua vez, a invocação, na medida em que permite ao sujeito dirigir-se ao porvir, dá-lhe a dimensão do tempo. Logo, o sujeito está de posse dos dois materiais indispensáveis à música, quais sejam: a produção do som invocadora e o próprio tempo, que estrutura esse som como "música". Sobre esse aspecto, esclarece Didier-Weill:

> É dentro dessa possibilidade de dirigir-se a, pela qual o sujeito sai da solidão, que Freud, a nosso ver, entra na dimensão de uma invocação que estrutura não a demanda, mas a pulsão invocante. A diferença entre ambas está em que a demanda visa a um outro que deve estar inevitavelmente presente, ao passo que a invocação dirige-se a um outro que não está presente senão como por-vir. A pulsão invocante é assim transferência no tempo (DIDIER-WEILL, 1997: 16).

O elemento oposto, complementar e necessário à invocação é a "escuta". É por sua via que se dá a transmissão primária do simbólico à criança, sendo que, originariamente, a "música da voz materna" media (liga) o que precede – "o nome do pai" que sustenta o simbólico – e o que sucede – o inconsciente da criança receptora do som (DIDIER-WEILL, 1999: 151-152). Por conseguinte, a escuta pode suprir a necessidade que o sujeito tem de reconhecimento do outro, dando respostas às suas invocações (VICENTE, 2014: 49).

Assim caracterizada, como elemento mediador que permite a entrada do sujeito na dimensão do simbólico, a música, seja da voz materna, seja da criança que entoa a "lalação" ou pronuncia o "fort-da", exerce a mesma função do que os gregos uma vez chamaram *mousiké*. Uma função que certamente responde ao caráter de necessidade de

entrada na existência simbólica. É justamente desse encontro entre música e necessidade de simbolização que decorrem as metáforas musicais.

A metáfora musical da linguagem: algumas ideias conclusivas e questões para futuros desdobramentos teóricos. Parece-me evidente que as noções de "cadeia de significantes puros" e "pulsão invocante" estão na ordem daqueles conceitos que se configuram como fundamento que sustenta determinado conhecimento, no caso, a própria compreensão do que venha a ser a música. Repercute aqui a diretriz metodológica da metafísica que pretende condicionar o fenômeno a um evento principiante "último" ou "primeiro", ou no vocabulário aristotélico, "causa primeira". Além disso, nota-se que as referidas noções coadunam-se facilmente aos esforços de uma tradição filosófica de relacionar a música ao universo volitivo-emotivo humano e, sobretudo, à linguagem.

O fato é que tais noções, tanto as dos filósofos quanto as dos psicanalistas, conseguem dialogar facilmente com uma empiria que se materializa na música, em suas dimensões teórica e prática. Especificamente, não é difícil para o mais desatento observador conjecturar que a música realiza a si mesma como uma metáfora da linguagem, uma metáfora pela qual o homem pode expressar e moldar os seus afetos. Refletir sobre a experiência musical, em sua proximidade com a vontade a partir dos conceitos propostos por Freud, é um ato de redimensionamento de um conjunto de proposições amplo e vago sobre as relações entre música e homem correntemente denominado Teoria dos Afetos, que sendo uma vez experimentada nas filosofias de Platão e Aristóteles, foi retomada ao longo da história da filosofia. De acordo com esta teoria, a música expressa e molda afetos na medida em que está em contato com a vontade humana.

Um exemplo clássico de exposição e aplicação da Teoria dos Afetos encontra-se no *Livro III* da República de Platão, onde o filósofo associa "as escalas dos modos musicais gregos" à construção dos caráteres humanos específicos, os quais eram, segundo Platão, almejados para a realização do "estado ideal". Por exemplo, o modo dórico seria associado à moldagem de um caráter sóbrio, o modo lídio seria associado à moldagem de um caráter guerreiro (PLATÃO, 2007: 102).

Na prática, a Teoria dos Afetos tornou-se um corpo heterogêneo de convenções arbitrárias pelas quais músicos e tratadistas historicamente associaram modos e tonalidades aos afetos em geral. No afã de fundamentar tais convenções, a discussão sobre a relação entre afetos e música extrapolou os domínios da estética, encontrando muitas vezes refúgio nas ciências biológicas. Descartes, por exemplo, esforçou-se para desvendar presumíveis mecanismos de produção de afetos à ação da música nos órgãos corporais. Para Descartes, as paixões, entenda-se, os sentimentos produzidos pela conjugação entre a experiências volitiva e estética, são condicionadas e traduzidas por um órgão corporal, no sentido estrito

da biologia, analogamente ao que é atualmente proposto por estudos orientados pelas neurociências (DESCARTES, 1999:128).

Ressalto o reconhecido significado do pensamento cartesiano para o estabelecimento da subjetividade moderna em seus desdobramentos. Os tipos de associações propostos por Descartes, assim como aquelas propostas por Platão, repercutem e embasam as proposições de um senso comum, contribuindo para consolidar a opinião de que a música, como uma linguagem, possui função expressiva.

Por outro lado, a música, compreendida como meio de expressão, e empiricamente reconhecida como uma sucessão de eventos sonoros significativos no tempo, metamorfoseia-se em linguagem que incorpora elementos de sintaxe e morfologia da linguagem verbal, insinuando-se como uma estrutura inteligível. E tal ocorre independente de a música estar associada ou não à palavra. A associação estrutural e formal entre música e linguagem torna-se saber corrente, que pode ser encontrado nos mais diversos manuais de estruturação musical. A mera incursão no tema "fraseologia musical" atesta-nos a existência de uma analogia metafórica entre música e linguagem, posto que os "signos" musicais são diferentes dos signos verbais. Por exemplo, os pares que articulam as obras musicais e a obras da linguagem verbal: palavras/incisos, semifrases/semifrases, frases/frases, períodos/períodos, textos, capítulos/seções.

Historicamente, foi no Barroco que a metáfora musical da linguagem alcançou a sua expressão mais elaborada; tratava-se de fazer com que a música fosse capaz de persuadir. A *Retórica* de Quintiliano forneceu os princípios que foram aplicados pelos músicos na organização e na estruturação de seus discursos musicais. Como exemplo, os princípios elencados por Johann Mattheson: (1) *Inventio* – Invenção e escolha do material sonoro a ser trabalhado. Combina inspiração e razão; (2) *Dispositio* – associação direta entre a oratória clássica e a música; (3) *Elaboratio* – expressa a dosagem, em termos de proporção, entre razão e emoção; (4) *Decoratio* – ornamentação; elemento fundamental para a caracterização dos afetos. É no *Dispositio* que a associação metafórica entre música e linguagem acontece de forma mais inequívoca. Observa-se a correspondência entre oratória clássica e música nos pares estruturalmente análogos: introdução-*exordium*, narração-*narratio*, discurso-*propositio*, corroboração-*confirmatio*, confutação-*confutatio*, conclusão-*perotatio* (PERSONE, 1990: 6-13).

Além dos princípios de estruturação do discurso musical, observa-se na poética musical barroca um incontável número de "pinturas de linguagem" estabelecidas por convenção. Por exemplo, algumas figuras de variação e desenvolvimento fraseológico e, sobretudo, figuras de imitação contrapontística que se tornaram recorrentes e adquiriram significado convencionado: *anadiplosis*, *epanalepsis*, *anaphora*, *epizeuxis*, *gradatio*, *palilogia*,

paronomasia, *polyptoton*, *prolongatio*, *saltus duriusculus*, *synaeresis*, *syncopa*, *syncopatio*, *synonymia* (BARTEL, 1997: 180-195).

Não obstante as convenções de expressão de afetos possam invariavelmente perder o sentido com o passar do tempo, em favor, inclusive, de outras convenções e até mesmo de outras poéticas musicais, registra-se a herança que tais procedimentos deixam e a capacidade de os mesmos repercutirem em outras épocas que não são as que eles foram criados. O fato é que um compositor, independente de sua época, pode apropriar-se de procedimentos técnicos que pertencem a um saber comum, evidentemente, transcendente. A propósito, isso é válido para outros campos de conhecimento pois, do contrário, estaríamos ainda desafiados à tarefa de dominar o fogo.

Assim, nos anos finais do romantismo, disseram alhures que a música deixaria de falar para então pintar. Entendo que os procedimentos da expressão fraseológica não tenham sido banidos da organização do pensamento musical. Houve na verdade um acréscimo intencional do reconhecimento das possibilidades expressivas da música; esta poderia também remeter os ouvintes às imagens e, por que não, ao universo onírico. De certo modo, uma tal proposição poética aproxima o pensamento sobre a música daquele pensamento que está em *A interpretação dos sonhos* de Freud.

No meu entendimento, podemos caminhar no sentido de compreender a música a partir do referencial teórico oferecido pela psicanálise. Diante do que aqui foi exposto, os conceitos de "pulsão invocante" e "cadeia de significantes puros" apenas inscrevem o pensamento sobre a música em uma tradição do pensamento filosófico. Muito interessante seria pensar a música à luz dos dois conceitos principais, em torno dos quais Freud sustenta a tese de que os sonhos realizam uma linguagem escamoteadora dos desejos, embora, diga-se de passagem, essa linguagem seja bastante expressiva, quais sejam: a "condensação" e a "distorção". Estamos acostumados a perguntar o que a música pode dizer. Mas não perguntamos o que a música pode mostrar ao esconder. O que os significantes puros da música escondem? O que as imagens criadas pela música escondem? Alcançamos aqui uma orientação metodológica com a qual não estamos acostumados.

Cabe, sobretudo, à análise musical o desafio de demonstrar se realmente a música abriga os fenômenos da "condensação" e "distorção", ou se ela, ao contrário, justamente por não abrigar tais fenômenos, é expressão "imediata" dos afetos. Entretanto, uma vez suficientemente demonstrada a existência da "condensação" e do "deslocamento" na música, estaríamos encorajados a sustentar que podem haver bases objetivas para relacionar estruturas ou eventos musicais à expressão da sexualidade. Eis um campo de pensamento que já tem sido pensado pela sociologia e pela antropologia, porém, à luz dos paradigmas daquelas ciências.

Referências

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica:* Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

DESCARTES. *As paixões da alma.* Coleção os Pensadores. Trad. de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

DIDIER-WEILL, Alain. *Nota azul* – Freud, Lacan e arte. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Ltda, 1997.

_____. *Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 1999.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Drik Sada. Porto Alegre: L&PM, 2014. 2 v.

_____. *Cinco lições de psicanálise*. v. XI. Rio de Janeiro: Edição Standard Brasileira, IMAED, 1976 [1910]

_____. O Moisés de Michelangelo [1914]. In: _____. Obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v.XIII, p. 249-280.

GERBER, Ignácio. A nota fundamental: escuta musical e escuta psicanalítica. Revista da *Sociedade Brasileira de Psicanálise de Porto Alegre*, v. 11, n. 1, p. 105-115, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. de M. de Sá Cavalcanti. v. 2. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

_____. *A caminho da linguagem*. Trad. de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2003.

LACAN, Jacques. *O Seminário* – Livro 7 – A ética da psicanálise. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997 [1966].

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia Das Letras, 2006 [1872].

PERSONE, Pedro. Sobre a Teoria das Paixões da Alma e o discurso musical nos séculos XVII e XVIII. *Cadernos de Estudo – Análise Musical,* v. 4, p. 24-53, 1990.

PLATÃO. *Timeu – Crítias – O segundo Alcebíades – Hipias Menor.* Trad. De Carlos Alberto da Costa Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.

_____. *A República, Livro III.* Trad. de Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2007.

QUINET, Antonio Psicanálise e música: reflexões sobre o inconsciente equívoco. *Música e Linguagem* – Revista do Curso de Música da UFES, Vitória, v. I, p.10-35, ago. 2013.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, p. 247-331, 1999 [1762].

SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e representação. Trad. de M. F. Sá Correia. Portugal: Ed. Rés, 1969 [1819].

VICENTE, Maria de Fátima. Psicanálise e música. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2014.

José Eduardo Costa Silva é doutor em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Leciona na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), onde também desenvolve projetos de pesquisa em música, filosofia, psicanálise e teatro. É autor do livro "*Heidegger e a Música da Poesia*" (Ed. Prismas). Nos últimos anos tem se dedicado à composição de um ciclo de músicas para alaúde, cujos primeiros exemplares encontram registrados no CD "*Museum*", gravado pelo selo *EDUFES*. Compôs trilhas sonoras para os espetáculos da Cia Inconsciente em Cena (RJ) ("*X, Y e S*"; "*Oidipous*", "*Variações Freudianas*", "*Abram-se os histéricos*", "*Hilda & Freud*") montados no Brasil, França, Inglaterra e Argentina. Especialista em instrumentos antigos, gravou os CDs "*Ninguém Morra de Ciúmes*"; "*Senhora Del Mundo*", "*A Origem* com o grupo *Collegium Musicum de Minas* (BH) e "*Secretos Quero Descovrir*" com o grupo *Antiqua* (RJ), pelo selo *Sonhos e Sons* de Belo Horizonte. zed2004@gmail.com

DOI 10.20504/opus2016a2208

O uso da temática indígena na música de concerto latino-americana: casos do Brasil, Peru, México e Bolívia

Gabriel Ferrão Moreira (UNILA)

Resumo: Neste trabalho buscamos apresentar um resgate histórico-crítico das compreensões e crenças a respeito dos povos originários da América Latina pré-colombiana registradas nas partituras de alguns compositores proeminentes de estados modernos latino-americanos nos séculos XIX, XX e na contemporaneidade. Por meio de discussão historiográfica e musicológica pretendemos trazer à compreensão os paradigmas culturais que guiaram tais composições - dentro de seus contextos técnico-estilísticos e históricos - a representação seja da "alteridade indígena" (pólos civilização-selvagem) ou da "identidade indígena", ou ainda a constituição de uma nova identidade latino-americana/nacional apoiada na ancestralidade americana. Neste artigo são discutidas as carreiras e obras de compositores do Brasil, México, Peru e Bolívia, intencionando analisar seu uso da "temática indígena" numa perspectiva ampla, que aponte as aplicações específicas de cada autor, buscando a possibilidade uma síntese crítica. Concluímos que, apesar das especificidades de cada compositor e contexto sócio-histórico, percebe-se um padrão dominante em que o uso da temática indígena em obras musicais é associado ao fomento de coesão regional, nacional, ou mesmo de supranacionalismo pan-americano de forma distinta em cada período investigado.

Palavras-chave: Música de concerto latino-americana. Índio. Compositores Latino-americanos. Nacionalismo. América Latina.

The Use of Indigenous Themes in Latin-American Concert Music: Cases from Brazil, Peru, Mexico and Bolivia.

Abstract: In this paper, we aim to present an historical-critical investigation of the beliefs and understandings of the native peoples of pre-Columbian Latin America recorded in the scores of prominent composers of modern Latin American states between the period of the nineteenth century and modern times. By means of a historiographical and musicological discussion, we intend to bring to understanding the cultural paradigms that guided such compositions--within their technical, stylistic, and historical contexts--whether representing the *indigenous,* be it an 'indigenous otherness' (between two poles of civilization and savagery) or an 'indigenous identity', or even building a new national/Latin American identity based on a common American ancestry. This article discusses the careers and works of composers from Brazil, Mexico, Peru and Bolivia in an attempt to analyze their use of an 'indigenous theme' in a broad sense, and indicate the specific approach used by each author in a way to allow for critical synthesis. Notwithstanding the specificities of each composer and socio-historical context, we conclude that there is a dominant pattern where the use of indigenous themes in music compositions is associated to fostering regional, national or even supranational Pan-American cohesion in a very distinct way in each period investigated.

Keywords: Latin-American concert music; Indigenous people; Latin-American composers; nationalism; Latin America.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. O uso da temática indígena na música de concerto latino-americana: casos do Brasil, Peru, México e Bolívia. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 179-210, jun. 2016.

Submetido em 12/02/2016, aprovado em 05/04/2016.

Durante todo o século XIX e início do XX a América de colonização ibérica viveu períodos de crise política que sinalizavam a constituição de um novo paradigma identitário vinculado a ideais progressistas, libertários e nacionalistas. Coube ao campo das artes - como proposição, expressão e gestão da cultura - a defesa do aspecto simbólico dessas novas identidades em construção.

Em cada espaço de disputa estética e política da América Latina essa construção se deu de maneira peculiar. Contudo, alguns padrões podem ser encontrados mesmo em uma leitura breve da história da arte de meados do século XIX até durante a primeira metade do século XX, período no qual por motivos diversos o conteúdo nacionalista se manteve como um dos principais motes artísticos e políticos nos países latino-americanos.

Entre os "lugares comuns" sobre os quais o nacionalismo latino-americano do período em questão se fundamentou está presente a imagem do "índio", que povoou histórias que em muito se aproximavam da estética do romantismo europeu, onde outros estados-nações buscavam a afirmação de seu direito de autodeterminação, baseados numa mixagem de mitologia autóctone e valorização da produção artístico-literária popular.

Dentre as expressões artísticas do período romântico, uma que se destaca de maneira notável das demais belas-artes é a musica. Elevada ao patamar não somente de "bela arte" mas de arte superior às demais artes pelo germanismo dos séculos XVIII e XIX (VIDEIRA, 2006), torna-se um dos veículos mais eficientes na construção de identidade cultural nacional na Europa do período[1]. Nos países americanos que outrora estiveram sob a égide ibérica, a utilização da música como meio de propaganda liberal-nacionalista - nem sempre, contudo, servindo a ideais republicanos - também se consolidava como tendência em mimese do que sucedia na Europa. O "tema" que unificava esses territórios separados politicamente era o das ancestralidades autóctones do continente americano[2] e uma busca pela recuperação dessas temáticas surge de maneira sistemática, dialogando com os desenvolvimentos artístico-culturais específicos de cada país. Por outro lado, ao fim do século XIX a Europa buscava a solução da crise ética e estética que sofria - envolta em guerras vinculadas aos seus próprios nacionalismos - num olhar para o "outro", direcionada,

[1] Ainda dentro do contexto germânico percebemos a conexão da ideia de música como expressão do espírito de um indivíduo genial e também expressão do espírito de um povo [*Volksgeist*]. O pensamento germânico derivado do *Sturm und Drang* é responsável, a uma vez, pela valorização da música enquanto arte e pela sua associação com o sentimento coesivo de nação. Uma figura central nesse processo é o filósofo Johann Gottfried Herder (1744-1803).

[2] Assemelhando-se aqui à pesquisa de mitologia germânica empreendida por Richard Wagner no mesmo período.

sobretudo, para os territórios americanos, especialmente para os que ofereciam maior alteridade e maior combustível para a curiosidade.

Assim, propomos neste artigo a reflexão sobre as seguintes questões: "é possível através da análise de partituras musicais[3] reconhecer nas opções estéticas dos compositores enunciados éticos e contingências socioculturais específicas com relação à questão indígena?"[4] O recorte desta pesquisa é temporal e geográfico, buscando demonstrar como os compositores latino-americanos aqui abordados - em seus países e momentos históricos específicos - emolduraram essa temática musicalmente revelando assunções socioculturais compartilhadas a respeito do "índio". Junto com a presente questão não se pode deixar de problematizar o próprio conceito do "índio", uma vez que ao refletirmos sobre a diversidade cultural do continente latino-americano a partir do grande número de povos pré-colombianos, a própria consideração de uma existência populacional "una" encerrada pela palavra "índio" se torna contrassensual numa abordagem contemporânea dos fenômenos culturais.

Neste texto, tomamos como recorte geográfico o conceito moderno de estado-nação (WEBER, 2003). Reconhecemos que regiões de estados diferentes possuem, em muitos casos, expressão culturais aproximadas que transcendem as fronteiras políticas. Justamente por isso é importante reconhecer a medida que os centros de poder político influem na escolha das manifestações culturais específicas que melhor representam a sociedade que se busca construir dentro do espaço político-territorial conquistado. Nesse sentido, compreende-se o compositor erudito - especialmente aquele do fim do século XIX aos anos 1940, período no qual temáticas nacionalistas tinham apoio de boa parte dos regimes políticos das nações latino-americanas - como um agente importante no processo de subjetivação de estruturas sociais e da "engenharia de sensibilidades" para o "nacional". Ainda após a década de 1940, na qual percebemos os compositores gozando de maior

[3] Vemos, aqui, a análise como importante ferramenta contributiva para uma reflexão musicológica pormenorizada e contextualizada (KERMAN, 1987). Assim, embora citemos trabalhos nossos e de outros autores com vieses mais técnicos na análise musical, adotamos uma visão compreensiva que se adéqua ao amplo objeto tratado e a especificidade de sua veiculação por meio de artigo.

[4] A relação entre a composição musical e a constituição de objetos permeados de conotações compartilhadas socialmente já foi discutida por diversos autores em diversos contextos (TAGG, 1979; FREITAS, 2014). A própria relação entre texto musical e concepções sobre o índio na música de concerto brasileira também foi abordada em outros textos (MOREIRA, 2011a; 2011b; 2013a; 2013b). Esses são os pontos de onde partimos para elaborar o presente trabalho.

autonomia temática, a questão do pertencimento e o telurismo (valorização da terra) se percebem latentes nas partituras de diversos compositores latino-americanos.

O estado-nação construído torna-se um espaço onde a subjetividade e a objetividade criam um marco que tende a se acomodar geográfica e temporalmente, estabelecendo assim parâmetros para relações dialógicas mais ou menos estáveis com as outras gentes e formas de organização social mais antigas que resistem e/ou se adaptam ou mesmo que permanecem apenas na memória das populações. Geram-se assim - em cada país ou região - concepções sobre os povos originários e categorias sociais associadas a elas. Nesse sentido, nossas análises musicais e comentários historiográficos pretendem reconhecer tais associações nos casos específicos analisados e discorrer sobre os contextos que as produziram.

Os compositores com os quais procederemos nossa análise e discussão são, por ordem cronológica: Carlos Gomes (1836-1896 - Brasil); Heitor Villa-Lobos (1887-1959 - Brasil); Roberto Ojeda Campana (1895-1983- Peru); Carlos Chávez (1899-1978 - México); Alberto Villalpando (1940 - Bolívia). Buscamos com a variedade geográfica e temporal mostrar um quadro que envolva diversas realidades latino-americanas e que nos conduza no encontro de convergências e especificidades que nos possibilitem abordar de forma compreensiva e significativa a questão proposta neste trabalho.

Carlos Gomes (1836-1896 - Brasil)

O compositor Antônio Carlos Gomes cunhou da temática indígena a sua obra mais celebrada, a ópera *Il Guarany* (1870), com libreto inspirado no romance *O Guarani*, do escritor brasileiro José de Alencar (1829-1877) (VOLPE, 2002; MOREIRA, 2010). No romance de José de Alencar narra-se o mito da fundação da nação brasileira, segundo o qual arquétipos virtuosos do velho e novo mundo se unem na gestação do Brasil. A obra literária é escrita dentro das convenções nacionalistas do romantismo, numa apropriação brasileira chamada "indianismo", uma alusão ao papel central da figura do índio nas produções artísticas que suportavam esse ideal nacional.

O indianismo foi uma derivação do chamado nacionalismo romântico (TRENCSÉNYI; KOPEČEK, 2007) que na Europa de fins do século XVIII lançou bases intelectuais, filosóficas e artísticas para os clamores de setores não derivados da aristocracia por uma nova gestão do estado, com base na autodeterminação desses povos; busca, em geral, fundamentada na existência de um passado comum apontado pelos costumes, cultura, língua e outros fatores de coesão étnico-territorial que não os que tradicionalmente organizaram as monarquias absolutistas europeias.

Nesse contexto, o romance *O Guarani* pode ser entendido como um "épico nacional", um texto que representava a essência de um estado nacional em consolidação, como era o Brasil do Segundo Reinado (1840-1889). Diferente dos países europeus que buscavam as temáticas longevas e atemporais necessárias aos mitos por meio de romances de cavalaria ou mitologia pré-cristã, no Brasil a figura do índio serviu a esse propósito, moldada, naturalmente, a partir do "bom selvagem rousseauniano"[5].

A composição da ópera *Il Guarany*[6] e seu uso de temática indígena aponta musicalmente para esses aspectos gerais citados. A prof. Maria Alice Volpe, em sua análise comparativa entre o romance e o libreto da ópera (VOLPE, 2002) chama a atenção para o fato de que os índios da obra, tanto o guarani Pery - protagonista da obra - quanto a tribo de Aimorés, são tratados como arquétipos da estrutura mítica da narrativa, mais do que como indivíduos de grupos étnicos reais. A percepção mais óbvia desse fato é a ausência total de referências reais à música feita por esses - ou quaisquer outros - grupos indígenas. O espaço sonoro vazio dos índios em *Il Guarany* é preenchido por música que interpreta o caráter dos personagens, dentro do estilo operístico italiano e suas tópicas (VOLPE, 2002: 185). As associações musicais de Pery ao "bom selvagem" se dão no uso do *bel canto* italiano tradicional desse personagem, enquanto as cenas dos Aimorés na ópera são musicalizadas por figurações estereotipadas de exotismo que reforçam a ideia de selvageria e inexistência de civilização.

Volpe chama a atenção para o uso de fórmulas de exotismo que emolduram os Aimorés na ópera: uma série de representações de "simplicidade técnica" como uníssonos, harmonias simples, uso de instrumentos de percussão e recursos rítmicos que musicalizam a gestualidade da marcha dos Aimorés. Volpe também percebe a presença de tópicas da música turca nas descrições das danças Aimorés ao longo da obra: uma evocação de exotismo que remete ao "oriental" (como oposto de "ocidental", perfeitamente "civilizado") não levando em consideração a localização geográfica da trama tratada (Fig. 1).

Tendo em conta o contexto sócio-histórico a se desenvolver no Brasil da época e a necessidade de afirmação do país internacionalmente, a ópera *Il Guarany* torna-se relevante como a primeira obra musical de um brasileiro a gozar de fama internacional, sobretudo na Itália, o país da ópera. Entretanto, o prestígio que recebe especialmente no

[5] Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e o já citado Johann Gottfried von Herder (1744-1803) foram filósofos responsáveis pelo florescimento do nacionalismo romântico na Europa de fins de século XVIII. Ambos possuíam conhecimento musical e também encontravam na música aspectos fortalecedores da coesão nacional.

[6] Citada em italiano de maneira distinta ao romance de José de Alencar, em referência a sua estreia no *Teatro alla Scala* em 17 de março de 1870 em Milão.

Brasil também faz ressoar as ideologias nacionalistas próprias da elite brasileira do Segundo Reinado. Conhecido especialmente pelo envolvimento em conflitos internacionais como a Guerra do Paraguai, também durante o Segundo Reinado ocorreu no Brasil a mais longa guerra civil separatista, a Guerra dos Farrapos (1835-1845), na qual lideranças regionais do sul do país questionavam o poder central do Rio de Janeiro, declarando a independência e a formação de uma República. Nesse contexto, a criação de um épico nacional como *O Guarani* e o sucesso da ópera ressoam apoio à afirmação do Brasil, do território nacional e apoio pessoal de Carlos Gomes ao Imperador Dom Pedro II, de quem era amigo e por quem foi financiado para sua viagem de estudo à Europa.

a)



b)

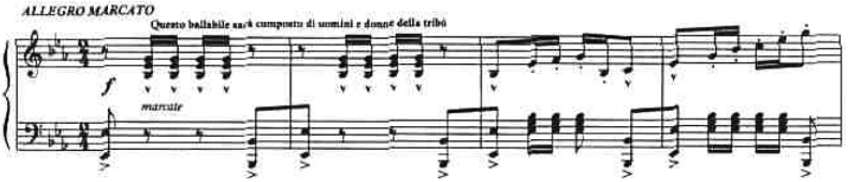


Fig. 1: Exemplos da representação dos índios Aimorés na ópera *Il Guarany: Passo Selvaggio* (a) e *Gran marcia – baccanale indiano* (b) (VOLPE, 2002: 186).

A escolha do índio e a exclusão do negro de *O Guarani* de José de Alencar demonstram que o "mito das três raças" que seria desenvolvido e defendido no início do século seguinte por intelectuais não possuía espaço na sociedade escravocrata e monárquica do Segundo Reinado. A escolha do índio como herói da trama se dá pelo reconhecimento da origem americana dos índios, facilitando uma abordagem edênica para o épico nacional, e sua "mitificação" se torna também facilitada pelo próprio distanciamento das comunidades indígenas dos centros urbanos. A ausência de contato real com componentes musicais indígenas na cultura dos centros urbanos brasileiros gera um espaço a ser criado, significado, onde a "invenção" é não somente aceita mas também é uma necessidade.

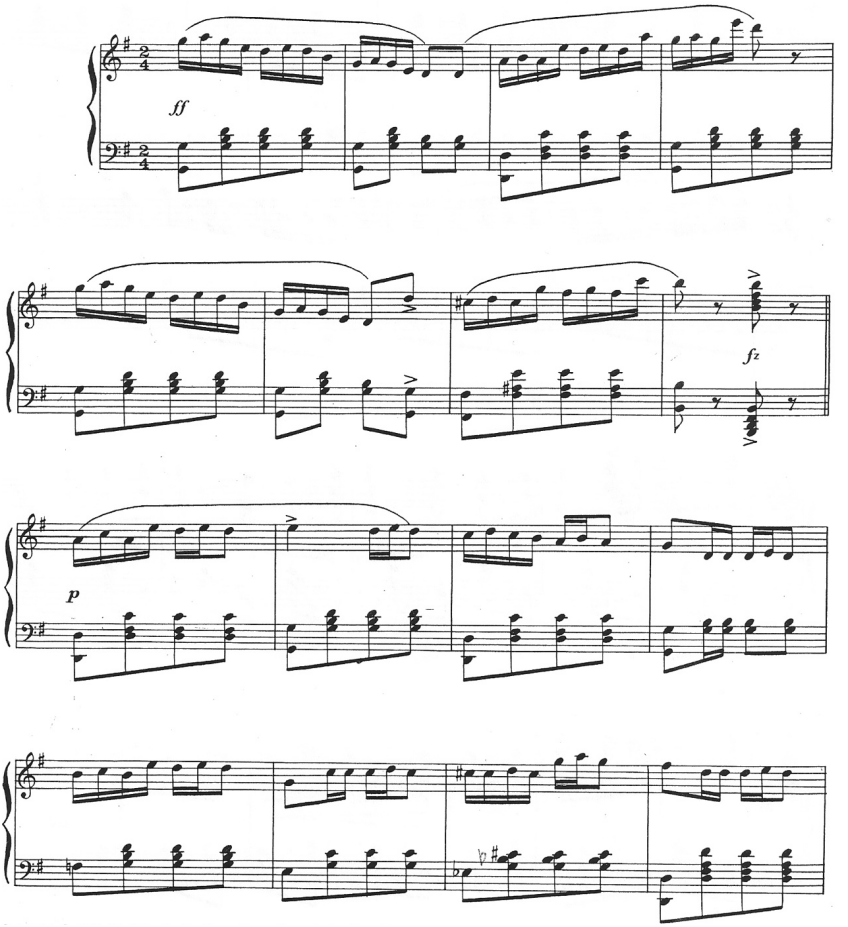


Fig. 2: Primeira peça da *Quadrilha Brasileira* de Carlos Gomes (1958).

É curioso notar o tratamento diferenciado que Carlos Gomes dá ao índio e ao negro em suas composições. Paradoxalmente, ao escrever peças ao "estilo dos negros", Carlos Gomes faz referências claras a gêneros musicais brasileiros como o "lundu" ou "batuque", provenientes de fusão entre a música europeia e a prática musical africana em maior ou menor medida. A proximidade de Carlos Gomes com a música negra permitiu que este escrevesse algumas peças com temáticas africanas utilizando elementos musicais

verossímeis, o que já não aconteceu nas músicas que escreveu fazendo referência aos índios (Fig. 2).

Heitor Villa-Lobos (1887-1959 - Brasil)

O caso do uso de referências indígenas por Heitor Villa-Lobos é apresentado, em geral, em oposição ao de Carlos Gomes[7]. Tal abordagem maniqueísta se deve, em grande parte, a questões políticas que envolvem tanto o declínio de popularidade do compositor paulista na ocasião da Proclamação da República do Brasil em 1889, quanto a ascensão do compositor carioca por fatos derivados da mesma circunstância. Villa-Lobos nasce na capital do Império dois anos antes da Proclamação da República, e em sua estadia breve no Conservatório Nacional de Música - chamado à época de Carlos Gomes de Imperial Conservatório de Música - se aproxima de professores com tendências positivistas, republicanas e nacionalistas como Alberto Nepomuceno (1864-1920).

Para além dessas condições políticas que naturalmente intensificavam a necessidade de se construírem cânones artísticos próprios e nacionais, Villa-Lobos alcançou o auge de sua maturidade composicional nos anos 20, impulsionado pelos discursos modernistas defendidos pelas elites progressistas do Rio de Janeiro e também de São Paulo (LAGO, 2005). Dentre as temáticas preferidas pelos modernistas se encontravam as referências ao "autóctone", como se pode observar na produção de Mário de ade, intelectual proeminente dentro da primeira fase do modernismo brasileiro (ANDRADE, [1928] 1962). No que se refere a expressões musicais do autóctone, a temática indígena teve prevalência na obra de Villa-Lobos. A escolha que pareceu uma preferência pessoal do compositor foi facilitada por uma série de outras circunstâncias ao início de sua carreira: a popularização da gravação de fonogramas que possibilitavam a escuta de expressões musicais indígenas, sua amizade com etnógrafos como Roquete-Pinto[8] e o gosto difundido na Europa (principalmente na França) por música que representasse o lado "exótico" da América do Sul. Aqui surge espaço para comentarmos um fato curioso. Em sua primeira viagem à Europa (1924), Villa-Lobos foi incumbido de representar a música brasileira e latino-americana em uma série de eventos organizados para esse propósito (PEPPERCORN, 2000). O levantamento desse detalhe apresenta questões importantes a

[7] As observações aqui feitas são tratadas de forma mais detalhada em outro trabalho (MOREIRA, 2010).

[8] Diversas melodias indígenas uilizadas por Villa-Lobos foram recolhidas por Roquete-Pinto e as transcrições originais são encontradas na sua etnografia *Rondônia* (ROQUETE-PINTO, 1938)

respeito do espaço simbólico e - também geográfico - que tanto a música de Villa-Lobos quanto o Brasil ocupavam na mente dos ouvintes europeus com relação às suas concepções de América Latina.

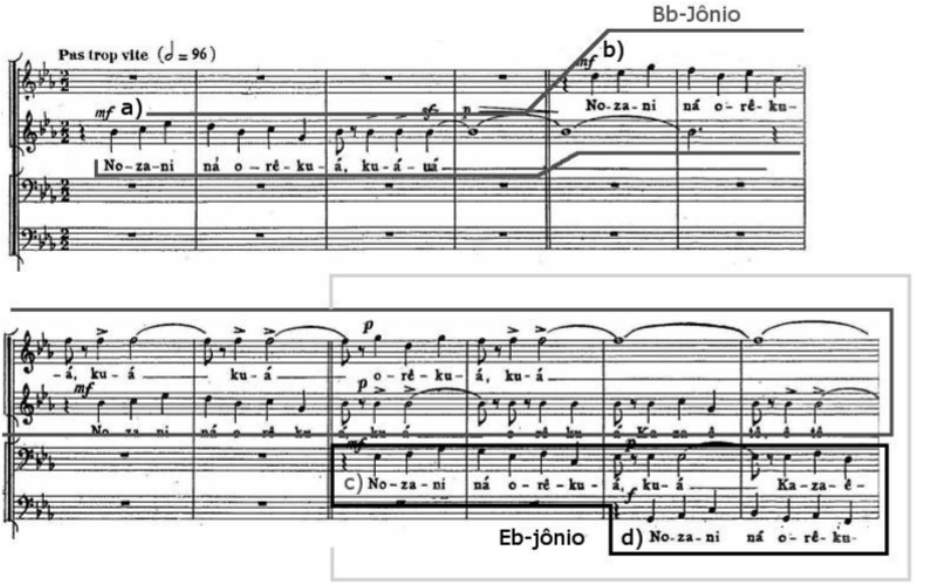


Fig. 3: Utilização da melodia *Nozani-ná* no início dos *Choros nº3* (1925) (MOREIRA, 2014: 119).

Apesar da importância internacional que Villa-Lobos conseguiu no período de suas viagens à Europa, sua consagração como grande compositor nacional dependeu de outros fatos políticos e sociais nos anos 30. Com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder na chamada Revolução de 1930, Villa-Lobos tornou-se presidente da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) criada por Getúlio Vargas. Nessa posição, Villa-Lobos buscou realizar, por meio da música e da educação musical, o discurso de unificação nacional defendido por Getúlio Vargas. Entre canções de trabalho e canções ufanistas de louvor à pátria, nos cadernos do Canto Orfeônico - utilizados para a educação musical infanto-juvenil - encontram-se várias canções de temática indígena, inclusive algumas adaptações de músicas compostas por Villa-Lobos nos anos 20 (MOREIRA, 2011a).Apesar de diferenças estéticas marcantes entre a produção dos anos 20, do período getulista (1930-45) e a fase posterior a sua participação no governo (até seu falecimento em 1959), Villa-Lobos sempre tratou da temática indígena. De fato, é importante perceber como Villa-

Lobos modifica sua abordagem composicional ao observar como tratou os mesmos temas indígenas ao longo de sua vida - como o caso da melodia *Nozani-ná* (MOREIRA; PIEDADE, 2010). Na introdução dos *Choros nº3* (1925) (Fig. 3), Villa-Lobos utiliza a melodia indígena como um tema/sujeito/*talea* de um moteto de sonoridade modernista dissonante ainda que em contexto diatônico (MOREIRA, 2014: 95-132). Próximo ao início da década seguinte - nas *Canções Típicas Brasileiras* (1929) - *Nozani-ná* é apresentada em textura homofônica simples, inteiro e sem seções instrumentais (Fig. 4).

Tais opções composicionais são adequadas às intenções do compositor em cada período produtivo. Nos anos 20, Villa-Lobos se dedicava a desenvolver linguagem musical de vanguarda e a referência de exotismo, ao mesmo tempo em que lhe fornecia material musical não-ocidental para o trabalho, destacava-o de outros compositores que divulgavam sua obra na Europa. Já nos anos 30 e até a entrada do Brasil na Segunda Guerra em 1942, a adoção de um estilo neoclássico em geral mais acessível tinha propósito educativo e visava a formação de público, e a utilização de material musical indígena se fazia em adequação à doutrina de unificação nacional de Vargas.

De 1942 até sua morte, em 1959, Villa-Lobos utiliza ferramentas composicionais diversas e se envolve com uma série de produções comerciais que as relações diplomáticas com os Estados Unidos possibilitaram, como encomendas musicais que ocasionalmente tratavam de temáticas "selvagens" da América do Sul. Nesse período podemos encontrar composições com ainda mais viés autóctone como as *Duas Lendas Ameríndias em Nheegatu* (1958) onde o uso do pentatonismo e harmonia quartal parece recuperar uma linguagem exótica própria dos anos 20 e também *Floresta do Amazonas* (1959), conjunto de peças escritas originalmente para uma adaptação cinematográfica do romance *Green Mansions,* do escritor americano Willian Henry Hudson. A história se passa na Amazônia Venezuelana e a música tem escrita tonal convencional, evocando sentimentos idílicos próprios ao cinema e às leituras românticas feitas das sagas de amor na floresta tropical.

Percebemos que a utilização do elemento indígena por Villa-Lobos em boa parte das suas composições vem na direção da "fábula das três raças" descrita pelo sociólogo Gilberto Freyre nos anos 1930 (FREYRE, [1933], 1998). Em relação ao binarismo indianista Europa-América a que Carlos Gomes respondia com sua composição, em Villa-Lobos temos a aberta utilização de material musical derivado também da música africana, admitindo-se o fato político conquistado em 1888 com a abolição da escravidão no Brasil. Villa-Lobos gerou música que auxiliou a construção de um novo paradigma e de um imaginário responsável por muito do que viria a ser considerado música brasileira posteriormente. O processo de introdução de musicalidade de origem indígena no repertório da música brasileira cosmopolita (de concerto e popular) deriva muito do

trabalho de Villa-Lobos e se dá de maneira bastante artificiosa e intencional, pela distância geográfica de tais comunidades dos centros urbanos onde se fazia essa música. O isolamento característico das populações indígenas no interior do Brasil, em busca da sobrevivência - fato que faz Gilberto Freyre considerar a relação entre os índios e os europeus no Brasil muito singular - cria uma situação muito diferente da que poderemos observar em compositores dos países andinos, com efeito notório sobre suas músicas.

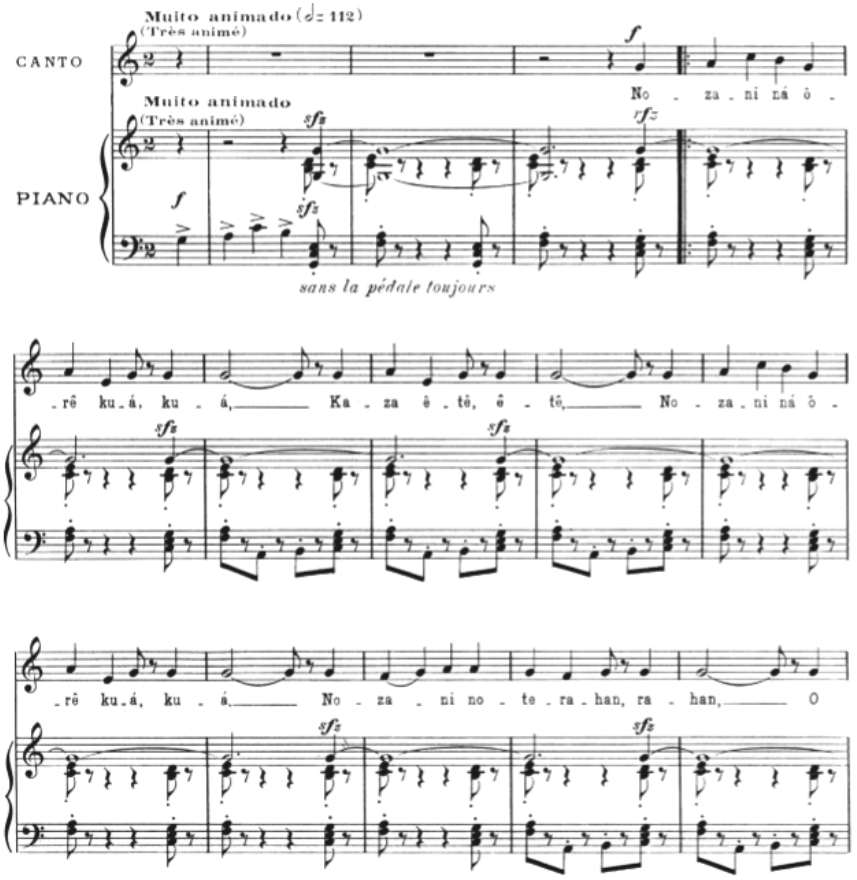


Fig. 4: Utilização da melodia de *Nozani-ná* como tema para a segunda das *Canções Típicas Brasileiras* (VILLA-LOBOS, 1929).

Roberto Ojeda Campana (1895-1983- Peru)

A utilização de música indígena pelos compositores peruanos nas primeiras décadas do século XX - especialmente os cusquenhos ou radicados em Cuzco, antiga capital do Império Inca - pode ser exemplificada por um de seus maiores representantes, o compositor Roberto Ojeda Campana. Integrante do célebre grupo de compositores conhecidos como "Os quatro grandes da música cusquenha"[9], Roberto era filho do organista Manuel Ojeda, músico da geração anterior e que coletava música rural andina. Na década de 1920 participou da Missão Peruana de Arte Incaica que visitou diversos países sul-americanos com mostras da cultura e arte relacionados à tradição indígena-andina.

O acontecimento da Missão foi um ponto importante advindo do renascimento cultural que se deu nas primeiras décadas na cidade de Cuzco, em desvantagem de prestígio em comparação à capital Lima, essa vista como mais desenvolvida enquanto aquela como uma cidade alheia à modernização da virada do século XIX[10]. A discussão da construção da identidade nacional peruana era um problema enfrentado desde sua independência em 1821, e do sul do Peru - a região serrana onde mais da vida rural e da raiz andina se percebia viva e ativa - surgiam desde essa época intelectuais e artistas positivistas que buscavam em sentimentos regionalistas/nacionalistas que valorizavam a matriz cultural indígena as soluções para a construção moderna da identidade peruana. Assim propunham não ser a população indígena obstáculo para o desenvolvimento da região - como teóricos do "branqueamento" e contrários à mestiçagem propagavam em toda América Latina -, mas sim, a particularidade que justificava a existência do estado peruano e sua coesão, justificando assim o protagonismo da região de Cuzco:

> Outro tema que dominaria o panorama intelectual da época, era o de compatibilizar a noção de nação e o pensamento andino, que implicava o sempre presente "problema" da população indígena, setor a que muitos atribuíam o obstáculo para um desenvolvimento moderno, sendo o espaço cusquenho representativo deste conjunto de inquietudes, manifesto na intensa atividade periodística e ensaísta sobretudo entre 1910 e 1930[11] (ARCE; VIÑUALES; GUTIÉREZ, 2008: 27-28, tradução nossa).

[9] Os outros três compositores são: Juan de Dios Aguirre (1879-1963) , Baltazar Zegarra Pezo (1897-1967) e Francisco González Gamarra (1890-1972).

[10] A descoberta moderna da cidade de Macchu Picchu em 1911 também é um fato importante a remontar ao período.

[11] "Otro tema que dominaría el panorama intelectual de la época, era el de compatibilizar la noción de nación y el pensamiento andino, que implicaba el siempre presente "problema" de la

Diferente do caso brasileiro, no Peru a cultura indígena se manteve em constante contato e em diálogo com as musicalidades trazidas pelos europeus, tornando-se elemento ativo na construção de objetos culturais contemporâneos ao período em questão nesse artigo. Se no Brasil os compositores não contavam com coleções de música indígena até a primeira década do século XX, já no final do XIX o musicólogo peruano Manuel Monet as coletava juntamente com outros colegas (ARCE; VIÑUALES; GUTIÉREZ, 2008: 206). Assim como com a música de matriz africana no Brasil, no Peru a música andina era presente na cultura e não completamente idealizada. Assim, juntamente com a "primeira modernização" de Cuzco, começa também um movimento que busca articular essa modernização tecnológica com o desenvolvimento e difusão de criações artísticas de diversas áreas que difundam a cultura andina do Peru. Alguns autores chamam esse movimento, cuja definição é mais clara dos anos 1920 a 1950, de "neoindianismo" (MENDOZA, 2004: 58).

Campana foi o diretor musical da Missão Peruana de Arte Incaica em 1923 e apresentou diversas peças suas ao longo da mesma. No ano seguinte, participou da fundação do Centro Qosco de Arte Nativo, instituição responsável pela criação e difusão de arte andina existente até os dias de hoje. Dentre os ideais dos compositores cusquenhos estava o de compor a partir de modelos da música campesina, que criam ser a continuação da música incaica pré-hispânica (MENDOZA, 2004: 62); assim também pensavam de suas próprias criações:

> As criações estavam carregadas de ideologia incanista; o teatro e a música eram denominados "teatro incaico" e "música incaica". Este incanismo significava considerar a cultura andina do século XX como uma continuação da incaica, caracterizando-se assim por uma marcada atemporalidade. Por extensão, esta posicão significou ao início do século a dar um sentido nacional de corte indigenista a toda criação artística de inspiração ancestral, como o referente mais elevado e mais digno[12] (ARCE; VIÑUALES; GUTIÉREZ, 2008: 206, tradução nossa).

---

población indígena, sector al que muchos atribuían el obstáculo para un desarrollo moderno, siendo el espacio cuzqueño representativo de este conjunto de inquietudes, manifiesto en el intensa actividad periodística y ensayista sobre todo entre 1910 y 1930" (ARCE; VIÑUALES; GUTIÉREZ, 2008: 27-28).

[12] "Las creaciones estaban cargadas de ideología incanista; el teatroela música eran denominados "teatro incaico" y "música incaica". Este incanismo significaba considerar a la cultura andina del siglo XX como una continuación de la incaica, caracterizándose así por una marcada atemporalidad. Por extensión, esta posición significó a inicios de la centuria dar un

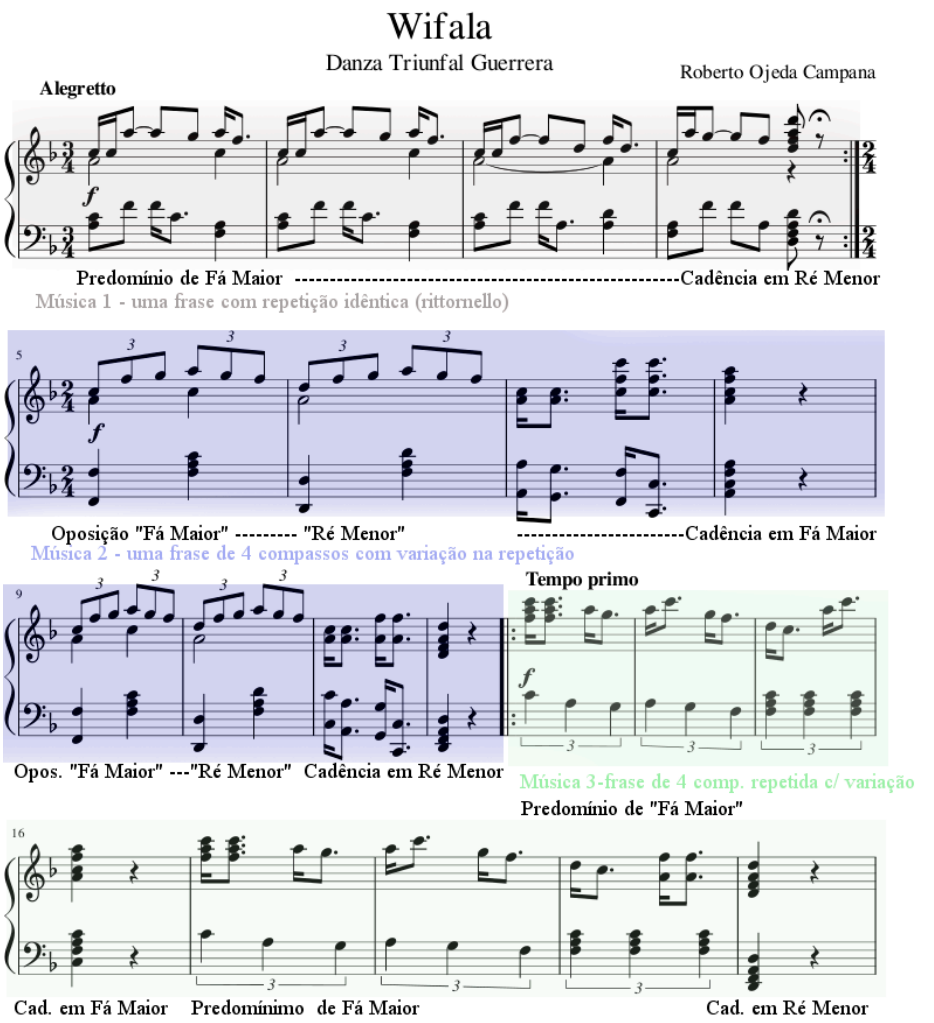


Fig. 5: Análise de *Wifala* - c.1-20.

sentido nacional de corte indigenista a toda creación artística de inspiración ancestral, como el referente más elevadoemás digno" (ARCE; VIÑUALES; GUTIÉREZ, 2008: 206).

Os métodos de criação, portanto, variavam de acordo com a quantidade e qualidade da invenção do compositor sobre a peça, sendo desde criações originais ao estilo de gêneros musicais rurais como o Yaraví ou Huayno, baseadas em trechos de melodias compiladas a "captações", nas quais se elaboram arranjos inteiros para músicas de autor desconhecido – "música do folclore". Nas palavras de Mendoza:

> Na produção musical de Roberto Ojeda figuram em primeiro lugar obras que se reconhecem amplamente como criações suas [...] e que construídas sobre frases melódicas recopiladas incorporam também gêneros campesinos como a qaswa, a huanca e o pastoril. Em segundo lugar em seu trabalho musical também se destacam as chamadas "captações" que consistem em arranjos pessoais de temas inteiros muito populares no repertorio contemporâneo mas sem autor conhecido, ou seja temas chamados "do folclore" o "anônimos". Roberto Ojeda, que desde muito jovem começou a fazer seus apontamentos sobre a música popular e rural cusquenha percorrendo as províncias de Cusco, contou também desde um principio com o material recopilado por seu pai[13] (MENDOZA, 2004: 67, tradução nossa).

A linguagem pentatônica, portanto, domina boa parte das peças de Campana. De forma diferente do romantismo, que ignorava expressões musicais autóctones dos índios Guarani e Aimorés em Carlos Gomes e das leituras primitivistas/modernistas feitas da música indígena dos Pareci e Tupinambá por Villa-Lobos, em Campana percebemos uma busca de proximidade de expressões musicais indígenas de fato. O uso franco da escala pentatônica - conjunto harmônico preferido na música andina (FERRIER, 2012) - e de preenchimentos harmônicos tonais e diatônicos secundários com relação à melodia característica demonstram o papel diferenciado do material indígena nas composições de Campana, que é estruturante, também de forma e harmonia. Na Fig. 5 apresentamos a análise de um trecho de uma composição de Campana para piano intitulada *Wifala - Danza Triunfal Guerrera*. A *Wifala* é uma manifestação cultural que envolve música, dança e

[13] "En la producción musical de Roberto Ojeda figuran en primer lugar obras que se reconocen ampliamente como creaciones suyas [...] e que construidas sobre frases melódicas recopiladas incorporan tambien generos campesinos como la qaswa, la huanca e el pastoril. En segundo lugar en su trabajo musical tambien se destacan las llamadas "captaciones" que consisten en arreglos personales de temas enteros muy populares en el repertorio contemporaneo pero sin autor conocido, o sea temas llamados 'del folklore' o 'anónimos'. Roberto Ojeda, quien desde muy joven empezó a hacer sus apuntes sobre la música popular e rural cusquenha recorriendo las provincias del Cusco, contó tambien desde un principio con el material recopilado por su padre" (MENDOZA, 2004: 67).

indumentária específica da região de Arequipa no Peru. Na composição podemos perceber o predomínio de melodias pentatônicas e de estruturas formais curtas - como pequenas músicas independentes - com duas frases de quatro compassos que se repetem, sendo a segunda frase uma variação da primeira que aponta para a "bimodalidade maior-menor" característica da música andina (FERRIER, 2012: 144) entre as tríades que definem o modo pentatônico em questão. Aqui, observamos a escala pentatônica Fá-Sol-La-Dó-Ré, tendo como fechamento das frases os acordes Fá-Lá-Dó (Fá Maior) ou Ré-Fá-Dó (Ré Menor) (Fig. 5).Campana foi figura central no desenvolvimento de diversas instituições de ensino de música no Peru, e também da Associação Orquestral Cuzco, importante grupo musical do país. Ao longo de sua carreira compôs mais de 300 peças musicais no estilo andino que desenvolveu.

Carlos Chávez (1899-1978 - México)

Carlos Chávez foi o compositor mexicano de maior prestígio no século XX. Sua ascensão se dá no contexto da estabilização da política nacional no México após a Revolução Mexicana (1910-1920). Teve entre seus orientadores o compositor nacionalista da geração anterior Manuel María Ponce (1882-1948). Em 1921, recebeu do Secretário da Educação Pública a encomenda do ballet *El Fuego Nuevo*, baseado na lenda asteca (WEINSTOCK, 1959: 14). A encomenda dessa peça consolidou a figura de Chávez como compositor nacionalista e também a importância da música indígena dentro da sua linguagem composicional. Numa matéria escrita na revista *The Musical Quaterly* em 1936, o escritor e musicólogo americano Herbert Weinstock comenta sobre a presença dos "primeiros frutos" da exposição de Chávez à musica indígena em sua infância perceptíveis em *El Fuego*:

> Nessa partitura [El Fuego Nuevo] aparecem os primeiros frutos inegáveis das sementes deixadas em Chávez pela música indígena com a qual tem sido familiar desde a infância, música que ele ouviu durante muitas visitas para a antiga cidade de Tlaxcala. Não que Chávez estivesse arranjando música folclórica de fato [...] mas que um homem que conhecia a música dos índios mexicanos estava compondo música nativa para seu país e para ele mesmo[14] (WEINSTOCK, 1936: 427, tradução nossa).

[14] "In this score [El Fuego Nuevo] there appear the first unmistakable fruits from the seeds left in Chávez by the Indian music with which he had been familiar since childhood, music he had heard during many visits to the ancient city of Tlaxcala. It was not that Chávez was arranging

Chávez participou da institucionalização de uma série de órgãos culturais do país. Em 1928, foi nomeado diretor do Conservatório Nacional de Música e ficou no cargo até 1934 (MEIEROVICH, 1992: 114). No ano de entrada no Conservatório, Chavéz ajudou a formar a Orquestra Sinfônica do México (OSM), que executaria diversas obras suas no território mexicano. Ao comentar o trabalho de Chávez como inspetor de música do Departamento de Cultura Estética, em 1923/1924, Vicente Mendoza, musicólogo, aluno de Chávez no Conservatório, aponta o contato do compositor com a famosa coletânea de cantos andinos do casal D'Harcourt (1923), que apresentava aos operários nas aulas noturnas:

> Mendoza descreve os passos subsequentes de Chávez com seus primeros maestros: Asunción Parra, PonceeOgazón, hasta chegar a Juan B. Fuentes: o influxo musical mais determinante em sua juventude. o dossier finaliza com a sua nomeação como Inspector de Música do Departamento de Cultura Estética, por parte do subsecretário doutor Gastelum: "Ocupando este posto trabalhou em um Centro Noturno de Obreiros en donde principiou a ensinar os cantos indígenas da Sierra Andina, Colección D'Harcourt que trouxera de sua viagem á Europa"[15] (MEIEROVICH, 1992: 120, tradução nossa).

Em 1933, Chávez foi nomeado chefe do Departamento de Belas-Artes da Secretaria da Educação Pública. Segundo Weinstock (1936: 429, tradução nossa), no Departamento, Chávez "trouxe seu interesse e crença ativa nos valores da música indígena, e na música como uma arte relacionada diretamente à vida, para lidar com os problemas da educação"[16].

---

actual folk music [...] but that a man who knew the music of Mexican Indians was composing music native to his country and himself" (WEINSTOCK, 1936: 427).

[15] "Mendoza describe los pasos subsecuentes de Chávez con sus primeros maestros: Asunción Parra, Ponce y Ogazón, hasta llegar a Juan B. Fuentes: el influjo musical mas determinante en su juventud. El legajo finaliza con el nombramiento que se le hace como Inspector de Música del Departamento de Cultura Estetica, por parte del subsecretario doctor Gastelum: 'Ocupando este puesto trabajó en un Centro Nocturno de Obreros en donde principió a enseñar los cantos indigenas de la Sierra Andina, Colección D'Harcourt que trajera de su viaje a Europa'" (MEIEROVICH, 1992: 120).

[16] "He brought his intense and active belief in the values of indigenous music, and in music as an art related directly to life, to bear on the problems of education" (WEINSTOCK, 1936: 429).

Em 1936, Chávez estreia nos Estados Unidos a sua segunda sinfonia, nomeada *Sinfonía India*, na qual o compositor, desde o título, assume o tema indígena como argumento e inspiração criativa. Na nota do concerto, Chávez apresenta uma longa explicação sobre a música indígena, que reproduzimos aqui completa, pela riqueza do depoimento do compositor:

> A música indígena do México é uma realidade da vida contemporânea. Não é, como alguém pode pensar, uma relíquia para satisfazer mera curiosidade da parte de intelectuais, ou para suprir informação mais ou menos importante para etnografia. A arte indígena do México é, em nossos dias, a única manifestação viva da raça que compõe aproximadamente quatro quintos do estoque racial do país. As características essenciais dessa música indígena foram capazes de resistir a quatro séculos de contato com as expressões musicais europeias. Ou seja, enquanto é certo que o contato com a arte europeia produziu no México uma arte mestiça (misturada) em constante evolução, isso não significou o desaparecimento da pura arte indígena. Esse fato indica sua força. A força da arte indígena está enraizada numa série de condições essenciais. Ela obedece a um impulso criativo natural do indivíduo na direção de uma expressão legítima e livre de afetação. Em termos musicais, a grande força expressiva da arte indígena está enraizada na sua variedade intrínseca, na liberdade e amplitude dos seus modos, e escalas, na riqueza de seus elementos sonoros e instrumentais, e na simplicidade e pureza de suas melodias. Nunca há, nessa música, um sentimento mórbido ou degenerado, nunca uma postura negativa para outras pessoas ou para a natureza como um todo. A música dos ancestrais imediatos da América é a forte música de um homem que luta e tenta constantemente dominar seu ambiente. Manifestações importadas opostas ao sentimento dessa música foram incapazes de destruí-la porque não foram capazes de mudar as condições éticas dos indivíduos[17] (BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA, 1935: 986, tradução nossa).

[17] "The indigenous music of Mexico is a reality of contemporary life. It is not, as might be thought, a relic to satisfy mere curiosity on the part of intellectuals, or to supply more or less important data for ethnography. The indigenous art of Mexico is, in our day, the only living manifestations of the race which makes up approximately four-fifths of the country's racial stock. The essential characteristics of this indigenous music have been able to resist four centuries of contact with European musical expressions. That is, while it is certain that contact with European art has produced in Mexico a mestizo (mixed) art in constant evolution, this has not meant the disappearance of pure indigenous art. This fact is an index to its strength. The force of indigenous art is rooted in a series of essential conditions. It obeys a natural creative impulse of the individual toward an expression at once legitimate and free of affectation. In musical terms, the great expressive strength of indigenous art is rooted in its

A matéria no *Music Quaterly* foi escrita no mesmo ano da apresentação da *Sinfonia India* nos Estados Unidos, após a execução da peça pela Orquestra Sinfônica de Boston. Fica claro, pela quantidade de referências no texto à inspiração indígena na obra de Chávez, que a impressão de Chávez como um compositor genuinamente mexicano deriva diretamente da sua preocupação com o uso de temáticas indígenas nas composições, bem como da escrita para instrumentos de percussão indígenas em diversas peças. Podemos perceber o tom laudatório que, à guisa das críticas positivas recebidas por Villa-Lobos em Paris, demonstra a admiração das audiências das metrópoles ocidentais pelas obras feitas com base em elementos musicais indígenas.

> O índio nunca está longe de Chávez. Isso é natural, pois é o índio e o mestiço (índio-espanhol) que, depois de séculos de repressão, começaram a ser escutados no México, através de uma voz que veio a ser conhecida ao redor do mundo. Chávez é um nacionalista, não de uma forma estreita ou bairrista, mas no sentido em que ele se sente perto de sua terra e sua gente, encontra sua música em seu próprio sangue, descobre a mais completa liberação de seus próprios talentos em relação às tradições mexicanas mais do que aquelas da Europa[18] (WEINSTOCK, 1936: 426, tradução nossa).

Entretanto, mesmo envolvido com a difusão do ideário cultural da tradição mexicana e sendo tido como um "modernista tradicionalista" (BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA, 1935), Chávez defendia o uso livre do material de inspiração indígena em suas criações. Nas notas do concerto pela Orquestra Sinfônica de Boston em 1936, lemos

---

intrinsic variety, in the freedom and amplitude of its modes, and scales, in the richness of its instrumental and sound elements, and in the simplicity and purity of its instrumental and sound elements, and in the simplicity and purity of its melodies. There is never, in this music, a morbid or degenerate feeling, never a negative attitude toward other men or nature as a whole. The music of America's immediate ancestors is the strong music of a man who constantly struggles and tries to dominate his surroundings. Imported manifestations opposed to the feeling of the music have been unable to destroy it because they have not succeeded in changing the ethical conditions of individuals" (BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA, 1935: 986).

[18] "The Indian is never far from Chávez. This is natural, for it is the Indian and the mestizo (Indian-Spanish) who, after centuries of repression, have begun to be heard in Mexico, through a voice coming to be known around the world. Chávez is a nationalist, not in any narrow, jingoistic sense, but in the sense that he feels close to his land and its people, finds their music in his own blood, discovers the most complete liberation of his own talents in a relation to Mexico's traditions rather than to those of Europe" (WEINSTOCK, 1936: 42).

que "é interessante notar, contudo, que somente a Sinfonia India possui qualquer citação direta de melodias indígenas nas composições do Sr. Chávez" (BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA, 1935: 985). Em *Sinfonia India,* Chávez utiliza três melodias indígenas de diferentes grupos étnicos, dos Seri, dos Huichole, e dos Yaqui. O critério para a escolha das melodias foi a percepção, por Chávez, de que as três formavam um todo. Vincula-se assim, o uso de temática indígena aos propósitos artísticos de um compositor que via Bach, Wagner e o Stravinsky da *Sagração da Primavera* como revolucionários (WEINSTOCK, 1936: 435).

Robert L. Parker, estudioso da música de Chávez, propõe que o compositor - que tende à complexidade cromática em seu desenvolvimento - escolhe alguns motivos simples pentatônicos para fazer referência ao sentimento nacional mexicano (PARKER, 1991). Um exemplo que Parker mostra é justamente encontrado na *Sinfonia India* e em outras composições de Chávez menos destacadas (PARKER, 1991: 160-168). Trata-se de uma estrutura pentatônica de quatro notas presente também em várias canções populares coletadas por Vicente Mendoza, o musicólogo que foi aluno de Chávez no Conservatório (Figs. 6 e 7).

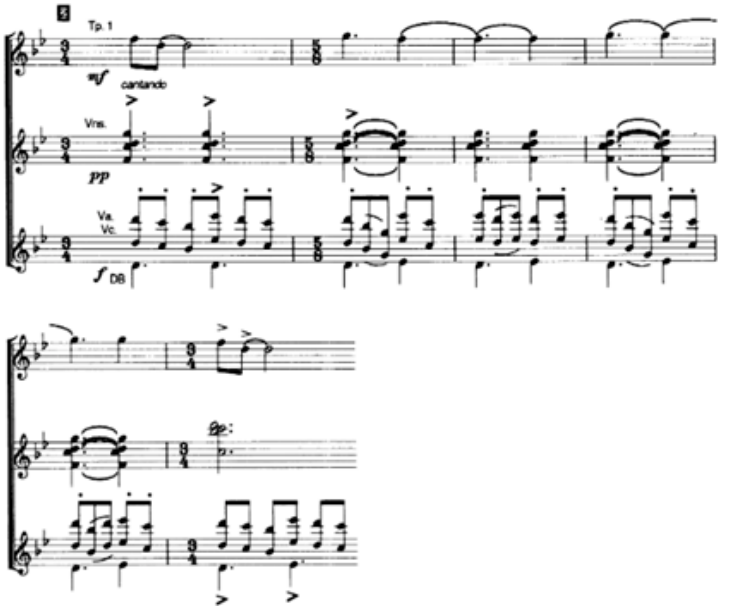
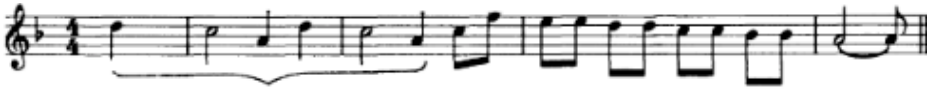


Fig. 6: Trecho do início da *Sinfonia India* (PARKER,1991: 169).

(a) La Paloma



(b) Que bonita chaparrita!

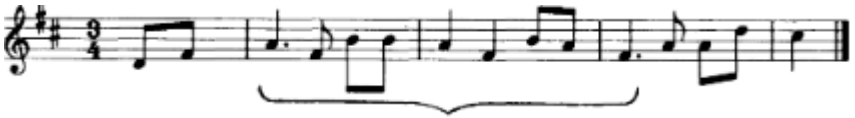


Fig. 7: Melodias coletadas por Vicente Mendoza (PARKER,1991: 170).

Vinte e três anos depois do seu primeiro artigo sobre Chávez, Weinstock publica uma colocação na qual buscou resumir o legado do músico e profetizar a construção da memória do compositor: "A uma vez contemporâneo e compreensivamente consciente do passado, intensamente mexicano e planetário, ele emprestou sentido musical para o termo geográfico América, por insistir de maneira inexpugnável em ser ele mesmo"[19] (WEINSTOCK, 1959: 15, tradução nossa).

Alberto Villalpando (1940- Bolívia)

Alberto Villalpando é o último compositor discutido nesse trabalho e o único contemporâneo. Nele podemos ver respostas a uma série de proposições criativas de compositores da geração anterior - que poderíamos chamar de "nacionalista" (à qual pertenceram Carlos Chávez, Heitor Villa-Lobos e Eduardo Caba na Bolívia) - percebendo os novos paradigmas musicais que dão fôlego a novas abordagens de conceitos importantes na Bolívia, desde sua independência em 1821, como "nação", "telúrico" e o "índio". Segundo Luiz Moya Salguero:

> A diversidade cultural e étnica na Bolivia e a perspectiva da construção de um projeto de nação como projeto de unificação de suas contradições profundas herdadas desde a colônia, atualiza continuamente o debate sobre o nacionalismo; o tema da nação é um tema recorrente não só entre os ideólogos e políticos, senão

[19] "At once entirely of our time and comprehensively aware of the past, both intensely Mexican and worldly, he has lent musical meaning to the geographical term America by insisting inexpugnably upon being himself" (WEINSTOCK, 1959: 15).

> também entre os acadêmicos e entre os artistas[20] (SALGUERO, 2009: 45, tradução nossa).

O principal biógrafo de Villalpando, Luiz Moya Salguero, apresenta o contexto da música boliviana anterior ao despontar de Villalpando, descrito pelo compositor Agustín Fernández (op.cit, 2009: 17) como "o pai da música boliviana contemporânea". Citando o trabalho de Atiliano Auza (1982), Salguero aponta a existência de duas fases do nacionalismo na música de concerto boliviana: a primeira (1880-1934) é a da recuperação da figura do índio, com sonoridades pentatônicas aplicadas sobre formações camerísticas típicas da música de concerto romântica. A segunda fase (1934-1952) - que coincide com o início da Guerra do Chaco e da Revolução Boliviana - permanece dando importância à musicalidade indígena/nacional, mas com uma perceptível influência do "telurismo" - culto à natureza andina e busca da representação da relação do homem com a terra - aproximando as composições da sonoridade do impressionismo europeu. O maior representante dessa fase é o compositor Eduardo Caba (1890-1953).

Salguero aponta que, apesar de toda a difusão dada a materiais nacionalistas durante a segunda fase do nacionalismo musical - impulsionada pelo sentimento patriótico vinculado à guerra do Chaco - tal influência do folclore não teve importância especial na formação do compositor nos anos 40. Salguero diz que "é curioso pensar que uma corrente cultural tão arraigada em um sentimento nacionalista, de tão ampla difusão no entorno extra familiar à familia Villalpando, não tenha tido um sentido mais definitivo na subjetividade de Villalpando"[21] (2009: 97, tradução nossa).

De fato, Villalpando afirma que "no âmbito dos anos 40, o que se buscava era esquecer a Guerra do Chaco e não vivê-la como uma profunda frustração. A isso presumo que servia esta espécie de suposta ignorância que tinham os adultos a respeito"[22] (apud SALGUERO, 2009: 97, tradução nossa). A descoberta da expressão do telúrico e indígena

---

[20] "La diversidad cultural y étnica en Bolivia y la perspectiva de la construcción de un proyecto de nación como proyecto de unificación de sus contradicciones profundas heredadas desde la colonia, actualiza continuamente el debate sobre el nacionalismo; el tema de la nación es un tema recurrente no solo entre los ideólogos y políticos, sino también entre los académicos y entre los artistas" (SALGUERO, 2009: 45).

[21] "[...] es curioso pensar que una corriente cultural tan arraigada en un sentimiento nacionalista, de tan amplia difusión en el entorno extra familiar a la familia Villalpando, no haya tenido un sentido más definitivo en la subjetividad de Villalpando" (SALGUERO, 2009: 97).

[22] "[...] en el ámbito de los años '40, de lo que se trataba era de olvidar la Guerra del Chaco y no vivirla como una profunda frustración. A eso presumo que obedecía esta especie de supuesta ignorancia que tenían los adultos al respecto" (SALGUERO, 2009: 97).

foi, para Villalpando, um evento posterior, vinculada ao seu aprendizado acadêmico em Buenos Aires, cidade de sua formação inicial:

> Em seu retorno à Bolivia em 1965, Villalpando chegou repleto de descobrimentos, ideias, projetos e energia criativa e, além disso, como relata Moya, acabava de experimentar una epifania frente a geografia imemorial do altiplano, um incidente que conduziu à revelação de una estética de inspiração andina. Estava pronto para empreender a obra de sua vida, e em seu equipamento intelectual tinha as ferramentas necessárias para realizá-la[23] (SALGUERO, 2009: 16, tradução nossa).

Entretanto, de maneira diferente à de diversos compositores anteriores, as preocupações de Villalpando com questões nacionais, baseando-se no telúrico, estavam afastadas da ideologia nacionalista comprometida essencialmente com o folclore. Percebe-se na contemplação da natureza andina de Villalpando e em sua busca pela "geografia que soa" uma abordagem telúrica e por isso indígena - o homem não pode ser visto sem a prevalência do seu ambiente.

Villalpando desenvolve nas suas composições uma série de conceitos que envolvem cosmologia andina, para além de referências diretas a sonoridades tradicionais usadas pela música nacionalista boliviana desde fins do século XIX. No lugar das frequentes escalas pentatônicas o compositor articula em suas peças o assunto "oposição/complementariedade" - refletindo o binarismo manifesto em diversos aspectos da cultura musical Incaica (FERRIER,2012) - por meio de sonoridade muito particulares. Essa busca por construir uma sonoridade andina está presente, sobretudo, na segunda fase do compositor, chamada telúrico-mística (1963-1991), que rendeu composições como *Al mar* (1979) e *Las transformaciones del agua* e *del fuego en las montañas*. *Al Mar*, composição para *mezzosoprano*, coro masculino e orquestra, foi composta para o centenário da Guerra do Pacífico, conflito no qual a Bolívia perdeu sua saída marítima para o Oceano Pacífico. Villalpando, em depoimento de 7 de junho de 2006, explica com clareza como propõe a criação de texturas nessa sua obra:

[23] "A su retorno a Bolivia en 1965, Villalpando llegó repleto de descubrimientos, ideas, proyectos y energía creativa y, es más, como relata Moya, acababa de experimentar una epifanía frente a la geografía inmemorial del altiplano, un incidente que conllevó la revelación de una estética de inspiración andina. Estaba listo para emprender la obra de su vida, y en su equipaje intelectual tenía las herramientas necesarias para realizarla" (SALGUERO, 2009: 16).

> Na realidade, a ideia diretriz que nesse momento concebi para fazer um canto ao mar, era fundamentalmente um estranhamento: que é o que não tínhamos? Justamente o mar. Então há um largo exposição que se estende em virtude de uma ideia muito simples – de algum modo–, que é o recriar uma espécie de onda[24] (SALGUERO, 2009: 201, tradução nossa).

Sobre a terceira parte da peça, *Lamento*, o compositor usa uma melodia pentatônica, evocando canções indígenas no estilo das mulheres potosinas (Fig. 8). O canto é acompanhado por texturas que evocam o movimento das ondas. Segundo Villalpando (SALGUERO, 2009: 196), o que quer criar é "uma textura oscilante..." (Fig. 9):

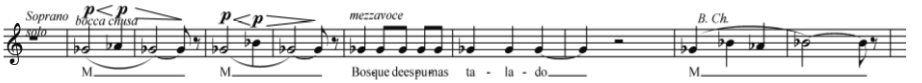


Fig. 8: Trecho do soprano de *Al Mar* (c.50) (SALGUERO, 2009).

Percebemos nessa composição, em especial, a presença do indivíduo que lamenta a perda do mar e do próprio mar que aparece denso como natureza imprescindível ao sujeito. Reconhecemos o "índio" (canto das mulheres potosinas) que se define como realidade frente ao mar que já não há (orquestração que gera o gesto do mar). Forma-se, aqui, uma expressão telúrico-mística por excelência, na qual Villalpando utiliza recursos composicionais de vanguarda (poliacordes, heterofonia, sobreposição textural) e referência à música indígena viva da Bolívia, evitando resvalar em fórmulas de nacionalismo das gerações anteriores.

Para finalizar, apresento análise de uma composição de Villalpando, que mesmo sendo da fase posterior chamada intimista mística (1993-atual), conduz-nos na reflexão sobre possíveis conexões entre a compreensão do mundo interno do compositor ("intimista") e a apreciação da natureza (telúrico), interligadas pela busca da compreensão do mistério da natureza e existência ("mística"). Tais compreensões são próprias do pensamento cosmológico não-segmentado de populações indígenas da América do Sul, e

[24] "En realidad, la idea directriz que en ese momento concebí para hacer un canto al mar, era fundamentalmente un extrañamiento: ¿qué es lo que no teníamos? Justamente el mar. Entonces hay un largo planteamiento que se extiende en virtud de una idea muy sencilla –de algún modo–, que es el recrear una especie de ola" (SALGUERO, 2009: 201).

pensamos que, mesmo distanciado de uma representação telúrica objetiva nessa fase, Villalpando ainda relaciona seu pensamento místico ao telurismo de outras fases[25].

No terceiro movimento da composição *Mística nº9* para soprano, violoncelo e piano (2005) Villalpando relaciona motivos e estruturas harmônicas específicas com expressões de grandeza espacial. Em diálogo com o poema do místico sufi Jalaluddin Rumi (1207-1273), a música apresenta gestos motívicos-melódicos que reforçam a ideia espacial dos "pequenos olhos" que "veem coisas enormes". Aqui o compositor aplica sua habilidade de representação espacial por meio dos sons - como vimos em *Al Mar* - situando-a agora no "eu lírico", no indivíduo, nas grandezas espaciais de que fala o poema. Essa dinâmica pode-ser vista com mais clareza no verso final do poema, que diz "[os olhos] são, pequenos, pequenos, mas veem coisas enormes", onde "pequeno" e "grande" podem ser percebidos na duração das notas, nos saltos melódicos correspondentes às palavras e nas articulações (Fig. 10).

Tendo empreendido a discussão a respeito do uso da temática indígena na obra dos compositores apontados - e respeitando os contextos específicos moldados por circunstâncias temporal-geográficas distintas - torna-se possível encontrar alguns padrões. Nos dois maiores países latino-americanos, Brasil e México, as figuras contemporâneas de Heitor Villa-Lobos e Carlos Chávez chamam a atenção para inúmeras correspondências entre si. Ambos tornaram-se idealizadores e propagadores de políticas de estado frente à música e cultura em geral, através de mecanismos artísticos e da educação. As propostas de Villa-Lobos para a educação musical através do canto orfeônico já foram bastante discutidas na literatura. Entretanto, estratégia semelhante podemos perceber em Chávez, quando foi diretor do Departamento de Belas-Artes da Secretaria de Educação Pública:

> Pesquisa e escrita de música nativa, a coleta e estudo de instrumentos nativos, a distribuição por todas as escolas de cópias de arranjos simples de melodias nativas, a publicação de um livro excelente em percussão pré-cortesiana, a performance de obras simples na escola, o treinamento de coros de crianças, eram todas partes disso [da política do Departamento de Belas-Artes][26] (WEINSTOCK, 1936: 440, tradução nossa).

[25] A análise completa do terceiro movimento da *Mística nº9* pode ser encontrada em Lagos; Moreira (2015).

[26] "Research and noting down of native music, the collecting and study of native instruments, the distribution throughout the schools of copies of simple arrangements of native melodies, the publication of an excellent book on pre-Cortesian percussion instruments, the

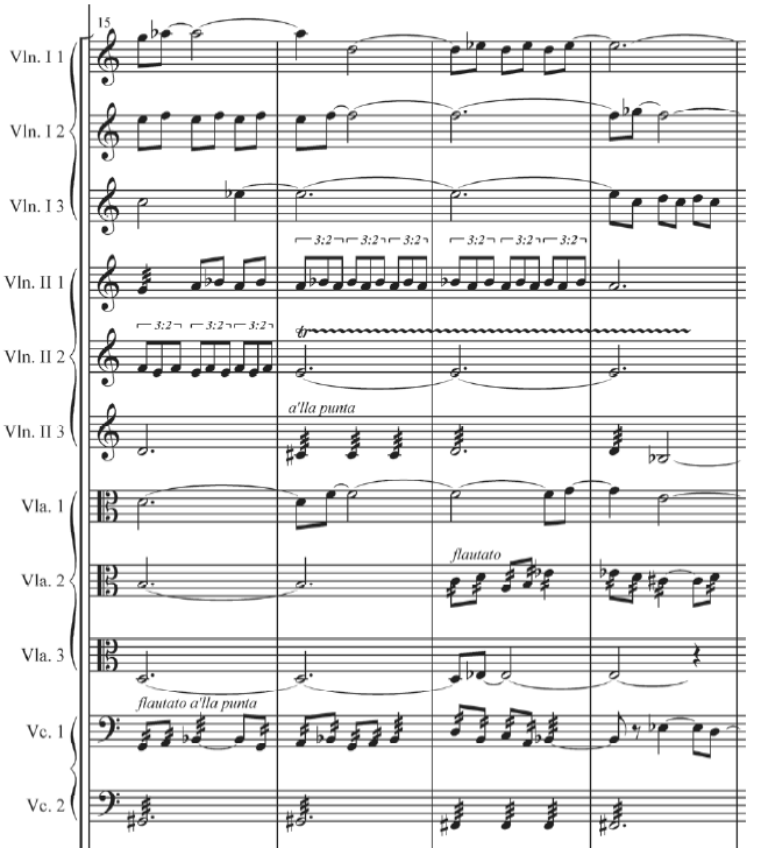


Fig. 9: Trecho do acompanhamento orquestral de *Al Mar* (SALGUERO, 2009).

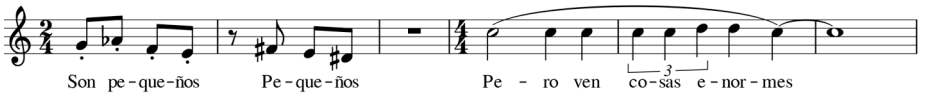


Fig. 10: *Mística nº9,* terceiro movimento (c.53-58) (LAGOS; MOREIRA, 2015).

performance of simple works in schools, the training of childrens' choruses, were all parts of it" (WEINSTOCK, 1936: 440).

Considerações finais

Na citação anterior, nosso elemento de trabalho principal fica evidente. Assim como em Villa-Lobos, também em Chávez o poder político reside em referendar o que é "próprio" de seu país. Tais posicionamentos políticos representam bem os interesses nacionais do México e no Brasil do início do século XX. Como vimos, Chávez participa do momento de reestruturação nacional seguinte à Revolução Mexicana; Villa-Lobos participa da política de estado nacional surgida na Revolução de 30, com Getúlio Vargas na presidência do país.

Dentre todos os elementos que poderiam ser nacionais sem ser regionalistas e gerar coesão territorial mais que fomentar os focos de dissidência que justificavam os processos de tentativas de fragmentação dos estados nacionais dos dois países no século anterior (como a Revolução do Texas e a Revolução Farroupilha com exemplos), a temática indígena se mostra a mais favorável ao manuseio musical. Como vimos em Carlos Gomes, no Brasil, a ideia de uma unificação territorial e étnica fruto de uma "boa miscigenação" vinha atrelada à exploração da figura do índio, muito antes de ser possível criar música de concerto baseada, de fato, em música indígena; antes, mesmo, de isso ser desejável.

Na geração posterior, Alberto Nepomuceno (1864-1920) - compositor que foi professor de Villa-Lobos no Conservatório Nacional - declara que a pesquisa em folclore musical brasileiro estava atrasada:

> Em geral [...] a nota característica da música popular brasileira são as indicativas de suas origens étnicas – indígena, africana e peninsular – tal como na poesia popular foi verificado por nossos folcloristas [...] Infelizmente, a parte musical nos estudos do folclore brasileiro ainda não foi estudada, provavelmente por ser a técnica musical uma disciplina que escapa ao conhecimento dos investigadores do assunto (A ÉPOCA THEATRAL, 1917 apud GUÉRIOS, 2009: 112).

Esse "atraso" de uma geração na pesquisa sistemática de música folclórica brasileira é uma característica que separa o país de todos outros estudados. No México, a geração contemporânea a Alberto Nepomuceno já coletava e utilizava melodias de maneira sistemática - basta vermos o catálogo de obras de Manuel Ponce, professor de Carlos Chávez. No Peru, Mariano Ojeda, pai do compositor Roberto Ojeda Campana, também possuía coleção de música rural de matriz indígena. Entretanto, a divergência maior entre o Brasil e os outros países estudados nesse trabalho reside em que, no Brasil, "a criação de

música de concerto baseada em música indígena dependia da pesquisa da música indígena". Nos demais países, a bibliografia nos apresenta a música indígena como participante do que vem a ser a chamada "música popular" ou "folclórica", intensamente presente na cultura, não havendo necessidade de uma busca etnográfica para "recuperá-la" para as composições eruditas.

Percebemos, na Bolívia e no Peru, um outro padrão, que, ainda respondendo a questões nacionalistas específicas, diverge de maneira significativa da abordagem brasileira e mexicana da música indígena em repertórios de música de concerto. Bolívia e Peru, ambos envolvidos em conflitos armados nos fins do século XIX (como a Guerra do Pacífico, contra o Chile), também utilizaram o discurso nacionalista como dispositivo de coesão nacional e levantamento do moral da população. Entretanto, os compositores desses países buscaram inspiração mais diretamente nos gêneros indígenas e rurais existentes, ao invés de buscar a liberdade composicional através deles, como fizeram Chávez e Villa-Lobos. Enquanto Villa-Lobos buscava se basear em melodias indígenas para assegurar o caráter verossímil de sua obra de temática indígena e Chávez evitava usá-las diretamente para assegurar-se "compositor" de suas peças, os compositores cusquenhos do Grupo dos Quatro reproduziam a música indígena nas suas partituras, e, se criavam nova música no "estilo das composições indígenas", estavam criando novo folclore (ARCE; VIÑUALES; GUTIÉREZ, 2008: 206).

É bom destacar que a figura do homem andino foi mais central na construção de identidade boliviana do que peruana, a princípio; enquanto na Bolívia o índio se convertia em figura nacional e foi sendo aceito gradativamente nesse papel até os anos 40, a figura do "andino" iniciou com mais importância regional em Cuzco, e o processo de aceitação da identidade andina que se iniciou em Cuzco migrou primeiro para outras regiões da América do Sul - como na Bolívia e mesmo na Argentina - antes de alcançar Lima (ARCE; VIÑUALES; GUTIÉREZ, 2008: 169). Percebemos nesse fluxo cultural Peru-Bolívia-Argentina um início de expressão latino-americana supranacional vinculada ao índio e aos Andes da qual se beneficiariam os compositores que a partir dos anos 1920 utilizariam temáticas indígenas para a representação da "América". As críticas sobre Villa-Lobos em Paris - que lhe deram a alcunha de Índio Branco (FLÉCHET, 2004) - e os apontamentos do americano Weinstock sobre a capacidade de Chávez de dar sentido musical ao conceito geográfico "América", demonstram que a jornada dos compositores de escreverem "música universal" com temática "indígena" e portanto, "americana", geraram potencial para que a memória destes figurasse entre os maiores compositores americanos do seu tempo.

Durante a Guerra do Chaco (1932-1935) percebemos outra intensificação do discurso nacionalista na Bolívia que conduziu o país gradativamente à Revolução Boliviana em 1952. Apesar disso, a reação que observamos no compositor mais importante do país no período posterior à Revolução foi a de "ressignificação" do "ser andino". Compositor de geração posterior a Chávez e Villa-Lobos, Villalpando apresenta, com recursos da música de vanguarda, novos paradigmas que não deixam de lado as palavras-chave tratadas por outros compositores, mas, por meio de suas composições desafiadoras, procura conduzir os ouvintes a novas construções cognitivo-afetivas. Villalpando foi direcionado a essa abordagem, também, por um desejo consciente da necessidade de afastamento das prerrogativas estéticas que fundamentavam posicionamentos políticos que haviam permitido o sacrifício da vida de muitos bolivianos nas décadas anteriores ao seu nascimento.

A tendência de Villalpando - que segue vivo, compondo e ensinando na Bolívia - tem se demonstrado bastante útil a compositores de vanguarda latino-americanos que não deixam de reconhecer o "telúrico" como motivação composicional, evitando formulações nacionalistas que hoje se veem como anacrônicas. Entretanto, o problema da(s) identidade(s) latino-americana(s) segue latente, envolvendo questões que vão desde políticas diplomáticas nas relações internacionais até a demarcação de terras indígenas. Tais questões são delicadas e difíceis de serem tratadas sem problematização conceitual e critérios dinâmicos. Contudo, a música de Villalpando e de seu aluno Cergio Prudêncio parecem apresentar os problemas e propor soluções de dentro do contexto boliviano, que é especialmente rico, pois recentemente mostrou ao mundo o alcance da "temática indígena" dentro do espectro de sua organização política - não sem os conflitos identitários intensos e simbólicos que parecem caracterizar a contemporaneidade. Essa perspectiva nos oferece condições de estudar o processo de transformação dos "símbolos" em "indivíduos políticos" que aconteceu naquele país desde sua independência até os dias atuais.

A análise da música de concerto de temática indígena e a observação dos paradigmas históricos e políticos que acompanharam a "cunhagem" dessas composições na América Latina podem nos ajudar a perceber que a atividade composicional tem dimensão simultaneamente estética e ética e que as partituras e críticas musicais são registros importantíssimos para o estudo do desenvolvimento das sociedades que as caracterizam enquanto "eruditas".

Referências

ANDRADE, Mário de. *O ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ed., [1928] 1962.

ARCE, Elizabeth Kuon; VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez; GUTIÉREZ, Ramón. *Cuzco - Buenos Aires ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Peru: Fondo Editorial da Universidad de San Martín de Porres, 2008.

AUZA, Atiliano. *Historia de la música boliviana*. Sucre: [s.n.], 1982.

BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA. *Concert Bulletin of the Fifty-Fifth Season (1935-1936)*. Boston: 1935.

CARLOS GOMES, Antônio. *Quilombo: Quadrilha Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1968. Partitura.

D'HARCOURT, Marguerite Béclard. *Mélodies populaires indiennes*: Équateur, Pérou, Bolivie. Editora Ricordi, 1923.

FERRIER, Claude. El arpa en la cosmovisión andina. *Revista Argentina de Musicología,* Argentina, v.12-13, 2012.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 34. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, [1933] 1998.

FLÉCHET, A. *Villa-Lobos à Paris:* un écho musical du Brésil. Paris, L'Hartmattan, 2004.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Ciclos de terças em certas canções da música popular no Brasil. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 29, p. 125-146, 2014.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*: o caminho sinuoso da predestinação. Edição do autor. Curitiba: 2009.

LAGO, Manoel Correa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil:* Modernismo musical do Rio de Janeiro antes da Semana. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

LAGOS, Melanie Kristel Camacho ; MOREIRA, Gabriel Ferrão. Análisis de la obra Mística n. 9, III Movimiento, de Alberto Villalpando: interacciones estéticas, poéticas,y estructurales en música de concierto de Bolivia de Siglo XXI. In: XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2015, Vitória. *Anais...* Vitória, 2015.

MEIEROVICH, Clara. *Especulación y verdad: Novedad histórica en la biografía más temprana de Carlos Chávez*. Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana v. 13, n.1, p. 114-123, primavera- verão, 1992.

MENDOZA, Zoila. Crear e sentir lo nuestro: La Misión Peruana de Arte Incaico e el impulso de la producción artístico-folklórica en Cusco. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 25, n. 1, p. 57-77, primavera-verão, 2004.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos*: observações músico-analíticas e considerações históricas. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: 2010.

_____. Forma e Expressão como núcleo de concepção estética em Villa-Lobos: O caso de Teiru. In: XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2011, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia, 2011a.

_____. A representação do índio brasileiro na música erudita dos séculos XIX e XX: a manifestação sonora das idéias acerca do indígena pela elite brasileira do Segundo Reinado e República. In: V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia - ABET, 2011, Belém. *Anais...*, Belém, 2011b.

_____. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos. *Per Musi* (UFMG), v. 27, p. 2, 2013a.

_____.O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significante e tópicas indígenas. *Per Musi* (UFMG), v. 27, p. 3, 2013b.

_____. *A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos:* um estudo sobre choros. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-20052014-124330/>. Acesso em: 09 fev. 2016.

MOREIRA, Gabriel Ferrão; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Nozani-ná e o elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos dos Anos 20. In: XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis, 2010.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martin Fontes, 1987.

PARKER, Robert. A Recurring Melodic Cell in the Music of Carlos Chávez. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 12, n. 2, p. 160-172, outono-inverno, 1991.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos.* Rio de Janeiro: Editora Publicações S.A., 2000.

ROQUETE-PINTO, Edgar. *Rondonia*. 4. ed. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1938

TAGG, Philip. *Kojak - 50 Seconds of Television Music:* Toward the Analysis of Affect in Popular Music. The Mass Media Music Scholar's Press,1979.

TRENCSÉNYI, Balázs; KOPEČEK, Michal (Orgs.) *National Romanticism:* The Formation of National Movements. Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe, v. II. Budapeste: Central European Universtiy Press, 2007.

SALGUERO, Luis Moya. *Invenciones sobre la sonoridad andina*: estudio patrimonial estético musical de Alberto Villalpando. La Paz: Agalma Ediciones, 2009.

VIDEIRA, Mário. O romantismo e o belo musical. São Paulo: Unesp, 2006.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Canções Típicas Brasileiras: Nozani-ná*. Paris: Max Eschig, 1929. Partitura.

VOLPE, Maria Alice. Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: Il Guarany. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana,* v. 23, n. 2, p. 179-194, outono-inverno, 2002.

WEBER, Max. *Ciência e política*: duas vocações. São Paulo: Martin Claret, 2003.

WEINSTOCK, Herbert. About Carlos Chávez: Some Notes and Thoughts on an Unfinished Career. *Tempo*, n. 51, p. 13-15, primavera - verão. The Cambridge University Press,1959.

_____. Carlos Chávez. *The Musical Quarterly*, v. 22, n. 4, p. 435-445. Oxford University Press, 1936.

Gabriel Ferrão Moreira é Mestre e Doutor em musicologia, pesquisou durante o mestrado a construção de tópicas indígenas em Villa-Lobos. Durante o doutorado analisou alguns dos Choros de Villa-Lobos procurando encontrar os vetores criativos dessas composições, dialogando com as influências da música popular e da música de vanguarda nas composições. Professor de Análise e pesquisador da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), hoje desenvolve pesquisas sobre compositores latino-americanos com estudantes e colegas professores, buscando aplicar ferramentas analíticas e de discussão musicológica em conjunto com uma visão crítica direcionada a questões sociológicas depreendidas do texto musical. Participa do Programa de Institucional de Inovação e Tecnologia da UNILA com apoio do CNPq e tem entre seus estudantes bolsista alunos do Brasil, Peru, Equador e Bolívia. Publicou recentemente dois artigos sobre sua dissertação de Mestrado na Revista Permusi, "O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos" e a sequência "O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significante e tópicas indígenas". gfmoreira88@gmail.com

DOI 10.20504/opus2016a2209

Multiculturalismo na formação de professores de música: o caso de três instituições de ensino superior da cidade do Rio de Janeiro

Renan Santiago (UFRJ)
Ana Ivenicki (UFRJ)

Resumo: Este artigo busca discutir como as questões multiculturais perpassam a formação oferecida pelas três principais instituições que oferecem o curso de licenciatura em música na cidade do Rio de Janeiro. Esta discussão se torna relevante pelo fato visto que com a promulgação da Lei 11.769/2008, que impõe o conteúdo "música" como obrigatório na educação básica brasileira, se torna importante conhecer como o(a) futuro(a) professor(a) de música está sendo preparado(a) para lecionar na educação básica e respeitar a diversidade presente em suas salas de aula. Para tal, foram aplicados questionários com perguntas abertas e fechadas em 59 formandos(as) do curso de licenciatura em música de três instituições da cidade do Rio de Janeiro. Constatou-se que, em geral, tais formandos(as) reconhecem a importância de uma educação musical multicultural, mas não sentem que o seu ensino superior os(as) está preparando para atuar na e com a diversidade cultural encontrada nas salas de aula da educação básica. Um currículo multicultural pós-colonial é sugerido como uma forma de evitar essencialismos e congelamentos identitários, como também para promover hibridismos e trocas positivas entre diferentes culturas. Propõe-se também como necessário que as disciplinas das licenciaturas em música usem um repertório amplo, que não inclua somente peças musicais europeias, mas também a obras africanas, afro-brasileiras, "populares" e a midiáticas.

Palavras-chave: Formação de professores de música. Multiculturalismo. Educação musical. Lei 11.769/2008.

Multicultural Issues in Music Teacher Education: The Case of Three Music Education Higher-Degree Programs in the City of Rio de Janeiro

Abstract: This article discusses how multicultural issues pervade music education programs offered by three main institutions in the city of Rio de Janeiro. The discussion becomes relevant because of the enactment of Law 11,769/2008 (Brazil, 2008a) which makes "music" compulsory in Brazilian primary and secondary education, making it important to understand how the future music teacher is being prepared to teach in the K-12 education system and to respect classroom cultural diversity. To this end, we applied questionnaires containing open- and closed-ended questions to 59 graduates of the music education undergraduate program from three institutions in the city of Rio de Janeiro. It was found that, in general, these students recognize the importance of multicultural music education, but do not feel that their college education is preparing them to work in and with the cultural diversity found in K-12 classrooms. We suggest a post-colonial multicultural curriculum to avoid essentialism and identity freezing, as well as to promote hybridizations and positive exchange between different cultures. We also believe it is necessary that disciplines of music education degree programs use an ample repertoire that does not only include European music, but also African, African-Brazilian, Indigenous, "Popular" and Media music.

Keywords: music teacher education; multiculturalism; musical education; law 11.769/2008.

SANTIAGO, Renan; IVENICKI, Ana. Multiculturalismo na formação de professores de música: o caso de três instituições de ensino superior da cidade do Rio de Janeiro. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 211-236, jun. 2016.

Submetido em 24/02/2016, aprovado em 29/04/2016.

A promulgação da Lei 11.769/2008 que impõe como obrigatório o ensino de música na educação básica, tem apresentado diferentes desafios às escolas, à figura do(a) professor(a) de música e às instituições que formam tais professores(as). Sobreira (2012: 76) compara o atual processo de obrigatoriedade do ensino do conteúdo "música" nas escolas com o já findado projeto de canto orfeônico, implementado na Era Vargas, da seguinte forma:

> Sem desconsiderar que a população daquela época [aqui se referindo à época do projeto de canto orfeônico] era majoritariamente rural, sendo que "mais de 75% dos habitantes não tinha acesso à educação formal" [...], penso que a comparação não deve ser feita em termos quantitativos, mas levando em consideração o intuito de ampliar o ensino de música para uma maioria que não frequentava os conservatórios e também na defesa da obrigatoriedade desse ensino. A empreitada dos tempos atuais é maior, não só pelo aumento da população escolarizada como pela ampliação da obrigatoriedade para todas as escolas, inclusive as da rede privada. Além disto, do ponto de vista ideológico, é imensa a tarefa de introduzir uma matéria que não contribui para o mundo do trabalho e da competitividade presumida pelas políticas educacionais que vigoram a partir dos anos 1990.

A partir da comparação levantada pela autora supracitada, afirma-se que a Lei 11.769/2008 tem trazido consigo outros desafios para sua implementação que, em comparação com o Projeto de Canto Orfeônico, vão além do aumento da população escolar ou da necessidade da música estar presente em escolas públicas e particulares, pois se faz necessário refletir não somente se a música se faz presente nas escolas após a promulgação da lei em questão, mas também como ela está sendo ensinada e com quais objetivos.

Nessa perspectiva, por meio do conceito de centralidade da cultura (HALL, 2005. WOODWARD, 2014), argumenta-se que as questões socioculturais são de central importância para se entender a dinâmica das sociedades contemporâneas, incluindo a dinâmica escolar. Portanto, pensar em métodos e alternativas para se ensinar música nas escolas regulares de um país extremamente plural como o Brasil, respeitando a diversidade cultural dos(as) estudantes e lutando contra todos os tipos de discriminações e preconceitos que estão presentes nas escolas, deve ser visto como um outro grande desafio a ser enfrentado pela educação musical brasileira contemporânea.

Porém, para se desenvolver uma análise profunda que poderá auxiliar na reflexão de sobre como enfrentar o desafio supracitado, afirma-se que não é suficiente pesquisar o

que está acontecendo de concreto nas salas de aula das escolas regulares, mas, sobretudo, conhecer como o(a) professor(a) de música que atuará – ou que já atua – na educação básica está sendo preparado(a) para (1) lidar com diferenças de raça, etnia, gênero, sexualidade e musicalidade dentro das salas de aula; (2) ministrar uma educação musical heterogênea, que respeite as diferentes culturas e musicalidades; (3) evitar o preconceito e a discriminação e (4) atuar positiva e competentemente, caso algum desses fenômenos sociais negativos ocorra nas escolas.

Embora a Lei 11.769/2008 não imponha nenhuma titulação mínima para o(a) professor(a) de música, os resultados de pesquisa, em fase de desenvolvimento, realizada pelos autores deste artigo, mostram que as escolas públicas da região metropolitana do Rio de Janeiro – localidade onde se delimita o presente estudo -, desde 2008, têm contratado apenas professores(as) com formação mínima de licenciado(a) em música. Afirma-se isso com base na análise documental feita com editais publicados entre 2008 e 2015 que ofereciam vagas para professores(as) de música a serem selecionados por meio de concurso público: dos 22 editais analisados, todos eles impunham formação superior em licenciatura em música como critério mínimo para assunção do posto.

Portanto, reconhecendo a realidade gerada pela Lei 11.769/2008 e partindo do fato de que as licenciaturas em música têm se apresentado como principais locais de formação de professores(as) de música, este artigo busca discutir sobre tal formação, utilizando a teoria do multiculturalismo. Para tal, foram aplicados questionários em formandos(as) com previsão de término do curso entre dezembro de 2015 e julho de 2016 que estudavam em três instituições que oferecem o curso de licenciatura em música na cidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de conhecer suas opiniões sobre como seus cursos os(as) têm preparado para atuar com e na diversidade cultural presente nas salas de aula da educação básica.

Multiculturalismo e educação musical

Para a melhor compreensão do artigo, se faz necessário explicitar o que este compreende por multiculturalismo e como tal teoria dialoga com a educação musical. Multiculturalismo é uma abordagem teórica pós-moderna que tem a identidade como um dos seus conceitos centrais. Identidade[1], no período moderno, era concebida como um constructo fixo, ditado por parâmetros biológicos, econômicos e socioculturais (HALL,

[1] Identidade é definida no presente trabalho como um agregado de marcadores que adquirem significado por meio da linguagem e de representações simbólicas, que classificam o mundo e suas relações interiores, definindo o que é um sujeito (WOODWARD, 2014).

2005). Isso significa que alguém que nasceu no período moderno tinha menos chance de mudar sua "identidade original", ou seja, a identidade adquirida pela família, conhecidos próximos ou por qualquer outro grupo social em que tal indivíduo convivesse.

Diferentemente da modernidade, a contemporaneidade é caracterizada pela volatilidade de informação e pela globalização do conhecimento que nos permite ter acesso a culturas de várias procedências, que se mesclam com nossa "identidade original", modificando-a constantemente.

Desse modo, autores como Hall (2005) e Woodward (2014) argumentam que o período moderno foi ultrapassado e hoje vivemos na pós-modernidade. Esta se distingue da modernidade, entre outros aspectos, por não conceber a identidade como um constructo fixo. Isso significa que um indivíduo pós-moderno não está preso por uma identidade pré-determinada, mas, ao contrário, que possui muitas identidades, ou melhor dizendo, possui uma identidade dinâmica que se modifica constantemente.

Tal realidade torna possível que indivíduos pós-modernos sejam bem diferentes de pessoas que pertençam ao mesmo grupo social, o que era incomum no período moderno. Dessa forma, as identidades culturais, mais do que nunca, se tornam complexas, instáveis e únicas, visto que nenhuma identidade é igual à outra (SANTIAGO; MONTI, 2014).

Portanto, pode-se dizer que as sociedades contemporâneas são permeadas de multiculturalidade, ou seja, diferentes identidades culturais têm dividido o mesmo espaço social (HALL, 2005). O problema por detrás da multiculturalidade se dá quando ocorrem hierarquizações entre as diferentes culturas que compõem uma sociedade. Em outras palavras, um grupo social dominante estabelece que sua cultura é melhor ou superior que a cultura de outros grupos, e por isso, impõe a sua cultura para o restante da sociedade, subvalorizando o restante dos conhecimentos.

Essa hierarquização cultural pode originar diferentes tipos de preconceitos e discriminações, tais como o racismo, o sexismo, a intolerância religiosa, a xenofobia, o *bullying*, o preconceito musical etc., visto que a "identidade padrão" – que, geralmente, é masculina, branca, heterossexual, e cristã – é eleita como a "normal" e as restantes são inferiorizadas.

Tais aspectos estão também presentes na sociedade brasileira. Brasil é um país deveras miscigenado, mas é um erro crer que existe uma igualdade racial ou social no país. Recentes estudos, que comparam a taxa de escolarização de negros, pardos e brancos, mostram que os negros e pardos, em geral, têm menos oportunidades educacionais do que

brancos, e isso não se dá somente nos dias atuais, mas sim há, pelo menos, cinco décadas (RIBEIRO; CENEVIVA; BRITO: 2015).

Similarmente, o currículo escolar geralmente seleciona conteúdos eurocêntricos e silencia a voz de grupos oprimidos, como negros, pardos, indígenas, nordestinos e mulheres, e, desse modo, as escolas, por meio do currículo escolar, reforçam – de forma geral – as discriminações impostas às minorias (CANEN; MOREIRA, 2001).

Nessa perspectiva se insere o multiculturalismo como uma filosofia educacional que tem como objetivo reinventar e reestruturar a escola, lutando contra todos os tipos de preconceitos e estereótipos negativos (GAY, 1994. CANDAU; KOFF, 2015). Para isso, é necessário que o conhecimento de diferentes grupos culturais também se faça presente no currículo escolar.

A partir desta definição, pode-se conceber que um currículo multicultural pode ser caracterizado por (1) rejeitar hegemonias culturais; (2) incorporar conhecimentos de grupos oprimidos no currículo; (3) lutar contra o congelamento identitário, por meio do hibridismo e trocas positivas entre diferentes indivíduos (CANEN, 2007).

Akkari e Santiago (2013) destacam alguns eventos que impulsionaram a urgência de uma dimensão cultural na educação brasileira: (1) a reforma curricular estimulada pela pedagogia crítica de Paulo Freire e a pedagogia crítico-social dos conteúdos de Demerval Saviani, que defendem a importância de ser considerado o universo cultural dos educandos na alfabetização de jovens e adultos; (2) a Nova Sociologia da Educação, que também corroborou para a compreensão de que a diferença cultural pode ser traduzida em deficiência escolar devido à estrutura social da sociedade, que determina a constituição de escolas voltadas para grupos de elite e; (3) a reforma curricular influenciada pelos estudos culturais, pelo pós-modernismo e pelo pós-estruturalismo na década de 1980.

Essa realidade, juntamente com a influência do neoliberalismo na realidade brasileira, gerou legislações educacionais que valorizam a diversidade cultural (FONSÊCA, 2001). A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de 1996 (LDBN/1996), por exemplo, em seu terceiro artigo, sugere o "respeito à Liberdade e apreço à tolerância", a "valorização da experiência extraescolar" e a "consideração com a diversidade étnico racial". Já no ano de 1998, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) incluíam a pluralidade cultural como um tema transversal, ou seja, um aspecto que, pela sua relevância, deveria ser trabalhado paralelamente por todas as disciplinas. Posteriormente, foram promulgadas as leis 10.639/2003 e 11.645/2008 que estabeleceram como obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileira e indígena nas salas de aula da educação básica.

Apesar destas leis e da crescente necessidade da valorização de um pensamento multicultural na educação brasileira, a literatura acadêmica brasileira apresenta poucos trabalhos escritos sobre multiculturalismo na educação musical. Chegou-se a tal conclusão por meio de uma revisão de literatura realizada no primeiro semestre de 2016, que buscou analisar trabalhos que concatenassem explicitamente a educação musical e o multiculturalismo na *Revista da Associação Brasileira de Educação Musical* (*Revista da ABEM*) entre os anos de 1992 a 2015, e nos anais do eixo de educação musical dos congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), entre o período de 1989 e 2015.

Na *Revista da ABEM* foram levantados 9 artigos multiculturalmente explícitos no total de 369 artigos publicados em todo o período de atividade da revista, o que representa somente 2,43% do total dos artigos deste periódico. Tais artigos são os de autoria de Penna (2005, 2006), Lazzarin (2006, 2008), Ribeiro (2008a), Omolo-Ongati (2009), Almeida (2010b), Luedy (2011) e Schmid (2015).

Já nos anais da ANPPOM, o levantamento apontou 6 trabalhos multiculturais no total de 710 trabalhos publicados em todas as edições do congresso; ou seja, apenas 0,84% dos trabalhos do eixo de educação musical dos congressos da ANPPOM são explicitamente ancorados na teoria do multiculturalismo. Seguem os trabalhos levantados: Fernandes (1998), Almeida (2006, 2007, 2010a), Ribeiro (2008b) e Santiago (2015b)

Penna (2005), em um destes trabalhos escritos nesta temática, argumenta que a música é um fenômeno universal, criado histórica e culturalmente e, por isso, cada grupo sociocultural possui sua própria poética musical (identidade musical) que se difere esteticamente de outras poéticas musicais, mas tal diferença não possui caráter hierárquico, e, portanto, a poética musical europeia – por exemplo - não deve ser vista como superior ou inferior à poética africana, e vice-versa.

Dessa forma, a educação musical não deve se restringir a somente uma poética musical, mas também deve ter como objetivo expandir o horizonte cultural dos estudantes e, para tal, se faz necessário abraçar diferentes poéticas musicais, o que também significa abraçar a diversidade.

Assumindo que o repertório é um dos itens que integram o currículo da disciplina de música e que um currículo multicultural busca trazer para o cotidiano escolar os conhecimentos de grupos socioculturais que são historicamente excluídos de tal ambiente escolar, tem-se que é extremamente necessário um repertório que rejeita quaisquer hegemonias para que diversas musicalidades estejam presentes nas aulas de música (PENNA, 2012).

Porém, uma educação musical multicultural não se dá somente pela inclusão de diferentes musicalidades no repertório das aulas de música, visto que as demandas negativas trazidas pela hierarquização cultural, como preconceitos e discriminações, não podem ser combatidas somente com tal inclusão. Hornburg e Silva (2007: 65) argumentam que:

> O currículo não pode se tornar multicultural apenas incluindo informações sobre outras culturas. Precisa considerar as diferenças étnicas e raciais como uma questão histórica e política. É essencial, por meio do currículo, desconstruir o texto racial, questionar por que e como valores de certos grupos étnicos e raciais foram desconsiderados ou menosprezados no desenvolvimento cultural e histórico da humanidade e, pela organização do currículo, proporcionar os mesmos significados e valores a todos os grupos, sem supervalorização de um ou outro.

O multiculturalismo na educação tem-se tornado um termo polissêmico, visto que diferentes autores o abordam de formas diferentes (CANEN, 2007). Por este fato, alguns autores, como Canen (2012) listam diferentes abordagens multiculturais, ou seja, diferentes formas de pensar e de se praticar multiculturalismo em educação (incluindo a musical). As abordagens multiculturais que serão pormenorizadas neste trabalho serão o multiculturalismo folclórico, o multiculturalismo humanista, o multiculturalismo crítico e o multiculturalismo pós-colonial; estas estão de acordo com o último trabalho citado.

A abordagem multicultural que está mais presente nas salas de aula é o multiculturalismo folclórico. Esta abordagem se caracteriza por tratar a diversidade cultural sob a lente do exotismo, tratando os conhecimentos das diferentes culturas por meio de datas comemorativas, ou outros fatos que se focam somente em aspectos superficiais, como costumes, culinária, rituais, festividades, etc., o que faz com que a diversidade seja concebida como algo distante, estranho, que não está diretamente relacionada com a realidade.

O multiculturalismo humanista argumenta que todas as culturas têm o mesmo valor por serem todas elas produtos humanos. Nessa abordagem, a tolerância é vista como um tipo de posicionamento que irá permitir que diversos grupos sociais dividam o mesmo espaço social sem desarmonias.

O multiculturalismo crítico, porém, se opõe às duas primeiras abordagens por não conceber que elas têm potenciais para transformação social, antes, por acreditar que estas somente reforçam as desigualdades e não reconhecem a hierarquização cultural e as disputas políticas entre diferentes grupos socioculturais. Essa abordagem, portanto, põe a

diversidade cultural em constante discussão, procurando a fonte de preconceitos e discriminações e valorizando as identidades oprimidas e marginalizadas.

Fruto dos estudos culturais, a última abordagem que será discutida neste artigo é o multiculturalismo pós-colonial. Esta perspectiva também questiona a produção e reprodução das diferenças, e não objetiva somente o acordo, diálogo ou tolerância entre diferentes culturas, mas também hibridismos entre as culturas.

Caminhos da pesquisa

Baseado nesta teoria, o presente artigo busca verificar como as questões multiculturais perpassam a formação de professores de música das três principais universidades da cidade do Rio de Janeiro: A Escola de Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EM/CLA/UFRJ), o Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (IVL/CLA/UNIRIO) e o Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário (CBM-CEU). Tais instituições foram escolhidas por serem as mais tradicionais da cidade do Rio de Janeiro, e também por serem aquelas que formam o maior número de professores(as) de música nesta cidade.

Como recurso metodológico, foram utilizados questionários, respondidos no segundo semestre de 2015 por licenciandos em música que faziam seus cursos em uma das três instituições supracitadas e que tinham previsão de formatura para fevereiro de 2015 ou janeiro de 2016.

Os questionários seguiam as opções de marcação características da Escala Likert, ou seja, estes eram compostos por afirmações para as quais os(as) estudantes que contribuíam com a pesquisa deveriam marcar uma das seguintes opções: "Concordo totalmente", "Concordo parcialmente", "Nem concordo nem discordo", "Discordo parcialmente", ou "Discordo totalmente" (CUNHA, 2007). Um total de 59 questionários foi preenchido pelos(as) estudantes: 27 no CBM-CEU, 22 na UNIRIO e 10 na UFRJ.

Para se chegar aos estudantes que contribuíram com a pesquisa, primeiramente, foi feito contato com os coordenadores dos cursos de licenciatura em música das instituições analisadas, e estes gentilmente indicaram disciplinas que possuíam grande quantidade de formandos(as). Em uma segunda etapa, foi feito contato com os(as) professores(as) das disciplinas apontadas pelos coordenadores dos cursos, e estes prontamente cederam certo tempo de suas aulas para a aplicação dos questionários. Após breve pronunciamento sobre a os objetivos da pesquisa e esclarecimento de dúvidas, os

questionários foram aplicados presencialmente nas salas a todos os(as) estudantes que atendiam aos pré-requisitos: ser licenciando em música e ter previsão de formatura para dezembro de 2015 ou julho de 2016.

As informações contidas em tais questionários tinham como intenção avaliar a visão dos(as) estudantes sobre os conteúdos das disciplinas dos currículos dos cursos e a musicalidade usada nestas disciplinas e como tal curso contribuiu ou não para a preparação deles(as) para ensinar música em um ambiente formado por diversas culturas.

Ao fim dos questionários, existiam algumas linhas vazias, nas quais os(as) colaboradores(as) foram incentivados(as) a escrever com mais liberdade sobre suas impressões sobre a diversidade presente nas salas de aula da educação básica e sobre como seu curso superior está os(as) formando para atuar em tal realidade. O questionário utilizado na presente pesquisa encontra-se transcrito no Anexo.

Multiculturalismo na formação de professores(as) de música: entre a realidade e necessidades

Os questionários apontam algumas concordâncias (que são, às vezes, quase consensuais) entre a opinião dos(as) estudantes sobre alguns aspectos da formação do(a) professor(a) de música, e, em outras situações, existem divergências notáveis entre pontos de vista sobre essas questões, no que se refere à expectativa desses(as) estudantes sobre o que é oferecido nas licenciaturas em música.

Primeiramente, tem-se que 96,4% dos(as) estudantes que responderam ao questionário consideram que é importante que as licenciaturas em música formem professores(as) para ensinar música respeitando a diversidade (de raça, étnica, de gênero, de sexualidade, de religião e musicalidade); mas, quando perguntados(as) se seus cursos estão preparando-os(as) bem para lecionar na diversidade, a concordância permaneceu alta entre os(as) estudantes do CBM-CEU (100% dos(as) colaboradores(as) assinalaram que concordam totalmente ou parcialmente que estão sendo bem preparados para lecionar música respeitando a diversidade), e da UFRJ (80% concordam com esta afirmação), mas o percentual cai consideravelmente entre os estudantes da UNIRIO, onde apenas 47,6% dos(as) colaboradores(as) concordam que estão sendo bem preparados para os desafios impostos pela diversidade cultural nas salas de aula da educação básica.

Esses percentuais também podem ser expressados pelos escritos de alguns estudantes. No CBM-CEU houve estudantes que demonstraram não sentir preocupação com a questão tratada ao escrever frases como "Este curso realmente prepara pra

enfrentar as diversidades" e "Não sinto problemas nenhum sobre esta temática"; porém, na UNIRIO, que apresentou um percentual menor no que se refere à concordância à afirmação de que o curso prepara bem o(a) professor(a) que irá lecionar música em um ambiente multicultural, houve afirmações com teor de crítica, como por exemplo: "Acredito que o curso de Licenciatura ainda não está plenamente adaptado para preparar os futuros professores nestas questões".

Também é notável que as análise quantitativa (ou seja, a marcação dos questionários) e qualitativa (a questão aberta localizada ao final do mesmo) das respostas dos(as) estudantes da UFRJ são divergentes, visto que 80% dos(as) colaboradores concordam totalmente ou parcialmente que eles(as) estão sendo bem preparados(as) para trabalhar em escolas permeadas de multiculturalidade, porém alguns escritos apresentam ideias opostas a este explicitado. Afirmações como "Acredito que a diversidade seja natural e benéfica porém a formação do curso deixa a desejar, quase sempre ignorando a existência dessa diversidade e dos problemas de desrespeito a ela" e "[a formação para trabalhar multiculturalmente] É algo muito raro. Se fosse pra responder de bate pronto, eu diria que nem existe isso" feitas por estudantes da UFRJ são exemplos desta discrepância.

Talvez uma possível resposta para explicar a supracitada discrepância entre os dados quantitativos e os qualitativos é que parte dos(as) estudantes que colaboraram respondendo aos questionários pesquisam por si mesmos diferentes repertórios ou metodologias de ensino de música que não estão presentes em sua "formação oficial" e que tais conhecimentos musicais e pedagógicos são, geralmente, trazidos pelas suas experiências que obtiveram antes de ingressarem na universidade. Esta hipótese é possível porque alguns(mas) colaboradores(as) escreveram no questionário frases como: "Eu apenas me sinto preparado para ensinar músicas africanas e afro-brasileiras por causa da minha experiência anterior à universidade" (Estudante da UFRJ).

A necessidade da existência de uma experiência anterior como musicista ou professor(a) para complementar a formação recebida na licenciatura em música também é relatada por estudantes do CBM-CEU:

> Acredito que o curso de licenciatura não prepara sificiente [sic] para atuar na educação básica, o aluno precisa de vivênciar [sic] com estágios esses ambientes para se adequar, ou até mesmo antes de entrar para a faculdade seria bom já conhecer, trabalhar em colégios (Estudante do CBM-CEU).

Nessa perspectiva, algumas disciplinas, especialmente a disciplina de estágio curricular, aparecem nas respostas como uma forma de aproximar licenciando em música da realidade nas salas de aula. Em várias oportunidades, a importância da disciplina de estágio curricular na formação do(a) professor(a) de música é apontada também por estudantes das outras duas instituições aqui analisadas:

> Eu creio que o curso de licenciatura em música da UNI-RIO não passa, no fim das contas, técnicas de ensino de música. Tais técnicas acabam sendo desenvolvidas pelos estudantes na base da tentativa e erro, bem como na observação do trabalho dos colegas no estágio (Estudante da UNIRIO).

> As salas de aula recebem crianças de diversas vertentes culturais, étnicas, religiosas, musicais etc. Tenho aprendido a atuar com essas diversidades no [sic] dia a dia do estágio supervisionado onde questões que abordam tais diversidades surgem e temos que nos posicionar de acordo com as situações que surgem (Estudante da UFRJ).

Reconhecendo ainda a importância desta disciplina, alguns estudantes reclamam sobre a quantidade de estágios oferecidos pelo curso. Uma estudante da UFRJ, por exemplo, aponta que em seu curso só se tem "três estágios obrigatórios".

Respostas como estas parecem mostrar que existe uma divergência entre prática e teoria nas licenciaturas em música: a teoria, aparentemente, é desconectada da realidade das escolas, e, portanto, a prática, sob a forma do estágio curricular, surge para preencher este vazio.

Outras disciplinas na UFRJ e na UNIRIO são também citadas (mas não de forma tão enfáticas como a disciplinas de estágio curricular) como importantes para fazer os licenciandos sensíveis à diversidade cultural, mas também é muito importante salientar que estas disciplinas citadas são oferecidas, majoritariamente, pelas faculdades (ou escolas) de educação destas universidades e não pelo departamento de música, como as citações a seguir afirmam:

> A diversidade é grande como reflexo da constituição brasileira. Vejo como problema muito grande a pressão da indústria de cultura massa. No curso temos professores que trabalham [sic] esta disciplinas, principalmente nas disciplinas transversais às de educação. Entre elas: metodologia, prática de ensino, didática, psicologia, filosofia, antropologia da música (Estudante da UFRJ).

> Ouço falar que o tema da diversidade se faz cada vez mais presente em todos os âmbitos da educação. Vejo esse aspecto ser mais abordado nas matérias pedagógicas da Escola de Educação no CCH do que aqui na música do IVL. Ou seja, meu curso está me preparando sim para lidar com essa diversidade, mas de forma geral os professores de música aqui são muito técnicos e menos ligados a questões políticas, humanas e sociais em sala de aula (Estudante da UNIRIO).

O CBM-CEU é uma instituição menor e, por oferecer somente cursos relacionados com música, não tem um departamento ou uma faculdade de educação própria, mas, mesmo assim, oferece algumas disciplinas (a saber: Educação Brasileira, Fundamentos da Educação e História da Cultura Africana e Afro-brasileira) que dissertam sobre a realidade da educação no Brasil de forma geral. Tais disciplinas também são citadas:

> O CBM já foi muito forte e questionador nesta área, propondo debates onde os preconceitos, inclusive, apareciam na nossa sala de aula. Acho que atualmente não tem muito essa preocupação, infelizmente. Tivemos boas conversas com o Gustavo Coelho [professor da disciplina de Educação Brasileira e Fundamentos da Educação] e Luiz Rufino [professor da disciplina de História da Cultura Africana e Afro-brasileira] sobre o tema, acho obrigação do professor levantar e trabalhar essas questões em sala, primeiro porque ajuda aos alunos a entenderem que a diversidade é necessária, segundo, que o racismo e preconceitos são crimes, então até praticamente esse debate é válido (Estudante do CBM-CEU).

Porém é importante salientar que algumas disciplinas que geralmente têm potencial para discutir sobre questões de interesse do multiculturalismo, como sociologia da educação, didática e teorias do currículo, não estão presentes na grade curricular do curso de licenciatura em música do CBM-CEU e, mesmo assim, a grande parte dos(as) estudantes desta instituição se declararam bem preparados para ensinar música na diversidade cultural da escola. Fica, portanto, a questão: eles pensam assim porque estão sendo realmente bem preparados em sua graduação ou eles não têm disciplinas suficientes para que percebam toda a dinâmica e profundidade das questões culturais? Essa é uma questão importante, que será deixada em aberto.

O repertório utilizado nas disciplinas é um aspecto que também foi citado por vários(as) estudantes. Quando perguntados(as) se durante o cursos eles(as) tiveram um repertório formados por obras musicais de origem europeia, 85,2% dos(as) estudantes do CBM-CEU, 95,5% dos(as) estudantes da UNIRIO e 100% dos(as) estudantes da UFRJ que

contribuíram com esta pesquisa afirmam que a musicalidade europeia esteva presente durante o curso.

Porém quando o tema da afirmação estava centrado na musicalidade africana e indígena, os percentuais se apresentam de formas diferentes. No CBM-CEU, 88,9% dos(as) estudantes responderam que eles têm recebido conhecimentos sobre a musicalidade africana e afro-brasileira, mas somente 18,2% dos(as) estudantes da UNIRIO e 40% dos(as) estudantes da UFRJ consideram que tais musicalidades estavam presentes no repertório das aulas e que tal musicalidade estava presente no repertório das disciplinas.

Esses dados estão acordando com o que afirmam alguns autores, como Vieira (2000) e Pereira (2014), que dissertam que muitas licenciaturas em música ministram o que é chamado de ensino conservatorial. Esse tipo de educação musical é caracterizado por (1) ser fortemente embasado nos pressupostos da modernidade, por eleger uma identidade musical - a europeia - como correta e, consequentemente, menosprezar outras musicalidades; (2) segmentar a música, hierarquizando tendências "populares" e "eruditas", (3) priorizar o ensino da leitura da partitura – a linguagem musical elitizada, tida por esse tipo de educação musical como a única capaz de simbolizar a música graficamente e (4) ter como objetivo principal formar músicos e cantores capazes de executar peças com um alto grau de dificuldade – em padrões ocidentais, obviamente (SANTOS et al., 2012: 238).

Santiago (2015b) expressa que uma educação musical multicultural e o ensino conservatorial tendem a ser filosofias opostas. Enquanto a primeira objetiva valorizar a diversidade cultural, a segunda é caracterizada por usar um repertório elitizado e monocultural. A grande diferença entre o percentual de estudantes que afirma que a musicalidade europeia está presente nos repertórios em comparação à menor quantidade de estudantes que escreveram que a musicalidade africana, afro-brasileira e indígena estão presentes nos repertórios parece confirmar a presença de um ensino eurocêntrico na formação oferecida pelas licenciaturas em música analisadas.

Tal omissão das musicalidades africana, afro-brasileira e indígena favorece que alguns estudantes não sintam suas identidades representadas no currículo. Isso significa que estudantes negros, pardos e indígenas geralmente não aprendem o suficiente sobre suas próprias culturas[2]. Os seguintes relatos de campo expressam o que alguns estudantes pensam sobre a falta de conteúdos relacionados à musicalidade negra e indígena nas licenciaturas em música:

[2] É porém importante ressaltar que a educação musical multicultural é para todos, e não apenas para negros e índios

> Ainda não atuo como professora, mas em que se observa no estágio, acho que quando se trabalha índio, é algo estereotipado, com finalidade de cumprir uma festividade: dia do índio, porém não se passa realmente cultura indígena ou músicas realmente indígenas, e sim como eles são vistos. Acho que os professores do curso de licenciatura, tem uma visão mais ampla e também passam a importância da diversidade, mas acho que recebemos pouco material, por exemplo, repertório mais abrangente (Estudante do CBM-CEU).

> Tenho adquirido bagagem e discutido sobre as diversidades, mas sinto falta de mais discussões sobre movimentos que tem se levantado na atualidade. Eu como negro e descendente direto de tribos indígenas sinto minha cultura desvalorizada dentro da escola (Estudante da UNIRIO).

Nessa perspectiva, estas musicalidades estão vagamente presentes no currículo das licenciaturas, porém, em um enfoque típico do multiculturalismo folclórico. Para que mais estudantes se sintam representados no currículo, é necessário que as musicalidades africanas, afro-brasileiras e indígenas estejam mais presentes no repertório usados nas disciplinas dos cursos de licenciaturas em música.

E tal questão é também importante para ensinar aos(às) futuros(as) professores(as) a ensinar tais musicalidades. A resposta de uma das afirmações presente no questionário aplicado apontou que 77,7% dos(as) estudantes do CBM-CEU, 59,1% dos(as) estudantes da UNIRIO e 80% dos(as) estudantes(as) da UFRJ se sentem preparados(as) para utilizar em aulas de música um repertório centrado na musicalidade europeia. Porém, tal número cai para 70,6% dos(as) estudantes do CBM-CEU, 36,4% dos(as) estudantes da UNIRIO e 20% dos(as) estudantes da UFRJ que se declaram capazes de utilizar um repertório formado por músicas africanas e afro-brasileiras; e este número decai ainda para 46,1% dos(as) estudantes do CBM-CEU, 9,1% dos(as) estudantes da UNIRIO e 20% dos(as) estudantes da UFRJ, no que se refere ao percentual de estudantes que se sentem capazes de utilizar a musicalidade indígena nas salas de aula.

É importante também apresentar o fato de que, em muitos questionários, alguns(mas) estudantes escreveram frases sobre a falta de ensino relativo à musicalidade africana, afro-brasileira e indígena nos currículos como: "Eu não me sinto habilitado a trabalhar com música africana e afro-brasileira", "Eu não tenho bastante conhecimento sobre repertório indígena", "Para usar músicas africanas, afro-brasileiras e indígenas no repertório, vai ser necessário pesquisar, pois não recebemos esse tipo de repertório".

Tais números e tais afirmações corroboram com o argumento de que uma formação multicultural de professores(as) de música é também importante para que exista um ensino de música multiculturalmente orientado nas escolas da educação básica. O(a) professor(a) de música que tiver conteúdos muticulturais em sua formação inicial pode ter maior possibilidade de ensinar música respeitando a diversidade cultural de seus(suas) estudantes. Em outras palavras, o(a) professor(a) precisa aprender multiculturalmente para ensinar multiculturalmente.

É interessante observar que uma estudante que colaborou com a pesquisa apontou que gostaria de ter mais conteúdos relacionados à musicalidade europeia em ordem de fazer um melhor trabalho nas escolas regulares:

> A UNIRIO é uma universidade que possui práticas populares como orquestra e práticas de conjunto e os alunos que chegam na licenciatura não tem tanta carga de repertório erudito. Eu acho que deveria ter mais repertório erudito para estudantes da UNIRIO nas aulas de instrumento complementar por exemplo por nós pensarmos muito em raízes africanas e esquecemos que podemos cair em escolas básicas com projetos de orquestra e coral, que é a base do conhecimento da música tradicional (Estudante da UNIRIO).

Um relato de campo como este demonstra que existe uma divergência – e não um consenso - entre o pensamento dos(as) estudantes, o que é algo totalmente normal. Se faz, portanto, necessária a existência de um diálogo entre os diferentes pontos de vista para que nenhum tipo de dominação esteja presente nos currículos, de modo tal que a musicalidade de origem europeia, africana, e afro-brasileira estejam harmonicamente presentes na formação do(a) professor(a) de música.

Alguns autores também escrevem sobre a importância do uso de um repertório formado por obras musicais "populares" e midiáticas nos currículos de música. Penna (2012: 91) afirma que "a música da mídia está presente no cotidiano de praticamente todos os cidadãos brasileiros, de modo que é mais produtivo trabalhar a partir desta realidade de vida dos nossos alunos, procurando desenvolver seu senso crítico".

Nessa perspectiva, também existia uma afirmação no questionário que visava verificar se os(as) estudantes achavam relevante utilizar um repertório composto por obras musicais "populares" e midiáticas, frutos das experiências extraescolares de tais estudantes. Como resultado, tem-se que 96,2 % dos(as) estudantes do CBM-CEU, 95,5% dos(as) estudantes da UNIRIO e 80% dos(as) estudantes da UFRJ concordam totalmente ou

parcialmente que é importante utilizar um repertório formado por este tipo de obras musicais nas escolas.

Após tal resposta, eles também foram questionados sobre suas percepções sobre a preparação por eles recebidas para utilizar tal repertório midiático e popular nas salas de aula. Os resultados mostram que 84,5% dos(as) estudantes do CBM-CEU, 86,4% dos(as) estudantes da UNIRIO e 80% dos(a) estudantes da UFRJ que responderam o questionário se sentem aptos(as) para ensinar música utilizando um repertório formado por tais peças musicais.

Estes números parecem demonstrar que os cursos de licenciatura em música analisados estão colaborando para tal fato, mas uma frase escrita em um dos questionários aponta o contrário: ao lado da afirmação em questão, um estudante da UNIRIO escreve que se sente apto para ensinar música utilizando peças musicais populares e midiáticas "mais pela [sua] vivência do que pela formação docente".

Um relato de campo como este indica que, em alguns casos, é necessário que o(a) estudante tenha experiências prévias não somente com músicas africanas, afro-brasileiras, e indígenas, mas também com músicas "populares" e midiáticas para que possa, assim, ser totalmente apto(a) a ensinar tais musicalidades na educação básica, pelo fato de as licenciaturas em música, de forma geral, não ensinarem tais tipos de musicalidades. Porém pretende-se argumentar que é muito importante que um currículo de um curso de licenciatura em música torne-se próximo da realidade musical dos estudantes da educação básica, e, para isso, se faz necessário que composições musicais "populares" e midiáticas dividam espaço com a chamada "música erudita".

Finalmente, embasado em Canen (2007) e Santiago (2015a), afirma-se que uma educação multicultural, em uma vertente crítica e pós-colonial, não se dá pela simples adição de conhecimentos provenientes de diferentes culturas no currículo escolar, mas também por lutar diretamente contra todas as formas de preconceitos e discriminações. Nesta perspectiva, aulas de música podem relacionar os conteúdos musicais com temas de relevância social, questionando assim, estereótipos, como por exemplo: porque as pessoas que escutam *black music* são, muitas vezes, consideradas perigosas enquanto pessoas que escutam "música clássica" são consideradas intelectuais? Estes estereótipos estão relacionados com racismo biológico?

Portanto, também foi perguntado se os(as) estudantes de licenciatura em música acreditam que a disciplina de música oferecida na educação básica deve estar centrada somente em questões musicais e não estar concatenada a nenhum debate sobre problemas sociais como o preconceito, a discriminação, o *bullying*, o sexismo, o racismos etc. O

resultado mostra que apenas 33,3% dos(as) estudantes do CBM-CEU, 4,5% dos(as) estudantes da UNIRIO e 20% dos(as) estudantes da UFRJ acreditam que a disciplina de música não deve entrar em debates sobre questões como a discriminação e o preconceito. Logo, tais dados apontam que a maioria dos(as) estudantes concordam que é importante que esses debates ocorram nas aulas de música.

Quando perguntados se eles(as) mesmos(as) tiveram esse tipo de debate durante suas formações, 96,3% dos(as) estudantes do CBM-CEU, 86,4% dos(as) estudantes da UNIRIO e 70% dos(as) estudantes da UFRJ concordam totalmente ou parcialmente que eles(as) tiveram esse tipo de debate sobre preconceito e discriminação durante sua formação como professores(as) de música, mas chama a atenção o fato de que, durante a aplicação dos questionários, muitos(as) estudantes, oralmente, disseram que tais debates ocorriam somente nas faculdades de educação de suas instituições e não nas faculdades de música[3].

Tal fato é também corroborado por alguns relatos de campo, como este que segue:

> É profundamente necessário que o professor trabalhe com as diversidades nas aulas de música, propondo assim um currículo mais justo e significativo para os estudantes. As aulas na escola de Educação da UNIRIO, especificamente DIDÁTICA e CURRÍCULO, estão me preparando para lidar com as diferenças nas aulas que futuramente ministrar. Esse preparo está sendo feito através de leituras que proporcionam uma virada conceitual para mim, de autoras como Tomaz Tadeu da Silva e Vera Candau. Além disso, as discussões sobre as leituras são maravilhosas (Estudante da UNIRIO).

Relatos de campo como estes parecem demostrar que o ensino das faculdades de música que agem em cooperação com faculdades de educação não podem ser classificados como multiculturais críticos, pois, de forma geral, se focam somente nas questões musicais e deixam o "trabalho pesado", ou seja, a discussão sobre os problemas contemporâneos da educação, para as disciplinas de educação geral.

[3] Tais relatos ocorreram quando os(as) estudantes, em diferentes ocasiões, perguntaram se as discussões realizadas em disciplinas da escola ou faculdade de educação também poderiam ser expressas nos questionários.

Considerações finais

A análise dos questionários apontou que as questões multiculturais estão presentes nas principais instituições que oferecem o curso de licenciatura em música na cidade do Rio de Janeiro, mas tal presença não é tão forte quanto as necessidades de uma educação musical multicultural. Constatou-se que a maioria dos formandos(as) reconhecem a importância de uma educação musical multicultural, mas, apesar de receberem certa carga teórica sobre o assunto, não sentem que o seu ensino superior está os(as) preparando para atuar na e com a diversidade cultural encontrada nas salas de aula da educação básica

Pode-se notar que boa parte dos estudantes demonstrou certo receio sobre a temática e criticaram a formação que recebem do seu curso, afirmando que muito do que sabem sobre ensino de música para a diversidade se deu na prática, seja de alguma vivência se deu fora da graduação ou durante os estágios.

Se faz necessário, portanto, refletir sobre isso: tem-se um grande problema se praticamente toda carga de conteúdos que possam tornar os licenciandos sensíveis à diversidade cultural e aptos para ensinar música em escolas permeadas de multiculturalidade é oferecida somente no estágio curricular. A teoria precisa se comunicar com a prática a fim de tentar preparar adiantadamente o(a) professor(a) de música antes que este(a) enfrente episódios causados por choques entre culturas, e para tal, defende-se que todas as disciplinas do currículo da formação de professores(as) de música devam conter conteúdos relacionados à diversidade cultural e ao multiculturalismo.

Tem-se também que as discussões sobre o ensino para a diversidade se dão com maior frequência em disciplinas de educação geral, porém tais disciplinas não podem atender eficazmente às diversas situações que o(a) professor(a) de música poderá presenciar em sua prática profissional, pelo fato de que elas não se debruçam especificamente sobre o ensino de música, que tem suas particularidades.

É interessante a citação de autores importantes no campo do multiculturalismo e das teorias do currículo, como Vera Candau e Tomaz Tadeu, existente em um questionário; porém, o estudante em questão deixou bem claro que tais discussões são feitas na Escola de Educação da UNIRIO e não na sua própria faculdade, que é o Instituto Villa-Lobos. Também salienta-se que nenhum autor da área da educação musical que disserte sobre ensino de música na diversidade, como Maura Penna ou Cristiane de Almeida, foi citado nos questionários, o que aparenta mostrar que, apesar de o licenciando em questão estar sendo sensibilizado sobre a diversidades por meio das aulas nas faculdades de educação, ele, possivelmente, não está a par das discussões que são específicas do ensino de música e diversidade.

Argumenta-se, portanto, que com o advento da Lei 11.769/2008, não se pode fazer uma separação entre música e educação, como se ambas não estivessem concatenadas, ou seja, a "música" não pode delegar à "educação" alguns papéis que também são de sua alçada.

Assume-se concordância com Lazzarin (2008: 124) quando este aponta que

> A educação musical, como área de produção e de transmissão do conhecimento, em alguns momentos, parece desconsiderar que está inserida em um movimento da cultura que é maior que o simples ensino de música. Em outras palavras, parece ocorrer uma despolitização, no sentido específico das relações entre saber e poder, já referidas nesse texto.

Ou seja, não só a disciplina de música oferecida na educação básica, mas também o papel das faculdades de música na formação de professores(as) parecem ignorar tudo o que aparentemente não é musical, porém, argumenta-se que a realidade gerada por meio da promulgação da Lei 11.769/2008 exige um papel mais ativo das faculdades de música em questões do "chão da escola", e entre elas está inserido o combate contra o preconceito e a discriminação, e isso exige reflexões sobre os currículos das licenciaturas.

A diversidade, muitas vezes, está presente nos currículos como uma forma de defender os interesses de alguns grupos que são historicamente marginalizados na sociedade brasileira, especialmente os negros. Nesta perspectiva, algumas disciplinas foram criadas justamente para colaborar com esta temática, como, por exemplo, história da cultura africana e afro-brasileira, que é oferecida em regime obrigatório no CBM-CEU (SANTIAGO; IVENICKI, 2015).

Porém é importante escrever que não existe nenhuma disciplina que discorra diretamente sobre a cultura africana e afro-brasileira nas faculdades de música da UFRJ e UNIRIO, e, desta forma, o(a) estudante que se tornar interessado nesse tema precisará procurar pelas disciplinas oferecidas pelas faculdades de educação, nas quais a musicalidade desses grupos não será o foco das discussões. Ainda é mais crítica a situação da musicalidade indígena: Nenhuma disciplina, de nenhum departamento de nenhuma instituição aqui analisada, discorre diretamente sobre o tema, e isto foi apontado em alguns relatos já citados.

Portanto, pode-se observar traços de um multiculturalismo crítico nas matrizes curriculares do CBM-CEU, UNIRIO e UFRJ, por estas desenvolverem esforços para valorizar algumas culturas marginalizadas e incluí-las no cotidiano escolar. Porém, Canen e

Xavier (2011) argumentam que muitas vezes as ações do multiculturalismo crítico tendem a congelar identidades e criar segregações entre identidades binárias, como branco/negro, homem/mulher, hetereossexual/homossexual, etc., e quando o multiculturalismo crítico se centra em poucas identidades, como na identidade negra, este se "esquece" e consequentemente ignora outras tantas identidades oprimidas que necessitam de representação na sociedade brasileira, como nordestinos, moradores de ruas, ciganos, homossexuais etc.

Pretende-se afirmar que, em uma sociedade permeada de multiculturalidade, diferentes pessoas podem aprender e trocar experiências, conhecimentos e valores que fazem com que ambos os lados se beneficiem. Dessa forma, o multiculturalismo humanista encontra um limite aqui, pois tolerar outra cultura é positivo, mas não suficiente. É necessário tentar, sempre que possível, fazer hibridismos entre diferentes identidades, ou reconhecer aqueles que já existem e que, muitas vezes, são ignorados..

Autores como Canen e Xavier (2011) e Peters (2005) têm chamado esta vertente do multiculturalismo que tem como objetivo principal o hibridismo cultural e a evitar congelamentos identitários de multiculturalismo pós-colonial. Um currículo baseado nesta abordagem não iria separar algumas disciplinas para tratar das questões multiculturais (como raça, gênero, sexualidade etc.) porque separar significa também criar barreiras entre diferentes identidades, mas antes iria tentar fazer com que tais questões se tornem temas transversais presentes em todas as disciplinas do currículo.

Portanto, se sugere que as licenciaturas em música possam ensinar conteúdos relativos a diversidade cultural não somente nas suas faculdades de educação, mas também em disciplinas das faculdades de música, usando um amplo repertório e contextualizando este com as demandas sociais. Este, talvez, possa ser um passo para aulas de música multiculturais, não somente na formação do(a) professor(a), mas também nas escolas de educação básica.

Referências

AKKARI, Abdeljalil; SANTIAGO, Cristina Mylene. Os caminhos do interculturalismo no Brasil. In: AKKARI, Abdeljalil; SANTIAGO, Cristina Mylene; MARQUES, Luciana Pacheco. *Educação intercultural:* desafios e possibilidades. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013. p. 15-33.

ALMEIDA, Cristiane Maria Galdino de. O multiculturalismo nas políticas públicas para a cultura, artes e música: a educação musical intercultural. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XVI, 2006, UnB. *Anais...* Brasília, ANPPOM, 2006. p. 99-103.

_____. Diversidade cultural e formação de professores: um estudo com licenciandos. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XVII, 2007, UNESP. *Anais...* São Paulo, EDITORA UNESP, 2007. p. 1-10.

_____. A formação inicial de professores de música no século 21: a diversidade vista por licenciandos. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XX, 2010, UDESC. *Anais...* Florianópolis, Editora UDESC, 2010a. p. 289-293.

_____. Diversidade e formação de professores de música. *Revista da ABEM*, v. 24, p. 45-53, 2010b.

BRASIL. Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, seção 1, p. 1, 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em: 26 jan. 2016.

_____. Lei nº 11.769 de 18 de agosto de 2008. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 2008a. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11769.htm>. Acesso em: 26 jan. 2016.

_____. Lei 11.645 de 10 de março de 2008. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, seção 1, p. 1 (retificação), 2008b. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm>. Acesso em: 26 jan. 2016.

CANDAU, Vera Maria Ferrão; KOFF, Adelia Maria Nehme Simão e. A didática hoje: reinventando caminhos. *Educação e realidade,* v. 40, p. 329-348, 2015.

CANEN, Ana. Currículo e multiculturalismo: reflexões a partir de pesquisas realizadas. In: SANTOS, Lucióla Licínio de Castro Paixão; FAVACHO, André Márcio Picanço (Orgs.). *Políticas e práticas curriculares*: desafios contemporâneos. 1ed. Curitiba: CRV, 2012. p. 237-249.

_____. O multiculturalismo e seus dilemas: implicações na educação. *Comunicação e Política,* v. 25, n. 2, p. 91-107, 2007.

CANEN, Ana; MOREIRA, Antonio Flávio Barbosa. Reflexões sobre multiculturalismo na escola e na formação docente. In: CANEN, Ana; MOREIRA, Antonio Flávio Barbosa. *Ênfases e omissões no currículo***.** Campinas: Papirus Editora, 2001. p. 15-44.

CANEN, Ana; XAVIER, Giseli Pereli de Moura. Formação continuada de professores para a diversidade cultural: ênfases, silêncios e perspectivas. *Revista Brasileira de Educação*, v. 16, n. 48, p. 641-662, set./dez. 2011.

CUNHA, Luísa Margarida Antunes da. *Modelos Rasch e Escalas de Likert e Thurstone na medição de atitudes.* Dissertação (Mestrado em Probabilidades e Estatística). Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2007.

FERNANDES, José Nunes. Globalização e sociedade pluricultural: recursos e usos do multiculturalismo e do interculturalismo na educação musical. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, XI, 1998, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPPOM, 1998. p. 36-42.

FONSÊCA, Fábio do Nascimento. Parâmetros curriculares nacionais: possibilidades, limites, e implicações. In: PENNA, Maura (Org.). *É esse o ensino de arte que queremos?* Uma análise das propostas dos parâmetros curriculares. João Pessoa: Editora Universitária, 2001. p. 15-30.

GAY, Geneva. *A Synthesis of Scholarship in Multicultural Education.* Urban Monograph Series. Washington, DC: North Central Regional Educational Lab., Oak Brook, IL. Office of Educational Research and Improvement, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade***.** 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005. Disponível em <http://www.cefetsp.br/edu/geo/identidade_cultural_posmodernidade.doc>. Acesso em: 05 mar. 2015.

HORNBURG, Nice; SILVA, Rúbia da. Teorias sobre o currículo: uma análise para compreensão e mudança. *Revista de divulgação técnico-científico do ICP*, v. 3, n.10, p. 61-66, jan./jun. 2007.

LAZZARIN, Luís Fernado. A dimensão multicultural da nova filosofia da educação musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 14, p. 125-131, mar. 2006.

_____. Multiculturalismo e multiculturalidade: recorrências discursivas na educação musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 19, p. 121-128, mar. 2008.

LUEDY, Eduardo. Discursos de professores de música: cultura e pedagogia em práticas de formação superior. *Revista da Abem*, Londrina, v.19, n. 26, p. 47-59, 2011.

OMOLO-ONGATI, Rose A. Prospects and Challenges of Teaching and Learning Musics of the World's Cultures: An African Perspective. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 21, p. 7-14, mar. 2009.

PENNA, Maura. Poéticas musicais e práticas sociais: reflexões sobre a educação musical diante da diversidade. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 13, p. 7-16, set. 2005

_____. Desafios para a educação musical: ultrapassar oposições e promover o diálogo. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 13, p. 35-43, mar. 2006.

_____. *Música(s) e seu ensino.* Porto Alegre: Sulina, 2012.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. *Revista da ABEM,* Londrina, v. 22, n. 32, p. 90-103, jan/jun. 2014.

PETERS, Michael. Education, Post-Structuralism and the Politics of Difference. *Policy Futures in Education,* v. 3, n. 4, p. 436-445, 2005.

RIBEIRO, Carlos Costa; CENEVIVA, Ricardo; BRITO, Murillo Marschner Alves. A estratificação educacional entre jovens no Brasil: 1960 a 2010. In: ARRETCHE, Marta (Org.). *Trajetórias das desigualdades:* como o Brasil mudou nos últimos cinquenta anos. São Paulo: Editora da UNESP, 2015. p. 79-108.

RIBEIRO, Sônia Teresa da Silva. O rap e a aula: tocando nas diferenças… *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 19, p. 129-135, mar. 2008a.

_____. Manifestações multiculturais em espaços escolares: o estágio de música apreendido como momento aberto de fronteiras. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XVII, 2008, Salvador. *Anais*... Salvador, 2008b. p. 54-58.

SANTIAGO, Renan. Multiculturalismo e ancoragem social dos discursos: possíveis bases para uma educação musical contemporânea. In: ENCONTRO DE EDUCAÇÃO MUSICAL DO COLÉGIO PEDRO II, II, 2015, Colégio Pedro II. *Anais*... Rio de Janeiro, Colégio Pedro II, 2015, p. 1-8.

_____. Identidade cultural e diversidade: uma reflexão sobre a formação do professor de música. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXV, 2015, UFES. *Anais*... Vitória – ES, ANPPOM, 2015b.

SANTIAGO, Renan; IVENICKI, Ana. Música, cultura negra e formação de professores: refletindo sobre as Leis 11.769/2008 e 10.639/2003. *Revista Nupeart,* v. 14, p. 28-44, 2015.

SANTIAGO, Renan; MONTI, Ednardo Gonzaga Monteiro. Multiculturalismo e pós-modernidade: reflexões sobre cultura, educação musical e currículo educacional. *Pesquisa e Música*, v. 13, p. 112-126, 2014.

SANTOS, Regina Marcia Simão et al. Pensar música, cultura e educação hoje. In: SANTOS, Regina Marcia Simão (Org.). *Música, cultura e educação:* os múltiplos espaços de educação musical. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 229-250.

SCHMID, Eva Verena. Popular Music in Music Education in Germany - Historical, Current and Cross-Cultural Perspectives. *Revista da ABEM*, v. 23, n. 34, p. 30-41, jan./jun. 2015.

SOBREIRA, Silvia Garcia. *Disciplinalização da música e produção de sentidos sobre educação musical:* investigando o papel da ABEM no contexto da Lei nº 11.769/2008. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação, 2012.

VIEIRA, Lia Braga. *A construção do professor de música:* o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do 30Pará. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, SP, 2000.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Identidade e diferença:* a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014. p. 7-72.

ANEXO - Questionário aplicado a discentes do CBM-CEU, UNIRIO e UFRJ sobre a formação de professores de música para a diversidade.

Sobre a pesquisa: este questionário tem como objetivo saber qual é a visão discente sobre a formação que receberam durante o seu curso de Licenciatura em Música para atuarem na diversidade comumente encontrada nas salas de aula da Educação Básica.
Por favor, leia com atenção os enunciados das questões e as responda com toda a franqueza.
NÃO É NECESSÁRIO SE IDENTIFICAR!!!

Dados gerais do entrevistado
I – Sexo:
Masculino ☐
Feminino ☐
II – Idade: ___ anos
III – Atua como professor de Música na Educação Básica?
Sim ☐ Há quanto tempo?____ ano(s)
Não ☐ Pretende atuar? Sim ☐ Não ☐

Questionário

1 – Acredito ser importante que as Licenciaturas em Música formem professores capazes de atuar com a diversidade (de raça, etnia, gênero, sexualidade, religião, musicalidade etc.) encontrada na sala de aula da Educação Básica.
Concordo totalmente → ☐ - Concordo parcialmente → ☐
Nem concordo nem discordo→ ☐
Discordo parcialmente→ ☐ - Discordo totalmente→ ☐

2 – Acredito que minha formação está sendo suficientemente boa para me possibilitar a atuar com a diversidade presente na Educação Básica.
Concordo totalmente → ☐ - Concordo parcialmente → ☐
Nem concordo nem discordo→ ☐
Discordo parcialmente→ ☐ - Discordo totalmente→ ☐

3 – Creio que seja importante utilizar nas aulas de Música um repertório que faça parte da vivência extraescolar dos educandos, ou seja, das músicas que estes ouvem no seu dia-a-dia.
Concordo totalmente → ☐ - Concordo parcialmente → ☐
Nem concordo nem discordo→ ☐
Discordo parcialmente→ ☐ - Discordo totalmente→ ☐

4 – Durante minha formação, discuti sobre os problemas causados pelos choques culturais na sala de aula, como preconceitos, racismos, discriminações, bullyings, machismos, xenofobias, intolerâncias religiosas, preconceitos musicais etc.
Concordo totalmente → ☐ - Concordo parcialmente → ☐
Nem concordo nem discordo→ ☐

Discordo parcialmente→ ☐ - Discordo totalmente→ ☐

5 – Acredito que a disciplina de Música na Educação Básica pode contribuir para que os educandos percebam a diversidade e as diferenças como algo positivo.
Concordo totalmente → ☐ - Concordo parcialmente → ☐
Nem concordo nem discordo→ ☐
Discordo parcialmente→ ☐ - Discordo totalmente→ ☐

6 - Acredito que a disciplina de Música deva se focar somente nas questões musicais e não se envolver em discussões sobre os problemas tais como preconceitos, discriminações, *bullyings*, sexismos, racismos etc.
Concordo totalmente → ☐ - Concordo parcialmente → ☐
Nem concordo nem discordo→ ☐
Discordo Parcialmente→ ☐ - Discordo totalmente→ ☐

7 - Tenho recebido conhecimentos sobre musicalidade europeia durante a minha formação.
Concordo totalmente → ☐ - Concordo parcialmente → ☐
Nem concordo nem discordo→ ☐
Discordo parcialmente→ ☐ - Discordo totalmente→ ☐

8– Tenho recebido conhecimentos sobre musicalidade afro-brasileira e africana durante a minha formação.
Concordo totalmente → ☐ - Concordo parcialmente → ☐
Nem concordo nem discordo→ ☐
Discordo parcialmente→ ☐ - Discordo totalmente→ ☐

9 – Tenho recebido conhecimentos sobre musicalidade indígena durante a minha formação.
Concordo totalmente → ☐ - Concordo parcialmente → ☐
Nem concordo nem discordo→ ☐
Discordo parcialmente→ ☐ - Discordo totalmente→ ☐

10 – Sinto-me capaz de utilizar um repertório formado por músicas europeias em aulas de Música da Educação Básica.
Concordo totalmente → ☐ - Concordo parcialmente → ☐
Nem concordo nem discordo→ ☐
Discordo parcialmente→ ☐ - Discordo totalmente→ ☐

11 - Sinto-me capaz de utilizar um repertório formado por músicas africanas e afro-brasileiras em aulas de Música da Educação Básica.
Concordo totalmente → ☐ - Concordo parcialmente → ☐
Nem concordo nem discordo→ ☐
Discordo parcialmente→ ☐ - Discordo totalmente→ ☐

12 - Sinto-me capaz de utilizar um repertório formado por músicas indígenas em aulas de Música da Educação Básica.
Concordo totalmente → ☐ - Concordo parcialmente → ☐
Nem concordo nem discordo→ ☐ -
Discordo parcialmente→ ☐ - Discordo totalmente→ ☐

13 - Sinto-me capaz de utilizar um repertório formado por músicas populares e midiáticas em aulas de Música da Educação Básica.
Concordo totalmente → ☐ - Concordo parcialmente → ☐
Nem concordo nem discordo→ ☐
Discordo parcialmente→ ☐ - Discordo totalmente→ ☐

14 - Percebo que existe uma hierarquização entre a música "erudita" e a música "popular" no meu curso de Música.
Concordo totalmente → ☐ - Concordo parcialmente → ☐
Nem concordo nem discordo→ ☐
Discordo parcialmente→ ☐ - Discordo totalmente→ ☐

15 – Utilize o espaço abaixo para comentar sobre como você percebe a diversidade presente nas salas de aula da Educação Básica e a forma que o seu curso de Licenciatura em Música está te preparando para atuar nessa e com essa diversidade.

Renan Santiago é mestrando em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGE/UFRJ). É Licenciado em Música pelo Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário (CBM-CEU) e Licenciando em Pedagogia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Escreve sua dissertação de mestrado sobre o tema de multiculturalismo na formação do professor de Música. Atualmente, é professor de Música do Centro Educacional Meireles Macedo. holy_renan@yahoo.com.br

Ana Ivenicki é PhD em Educação pela University of Glasgow. Tem Mestrado em Educação pelo Departamento de Educação da PUC-Rio e Licenciatura em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente é Professora Associada do Departamento de Fundamentos de Educação/Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui inúmeras publicações em periódicos nacionais e internacionais bem como livros publicados/organizados, e vários trabalhos em anais de eventos. Tem sido Palestrante/Conferencista convidada em diversas instituições. Desenvolve pesquisas em Multiculturalismo e Formação de Professores, tendo especial interesse nas áreas de Educação Comparada, Avaliação da Aprendizagem e Avaliação Institucional. Foi agraciada com o prêmio CORA CORALINA, pela Associação Nacional de Pós- Graduação e Pesquisa em Educação/ ANPEd e a Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão/SECADI, conferido na 36a. Reunião Anual da ANPEd /2013, Goiânia, pela contribuição à Educação com Inclusão Social. Conhecida até 2014 como Ana Canen. aivenicki@gmail.com

DOI 10.20504/opus2016a2210

A articulação entre o ensino especializado da música e o sistema geral de ensino em Portugal: impacto actual da reestruturação de 2009

António José Pacheco Ribeiro (Universidade do Minho - CIEC)
Maria Helena Gonçalves Leal Vieira (Universidade do Minho - CIEC)

Resumo: Neste artigo, que resulta da componente de análise documental de um projeto de investigação-ação desenvolvido no Conservatório do Vale do Sousa, faz-se uma revisão panorâmica do ensino artístico especializado da música em Portugal a partir da reestruturação de 2009. O objetivo principal do artigo é descrever as tentativas de aproximação entre o ensino artístico especializado da música e o regime geral de ensino. Nesse sentido, sublinham-se as evoluções e retrocessos respeitantes aos regimes de frequência dos alunos, tendo como meta há muito anunciada a progressiva articulação e integração do ensino da música na formação dos cidadãos. Após exaustivo levantamento documental, destacam-se as linhas antecessoras da reestruturação e expõem-se os impactos e posições documentadas dos actores envolvidos nas mudanças curriculares no terreno. Apesar do período de expansão do regime articulado de frequência dos alunos (2007-2009) e consequente melhoria da interacção entre o subsistema de ensino genérico da música e o subsistema de ensino especializado, e apesar das propostas de aproximação dos sistemas apresentadas na Portaria nº 691/2009, de 25 de junho, houve posteriormente um retrocesso da articulação entre o sistema de ensino da música e o sistema de geral de ensino. A análise de conteúdo e o cruzamento de dados levados a cabo neste projecto de investigação permitiram mesmo concluir que tem havido uma limitação ao crescimento em curso e ao número de alunos envolvidos na interacção entre os sistemas de ensino que tem impedido o desenvolvimento sustentado e democrático do acesso ao ensino da música e à aprendizagem de instrumentos por todos os cidadãos.
Palavras-chave: Ensino da música em Portugal. Ensino especializado da música. Ensino genérico da música. Ensino articulado. Democratização do ensino da música.

Articulation between Specialized Music Education and the General System of Education in Portugal: Current Impact of the 2009 Curricular Change

Abstract: This article results from a document analysis component of an action research project developed at Vale do Sousa Conservatory in northern Portugal. It presents a brief perspective of the restructuring process of the specialized music education system in Portugal that started in 2009. The main purpose of this article is to identify the attempts to connect teaching music education and the mainstream education system. To that end, the authors underline the progress and setbacks of student attendance regimes in respect to the highly publicized government goal of articulating and integrating music teaching and learning during the process of educating the general population. After an exhaustive documentary survey, we call attention to approaches preceding the restructure and expose the documented impacts and positions of those who played a role in the curriculum changes in schools. Even with the period of expansion of the articulated regime of student attendance (2007-2009) and the consequent improvement in the interaction between the general and specialized subsystems of music education; and despite the guidelines to join the systems presented in decree no. 691/2009 of June 25, we still note a set back after 2010 in regards to the relationship between the two systems. The content analysis and data crossing carried out in this research project enabled us to conclude that there has been limited progress in terms of growth and the number of students involved in the interaction between educational systems. This has prevented sustainable and democratic development in ensuring access to music education and the learning of musical instruments by the entire general population.

Keywords: music education in Portugal; specialized music education; general music education; articulated education; democratization of music education.

RIBEIRO, António José Pacheco; VIEIRA, Maria Helena Gonçalves Leal. A articulação entre o ensino especializado da música e o sistema geral de ensino em Portugal: impacto actual da reestruturação de 2009. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 237-254, jun. 2016.

Submetido em 05/03/2016, aprovado em 09/04/2016.

No ano de 2009 ocorreu em Portugal uma reestruturação do ensino especializado da música que veio aproximar os modos de funcionamento do ensino especializado e do ensino genérico, aproximação essa que já era recomendada desde 1983 (Decreto-Lei nº 310/83, de 1 de julho de 1983). Desde a fundação do primeiro conservatório, o de Lisboa, em 1835 o ensino oficial da música em Portugal ocorre em dois ramos de ensino distintos: o ensino genérico ou generalista (que a legislação determina como sendo indicado para o cidadão comum, sem uma "vocação" musical específica - Decreto-Lei nº 344/90, de 2 de novembro de 1990), e o ensino especializado (que a mesma legislação indica ser destinado a cidadãos nos quais se detecte algum "talento" especial para a música)[1]. O ensino genérico da música é ministrado nas escolas públicas generalistas: no 1º ciclo do ensino básico (crianças dos 6 aos 9 anos de idade) o professor é um professor titular de turma com uma formação generalista (ou "polivalente", como se designa no Brasil); no 2º ciclo do ensino básico (crianças dos 10 aos 12 anos de idade) o professor é especialista; e no 3º ciclo do ensino básico (adolescentes dos 13 aos 15 anos) o professor é também especialista de música. O ensino especializado da música ocorre num ramo paralelo ao genérico, nos mesmos ciclos de ensino/idades das crianças, e desenvolve-se quer no sistema de ensino público, onde é frequentemente designado por "ensino vocacional" da música (conservatórios oficiais[2]), quer no sistema de ensino particular e cooperativo (nos conservatórios e academias de música privadas, e escolas profissionais – criadas nos anos 80 com recurso a financiamentos europeus).

As designações de "ensino vocacional" e de "ensino profissional" frequentemente atribuídas ao ensino especializado da música ministrado nos diversos tipos de escolas mencionados acima têm vindo a ser questionadas na sua essência e significado, uma vez que estes dois sub-ramos do ensino especializado se aproximam muito nas suas práticas e funções e, uma vez que, por outro lado, os conceitos de "vocação", "talento" e "detecção de aptidões" têm levantado cada vez mais inquietação e dúvida na investigação académica (VIEIRA, 2014: 60-74). No entanto, são estes os conceitos legais e em vigor e que se perpetuam na linguagem e na concepção cultural do nosso sistema de ensino musical. É

[1] No texto foi mantida a redação original, conforme a grafia do português de Portugal (N. do E.).

[2] O primeiro conservatório oficial em território nacional foi o de Lisboa, criado em 1835; o segundo foi o do Porto, criado em 1917; nos anos 60 novos conservatórios surgiram no país. Hoje em dia a rede pública de conservatórios (oficiais ou "nacionais") continua bastante restrita e abarca: Conservatório de Música de Calouste Gulbenkian de Braga, Conservatório de Música do Porto, Escola de Música do Conservatório Nacional (Lisboa), Instituto Gregoriano de Lisboa, Agrupamento de Escolas de Vialonga (Vila Franca de Xira), Conservatório de Música de Coimbra, Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian, Agrupamento de Escolas da Bemposta (Portimão).

assim, complexo e de certa maneira fragmentado, o ramo de ensino especializado da música em Portugal.

A reestruturação do ensino especializado da música, que teve o seu início com a publicação do *Estudo de avaliação do ensino artístico* (FERNANDES; Ó; FERREIRA, 2007), há muito que se reivindica e que tem vindo a ser adiada[3]. Recorde-se que no âmbito da reforma do ensino secundário (Decreto-Lei nº 74/2004, de 26 de março), o documento *Reforma do ensino secundário: documento orientador da reforma do ensino artístico especializado – versão para discussão pública,* datado de 2003, perspetivava uma reforma não só do ensino secundário, como também do básico, por forma a enquadrar a oferta educativa deste subsistema de ensino nos princípios expostos. Contudo, dadas as adversidades sempre presentes no que à música diz respeito, esta reforma haveria de ser adiada até aos nossos dias.

Desde os anos 80 do século XX tem vindo a existir uma preocupação cada vez maior com a harmonização global do sistema de ensino da música em Portugal de modo a que os diferentes ramos de ensino não coexistam de forma fragmentada e independente, mas de forma articulada e consistente. Essa preocupação levou a que se conseguisse inserir o ensino especializado da música no sistema geral de ensino (Decreto-Lei nº 310/83, de 1 de julho), o que é uma realidade promissora e não facilmente encontrada em muitos outros países. Nesse sentido, desenvolverem-se regimes de frequência diferentes para os alunos: o regime articulado (segundo o qual os alunos frequentam as disciplinas de formação geral nas escolas genéricas e as de formação especializada de música nas escolas de música); o regime supletivo, que permite aos alunos acumularem todas as disciplinas da formação genérica das escolas genéricas com todas as disciplinas de música nas escolas especializadas; e o regime integrado, que ocorre apenas em algumas escolas especializadas do país, onde o aluno consegue ter a formação genérica mesmo dentro da escola especializada.

A entrada em vigor do Decreto-Lei nº 74/2004, de 26 de março, em 2004/2005, exigiu, no que concerne à componente de formação geral, que se procedesse a uma adequação do plano de estudos dos cursos complementares em regime articulado/integrado, particularmente na componente de formação específica. Estes cursos complementares são cursos destinados ao ensino secundário de música (jovens entre os 16

[3] A legislação e relatórios relativos à reestruturação do ensino da música ocorrida a partir de 2009 – e, em boa verdade, também noutros momentos históricos – denomina frequentemente o ensino especializado da música como "ensino 'artístico' especializado"; não se trata de documentação que se refira às várias artes, mas eventualmente de uma tentativa do legislador de reforçar o pendor mais especializado do ensino musical que se desenvolve no ramo especializado de ensino de música, por oposição às práticas do ramo de ensino genérico.

e os 18 anos de idade). Neste sentido, o Despacho nº 19 592/2004 (2ª série), de 17 de setembro, operou a alteração necessária, eliminando a disciplina de História. Ora, tal operação, não passou de mais uma "pequena intervenção cirúrgica", avulsa, e, adiou, ainda por mais tempo, a necessária revisão curricular de nível secundário.

Reestruturação do ensino artístico: avanços e recuos. O processo de reestruturação do ensino artístico especializado da música não teve um percurso linear. De acordo com normativo emanado pela DREN, Ofício-Circular nº 51/07, de 13 de agosto de 2007, as escolas viram-se afetadas no seu funcionamento e privadas de um possível crescimento. Fruto da contingência económica que viria a instalar-se, muitas escolas temeram pela sua continuidade. Tal ofício-circular indicava a criação de *numerus clausus* para alunos: as escolas só poderiam aceitar tantos alunos quantos os que saíssem, consoante o regime de frequência, sob pena de os alunos excedentes não serem contabilizados no Contrato de Patrocínio. Este contemplava o mesmo número de alunos, e respetivos regimes de frequência, relativos ao ano letivo 2006/2007, o que comprometia claramente as opções estratégicas das escolas e das famílias, não só por razões financeiras, mas também pelo anúncio tardio de tal situação.

Reestruturação do ensino artístico: breve fase de concretização. O ano de 2008 ficou marcado por uma enorme contestação às intenções da Ministra da Educação (Maria de Lurdes Rodrigues) no que respeita à reestruturação do ensino especializado da música. Esta reestruturação projetou-se no *Estudo de avaliação do ensino artístico* (FERNANDES; Ó; FERREIRA, 2007), o qual teve como principal objetivo identificar os problemas vividos por este subsistema de ensino e apontar caminhos e soluções. Objeto de duras críticas, o documento gerou um enorme descontentamento e polémica. Entre as propostas destaca-se a transformação das escolas de música nacionais em escolas integradas, privilegiando, assim, o regime de frequência integrado, em detrimento do supletivo. Um pouco por todo o país, várias vozes se levantaram em torno da defesa do ensino especializado da música. Segundo os intervenientes, o que o Ministério da Educação pretendia era acabar com as "iniciações" nos conservatórios e com o "regime supletivo". Segundo fontes do Ministério da Educação, as intenções eram bem diferentes e tinham como objetivo fundamental aumentar o número de alunos a frequentar o ensino artístico especializado.

Após a divulgação do relatório organizado por Domingos Fernandes foi constituído um Grupo de Trabalho para a Reestruturação do Ensino Artístico Especializado, com a intenção de colaborar na definição das linhas orientadoras da reforma. Este grupo integrou representantes das escolas de música públicas e privadas, assim como dos serviços centrais e regionais do Ministério da Educação. No seguimento do seu

trabalho, o Grupo reuniu com as escolas públicas (Conservatório de Música do Porto, Braga e Coimbra, num primeiro momento), com as quais discutiu as condições de aplicação das propostas para o ano letivo 2008/2009. As reuniões prosseguiram durante o mês de fevereiro (2008), num segundo momento, com o Conservatório de Música de Aveiro, com a Escola de Música do Conservatório Nacional e com o Instituto Gregoriano de Lisboa.

No ano letivo 2008/2009, e nos termos do novo modelo de financiamento, a Agência Nacional para a Qualificação (ANQ) publicava na sua página, a 23 de setembro de 2008, a lista de entidades que viram aprovada a sua candidatura ao financiamento a conceder pelo Ministério da Educação, através da celebração de contratos de patrocínio. As escolas poderiam optar pelo novo ou pelo antigo modelo de financiamento. Noventa e quatro escolas do ensino artístico especializado da música da rede de ensino particular e cooperativo foram financiadas. Tal financiamento, de acordo com o Vice-Presidente da ANQ, traduziu-se não só num "aumento de cerca de 45% no número total de alunos (+ 8 mil alunos no sistema), como esse incremento se concentrou nas iniciações (+ 83%) e no ensino básico (+ 70%), alargando aquela que será a base de 'recrutamento' de vocações no nível secundário" (FELICIANO, 2008: 5).

Para além dos aspetos atrás mencionados outros indicadores merecem destaque e reforçam a ideia de implementação da reforma: o aumento de alunos no ensino artístico especializado (como já se verificou); a reorganização do modelo de escola; o novo modelo de financiamento; a criação da rede de articulação entre escolas do ensino artístico especializado e escolas do ensino genérico; a revisão dos planos de estudo e elaboração de programas; e a promoção da estabilidade do quadro docente. Merece destaque o investimento na rede dos conservatórios públicos, pois nesse ano letivo (2008/2009) entraram em funcionamento as novas instalações do Conservatório de Música do Porto e foi aprovado o projeto de arquitetura do Conservatório de Música de Coimbra. A profissionalização dos docentes das escolas públicas de música também foi contemplada. Esta profissionalização consiste na realização de um estágio profissional de um ano lectivo em contexto escolar (com supervisão de professores universitários da especialidade e com a colaboração de professores cooperantes das escolas, também da especialidade e eles mesmos já profissionalizados). De acordo com informações da ANQ a percentagem de docentes abrangidos pela medida de profissionalização promovida pelo Despacho nº 13 020/2008, de 8 de maio, permitiu constatar o seguinte: antes do despacho 83% dos docentes encontravam-se sem profissionalização e apenas 17% eram profissionalizados; depois do despacho, 57% passaram a profissionalizados e 43% continuaram sem profissionalização; os docentes não abrangidos pelo despacho mencionado poderiam

realizar a sua profissionalização em serviço no biénio 2008-2010 (Aviso nº 22 490/2008, de 26 de agosto).

Escolas de referência. Um dos aspetos importantes da reestruturação em curso prende-se, precisamente, com o ensino da música em regime articulado. De facto, este modelo de ensino (também associado a estabelecimentos do ensino genérico básico e secundário) necessita de permanentes diálogos para a obtenção de entendimentos e consensos alargados, por forma a que se desenvolva nas melhores condições e possa constituir-se como uma oferta credível. Neste sentido, em 17 de julho de 2008, a ANQ divulgou uma lista de escolas do ensino genérico ligadas às diferentes escolas do ensino especializado, as quais foram apelidadas de "escolas de referência". Estas escolas seriam indicadas como escolas protocoladas, ou seja, escolas que assinariam protocolos de articulação com as escolas do ensino especializado. É oportuno salientar o facto de as escolas do ensino genérico terem de agrupar numa mesma turma ou turmas, apenas alunos que frequentam o ensino da música em regime articulado ("turmas dedicadas"), com as vantagens pedagógicas daí resultantes. Até então, os alunos que frequentavam o ensino da música em regime articulado podiam inscrever-se em qualquer escola do ensino genérico e eram integrados em qualquer turma, com outros alunos que não frequentavam o ensino da música.

Modelo de financiamento. Em 2008, através do Despacho nº 17 932/2008 (2ª série), de 3 de julho, seria aprovado um novo modelo de financiamento a conceder aos estabelecimentos de ensino particular e cooperativo do ensino da música. O formulário para a candidatura ao apoio financeiro foi disponibilizado na página da ANQ. As escolas deveriam formalizar as suas candidaturas junto das respetivas Direções Regionais de Educação e submetê-las a aprovação. A comparticipação financeira passou a ser elaborada de acordo com o custo anual por aluno e expressa de acordo com o regime de frequência, salientando-se o facto de se exigir a existência de alunos em regime articulado.

Na sequência da reestruturação do ensino artístico especializado da música e da reforma curricular, havia necessidade de reajustar os níveis de financiamento a conceder às escolas, assim como de definir valores para o regime de frequência não contemplado no despacho de 2008, o regime integrado. Sendo assim, em 2009, o Despacho nº 15 897/2009 (2ª série), de 13 de julho, veio ajustar os novos valores a serem atribuídos às escolas que ministram cursos, quer nos planos de estudos em vigor (em extinção), quer nos novos planos de estudos de nível básico que passaram a vigorar. Ora, tamanho investimento deveria ser acompanhado de procedimentos claros e transparentes e o financiamento concedido pelo Ministério da Educação, que advinha dos contratos de patrocínio, tinha por objetivos fundamentais: "[...] promover a equidade no acesso a essa oferta formativa,

garantir a qualidade do ensino, bem como assegurar a legibilidade e a transparência na atribuição dos apoios financeiros prestados aos alunos do ensino especializado da música abrangidos pelo contrato de patrocínio" (Despacho nº 23 057/2009, de 20 de outubro). O referido despacho determinava, assim, que os contratos celebrados com o Estado e os estabelecimentos particulares e cooperativos, ao abrigo dos contratos de patrocínio, devessem ficar afixados permanentemente em local público para consulta (Ponto 1), e que aos alunos que se matriculassem no curso básico ou no curso secundário de música, em regime integrado ou articulado, não podia ser exigida qualquer comparticipação financeira, como por exemplo, propinas, taxa de inscrição e outras (Ponto 2, alínea a).

O regime supletivo. No quadro da análise da reforma em curso e tendo em conta que a reestruturação do ensino artístico especializado da música preconizava como objetivo último a inserção do ensino da música no enquadramento geral em vigor para os diferentes níveis de ensino básico e secundário (Despacho nº 18 041/2008 - 2ª série - de 4 de julho), merece destaque a frequência do ensino da música em regime supletivo. Refira-se que, no quadro legal do sistema de ensino em Portugal, nenhuma outra área do saber pode ser frequentada em tal regime de frequência.

Apesar do reconhecimento das características específicas do ensino da música é necessário, segundo o diploma mencionado, "[...] implementar as soluções que contribuam para a sua integração no sistema de ensino de níveis básico e secundário" (Preâmbulo). Neste sentido, importava salvaguardar medidas de regulação para a matrícula em regime de frequência supletivo (ano letivo 2008/2009), quer para os cursos básicos, quer para os cursos secundários do ensino da música. O Despacho nº 18 041/2008, de 4 de julho, veio esclarecer os seguintes termos de matrícula: podem matricular-se no curso básico de Música, em regime supletivo, os alunos que se encontram matriculados no ensino básico e podem inscreverem-se no curso secundário de música, em regime supletivo, os alunos com idade não superior a 18 anos que se encontrem matriculados noutro curso do ensino secundário; os alunos matriculados ao abrigo do presente despacho no curso básico ou secundário de música em regime supletivo podem frequentar qualquer um dos seus anos/graus, desde que o desfasamento entre o ano de escolaridade que frequentam no ensino básico ou secundário e os anos/graus de qualquer das disciplinas constantes do plano de estudos do curso do ensino artístico especializado da música não seja superior a dois anos (Pontos 3, 4 e 6).

Pelos termos de matrícula expostos parece clara a posição do Ministério da Educação no que concerne à frequência do ensino da música em regime supletivo e ao incremento de ambientes de aprendizagem mais integrados (favorecendo os regimes

integrado e articulado), relegando para um plano de exceção (e não a norma) o regime supletivo.

Tais diretrizes vieram, evidentemente, trazer grande intranquilidade às escolas e encarregados de educação dos alunos que frequentavam o ensino da música em regime supletivo. Por um lado, pela publicação tardia das medidas de regulação, dificultando a ação das escolas no que diz respeito a encontrar as melhores soluções para a questão, e, por outro lado, pelo facto de existir neste subsistema de ensino um número muito elevado de crianças e jovens neste regime de frequência e cujos interesses era preciso salvaguardar. Havia necessidade, portanto, de simplificar o problema centrando-o num momento de transição do próprio processo de reestruturação do ensino artístico especializado da música. Assim sendo, a 14 de julho de 2008 a ANQ emitia uma *Nota informativa sobre o regime de transição aplicado aos alunos que se encontram a frequentar o ensino especializado da música em regime supletivo*, no sentido de regular as matrículas no curso básico de música dos alunos neste regime de frequência.

No que concerne ao ensino de nível secundário, a 6 de agosto de 2008, a ANQ publicava uma outra nota: *Nota informativa sobre número mínimo de disciplinas de frequência obrigatória para o curso secundário de instrumento em regime supletivo.* A 21 de novembro desse mesmo ano, esta nota informativa foi alargada aos diferentes cursos secundários em regime supletivo. Assim, os alunos inscritos no curso secundário teriam de frequentar no mínimo 4 disciplinas: disciplina nuclear do curso, Formação Musical, Classes de Conjunto, mais uma das disciplinas do plano de estudos.

A dificuldade de aplicação do Despacho nº 18 041/2008 (2ª série), de 4 de julho, no âmbito da reestruturação da reforma em curso, haveria de prolongar para o ano letivo 2009/2010, a nota informativa atrás sublinhada. Neste sentido, a 20 de julho de 2009, a ANQ emitia nova nota informativa sobre o *Número mínimo de disciplinas de frequência obrigatória em regime supletivo nos cursos secundários de música,* justificando tal situação pelo facto de ainda não terem sido publicados os novos planos de estudo de nível secundário. A inserção do ensino da música no sistema geral de ensino através dos regimes integrado e articulado de frequência via-se, assim, obstaculizada pelo peso da realidade, da tradição de frequência do regime supletivo, e do tempo e financiamentos que o processo de transição parece exigir.

Reestruturação do ensino artístico: revisão curricular. Os problemas do ensino artístico especializado da música são conhecidos há muitos anos e arrastam-se indefinidamente. Não obstante o caráter integrador e inovador promovido pela reforma de 1983 (que aproximou os modos de funcionamento do ensino especializado do sistema geral de ensino), o ensino especializado da música não conseguiu gerar consensos, e

apresentou-se sempre em linhas desorganizadas e desarticuladas com as realidades socioculturais, dificultando a aplicação dos projetos educativos das escolas. O seu funcionamento sempre dependente de vários esforços é característico deste subsistema cujas linhas orientadoras continuam por definir, assim como a sua missão principal. A falta de articulação, quer com as escolas do ensino superior, quer com as escolas básicas e secundárias do ensino genérico, quer, inclusivamente, nas práticas de funcionamento promovidas pelas próprias escolas – divergentes entre si – é, ainda hoje, característica intrínseca deste subsistema de ensino, que insiste em não encontrar um caminho salutar e definitivamente estrutural.

A ausência de escolas públicas capazes de cobrirem a grande parte do território é uma outra questão fundamental. Refira-se que existem apenas oito escolas do ensino artístico especializado da música do domínio público: Escola de Música do Conservatório Nacional, Conservatório de Música do Porto, Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, Conservatório de Música de Coimbra, Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian, Instituto Gregoriano de Lisboa e, mais recentemente, o Agrupamento de Escolas de Vialonga (Vila Franca de Xira) e o Agrupamento de Escolas da Bemposta (Portimão). O ensino especializado público da música continua a ser, assim, subsidiário do ensino particular e cooperativo. Tal situação denuncia, também, o descuido e a falta de atenção que os diferentes governantes têm prestado a esta área do ensino artístico.

Apesar de tais situações de constrangimento, o ensino artístico especializado da música encontra uma procura cada vez mais significativa, pelas mais diversas razões e motivações. No Conservatório do Vale do Sousa, por exemplo, o ensino da música em regime articulado concorre "[...] para o processo de democratização do ensino da música e de igualdade de oportunidades na construção da vocação" (PACHECO, 2008: 185). O ensino da música necessita de ter um campo de ação alargado e vincular-se como uma oferta credível (junto das diferentes comunidades) inserido na respetiva correspondência de anos/graus da escolaridade da forma mais integrada possível, por forma a possibilitar o acesso ao ensino da música a um maior número de crianças e jovens. Para Feliciano (2008: 7): "[a] orientação para um regime de frequência mais integrado, ainda que em resultado da articulação entre dois estabelecimentos de ensino, é, por isso, uma condição fundamental de promoção de qualidade".

É urgente combater a favor da articulação do ensino da música com o sistema geral de ensino de forma a promover a existência de percursos formativos diversificados para os cidadãos, e de forma a tornar viáveis e identitários os projetos educativos das escolas e as suas respetivas ofertas. Como alertou Feliciano,

> [a] valorização deste domínio de ensino deve, por isso, priorizar a necessidade de criar condições para reforçar a base de participação nos níveis iniciais, promovendo a possibilidade de mais jovens poderem fazer uma opção vocacional no domínio da música. Até ao ensino básico parece lógico que, na medida do possível, se aumente o campo de recrutamento de motivações e vocações que conduzirão a uma escolha mais segura e vinculada ao nível do ensino secundário, porque assente na confirmação de talentos e vontades anteriormente percebidas (FELICIANO, 2008: 4).

Várias funções são habitualmente atribuídas ao ensino especializado da música: a de contribuir para a formação/educação geral, e, simultaneamente, a de formar profissionais no âmbito da música (intérpretes, professores), assim como músicos amadores e público especializado. Contudo, segundo Feliciano (2008: 2), "[...] todas elas são coisas de diferente exigência e a cumprir em contextos de aprendizagem próprios". Apesar de se reconhecer que o contributo dado pelo ensino artístico especializado é bastante amplo e não assenta exclusivamente na formação de músicos, é preciso, segundo o mesmo autor (2008: 3), "[...] assumir que é necessário definir com clareza qual a centralidade e principal fim deste campo de aprendizagem para poder dispor os recursos técnicos, físicos e organizativos da forma mais adequada a esse fim". Torna-se claro, como referiu Vieira (2014: 60-74), que é necessário "explicar bem o que significa 'especializado'", compreendendo que as escolas de ensino especializado tenderão a aproximar-se do seu objetivo de "especialização" depois dos anos iniciais de formação e até ao fim do ensino secundário, sendo os anos de iniciação, anos de democratização do acesso. Neste contexto, impõe-se uma reestruturação de fundo do ensino artístico especializado da música e uma consequente reforma curricular que melhore esta situação.

A Portaria nº 691/2009 de 25 de junho – articulando e integrando o ensino da música no sistema geral de ensino

A revisão curricular segue-se assim de forma natural e esperada de acordo com o próprio desenvolvimento do processo de reestruturação. A aposta clara do Ministério da Educação em contextos de aprendizagem mais integrados, favorecendo os regimes integrado e articulado, implicava, necessariamente, uma revisão nos planos curriculares. Os planos de estudos dos cursos do ensino artístico especializado da música estavam estruturados segundo o regime de frequência. O regime articulado beneficiava, tal como o regime supletivo, de um plano de estudos a nível nacional e o regime integrado dispunha de

planos de estudo para cada escola específica. Existiam relativas diferenças entre estes planos de estudos, centrando-se estas diferenças nas disciplinas e carga horária das respetivas componentes de formação geral e específica. Apesar destas ligeiras diferenças, a certificação final era igual para qualquer um dos planos de estudo e regimes de frequência.

A entrada em vigor da portaria em análise vem revogar (progressivamente) os planos de estudos mencionados e criar planos de estudos próprios aplicáveis quer ao regime articulado, quer ao regime integrado, quer, ainda, ao regime supletivo (apenas às disciplinas da área vocacional). As escolas públicas e as escolas da rede particular e cooperativa com autonomia pedagógica comungam do mesmo plano de estudos. São, assim, abolidos os planos de estudo próprio dessas escolas.

A Portaria nº 691/2009 veio definir um novo plano de estudos para o curso básico de música, criar o curso básico de canto gregoriano, assim como indicar as condições de admissão, de constituição de turmas, de progressão, de avaliação e de certificação dos cursos básicos e secundários neste ramo de ensino. Trouxe também uma redução progressiva do currículo geral em detrimento do currículo específico, e enquadrou-se nos princípios da gestão flexível do currículo, da diversidade de ofertas formativas e do respeito pela autonomia das escolas e dos seus projetos educativos (Preâmbulo). Neste sentido, continua a articular-se a componente de formação geral com a componente de formação vocacional. A unidade letiva é estabelecida a partir de 90 minutos podendo, no entanto, de acordo com a especificidade de cada disciplina e condições da escola, ser subdividida em tempos de 45 minutos (art. 2º, nº 2). A frequência nos cursos básicos e secundários/complementares de música continua a poder ser feita através dos regimes articulado, integrado e supletivo. Assume particular relevância no plano de estudos a possibilidade da criação de disciplinas que constituem "oferta de escola", revelando-se um passo importante para a autonomia das instituições educativas e para a consolidação dos seus projetos.

A Área de Projeto em regime articulado passa a ser assegurada pela escola especializada (art. 5º, nº 1). O Conservatório do Vale do Sousa já apontava, anteriormente, neste sentido (PACHECO, 2008: 124), delegando, assim, a responsabilidade da lecionação nos professores do ensino especializado. A portaria aponta para a necessidade de provas de seleção no 5º ano, da responsabilidade da ANQ, embora a rejeição de alunos só deva ocorrer em caso de excesso de candidatos (art. 6º, nº 1, 2, 3 e 4).

No âmbito de acesso aos cursos secundários a realização de uma prova é condição para a frequência (art. 6º, nº 6), deixando os exames de 5º grau de bastar para o ingresso nesse ciclo de estudos; os alunos selecionados devem ser direcionados para "turmas dedicadas", isto é, que reúnam os alunos do regime articulado (art. 7º, nº 1).

A maior inovação deste documento prende-se com a introdução do conceito de "ensino instrumental em grupo" na escola de música especializada, ainda que com alguns limites: "Metade da carga horária semanal atribuída à disciplina de Instrumento é lecionada individualmente, podendo a outra metade ser lecionada em grupos de dois alunos" (art. 7º, nº 5, alínea b). Tendo em consideração a duração de tempo (90 minutos da unidade), introduzida pelo presente diploma, isto significa que um aluno dispõe de uma aula individual de 45 minutos e de uma aula de igual duração em conjunto com outro colega.

Continua em vigor a avaliação sumativa (níveis de 1 a 5 para o ensino básico e de 0 a 20 valores para o secundário), embora o sucesso dos alunos na área vocacional continue a não interferir na passagem de ano (art. 7, nº 2 e nº 4), o que continua a constituir, de algum modo, um problema de seriedade e credibilidade para o ensino da música (PACHECO, 2008: 175). A progressão na componente vocacional, em regime articulado, passa agora a depender da progressão na componente genérica, não podendo haver desfasamentos; havendo atraso na componente genérica o aluno terá que inscrever-se em regime supletivo (art. 7, nº 10). Por outro lado, são abolidos os exames de 5º grau e "[a] conclusão de um curso básico de dança ou de música implica a obtenção de nível igual ou superior a 3 em todas as disciplinas da componente de formação vocacional" (nº 11). Esta flexibilização visava, assim, promover a aproximação do ensino da música à formação geral dos cidadãos, equiparando graus, permitindo mudanças de ramo, e democratizando o acesso à formação musical. No entanto, muitos obstáculos foram surgindo, quer ao nível do poder central, quer ao nível da aplicação prática do currículo, tendo surgido contestações difíceis de ultrapassar.

Da contestação do processo de reestruturação à constatação da sua eficácia

O ano de 2008 foi objeto de inúmeras situações de contestação dos regimes de ensino articulado e integrado e das transformações nas escolas, que acabaram, não obstante, num entendimento razoavelmente feliz. De facto, as escolas vocacionais de música (públicas e privadas) usufruíram de um crescimento efetivo, fruto das transformações proporcionadas pela reestruturação de 2009. As medidas políticas encetadas, apesar da descrença inicial, vieram confirmar as melhores intenções do Governo, nomeadamente, no que diz respeito ao aumento do número de alunos a frequentar o ensino especializado da música, na criação de uma rede de articulação de referência com o ensino genérico e de promoção desta oferta educativa, e no novo modelo de financiamento para as escolas da rede particular e cooperativa. Este conjunto de inovações criou uma aura de inspiração e confiança que motivou os diferentes intervenientes e perspetivou um futuro promissor. Neste sentido, o ano letivo 2008/2009

pautou-se pela mudança efetiva e abriu portas escolares e mentalidades até então distantes de uma realidade que se pretendia há muito tempo, e que era a efetiva consolidação dos regimes de frequência integrado e articulado, a criação de uma rede de articulação com as escolas do ensino genérico e a transformação das escolas públicas de música em escolas integradas. Não admira, portanto, que a fasquia de satisfação e otimismo tivesse atingido as diferentes comunidades alcançando índices elevados e, de certa forma, gerando consensos em torno destas questões polémicas, até há pouco tempo muito imprevisíveis de conciliar. Sendo assim, o ano letivo de 2009/2010 haveria de decorrer com bastante normalidade, mas sobretudo depositava em si um sentido profundo de crescimento e de enraizamento dos projetos das escolas porque, efetivamente, tudo estava num verdadeiro começo e muita coisa ainda haveria a fazer.

Estagnação e retrocesso no processo de reestruturação

No âmbito do quadro apresentado, o ano letivo 2010/2011 arrancaria com os preparativos previstos trabalhando as escolas de música em parceria com as escolas do ensino genérico no sentido de divulgar esta oferta educativa, providenciar novas estratégias de trabalho e contratação de professores, tendo em conta a possibilidade de admissão de novos alunos. A realização de provas de seleção para admissão aos cursos básicos de música, nos termos do nº 2 do art. 6º da Portaria nº 691/2009, de 25 de junho, a serem aplicadas pelo estabelecimento de ensino vocacional, implicava uma maior responsabilização dos estabelecimentos e um trabalho acrescido que precisava ser considerado. O modelo e as regras de aplicação haveriam de ser disponibilizadas a 3 de maio de 2010 pela ANQ no documento *Regras de aplicação e modelo de prova para admissão aos cursos básicos de música*. Neste documento constata-se a existência de dois momentos para a prova de admissão: (1) aptidão musical; (2) formação musical e execução Instrumental. Igualmente se verifica que a referida prova tem caráter eliminatório apenas quando o número de candidatos for superior ao número de vagas. A realização de uma entrevista, não considerada em termos de classificação, ao candidato e ao encarregado de educação, no sentido de aferir a motivação do candidato e esclarecer o encarregado de educação dos moldes de funcionamento do ensino da música no contexto do ensino artístico especializado, completavam a prova de seleção. O primeiro momento de avaliação constituía, no mínimo, 50% da classificação final atribuída ao candidato; enquanto o segundo momento, constituía, no máximo, 50% da classificação final atribuída ao candidato.

Não deixa de ser curioso mencionar por um lado, a aplicação de uma prova de aptidão musical com o conteúdo acima descrito a alunos que vão ingressar no 5º ano de escolaridade e não tiveram música no 1º ciclo, ou apenas usufruíram do ensino da música

no âmbito das atividades de enriquecimento curricular. Por outro lado, como já foi referido, anteriormente, o ensino da música em regime articulado deveria iniciar-se no 1º ciclo do ensino básico, porque a vocação é fruto de uma construção (PACHECO, 2008: 185. VIEIRA, 2009: 535).

O processo de candidaturas ao apoio financeiro a conceder pelo Ministério da Educação às escolas particulares e cooperativas do ensino artístico especializado da música, no âmbito dos contratos de patrocínio, ao abrigo do Despacho nº 17 932/2008, de 3 de julho, com as alterações introduzidas pelo Despacho nº 15 897/2009, de 13 de julho, decorreu até 31 de julho após publicação, na página da ANQ, do respetivo Edital. Durante o mês de julho, após a realização das provas de seleção requeridas para ingresso nos cursos básicos de música e de outros preparativos antecessores necessários para o bom funcionamento dos estabelecimentos de ensino, as escolas realizaram as suas candidaturas, de acordo com o formulário respetivo, com os novos dados e os novos alunos. Pese embora todo o trabalho realizado de acordo com as exigências mencionadas, o arranque do ano letivo 2010/2011 haveria de ficar comprometido, devido à publicação do Despacho nº 12 522/2010, de 3 de agosto. O mencionado despacho, ancorado na necessidade de dar continuidade aos projetos das escolas implementados no ano letivo anterior e à sua respetiva consolidação, assim como da necessária estabilização da rede de oferta, no quadro do atual contexto de contenção orçamental e de redução da despesa pública, aplicava para o ano letivo 2010/2011 condicionamentos na atribuição pelo Ministério da Educação dos apoios financeiros a conceder às escolas (Despacho nº 12 522/2010, de 3 de agosto). Neste sentido, os condicionamentos situavam-se nos seguintes termos: (1) apenas se podem candidatar estabelecimentos que no ano letivo 2009-2010 celebraram contrato de patrocínio com o Ministério da Educação; (2) o valor da comparticipação financeira a conceder não pode exceder o valor efetivamente financiado no ano letivo 2009-2010.

A estabilidade, o otimismo e a motivação proporcionada pelos últimos tempos e acontecimentos, surgem, aqui, fortemente abalados. O ensino artístico especializado da música que ao longo dos anos tem sido protagonista de inúmeros questionamentos, viu, assim, comprometida a esperada reestruturação. Desta feita, o ano letivo 2010/2011 teve o seu início seriamente comprometido, porque, sem contratos de patrocínio adequados e enquadrados nas realidades das escolas, não foi possível responder aos desafios propostos pelas próprias escolas. Para além disso, o governo decidiu transferir o financiamento das escolas especializadas de música para verbas europeias que exigem concursos periódicos e falíveis, colocando a estabilidade do corpo docente em causa (VIANA, 2011: 11). Mais difícil tem sido, por isso, desde então, dizer aos pais e encarregados de educação que, afinal, os seus filhos não podem ingressar nos cursos básicos de música em virtude da falta de apoios

ministeriais ou que, em alternativa, devem pagar uma propina elevada; apoios prometidos que mobilizaram escolas e comunidades, que fizeram acreditar numa mudança e que não são, agora, mais que uma miragem. Os cortes no financiamento impediram nos últimos anos a abertura de muitas turmas de crianças que procuravam o ensino articulado, defraudando as expectativas dos pais (VIANA, 2015: 4). Esta desilusão teve eco em sessões plenárias do Parlamento, e foram várias as vozes políticas que se manifestaram em desagrado pela situação vivida pelo ensino artístico especializado da música.

Conclusão

A reestruturação do ensino artístico especializado da música, iniciada em 2007 e concluída em 2009, merece o seguinte apontamento final: as dúvidas, as incertezas, os questionamentos que sempre caminharam lado a lado neste subsistema de ensino não desapareceram nem deram lugar a um verdadeiro caminho que conduzisse a uma meta evidente e inequívoca, que auspiciasse um futuro desejado. Efectivamente, apesar de dois anos de ânimo no meio dos profissionais do ensino da música, um ano de expansão do ensino artístico especializado através do alargamento do regime de ensino articulado, esta reestruturação acabou, por razões políticas, por ser apenas mais um momento fugaz, uma etapa que trilhou o mesmo percurso do passado, gerando ideias e confusões generalizadas, ao invés de produzir estabilidade e crescimento continuado. De facto, as grandes expectativas em torno desta matéria não obtiveram soluções de continuidade consistentes, e as ideias centrais da reestruturação, pese embora os seus pontos positivos (plano de estudos, escolas de referência, modelo de financiamento, protocolos de colaboração com as escolas genéricas, aumento de alunos no ensino artístico) acabaram por ter que ficar muito aquém das necessidades do presente e ainda mais do futuro. O trabalho desenvolvido em torno da reestruturação do ensino artístico especializado da música ficou, assim, interrompido, inviabilizando a desejada reforma. A credibilidade deste subsistema de ensino continua a ser posta em causa por políticas destrutivas e com falta de visão de longo prazo, e a comunidade educativa continua imersa na desconfiança, nos receios e na ausência de perspectivas de uma construção verdadeiramente estruturada do sistema de ensino da música português.

Referências

AGENCIA NACIONAL PARA A QUALIFICAÇÃO. *Ensino especializado da música* – Ano lectivo 2008/2009. Alguns indicadores de evolução. Lisboa: ANQ, [s.n]. Disponível em: <http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0CC4QFjAC

&url=http%3A%2F%2Fapcommusica.files.wordpress.com%2F2008%2F11%2Findicadores-0809.pdf&ei=oIFUVfLaFcbpUrD1gYAL&usg=AFQjCNFOwW7xaBksVgjGxURYmEU3zgC66Q&bvm=bv.93112503,d.ZGU>. Acesso em: 13 jun. 2009.

FELICIANO, Paulo. Propostas de Reforma do Ensino Artístico Especializado da Música: algumas linhas de reflexão. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE EDUCAÇÃO MUSICAL – APEM – ENSINO ESPECIALIZADO DE MÚSICA: QUESTÕES ACTUAIS, 2008, Lisboa. *Anais...* Lisboa, 2008. Disponível em: <http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjYhL6o-qnLAhWIShQKHY2XDxwQFggbMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.apem.org.pt%2Ffiles%2Fpage13_blog_entry61_1.pdf&usg=AFQjCNFsVXvUfragHedufukhfs6_UUVHPA>. Acesso em: 13 jun. 2009.

FERNANDES, Domingos; Ó, Jorge; FERREIRA, Mário. *Estudo de avaliação do ensino artístico*. Lisboa: Direcção Geral de Formação Vocacional do Ministério da Educação e Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Lisboa, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/5501>. Acesso em: 17 maio 2015.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. *Reforma do ensino secundário:* documento orientador da reforma do ensino artístico especializado – versão para discussão pública. Lisboa: Autor, 2003.

PACHECO, António. *O ensino da música em regime articulado no Conservatório do Vale do Sousa*: função vocacional ou genérica? Dissertação (Mestrado em Estudos da Criança – Educação Musical). Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, Braga, 2008.

VIANA, César. Escolas de música deixam de ter apoio do Governo. *Público*, Lisboa, 10 mar. 2011. Educação, p. 11.

VIANA, César. Aprender música a sério nas escolas públicas está vedado aos mais novos. *Público,* Lisboa, 17 set. 2015. Sociedade, p. 4.

VIEIRA, Maria Helena. O desenvolvimento da vocação musical em Portugal. O currículo como factor de instabilidade e desmotivação. In: CONGRESSO INTERNATIONAL GALEGO-PORTUGUÊS DE PSICOPEDAGOGIA, X., 2009, Braga. *Anais...* Braga: Universidade do Minho, 2009. p. 530-537.

VIEIRA, Maria Helena. Passado e presente do ensino especializado da música em Portugal: e se explicássemos bem o que significa "especializado"? In: ENCONTRO DO ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO DE MÚSICA DO VALE DO SOUSA, I., 2014, Lousada. *Anais...* Lousada: Conservatório do Vale do Sousa, 2014. p. 60-74.

Legislação

PORTUGAL. Aviso nº 22 490/2008, de 26 de agosto – Abertura de concurso, para o biénio 2008 2010, para a realização da profissionalização em serviço dos docentes das escolas públicas do ensino artístico especializado da música e da dança, não abrangidos pelo Despacho nº 13020/2008, de 8 de maio.

PORTUGAL. Decreto-Lei nº 310/83, de 1º de julho – Insere o ensino artístico nos moldes gerais de ensino em vigor através da reconversão dos conservatórios de música em escolas básicas e secundárias, criando as respetivas escolas superiores de música inseridas na estrutura de ensino superior politécnico.

PORTUGAL. Decreto-Lei nº 344/90, de 2 de novembro – Estabelece as bases da educação artística no âmbito pré-escolar, escolar e extraescolar.

PORTUGAL. Decreto-Lei nº 74/2004, de 26 de março – Estabelece os princípios orientadores da organização e gestão do currículo e avaliação das aprendizagens de nível secundário.

PORTUGAL. Despacho nº 12 522/2010 (2ª série), de 3 de agosto – Determina o procedimento para acesso ao apoio financeiro a conceder no ano letivo de 2010/2011 pelo Ministério da Educação à frequência dos cursos de iniciação e dos cursos básico e secundário em regime articulado, integrado e supletivo, no domínio do ensino artístico especializado da música.

PORTUGAL. Despacho nº 13 020/2008, de 8 de maio – Medida de profissionalização para docentes do ensino artístico especializado da música e da dança.

PORTUGAL. Despacho nº 15 897/2009 (2ª série), de 13 de julho – Altera o Despacho nº 17 932 (2ª série), de 3 de julho de 2008, no que concerne aos valores do financiamento, e republica-o em anexo.

PORTUGAL. Despacho nº 17 932/2008 (2ª série), de 3 de julho – Aprova o novo modelo de financiamento a conceder aos estabelecimentos particulares e cooperativos do ensino especializado da música.

PORTUGAL. Despacho nº 18 041/2008 (2ª série), de 4 de julho – Regula as condições de matrícula nos cursos básico e secundário de música em regime supletivo.

PORTUGAL. Despacho nº 19 592/2004 (2ª série), de 17 de setembro – Altera a componente de formação específica do plano de estudos dos cursos complementares de música, em regime articulado, definida no Despacho 65/SERE/90, de 23 de outubro, excluindo a obrigatoriedade de frequência da disciplina de História.

PORTUGAL. Despacho nº 23 057/2009 (2ª série), de 20 de outubro – Fixa as condições em que os estabelecimentos de ensino particulares e cooperativos podem exigir comparticipações financeiras aos alunos que frequentam os cursos do ensino artístico

especializado da música nos diferentes regimes de frequência, assim como estabelece a minuta a que devem obedecer os comprovativos de pagamento a emitir.

PORTUGAL. Oficio-Circular nº 51/07, de 13 de agosto de 2007.

PORTUGAL. Portaria nº 691/2009, de 25 de junho – Cria os cursos básicos de dança, de música e de canto gregoriano e aprova os respetivos planos de estudo.

António Pacheco é Licenciado em Ensino de Música pela Universidade de Évora e Mestre em Estudos da Criança – Especialidade de Educação Musical pela Universidade do Minho. Realizou a parte letiva do Curso de Mestrado em Etnomusicologia na Universidade de Aveiro. Doutorou-se em 2013 na Especialidade de Educação Musical do Doutoramento em Estudos da Criança, no Instituto de Educação da Universidade do Minho, sob a orientação da Professora Helena Vieira. O seu interesse de pesquisa centra-se no ensino artístico especializado da música em Portugal, área em que tem desenvolvido a sua actividade pedagógica e de investigação, e na etnomusicologia e música tradicional, áreas em que tem desenvolvido diversos projetos de interação com a sociedade. Lecciona no Conservatório do Vale do Sousa, em Lousada, e no Instituto de Educação da Universidade do Minho. antoniopacheco@ie.uminho.pt

Maria Helena Vieira é Professora Auxiliar da Área de Educação Musical no Departamento de Teoria da Educação, Educação Artística e Física do Instituto de Educação da Universidade do Minho. É Directora do Mestrado em Ensino de Música e Membro do Conselho Científico do Instituto de Educação da Universidade do Minho. Faz parte da Comissão Directiva do Doutoramento em Estudos da Criança como Responsável pelo Itinerário de Estudos Artísticos, cargo que também exerceu entre 2009 e 2013 da mesma universidade. É membro do Centro de Investigação em Estudos da Criança (CIEC) e os seus interesses de pesquisa são a pedagogia, as didácticas, o currículo e as políticas educativas do ensino da música, áreas em que orientou já dezenas de alunos de mestrado e vários alunos de doutoramento, nacionais e internacionais, e sobre as quais tem diversos livros, capítulos e artigos publicados em revistas da especialidade. m.helenavieira@ie.uminho.pt

DOI 10.20504/opus2016a2211

A obra teórica de Francesco Geminiani (1687-1762)

Marcus Held (USP)

Resumo: Nascido em Lucca, Itália, em 1687, Francesco Geminiani foi discípulo de Alessandro Scarlatti e de Arcangelo Corelli em Roma. Em 1714, radicou-se em Londres, e, lá, guiou a construção do gosto musical inglês, tendo sido reconhecido como violinista virtuose, bem como compositor e professor destacados. Ao final de sua vida, dedicou-se à elaboração de seis tratados musicais: *Rules for Playing in a True Taste* (1748), *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749), *The Art of Playing on the Violin* (1751), *Guida Armonica* (1752), *The Art of Accompaniament* (1754) e *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760). Embora breves, seus textos demonstram o domínio do escritor sobre a linguagem da música instrumental, e discutem conceitos fundamentais da performance musical, aliando-os a preceptivas retóricas amplamente abordadas por teóricos setecentistas, como o gosto. Neste artigo estudaremos cada obra individualmente, ressaltando suas características históricas, textuais e musicais, bem como as diversas qualidades que este músico demonstrou dominar.

Palavras-chave: Música instrumental do século XVIII. Tratados musicais do século XVIII. Francesco Geminiani. Estilos musicais no século XVIII.

The Theoretical Work of Francesco Geminiani (1687-1762)

Abstract: Born in Lucca, Italy in 1687, Francesco Geminiani was a pupil of Alessandro Scarlatti and Arcangelo Corelli in Rome. In 1714, he moved to London, and there guided the making of the English taste in music, being recognized as a virtuoso violinist, as well as distinguished composer and pedagogue. At the end of his life, Geminiani dedicated himself to elaborating six musical treatises: *Rules for Playing in a True Taste* (1748), *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749), *The Art of Playing on the Violin* (1751), *Guida Armonica* (1752), *The Art of Accompaniament* (1754) and *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760). Although short, these texts demonstrate Geminiani's mastery of the language of instrumental music and discuss fundamental concepts of music performance while allying them to aesthetical principles, like taste, broadly approached by eighteenth-century scholars. In this article, we will study each work individually, highlighting their historical, textual and musical characteristics, as well as the many qualities that Giminani proved to master.

Keywords: 18th century instrumental music. 18th century musical treatises. Francesco Geminiani. 18th century musical styles.

HELD, Marcus. A obra teórica de Francesco Geminiani (1687-1762). *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 255-274, jun. 2016.

Este trabalho foi financiado pela FAPESP – Fundação de apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo n° 2015/06668-9). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a opinião da FAPESP.

Submetido em 12/03/2016, aprovado em 18/04/2016.

Embora pouco lembrado nas salas de concerto, Francesco Geminiani (1687-1762) é considerado atualmente, pela musicologia histórica, o principal perpetuador das escolas de violino e de composição italianas do século XVIII. Nascido em Lucca, Itália, em 1687, tornou-se discípulo em Roma de Alessandro Scarlatti e de Arcangelo Corelli, tido, no século XVIII, como o principal representante do estilo italiano. Em 1714, radicou-se em Londres e, assim, guiou a formação do gosto musical inglês na primeira metade dos setecentos. Violinista virtuose, professor respeitado, compositor inovador e tratadista por necessidade, dedicou, após a recepção negativa de suas *Sonatas para violoncelo op. 5* e de seus *Concerti grossi op. 7*, os últimos quinze anos de sua vida à escrita de seis tratados musicais: *Rules for Playing in a True Taste* (1748), *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749), *The Art of Playing on the Violin* (1751), *Guida Armonica* (1752), *The Art of Accompaniament* (1754) e *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760).

Em comum, seus tratados que, juntos, ilustram a música instrumental em voga na Inglaterra, possuem uma peculiaridade típica do pragmatismo de Geminiani: a extrema brevidade de seu conteúdo textual. Geralmente, suas obras teóricas consistem de um prefácio seguido de diversos exemplos musicais descritos sucintamente. Quanto ao conteúdo, a grande preocupação que o autor apresenta para com uma importante discussão setecentista - o bom gosto em música - é notável na leitura de todos os seus textos. Apesar de trabalhada em todos seus escritos, a tópica do gosto é mais elaborada nos dois primeiros tratados. Nestes, o compositor utiliza canções tradicionais britânicas para dissertar sobre questões de ornamentação, indicando os melhores lugares e situações para empregá-la. Seu terceiro trabalho, *The Art of Playing on the Violin*, conferiu-lhe prestígio imediato, tendo sido reimpresso e traduzido para diversas línguas ainda no séc. XVIII. Até os dias atuais, esta é considerada sua obra principal, pois é tida como o documento mais completo sobre a execução ao violino nos moldes do estilo italiano, consolidado por Corelli. Os tratados *Guida Armonica* e *The Art of Accompaniament*, por sua vez, podem ser lidos juntos. O primeiro, considerado sua obra mais original (CARERI, 1995: 181), não obteve recepção positiva por parte do público. O segundo foi publicado, primeiramente, em Paris e, em poucos meses, apareceu na Inglaterra acrescido de mais um volume. Ambos tratam da realização do baixo-contínuo e da composição musical e abordam, também, o emprego das principais relações harmônicas mostradas na *Guida Armonica*, unidas à execução "galante" nos moldes italianos, ensinada no segundo. Por fim, seu último tratado, sobre o cistre, é um dos únicos que sobrevivem, atualmente, a respeito desse importante instrumento da cultura britânica. Nele, é possível testemunhar a forte relação de Geminiani para com o âmbito cortês, bem como a preocupação de seu autor para com a ornamentação bem empregada.

O presente artigo abordará cada um desses tratados individualmente, observando as principais questões trabalhadas pelo autor, como o gosto musical, ressaltando, inclusive, alguns casos em que há a reunião dos gostos francês e italiano, a técnica instrumental, bem como a relação da música com o contexto social do século XVIII, para, assim, traçar a relevância do compositor para a música inglesa na primeira metade dos setecentos.

Rules for Playing in a True Taste (1748) e *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749)

Os tratados *Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord Particularly the Thorough Bass Exemplified in a Variety of Compositions on the Subjects of English, Scotch and Irish Tunes* ("Regras para tocar com verdadeiro gosto violino, traverso, violoncelo e cravo, particularmente o baixo-contínuo, e exemplificados em uma variedade de composições abrangendo músicas inglesas, escocesas e irlandesas") e *The Art of Good Taste in the Art of Musick* ("Arte do bom gosto na arte da música"), foram ambos publicados em Londres. Essas obras são consideradas complementares, tendo em vista a documentação da época: na lista de publicações de John Johnson, o principal editor das obras de Geminiani, lê-se que este último consiste de "um tratado sobre bom gosto, sendo [este] a segunda parte das Regras"[1] (JOHNSON, 1754, tradução nossa).

Em poucas palavras, Geminiani discutirá, em ambas as obras, o conceito de gosto que, para ele, limitava-se à invenção e à execução correta da ornamentação. Para Donington,

> Bom gosto era quase um termo técnico da época. Era usado não apenas para [reportar-se a] uma atitude cultural refinada em relação à música em geral, mas também a uma habilidade cultural refinada para produzir mais ou menos ornamentos improvisados para as melodias, frequentemente notadas com elementos simples, porém necessitando de ornamentos para que fosse fornecida uma performance completa[2] (DONINGTON, 1969: v, tradução nossa).

[1] "A Treatise on Good Taste, being the second Part of the Rules" (JOHNSON, 1754).

[2] "Good taste was almost a technical term of the period. It was used not merely for a refined and cultured attitude toward music in general; it was used for a refined and cultured ability to invent more or less improvised ornamentation for melodies often notated in plain outline, but requiring such ornamentation in order to be given a complete performance" (DONINGTON, 1969: v).

Nesse sentido, o compositor opta por descrever os ornamentos – catorze, segundo a tabela contida no tratado de 1749 e reimpressa do tratado *The Art of Playing on the Violin* (1751) -, aplicando-os aos locais que considera adequados. O emprego correto dos ornamentos é, para Geminiani, veículo essencial para se alcançar a finalidade, recorrente na literatura setecentista, de mover a audiência (CARERI, 1995: 162). Para tanto, o autor utilizou, no primeiro tratado, quatro canções britânicas como modelo: *Ann Thou Were My Ain Thing*, de David Rizzio, *What Shall I Do to Shew How Much I Love Her*, de Henry Purcell, uma canção irlandesa e uma canção inglesa, ambas sem título e anônimas. No segundo volume, as melodias, todas anônimas, retrabalhadas, foram *The Lass of Peaty's Mill*, *The Night Her Silente Sable Wore*, *When Phoebus Bright*, *O Bessy Bell*, *The Broom of Cowdenknows*, *Bush Aboon Traquair*, *Auld Bob Morrice*, *The Country Lass*, *Lady Ann Bothwet's Lament* e *Sleepy Body*. Para cada uma delas, o compositor adicionou um baixo cifrado, que deveria ser executado pelo violoncelo e/ou pelo cravo, e as reescreveu em diversos andamentos e formações instrumentais, variando a gama de afetos que as canções poderiam explorar, de acordo com as inúmeras marcas de expressão empregadas sobre as notas.

O primeiro compositor listado em seu tratado, o italiano David Rizzio, nasceu em 1525 e faleceu em 1566. Em 1561, radicou-se em Edimburgo, Escócia, onde seria músico da corte. Suas canções escocesas tornaram-se muito populares no século XVIII devido à publicação de William Thomson, de 1725, do volume *Orpheus Caledonius*, contendo diversas de suas obras (CARERI, 1995: 17). Rizzio, aparentemente, satisfez o gosto de Geminiani, uma vez que, no prefácio de *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, o autor o considera como representante do estilo italiano, enquanto o também italiano, porém naturalizado francês, Jean-Baptiste Lully, representaria modelarmente o estilo francês:

> Existem dois compositores de música que, com seus diferentes estilos de melodia, suscitam minha admiração. São eles *David Rizzio* e *Gio[vanni] Baptista Lulli*. Deles, a quem repousa a maior reputação, ou merece assim repousar, não é da minha competência pronunciar-me, mas quando considero que *Rizzio* estava, acima de tudo, à frente de seu tempo, em que, até então, a melodia era inteiramente bárbara e rude, e que ele encontrou maneiras pioneiras de civilizá-la e inspirá-la com toda a galanteria da nação ESCOCESA, sinto-me inclinado a dar-lhe a preferência[3] (GEMINIANI, 1749: pref. , tradução nossa).

[3] "Two Composers of Musick have appear'd in the World, who in their different Kinds of Melody, have rais'd my Admiration; namely *David Rizzio* and *Gio. Baptista Lulli*; of these which stands highest in Reputation, or deserves to stand highest, is none of my Business to

A citação de *auctoritates* era uma prática recorrente no século XVIII, legitimando reconhecidamente os dois principais estilos musicais da época, o francês e o italiano. Em geral, Arcangelo Corelli é a *auctoritas* escolhida pelos tratadistas para a representação modelar do gosto italiano, o que é testemunhado no decorrer do mesmo prefácio:

> Não tenho a pretensão de ser o inventor destes [estilo e maneira incomuns da música italiana], pois outros compositores da mais alta classe foram aventureiros desta mesma *Voyage*, e ninguém com maior êxito do que o celebrado *Corelli*, como pode ser visto em sua quinta composição sobre a *Aria della Follia di Spagnia*[4] (GEMINIANI, 1749: pref., tradução nossa).

É possível supor que a escolha de Rizzio, em detrimento de Corelli, tenha se dado pelo fato de o primeiro ter vivido na Grã-Bretanha, além de sua competência como compositor no estilo italiano. Nesta perspectiva, o tratado, uma vez dedicado ao leitor britânico, teria maior circulação quando uma das autoridades tivesse vivido na mesma região que o público dessa obra.

Conforme se lê acima, Geminiani demonstra uma leve preferência pelo estilo italiano, mas ela não é completamente declarada. De fato, em seu tratado, ele apresenta elementos tanto do estilo italiano quanto do francês, misturando livremente os ornamentos. Embora discípulo de Corelli, o compositor não deixa de escrever, ao longo das variações compostas sobre as canções britânicas, uma grande variedade de ornamentos franceses, como trinados, mordentes e apojaturas, ao estilo da corte de Luís XIV. Aliado a isso, a tradição italiana está representada ao longo de extensas passagens de improvisação escrita, à moda de seu mestre. Geminiani mostra-se, portanto, ciente das diversas correntes musicais de seu tempo, e seu objetivo, como professor, era instruir seus alunos a dominar ambas as linguagens, empregando-as com agudeza e bom gosto.

---

pronounce: But when I consider, that *Rizzio* was foremost in point of Time, that till then Melody was intirely rude and barbarous, and that found Means at once to civilize and inspire it with all native Gallantry of the SCOTISH nation, I am inclinable to give him the preference" (GEMINIANI, 1749: pref.).

[4] "I do not pretend to be the Inventor of either: other Composers of the highest Class have been Adventurers in the same *Voyage*; and none with more Success than the celebrated *Corelli*, as may be seen in his fifth composition upon the *Aria della Follia di Spagnia*" (GEMINIANI, 1749: pref.).

The Art of Playing on the Violin (1751)

Mais do que como compositor de sonatas e *concerti grossi*, Francesco Geminiani é lembrado atualmente como autor do tratado *The Art of Playing on the Violin Containing All the Rules Necessary to Attain to a Perfection On That Instrument, With Great Variety of Compositions, Which Will Also Be Very Useful to Those Who Study the Violoncello, Harpsichord etc.* ("A arte de tocar violino contendo todas as regras necessárias para atingir a perfeição nesse instrumento, com grande variedade de composições, que também serão mui úteis àqueles que estudam violoncelo, cravo etc."), também publicado em Londres. Esta é, sem dúvida, sua obra mais importante e mais representativa, sendo atualmente a mais discutida. Tamanha foi a repercussão desse novo tratado que, em 1752, foi publicado (e reimpresso em 1803) em Paris, com o título *L'Art de jouer du violon*. Nessa edição, o conteúdo textual e musical permanece praticamente inalterado, salvo a omissão do prefácio contido na versão inglesa. Além disso, o frontispício é muito mais elaborado, contendo, inclusive, uma gravura de um violinista, que Boyden (1952: vi) sugere que seja uma representação do próprio Geminiani. Caso a opinião de Boyden seja levada em consideração, esta gravura é relevante, por apresentar indícios de uma técnica diversa para segurar o violino daquela apresentada no texto. Já em 1769, em Boston, Estados Unidos, parte da primeira edição foi publicada por John Boyles como *An Abstract of Geminiani's Art of Playing on the Violin* e, em 1789, em Viena, foi publicada a tradução para o alemão, *Gründliche Anleitung oder Violinschule*. Tanto essa última quanto a versão francesa de 1803, contudo, diferem bastante da versão original, tendo passado por diversas atualizações, à medida que, mais de vinte anos após a morte de Geminiani, a maneira de tocar violino já havia se modificado em diversos aspectos.

Nesse tratado, Geminiani condensa, em um número relativamente pequeno de preceitos, a escola de violino e de composição italiana consolidada por Corelli. Para Boyden (1952: v), a fama desse tratado não se deve, unicamente, ao seu posicionamento histórico, e sim à desenvoltura do texto. De fato, ao longo das poucas páginas dedicadas à teoria, Geminiani cobre, quase que completamente, a base técnica necessária para a solução de qualquer problema violinístico. Além disso, o autor não deixa de discorrer sobre o panorama musical de seu tempo: enquanto grande parte da música inglesa tenha se baseado, ao longo do século XVII e da primeira metade do século XVIII, no repertório de danças e, em muitos casos, na música representativa, restringindo-se a poucos artifícios técnicos, Geminiani oferece em *The Art of Playing on the Violin* diversas possibilidades; desde dedilhados inusitados, mudanças de posição entre notas distantes e execução de cordas duplas ao longo de toda a extensão do espelho do instrumento, até as diversas possibilidades de ornamentação, bem como a indicação do uso contínuo do vibrato. No entanto, o autor é claro quanto à importância que ele destina ao embelezamento da linha

melódica: o intérprete deve executar os ornamentos de modo que contribua para com a ideia inicial da música, sem se distanciar da verdadeira intenção do compositor (GEMINIANI, 1751: pref.).

Notável também é a importância que Geminiani atribui à música instrumental, em particular ao violino. No prefácio, comenta:

> A intenção da Música é não apenas agradar aos ouvidos, mas também expressar sentimentos, atingir a imaginação, afetar a mente e comandar as paixões. A arte de tocar violino consiste em proporcionar ao instrumento um tom que deve, de certo modo, igualar-se à mais perfeita voz humana, executando cada peça com exatidão, propriedade e elegância de expressão, de acordo com a verdadeira intenção da Música[5] (GEMINIANI, 1751: pref. , tradução nossa).

No século XVIII, eram frequentes as discussões que tratavam da representação de afetos através da música instrumental. No entanto, poucos foram os tratados de violino que abordaram esse tema, descrevendo-o e comparando-o em função da técnica do instrumento, um aspecto que Geminiani realizou com propriedade. Para Boyden (1952: v), o trabalho desse compositor é especialmente importante pela insistência no papel da expressão das emoções. Ao longo do texto, o autor instrui o leitor a executar as diversas técnicas que o violino, naquele momento, poderia oferecer. Geminiani apresenta vinte e quatro exemplos, sempre relacionando artifícios técnicos ao efeito desejável no ouvinte. Deve-se ter em mente, ainda, que tal tratado foi, também, a primeira obra do gênero deliberadamente destinada ao músico de nível avançado (BOYDEN; 1990: 357). Para Geminiani, os exemplos ao longo do texto são tão adequados para demonstrar a execução musical que não são necessárias mais instruções para interpretar as doze composições que finalizam o tratado. Estas peças finais, de grande exigência técnica, abrangem toda a variada gama de afetos discutida ao longo da obra. Careri (1995: 173) afirma que as peças são convenientes tanto para aprimorar a destreza quanto a sensibilidade musical do aprendiz, desenvolvendo sua autonomia para a interpretação.

[5] "The Intention of Musick is not only to please the Ear, but to express Sentiments, strike the Imagination, affect the Mind, and command the Passions. The Art of playing the Violin consists in giving that Instrument a Tone that shall in a Manner rival the most perfect human Voice; and in executing every Piece with Exactness, Propriety, and Delicacy of Expression according to the true Intention of Musick" (GEMINIANI, 1751: pref.).

Apesar de consistente no que diz respeito à execução musical ao instrumento, a apreciação do tratado não pode ser completa se a atenção estiver voltada apenas ao texto escrito. Tendo em vista o espírito pragmático de Geminiani, que pode ser evidenciado em todas as suas obras teóricas, o conteúdo textual é pensado em função das mais de cinquenta páginas dedicadas aos exemplos musicais. Nesse sentido, mais uma vez, a obra deste discípulo de Corelli difere dos extensos tratados de autores como Leopold Mozart (1756) e Carl Philipp Emmanuel Bach (1762), que discutem a interpretação instrumental em longas passagens redigidas. No entanto, *The Art of Playing on the Violin* constitui uma das principais obras de referência, sobretudo para a interpretação da música de estilo italiano, dominante na Europa no séc. XVIII. Além disso, é o único tratado relevante que discorre sobre o tipo de técnica utilizada ao violino na Itália e na Inglaterra na primeira metade do setecentos (CARERI, 1995: 178).

Guida Armonica (1752)

O tratado intitulado *Guida Armonica o Dizionario Armonico Being a Sure Guide to Harmony and Modulation – Guida Armonica* ou *Dicionário Harmônico* que consiste em um guia seguro para a harmonia e a modulação – é a obra mais original e, ao mesmo tempo, a mais controversa de Geminiani. Apesar de não ser possível precisar o ano da publicação desse livro, deve-se levar em conta uma série de questões a respeito de sua elaboração. Em Burney (1935: v. 2, 991) e em Hawkins (1963: v. 2, 903) encontra-se 1742 como o ano de sua publicação. Na verdade, trata-se da datação de uma gravura inserida e publicada no tratado *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749). Nela, é possível notar a representação da *Guida Armonica*. Além disso, em 26 de abril de 1740, o jornal *Dublin Newsletter* anunciou a venda de assinaturas para a publicação da *Guida Armonica* (CARERI, 1995: 180). Com isso, pode-se concluir que tal tratado tenha sido escrito até o ano de 1740. No entanto, devido ao preço excessivamente elevado para os padrões da época, as assinaturas não obtiveram o número mínimo de procura, e a publicação teve de ser adiada.

Muitas fontes levam a crer que o presente tratado tenha sido publicado no ano seguinte à publicação de *The Art of Playing on the Violin* (1751) em Londres, isto é, 1752. Além de esse último tratado ter sido catalogado como seu op. IX, a *Guida Armonica* como op. X e seu próximo tratado, *The Art of Accompaniament* (1754), como op. XI, nas listas de publicação de John Johnson, tal obra é sempre listada após aquela sobre o violino. Assim, Careri (1995: 180) conclui que o autor teve de esperar mais de dez anos após a escrita de sua *Guida Armonica* para arriscar a publicação, custeada pelo próprio autor, e que, provavelmente, teria sido realizada em 1752.

No prefácio, Geminiani adverte o leitor sobre o panorama musical daquele tempo, dizendo que:

> [...] as regras para a modulação, apreendidas por muitos nesses quarenta anos, são extremamente limitadas e deficientes e, por desprezarem a parte mais importante desta ciência, reduziram-na a seus limites mais estreitos, tornando-as extremamente pobres, insípidas e estéreis[6] (GEMINIANI, 1752: v. I, pref., tradução nossa).

Ao longo do texto o autor queixa-se, dizendo serem muito escassos os intérpretes capazes de oferecer alguma inovação para a harmonia, para a modulação e para a melodia, e indaga: "a que se deve isto, senão a essas regras imperfeitas e deficientes que, ao invés de orientar os estudantes de harmonia, induzem-nos ao erro; ao invés de amparar, aperfeiçoar e exaltar o engenho natural, restringem-no e o desvalorizam?"[7] (GEMINIANI, 1752: v. I, pref., tradução nossa).

As intenções de Geminiani são claras: expandir os limites estreitos que a harmonia parecia ter naquele tempo; não apenas enriquecendo sua linguagem, mas também oferecendo ao leitor a oportunidade de expandir sua obra com infinitas possibilidades. Para tanto, elabora esse dicionário harmônico, que explica da seguinte maneira a primeira das diversas tabelas com exemplos musicais:

> Quando tivermos escrito o sinal da clave F e a marca do tempo C e tivermos escolhido indiferentemente qualquer uma das cinco notas representadas no começo da primeira página e as tivermos escrito, assim como as figuras, se houver, devemos observar o número abaixo daquela nota e proceder à página marcada com aquele mesmo número. Ali encontraremos diversas passagens começando com a mesma nota e com as mesmas cifras sobre ela, ou então sem cifra alguma, se não as houver sobre a nota que escolhemos. Devemos escolher qualquer uma dessas passagens e

[6] "The Rules for Modulation, which have been received by many within these Forty Years, are extremely short and defective; and, by leaving out the greatest Part of the Science, have reduced it within the narrowest Limits; and render'd it poor, jejune, and steril, to the Last Degree" (GEMINIANI, 1752: v. I, pref.).

[7] "What can this be owing, but imperfect and defective rules? Which instead of guiding the Students of Harmony, mislead them; instead of assisting, improving, and exalting natural Genius, confine and depress it" (GEMINIANI, 1752: v. I, pref., tradução nossa).

> transcrevê-la exatamente com as mesmas cifras, exceto a primeira nota, que deve ser omitida, pois já se encontra escrita. Quando tivermos transcrito uma dessas passagens, devemos observar o número ao seu final e ir à página marcada com o mesmo número. Ali encontraremos diversas passagens começando com a mesma nota com a qual termina a última passagem escolhida, e com as mesmas cifras sobre ela, ou então sem cifra alguma, se não as houver sobre a última nota da passagem transcrita. Devemos escolher qualquer uma dessas passagens e transcrevê-la assim como antes, omitindo a primeira nota, e assim proceder de passagem em passagem o quanto nos aprouver. [...] Ao observar as instruções acima, é impossível, mesmo para os mais ignorantes, errar. Mas o bom efeito da melodia e da harmonia será maior ou menor, de acordo com a escolha das passagens[8] (GEMINIANI, 1752: v. I, iii, tradução nossa).

Esta maneira de conceber as progressões harmônicas é diversa do que se lê em outras referências setecentistas sobre o assunto, por apresentar a composição musical acessível através de um esquema extremamente simples. Ao longo das trinta e quatro páginas do guia são apresentadas sessenta e seis passagens – que não possuem mais que cinco notas - com um baixo figurado, possibilitando mais de 2200 combinações distintas. Ou seja, ao relacionar as diversas passagens segundo seu gosto e agudeza, o aprendiz teria acesso aos elementos essenciais de sua nova música com um sentido prático. A recepção do público, todavia, não foi positiva: por um lado, criticou-se a construção do método, considerado muito vago; por outro, a obra foi considerada muito confusa. Questionou-se, ainda, a importância excessivamente dedicada à harmonia em detrimento da melodia, uma vez que o autor não forneceu instruções para a elaboração dessa última. Por fim, não foi bem vista a eventual possibilidade de que qualquer amador, com a ajuda desse guia, pudesse compor sem grandes dificuldades.

[8] "When you have written the Mark of the Clef F and the Mark of the Time C and chosen indifferently any one of the five Notes represented in the Beginning of the first Page, and written the same down and the Figures over it, if any, You are to observe the Number under that Note, and turn to the Page marked with the same number; there you will find several Passages beginning with the same Note, and with the same Figures over it, or without Figures over it, if there be no figures over the note you have chosen; choose any of those Passages, and write it down with the Figures exactly, except the first Note, which must be omitted, being already written [...]. By observing the foregoing Directions, it is impossible for the most Ignorant to err. But the good Effect of the Melody and Harmony will be greater or less, according to the Choice of the Passages" (GEMINIANI, 1752: v. I, iii).

Tendo em vista tamanha repercussão negativa, o compositor viu-se obrigado a publicar um suplemento ao tratado, surgido poucos meses mais tarde. No prefácio, Geminiani se defende:

> Por ter sido frequentemente dito que minha *Guida Armonica* não foi amplamente compreendida, e que tem sido considerada por alguns de pouca utilidade, pelo fato de o baixo estar ali apresentado sem as regras para a composição das outras partes, resolvi explicar meu projeto mais integralmente, assim como satisfazer aos amantes da arte, instruindo-os sobre o método para se fazer o uso pretendido por mim deste trabalho[9] (GEMINIANI, 1752: v. 2, pref., tradução nossa).

Apesar de, ao longo do suplemento, reconhecer que não ensina composição em sua totalidade, argumenta que os exercícios provar-se-iam muito úteis àqueles que desejam aperfeiçoar-se nessa arte, pois,

> Neles, [...] perceberão com grande clareza que a boa melodia está implícita na boa harmonia e na boa modulação, e que eles não terão nada a perder para a boa harmonia e para a boa modulação, ao se sujeitarem ao esforço de consultar as instruções que acompanham os exemplos, abundantes na *Guida Armonica*[10] (GEMINIANI, 1752: v. 2, pref., tradução nossa).

Embora estas duas concepções originais a respeito da harmonia também tenham recebido alguns elogios (cf. HAWKINS, 1963: v. 2, 903), não desfrutaram da mesma estima que seus outros trabalhos. Elas ainda são a porção atualmente menos reconhecida de sua obra teórica.

---

[9] "Having been told frequently that my *Guida Armonica* is not commonly understood, and that it has been of little Use, because the Bass is there set down without Rules for composing the other Parts; I have resolv'd to explane my Design more fully, and satisfy the Lovers of the Art, by Instructing them in the Method of making the intended Use of my Work" (GEMINIANI, 1752: v. 2, pref.).

[10] "[…] will see with great Evidence, that good Melody is implied in good Harmony, and good Modulation: And that they can never be at Loss for good Harmony and Modulation, if they will be at the Pains to consult the Directions prefixed to the Examples, in which the *Guida Armonica* abounds" (GEMINIANI, 1752: v. 2, pref.).

The Art of Accompaniament (1754)

O único tratado sobre baixo-contínuo escrito por Francesco Geminiani foi publicado primeiramente em Paris, sob o título *L'art de bien accompagnier du Clavecin*. No mesmo ano, a versão expandida para dois volumes, intitulada *The Art of Accompaniament or A New and Well Digested Method to Learn to Perform the Thorough Bass on the Harpsichord, With Property and Elegance* ("A arte do acompanhamento ou um método novo e bem resumido para aprender a realizar o baixo-contínuo ao cravo com propriedade e elegância"), foi publicada em Londres, sendo esta a versão discutida neste artigo.

Como ocorre na maioria das obras do compositor, esse tratado possui diversas peculiaridades, que já podem ser encontradas na leitura do prefácio:

> Alguns, talvez, surpreender-se-ão ao encontrar tão pouca semelhança entre este livro e aqueles publicados por outros sobre o mesmo assunto. Se qualquer um desses livros – ou todos eles – nos trouxesse instruções completas sobre como realizar de modo exato o baixo-contínuo, não teria eu que oferecer ao público este meu livro. Além, disso, ouso dizer que é impossível alcançar a realização correta do baixo-contínuo com a ajuda de alguns ou mesmo de todos os livros já publicados até o momento. A arte do acompanhamento consiste em apresentar [a] harmonia, dispor os acordes em uma distribuição correta dos sons que os constituem, bem como ordená-los de maneira que deem ao ouvido o prazer de uma melodia contínua e ininterrupta. Esta observação, ou melhor, este princípio, é a base de meu método, que ensina o aprendiz a extrair da harmonia, que ele carrega sob seus dedos, cantos agradáveis e diversificados. Esta obra também será útil para instruir o aprendiz no método da composição, pois suas regras não se diferenciam daquelas do acompanhamento. Contudo, os métodos de acompanhamento comumente [à disposição do estudante] não fornecem ao aprendiz indicações para o os caminhos a serem seguidos na [arte da] composição[11] (GEMINIANI, 1754: v. I, pref., tradução nossa).

[11] "Some perhaps will be suprized to find so little Resemblance between this Book, and those which have been published by others, upon the same subject. Had any, or all of those Books together, contained compleat Directions for the just Performance of Thorough Bass, I should not have offered mine to the Publick. But I will take upon me to say, that it is impossible to arrive at the just Performance of Thorough Bass, by the Help of any, or all of those Books hitherto published. The Art of Accompagniament consists in displaying Harmony, disposing the Chords in a just Distribution of the Sounds whereof they consist, and in ordering them after a Manner, that may give the Ear the Pleasure of a continued and uninterrupted Melody. This Observation, or rather Principle, is the Ground of my method, which teaches the Learner to draw from the Harmony, he holds under his Fingers, diversified and agreeable Singings. This

Com efeito, para Geminiani fundamentar o então chamado "ineditismo" do conteúdo de seu livro, apresenta uma maneira que considera como sendo "nova e inusitada" de executar o baixo-contínuo, tornando a realização da harmonia uma composição autossuficiente, ou fazendo com que ela seja, de certo modo, independente da melodia do instrumento solista. Embora essa ideia seja controversa, o autor defende que "a arte do acompanhamento consiste em apresentar [a] harmonia, dispor os acordes em uma distribuição correta dos sons que os constituem, bem como ordená-los de modo que dê ao ouvido o prazer de uma melodia contínua e ininterrupta"[12] (GEMINIANI, 1754: v. I, pref., tradução nossa). Para tanto, o tratado consiste de uma série de passagens com baixo figurado, cada uma das quais possui diversas realizações possíveis, todas apresentadas pelo autor, lembrando que, a fim de garantir a continuidade do som e o bom gosto na execução, "o aprendiz deve, portanto, atentar para não esgotar a harmonia de uma só vez, ou seja, para nunca abaixar todos os seus dedos de uma única vez sobre as teclas, mas sim tocar as várias notas que constituem os acordes em sucessão"[13] (GEMINIANI, 1754: v. I, 3, tradução nossa). Ou seja, Geminiani apresenta, aqui, diversas maneiras em que fornece ao continuísta a possibilidade de estabelecer um diálogo mais equilibrado com o instrumentista solista. Deste modo, técnicas como executar uma sonoridade prolongada, bem como atentar-se para realizar a harmonia consistentemente, garantirão ao cravista e ao ouvinte uma interpretação e, respectivamente, uma recepção justa correta da verdadeira intenção do compositor (GEMINIANI, 1751: pref.).

Charles Burney, em uma crítica controversa, comenta que o tratado é destinado apenas:

> [...] aos que não necessitam mais da assistência [para o aprendizado do baixo-contínuo] e, se [estes] praticarem [o que é apresentado no tratado], tornar-se-ão intolerantes para com os cantores e instrumentistas solistas que

---

Work will also be useful in leading the Learner into the Method of Composing , for the Rules of Composition do not differ from those of Accompagniament: but the common Method of Accompagniament gives the Learner no Hint of the Course he is to take in Composing" (GEMINIANI, 1754: pref.).

12 "The Art of Accompagniament consists in displaying Harmony, disposing the Chords in a just Distribution of the Sounds whereof they consist, and in ordering them after a Manner, that may give the Ear the Pleasure of a continued and uninterrupted Melody" (GEMINIANI, 1754: v. I, pref.).

13 "The Learner is therefore to observe not to exhaust Harmony all at once, that is to say, never to lay down all his Fingers at once upon the Keys, but to touch the several Notes whereof the Chords consist in Succession" (GEMINIANI, 1754: v. I, 3).

> desejam ter total proeminência sobre o tilintar do cravo[14] (BURNEY, 1935: v. 2, 992, tradução nossa).

Esta ironia serve, pois, para afirmar, segundo a opinião de Burney, que a obra não era boa o suficiente para o público. Uma afirmação como esta, vinda de um contemporâneo de Geminiani, pode nos induzir a pensar que as instruções contidas em *The Art of Accompaniament* não fossem as mais representativas da prática instrumental daquele tempo Na verdade, segundo Careri (1995: 190), elas são mais elaboradas e complexas do que o que se lê usualmente em outros tratados da época sobre o mesmo assunto, embora este não seja o único. Cabe ressaltar que Francesco Geminiani, discípulo de Arcangelo Corelli, era reconhecido em sua própria época como violinista virtuose, tendo desenvolvido intensa carreira como solista itinerante. Partindo desta premissa, é curioso notar que o compositor sugira que o cravo rivalize em atenção com o solista, diversamente do que ocorre em outros tratados da mesma época, que ensinam que seu papel é apenas o de fornecer harmonia para dar suporte à melodia executada pelo instrumento principal (CARERI, 1995: 193). Arnold (1965: 468) sugere, ainda, que Geminiani esteja descrevendo como ele, detentor de virtuosismo incomparável, desejaria ser acompanhado.

The Art of Playing the Guitar or Cittra (1760)

O último tratado publicado por Geminiani, em 1760 em Edimburgo, Escócia, *The Art of Playing the Guitar or Cittra Containing Several Compositions with a Bass for the Violoncello or Harpsichord* ("A arte de tocar guitarra ou cistre contendo várias composições com um baixo para o violoncelo ou cravo"), é um de seus trabalhos menos conhecidos. No entanto, tal documento possui valor musicológico inestimável, uma vez que é um dos poucos materiais disponíveis, atualmente, sobre o cistre, instrumento muito presente e importante na cultura britânica durante os séculos XVI, XVII e XVIII.

O cistre (*cittern*, *citharn*, *cythara*, *cittra*, *cithren*, *citole*, *gittern*, *quinterna*) é um instrumento de cordas dedilhadas, assim como o alaúde, a teorba e a guitarra barroca, sendo o mais agudo de uma família que incluía a *pandora*, o *orpharion*, o *penorcon*, o *poliphant* e o *stump*. Embora seja difícil precisar sua origem, Dart (1948: 50), Winternitz (1961: 222) e Grijp (1981: 90) comentam que, possivelmente, este instrumento seja oriundo da Itália,

[14] "[...] to those who no longer want such assistance; and, if practised, would be intolerable to singers and solo-players, who wish to be heard through the tinkling of a harpsichord" (BURNEY, 1935: v. 2, 992).

apesar de ter ocupado lugar de destaque no gosto musical inglês. O cistre é comumente constituído de uma caixa de ressonância arredondada com fundo reto, faixas laterais em forma de gomos ou não, tampo harmônico com rosa entalhada e cavalete de quatro cordas duplas de metal (arame), com trastes metálicos fixos (diferentemente do alaúde, teorba e demais instrumentos de cordas dedilhadas que tinham trastes de tripa animal ajustáveis), de cravelha levemente perpendicular ao braço de pouco mais de duas oitavas de tessitura, cuja a cabeça era esculpida em formato de caracol, forma animal ou humana. Este instrumento integrava o *broken consort*, grupo instrumental formado por instrumentos de famílias variadas, e frequentemente constituído pelo cistre, traverso (ou uma flauta-doce), viola da gamba soprano (ou violino), alaúde, pandora e viola da gamba baixo. No *broken consort*, o cistre cumpria tanto o papel de instrumento solista quanto o de acompanhante, integrando o grupo do baixo-contínuo, realizando blocos de acordes (REESE, 1959: 849).

A literatura musical e a tratadística para o cistre não é tão vasta quanto à dedicada a outros instrumentos, como o cravo e o violino. No entanto, algumas obras sobreviveram ao longo dos séculos e contribuem para a compreensão de sua função no cenário musical inglês renascentista e barroco. Além do tratado de Geminiani, sobrevivem apenas *The Cittharn Schoole* (1597), de Antony Holborne, *Citharen Lessons (1609)*, de Thomas Robinson, *The First Booke of Consort Lessons* (1ª ed. 1599, 2ª ed. 1611), de Thomas Morley, *Lessons for Consort* (1609), de Philip Rosseter, e *Booke of New Lessons for the Cithern and Gittern* (1652), de John Playford. Ao conferirmos as datas dessas publicações, notamos o hiato de mais de um século entre estas publicações e o aparecimento da obra de Geminiani. A este respeito, o próprio Geminiani comenta: "Devido ao uso da Pequena Guitarra ou Cistre ter sido recentemente revivido entre nós, considerei que seria vantajoso para seus admiradores compor algumas lições adaptadas à tessitura e ao estilo deste instrumento"[15] (GEMINIANI, 1760: pref., tradução nossa). Esta informação permite supor que o cistre tenha caído em desuso, voltando a gozar de algum prestígio em meados do século XVIII.

Para o leitor moderno, as informações contidas no tratado não se limitam apenas ao aprendizado técnico do cistre: elas dão mais informações sobre os leitores e o âmbito social em que este instrumento era executado (o ambiente cortesão), sobre os instrumentistas que o praticavam, sobre as circunstâncias em que ele era utilizado, bem como sobre seu uso na música (solo ou acompanhamento). Sua estrutura compreende um prefácio que justifica sua publicação, seguido de uma breve explicação sobre a técnica do

[15] "The Use of the lesser Guitar or Cittra, being lately revived amongst us, I thought it might be of general advantage to its admirers to compose some Lessons adapted to the compass and stile of that Instrument" (GEMINIANI, 1760: pref.).

cistre. O trabalho se encerra com onze composições de cunho didático para um cistre de seis ordens ou violino, com acompanhamento de baixo-contínuo.

O tratado, financiado pelo próprio autor, obteve recepção razoável: o frontispício já indica sua circulação, pois o fato de que Robert Bremner, um dos editores mais eminentes da Inglaterra, tenha publicado a obra, e a informação de que o tratado tenha sido "vendido em todas as lojas de música da Grã-Bretanha e Irlanda"[16] (BREMNER, 1760, tradução nossa) levam a concluir que ele teve grande tiragem. Além disso, vale lembrar que as impressões musicais do século XVIII eram voltadas principalmente para o perfil diletante; ou seja, tal obra possuía todos os requisitos para ser bem recebida.

Considerações Finais

Neste artigo foram individualmente discutidos todos os tratados escritos pelo violinista, compositor, professor e teórico de música Francesco Geminiani, nascido na Itália em 1687. O conjunto das seis obras desse músico, produzido entre 1748 e 1760, é fundamental para a compreensão do gosto musical na Inglaterra na primeira metade do século XVIII.

Alguns dos mais importantes estudiosos da obra de Geminiani, entre eles Careri e Boyden, criticam a produção literária deste autor, afirmando que as informações contidas nos tratados sejam vagas, incompletas ou até mesmo errôneas, e que se limitam, apenas, a explicar os exemplos musicais. Segundo estes, a insuficiência do texto impossibilitaria uma compreensão mais ampla dos princípios estéticos de sua música, e, portanto, daquela praticada na Inglaterra em sua época. Careri (1995: 161), ademais, questiona se tais documentos podem ser considerados realmente como "tratados", sugerindo que sejam, apenas, "algo pouco além de manuais práticos para músicos", por não apresentarem explicações sistemáticas dos preceitos ali expostos, além de sua brevidade textual desprovida de aprofundamento teórico. Ao longo deste artigo, contudo, refutamos esta opinião, tanto no que diz respeito à explicação de seus exemplos musicais quanto com relação à possibilidade de compreender, através de seus escritos, preceptivas da música setecentista.

Com relação ao primeiro ponto, deve-se levar em consideração que o autor é, antes de tudo, um instrumentista, e, sendo assim, é importante ter em mente a reputação que ele obteve ainda em vida como representante de seu instrumento, o violino, bem como da música e do estilo de Corelli, o que confere autoridade às suas opiniões. Além

[16] "[...] sold at all the Music shops in Great Britain and Ireland" (BREMNER, 1760).

disso, Geminiani demonstra domínio absoluto sobre a composição, o que pode ser testemunhado ao longo das centenas de obras, tanto aquelas contidas em suas obras teóricas quanto as publicações de sonatas e *concerti grossi*, refletindo o gosto musical em voga na Inglaterra. Como professor, observamos neste artigo que, em seus tratados, o autor é extremamente criterioso ao notar todo e qualquer ornamento de expressão em que julga decoroso que seja executado. Ademais, suas ornamentações escritas somam-se ao importante *corpus* de referência para a recuperação do estilo de interpretação da música aos moldes de Corelli na Inglaterra do século XVIII, como a edição holandesa de Estienne Roger (1710). Em seus tratados, Geminiani aborda não apenas questões de interpretação, mas também a composição e a principal discussão estética setecentista das artes, o gosto.

The Art of Playing on the Violin é o tratado que mais representa Geminiani, o instrumentista. Por se tratar de um dos livros mais completos sobre a técnica do violino no século XVIII, é considerado a sua obra-prima, o que já se pode esperar tendo em vista a grande circulação que obteve logo após sua publicação, bem como a repercussão desse documento até os dias atuais. Virtuose, Geminiani não poupou esforços para descrever e demonstrar tudo o que era possível de se fazer ao violino naquele tempo, de modo que seu texto comporta o ensino do instrumento e a compreensão clara dos exemplos musicais. Todos os vinte e quatro exemplos e as doze composições ali contidas são referências relevantes para o estudo do estilo italiano que, consolidado por Corelli no final do século XVII, foi propagado por toda a Europa no século seguinte.

Como compositor, Geminiani aponta nos tratados *Guida Armonica* e *The Art of Accompaniament* sua visão peculiar sobre o ensino da harmonia e do baixo-contínuo. Ele encara as ferramentas musicais de maneira muito simples, de modo que o leitor amador, possivelmente o público-alvo desses tratados, possa aventurar-se na arte da composição e do acompanhamento sem maiores dificuldades. Além disso, a ideia de que o baixo-contínuo deva constituir uma estrutura harmônica e melódica autossuficiente contrasta com outros tratados da época, bem como com algumas correntes interpretativas praticadas nos dias de hoje. Um estudo mais profundo desta obra de Geminiani poderá trazer informações ricas sobre o acompanhamento instrumental da música do século XVIII.

Embora tamanha simplicidade não tivesse agradado a maior parte seus leitores na publicação de sua *Guida Armonica*, o músico diletante parece ter sido o principal comprador de suas obras teóricas, o que levou Geminiani a elaborar seu último tratado, *The Art of Playing the Guitar or Cittra*. O cistre, como pudemos ver, foi um instrumento protagonista na cultura musical britânica dos séculos XVI e XVII. Após cair em desuso, o instrumento voltou à moda na aristocracia no século XVIII, como demonstra o prefácio desse documento. Assim, tal escrito revela-se importante para se compreender o ambiente

musical na corte britânica, assim como o conceito de gosto, a maior preocupação de Geminiani.

Refutando o segundo ponto, que afirma que a obra de Geminiani não permite compreender questões estéticas da música setecentista, mostramos, acima, a importância que a tópica do gosto assume em todas as suas obras. Para o autor, gosto está reduzido ao emprego justo e correto dos ornamentos. No entanto, a sua discussão sobre os ornamentos é uma incursão profunda no estilo italiano – principalmente no que diz respeito à improvisação *ex tempore*. Ainda que não se aprofunde textualmente, sua obra é referência fundamental para o estudo da música italiana e de seu reflexo na cultura britânica do século XVIII. Além disso, listar, discorrer, exemplificar e relacionar cada ornamento com seus diversos afetos fez de Geminiani um tratadista pioneiro, tendo sido ele o único a ter realizado tal esforço de maneira tão detalhada. Esta é uma das questões mais importantes nas discussões estéticas do século XVIII, e Geminiani soma-se a tratadistas canônicos como Johann Matheson (1739), Joseph Joachim Quantz (1752), Carl Phillipp Emanuel Bach (1753, 1762) e Leopold Mozart (1756), que propõem uma ligação entre a teoria e a prática musical. O autor recorda:

> No que diz respeito à performance musical, a experiência mostra que a imaginação do ouvinte está tanto à disposição do mestre que ele, com a ajuda de variações, andamentos, intervalos e melodias com harmonia, pode quase estampar a expressão que lhe agrada na mente [dos ouvintes]. Essas emoções extraordinárias são, de fato, mais facilmente excitadas quando acompanhadas de palavras. Eu aconselharia, ainda, tanto para o compositor como para o intérprete que ambiciona inspirar sua plateia, estar primeiramente inspirados eles mesmos. Isto certamente ocorrerá se for escolhida uma obra engenhosa, se [o intérprete] estiver totalmente familiarizado com todas suas belezas, e se [ele] embeber sua própria performance do mesmo espírito exaltado[17] (GEMINIANI, 1749: 3-4, tradução nossa).

[17] "And with regard to musical Performance, Experience has shwen that the Imagination of the Hearer is in general so much at the Disposal of the Master that by the Help of Variations, Movements, Intervals and Modulation he may almost stamp what Impression on the Mind he pleases. These extraordinary Emotions are indeed most easily excited when accompany'd with Words; and I would besides advise, as well the Composer as the Performer, who is ambitious to inspire his Audience to be first inspired himself, which he cannot fail to be if the chuses a Work of Genius, if he makes himself thoroughly acquainted with all its Beauties; and if while his Imagination is warm and glowing he pours the same exalted Spirit into his own Performance" (GEMINIANI, 1749: 03-04).

Em suma, a leitura da obra teórica desse compositor tão importante para a consolidação do gosto na Inglaterra setecentista suscita diversas questões que, ainda, restam para serem estudadas pela musicologia histórica. Este artigo deixa claro que, embora Geminiani represente consistentemente o gosto musical do século XVIII, ainda há diversas especificidades que têm carecido de estudos mais aprofundados tanto para fornecerem novas opções interpretativas, quanto para a compreensão de princípios estéticos, e principalmente para a ligação entre estas duas áreas que, frequentemente, permanecem separadas.

Referências

ARNOLD, Frank Thomas. *The Art of Accompaniament from a Thorough-Bass*. 2. ed. New York: Dover, 1965.

BOYDEN, David D**.** *Introduction to Geminiani's The Art of Playing on the Violin*. London: Oxford University Press, 1952.

_____. *The History of Violin Playing From its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. New York: Oxford University Press, 1990.

BREMNER, Robert. *Frontispício ao tratado de Geminiani*. In GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing the Guitar or Cittra*. Edinburg,1760.

BURNEY, Charles. *A General History of Music*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1935 [1789]. 2 v.

CARERI, Enrico. *Francesco Geminiani (1687-1762).* New York: Oxford University Press, 1995.

DART, Thurston. The Cittern and its English Music. *The Galpin Society Journal*, v. 1, p. 46-63, mar. 1948.

DONINGTON, Robert. *Introduction to Geminiani's Treatise of Good Taste in the Art of Music.* London: Da Capo Press, 1969.

GEMINIANI, Francesco. *Rules for Playing in a True Taste*. London, 1748.

_____. *A Treatise of Good Taste in the Art of Music*. London: 1749.

_____. *Guida Armonica*. London, 1752. 2 v.

_____. *The Art of Acompaniament*. London, 1754. 2 v.

_____. *The Art of Playing on the Violin*. London, 1751.

_____. *The Art of Playing the Guitar or Cittra*. Edinburg,1760.

GRIJP, Louis Peter. Fret Patterns of the Cittern. *The Galpin Society Journal*, v. 34, p. 62-97, mar. 1981.

HAWKINS, John. *A General History of the Science and Practice of Music*. London: Dover Publications, 1963 [1776]. 2 v.

JOHNSON, John. Lista de Publicações. In GEMINIANI, Francesco. *The Art of Acompaniament*. London, 1754. Frontispício.

REESE, Gustave. *Music in the Renaissance.* New York: W. W. Norton Company, 1959.

WINTERNITZ, Emanuel. The Survival of the Khitara and the Evolution of the English Cittern: A Study in Morphology. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 24, n. 3/4, p. 222-229, jul.-dez. 1961.

Marcus Held é bacharel em Música pela Faculdade de Artes Alcântara Machado (FIAM-FAAM) (2014), especializa-se em Música Antiga - Violino Barroco sob a orientação de Luis Otávio Santos, na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP - Tom Jobim). Violinista convidado em diversas orquestras sinfônicas e grupos especializados na prática de música antiga, foi líder do naipe de segundos violinos da Orquestra Jovem Tom Jobim (OJTJ) e integrante do naipe de primeiros violinos da Orquestra de Câmara da USP (OCAM). Desde 2012, é líder dos segundos violinos do Conjunto de Música Antiga da USP, com o qual realizou diversos concertos como solista em várias cidades do estado de São Paulo. Entre os diversos cursos que participou ao longo de sua formação, destacam-se The Parley of Instruments International Summer School (University of Cambridge, Inglaterra) e La Petite Bande Summer Academy (Collevecchio, Itália). Atualmente, é membro da Orquestra Barroca da EMESP e aluno do curso de Mestrado em Música (na linha de pesquisa em Musicologia) na Universidade de São Paulo (USP), sob a orientação da Profª. Drª. Mônica Lucas e com apoio financeiro da FAPESP. mvheld@usp.br

DOI 10.20504/opus2016a2212

A relação entre o madrigal *Luci serene* e *chiare* e o ideal poético de Carlo Gesualdo: uma investigação sobre a importância deste poema na obra do compositor

Rafael Luís Garbuio (UNICAMP)
Carlos Fernando Fiorini (UNICAMP)

Resumo: O compositor italiano Carlo Gesualdo dedicou parte considerável de sua obra ao gênero do madrigal italiano. Em seus seis livros que contém, juntos, 125 madrigais, temos como principal fonte de informações expressivas a intrínseca relação entre a concepção musical e o significado dos textos. Mesmo sendo uma característica comum ao período, na obra de Gesualdo esta relação apresenta elementos peculiares, como o crescente processo de manipulação textual efetuado pelo compositor. Ao longo da obra, Gesualdo passa a alterar cada vez mais estes textos a ponto de assumir para si a escrita dos poemas nos últimos livros. Comparando estas alterações que o compositor efetuava nos primeiros livros com os textos finais atribuídos a ele, foi possível estabelecer um conjunto de características que indicam suas predileções, aqui chamadas de ideal poético. Observando este processo de amadurecimento de sua escrita, nos deparamos com o madrigal *Luci serene e chiare*, que por sua posição central e características únicas, torna-se um importante parâmetro para a caracterização deste ideal. A partir destes pressupostos, este artigo descreveu as quatro principais características do ideal poético de Carlo Gesualdo utilizando este madrigal como referência, o que possibilitou comprovar a existência destas predileções, bem como sua relevante aproximação com o poema do madrigal *Luci serene e chiare*.

Palavras-chave: Renascimento. Madrigal Italiano. Carlo Gesualdo. Relação música/texto.

The Relation Between the Madrigal *Luci serene* e *chiare* and the Poetic Ideal of Carlo Gesualdo: An Investigation of the Importance of this Poem in the Composer's Work

Abstract: The Italian composer Carlo Gesualdo dedicated a considerable part of his work to the genre of the Italian madrigal. In his six books, which contain 125 madrigals altogether, we have the primary source of significant information on the intrinsic relation between the conception of music and the meaning of the texts. Though this feature is common for the period, the relationship has unique elements in the work of Gesualdo, such as his growing use of textual manipulation. Throughout his work, Gesualdo begins to increasingly change the texts to the point of assuming the writing of the poems himself in the later books. Comparing the alterations he made in the first books with the final texts attributed to him, it was possible to establish a set of characteristics that indicate his predilections, here called his poetic ideal. The madrigal *Luci serene e chiare* is at the center of Gesualdo's maturation process. Its unique characteristics are an important parameter to distinguish this ideal. Based on these assumptions, this paper describes the four main features of Carlo Gesualdo's poetic ideal and proves the existence of these predilections, as well as his relevant approach to the madrigal poem *Luci serene and chiare*.

Keywords: Renaissance; Italian madrigal; Carlo Gesualdo; music-text relation.

GARBUIO, Rafael Luís; FIORINI, Carlos Fernando. A relação entre o madrigal *Luci serene* e *chiare* e o ideal poético de Carlo Gesualdo: uma investigação sobre a importância deste poema na obra do compositor. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 275-298, jun. 2016.

Submetido em 25/03/2016, aprovado em 01/05/2016.

O compositor italiano Carlo Gesualdo (1566-1613) se insere na última geração dos artistas do Renascimento. Sua produção musical se deu entre os anos de 1594, primeira publicação, e 1611, dois anos antes de sua morte. Seu catálogo é constituído por dois livros de motetos intitulados *Sacrae cantiones*, publicados em 1596, um conjunto de motetos escritos em forma de responsórios para a semana santa do calendário católico, chamado *Responsoria,* de 1611, e seis livros de madrigais italianos que foram escritos e publicados ao longo de sua vida. São nestes últimos que encontramos a parte mais extensa e significativa de sua obra. É possível dimensionarmos através desta obra o requinte técnico que a música renascentista atingiu, com suas construções harmônicas extravagantes e seu total apoio no significado e imagens do texto.

O gênero do madrigal italiano conheceu um sensível desenvolvimento ao longo dos séculos XV e XVI. A liberdade que oferecia aos compositores, por apresentar características bastante flexíveis, foi a responsável por tê-lo tornado o principal meio de desenvolvimento da música do Renascimento. O pensamento que perpassa todo o período, o humanismo, influenciou a estética artística como um todo, mas de forma especial a poesia. Estando o madrigal italiano intrinsicamente ligado ao desenvolvimento da arte poética, tornou-se, também, o principal meio de propagação deste pensamento. A maioria dos compositores do período dedicou-se à escrita madrigalesca. Nomes importantes como Cipriano da Rore (1515-1565), Giaches Wert (1535-1596), Luca Marenzio (1553-1599) e Claudio Monteverdi (1567-1643), são alguns dos expoentes do século XVI que tiveram nos madrigais a parte mais considerável de sua arte, mas foi Carlo Gesualdo quem aprofundou de tal forma a escrita deste gênero, a ponto de torná-lo um repertório com características pouco comuns ao período, por vezes se aproximando de procedimentos que só viriam a ser encontrados na estética do século XX.

Vários são os elementos que chamam a atenção em seus madrigais, o mais aparente deles é seu encadeamento harmônico. O fato de estar situado no auge do processo de transição entre os sistemas modal/tonal contribuiu para imprimir neste repertório um importante componente de experimentação harmônica, o que passou a ser apreciado por determinadas plateias, tornando o experimento em si mais atraente que o próprio resultado. Talvez seja esta a linha de pensamento que melhor defina a obra de Gesualdo, um repertório edificado sobre o procedimento experimental.

Estas características tornaram sua obra repleta de enigmas para os músicos e pesquisadores. Analisar um madrigal de Gesualdo e decidir quais nomenclaturas e parâmetros usar se torna, quase sempre, uma tarefa difícil. Até que ponto devemos adotar uma perspectiva modal, identificando a escala base e seus desdobramentos? O que fazer diante das cadências claramente tonais que marcam a maior parte das inflexões textuais das

obras? Como lidar com as extensas e numerosas seções em que a escrita cromática, principal ferramenta expressiva do compositor, descaracteriza qualquer tipo de abordagem, seja ela modal ou tonal? Foi diante de questões como estas que o autor Glenn Watkins formulou a seguinte definição sobre ele: "um cavaleiro que tropeça em um labirinto de modulações"[1] (WATKINS, 1991: 185, tradução nossa).

Umas das contribuições mais aceitas sobre este assunto foi dada pelo autor alemão radicado nos Estados Unidos Edward Lowinsky (1908-1985) em seu livro *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century*, de 1961, quando a escrita de Gesualdo recebeu a denominação de "atonalidade triádica" (LOWINSKY, 1961: 38-50). A explicação de Lowinsky vem ao encontro da comparação que se faz entre o repertório do final do período, em especial a obra de Gesualdo, e o atonalismo no século XX. Para este autor, a harmonia do século XVI transformou-se em uma complexa organização musical sem centro tonal definido, porém tendo como base a escrita triádica. Esta base triádica é o que a diferencia do atonalismo do século XX.

A opção de Lowinsky em classificar a obra de Gesualdo como atonal pode causar uma série de complicações conceituais e entendimentos dúbios, principalmente por se tratar de um repertório cuja base modal não foi abandonada. No entanto, sua contribuição para o desenvolvimento dos estudos sobre esta obra vai além de seu conceito absoluto, pois foi a primeira tentativa relevante que consta na literatura de se estabelecer parâmetros específicos a este compositor. Por se tratar de um repertório repleto de características únicas, torna-se difícil encaixar sua análise dentro dos parâmetros comuns da história da música. Adequar as ferramentas analíticas em uma forma especifica à escrita de Gesualdo torna-se condição básica para seu entendimento. Por isto, a importância da definição de Lowinsky.

Apesar de toda esta complexa questão que a gramática musical do compositor nos coloca, e de ser esta característica a que mais chama atenção dos ouvintes e executantes em um primeiro momento, uma análise mais cuidadosa destes madrigais nos revela que a questão textual é o ponto mais importante para seu entendimento. A relação entre a música e o texto na obra de Gesualdo é a principal fonte de informações expressivas deste repertório. Esta constatação poderia ser considerada uma generalidade para um compositor daquele período, mas os excessos e exageros que costumam acompanhar tudo que diz respeito à obra de Gesualdo contribuem para tornar esta fonte de informação ainda mais significativa.

[1] "Cavalier stumbling about in a maze of modulation" (WATKINS, 1991: 185).

A importância que Gesualdo conferia ao texto pode ser atestada através da relação entre o significado poético e o resultado musical de determinadas seções. Existe, porém, uma peculiaridade deste compositor, as alterações que fazia nos textos. Assim como os demais compositores, Gesualdo iniciou sua produção madrigalesca sobre poemas de outros autores. Na fase inicial de sua composição, os *Livros I* e *II*, ficam evidentes as alterações que ele fazia nestes textos. Alterações de tamanho, retirada de alguns trechos do poema, alterações na ordem das frases, substituição de termos poéticos, entre outras. Na medida em que avançamos para os livros centrais, *III* e *IV*, considerados como a sua segunda fase, estas alterações ficam muito mais abrangentes. A intervenção efetuada pelo compositor é de tal ordem, que ele deixa de atribuir autorias, deixando os textos como sendo de autoria desconhecida. Foi através de pesquisas e comparações com a obra de outros compositores que se comprovou serem estes poemas feitos a partir de outros já existentes. Uma das fontes mais completas sobre isto constam no livro *Gesualdo – The Man and His Music* de Glenn Watkins (1991), cujo quinto capítulo é dedicado a este tema.

Nos madrigais que formam os livros da última fase, V e VI, a situação é ainda mais intrigante, pois não existe informação alguma sobre os poemas. Com exceção de apenas um madrigal, *T'amo mia vita*, do quinto livro, cujo poema é de Battista Guarini, todos os outros são tidos como poemas anônimos (WATKINS, 1991: 127). No entanto, devido aos conhecimentos biográficos que temos e às características dos textos, temos um dos poucos consensos entre os estudiosos desta obra: estes poemas foram escritos pelo próprio compositor.

Através da análise das alterações efetuadas na primeira e na segunda fase, e de seu confronto com os poemas da última fase, foi possível identificar uma coerência estilística ao longo da obra. Estas observações revelaram qual seria o poema buscado por Gesualdo e, assim, caracterizou-se o seu ideal poético. Conhecer este conjunto de predileções do compositor mostrou-se valioso para o entendimento expressivo destas obras, pois desvendou como o compositor retratou em sua música determinadas características textuais que ele buscava (GARBUIO, 2015: 57-99).

Neste processo progressivo de amadurecimento da escrita de Gesualdo, identificamos obras que se sobressaem em importância e simbolismo. São nestas obras que as conjecturas sobre as quais se apoiou a ideia inicial do ideal poético se comprovam, além de trazerem outros elementos analíticos importantes. Uma destas obras é o primeiro madrigal do quarto livro, *Luci serene e chiare*, em cuja escrita transparece seu ideal poético e, sobretudo, se comprova a existência destas predileções por parte do compositor.

A posição deste madrigal dentro dos seis livros já lhe confere uma situação especial, pois o quarto livro está no centro da segunda fase, a mais pessoal e equilibrada de

sua obra. Ao discorrer sobre as características da escrita do compositor em cada uma das fases, o autor Pietro Misuraca, em seu livro *Carlo Gesualdo, Principe di Venosa*, atribui a esta fase central o que ele chama de a "revolta" de Gesualdo, ou o surgimento de seu estilo próprio (MISURACA, 2000: 89). Glenn Watkins, em seu livro já citado, concorda com esta definição e atribui a esta fase o encontro de Gesualdo com a corte da cidade de Ferrara e, assim, a sedimentação de seu estilo pessoal (1973). Corroborando com estas visões, temos a citação do autor Wilhelm Weismann em seu artigo *I madrigal di Carlo Gesualdo di Venosa* publicado no livro *Carlo Gesualdo – Principe di Venosa*, organizado por Ennio Speranza em 1998:

> Os primeiros livros são aparentemente pouco significativos no que diz respeito ao estilo madrigalesco de Gesualdo, mas na verdade são indispensáveis para se entender os demais; não só por indicarem o ponto de partida, mas por que – e este é o motivo determinante – Gesualdo não abandonará mais o modelo proposto no primeiro livro, será um contínuo processo, quase dramático, de individualização[2] (WEISMANN, 1998: 87, tradução nossa).

Destas opiniões, podemos depreender que em sua fase inicial o compositor estava ainda em busca de seu estilo pessoal, que seria alcançado nos livros centrais. Na fase mais madura, teríamos o exagero deste processo, chamado por Weismann de "dramático". Portanto, é na fase central de Gesualdo que encontramos sua escrita mais pura, o que torna ainda mais importante a posição do madrigal *Luci serene* e *chiare* dentro do entendimento do ideal poético.

Outra peculiaridade desta obra é o fato de termos pela primeira e única vez dentro dos madrigais de Gesualdo a repetição de uma seção musical inteira com outro verso do texto. Este procedimento, que é tão comum a outros compositores, torna-se excepcional no caso de Gesualdo, devido à cuidadosa atenção que conferia à relação existente entre a música e o texto. A obra está dividida em quatro seções, podendo ser classificadas como AA'BB'. A seção A, compreendida entre os compassos 1 a 10, e a seção A', compassos 11 a 20, apresentam a mesma escrita musical, diferindo apenas no texto.

[2] "Questi primi libri, per quanto aparentemente poco significativi rispetto allo stile madrigalistico di Gesualdo, sono invece indispensabili per la conoscenza dello sviluppo sucessivo; non solo perchè ci indicano il punto di partenza, ma perchè – questo è il motivo determinante – Gesualdo non abbandonerà più il modello di madrigale proposto nel I Libro, pur sottoponendolo a un continuo processo, quasi dramatico, di individualizzazione" (WEISMANN, 1998: 87).

Certamente, havia uma razão para que ele destinasse a mesma concepção musical a dois trechos poéticos distintos.

Por fim, temos a condição mais importante, o fato de Gesualdo ter utilizado um poema de outro autor sem ter efetuado nenhuma alteração no texto, especialmente em se tratando de um madrigal de sua segunda fase, quando seu processo de manipulação textual estava mais agudo. O poema foi escrito pelo poeta Ridolfo Arlotti (1546-1613) (WATKINS, 1991: 127), poeta ferrarense contemporâneo de Gesualdo. Por ser um poeta muito ligado à corte de Ferrara, e ter atuado constantemente no período em que Gesualdo lá residiu, podemos supor que foi o próprio poeta quem entregou este texto ao compositor, ou até mesmo, que o escreveu a partir dos anseios deste[3]. Mesmo estando na categoria de especulação, pois não temos dados que comprovem, as razões para se levantar esta última informação são as mesmas que utilizaremos como base para esta pesquisa – a proximidade entre o ideal poético de Gesualdo e o poema *Luci serene e chiare.*

A narração amorosa do poema se dá em três tercetos, baseada na oposição entre as ideias de dor e prazer. O estilo de sua linguagem e as escolhas dos termos se encaixam perfeitamente no ideal poético identificado. A autora Susan McClary, em seu livro *Modal Subjectivies - Self-Fashioning in the Italian Madrigal* (2004), que investiga o desenvolvimento deste gênero ao longo do século XVI, atribui a este texto de Arlotti uma característica chamada por ela de bipolar, pois esta oposição entre prazer e dor encaminha todas as escolhas do poeta e, consequentemente, as do compositor (MCCLARY, 2004: 149). Já Alfred Einstein em sua pesquisa sobre o madrigal italiano que resultou nos dois volumes do livro *The Italian Madrigal*, publicados pela primeira vez em 1949, atribui a este poema uma total aproximação à "violência" da música de Carlo Gesualdo (EINSTEIN, 1971: 707).

Baseado nestes pressupostos, este artigo tem como objetivo explicitar o ideal poético de Carlo Gesualdo elencando suas quatro características principais. São elas: o tamanho do poema, sua aproximação com a norma culta, a influência da corte de Ferrara e, por fim, a temática dos poemas. Como parâmetro para este entendimento foi utilizado o madrigal *Luci serene e chiare*, que por sua posição central e diferenciada dentro da obra do compositor pôde nos comprovar a existência do ideal poético e sua contribuição para a compreensão de suas principais características.

[3] O compositor Cláudio Monteverdi também fez um madrigal sobre este texto de Arlotti. Sua primeira publicação data de 1603 em Veneza, sete anos após a publicação de Gesualdo.

O madrigal *Luci serene e chiare*

O tamanho dos poemas utilizados como base para seus madrigais é a primeira das quatro principais características identificadas no ideal poético de Carlo Gesualdo que aparecem no madrigal *Luci serene e chiare*. Ao longo do século XVI houve uma tendência dos madrigalistas de optar por poemas mais curtos quando comparados aos textos característicos do início do Renascimento. Esta realidade está relacionada com a influência do pensamento humanista na poesia daquele século e suas implicações práticas nesta arte. O poema extenso, de rimas constantes, com imagens grandiosas e quase sempre baseadas na análise da natureza, que é herança do "petrarquismo" do século XIV (BEMBO, 1824: 321), cede espaço a uma poesia mais complexa, baseada em narrações mais verossímeis e cotidianas. Esta alteração na forma de conceber a narração poética é uma das explicações para o fato de os textos terem se tornado mais enxutos.

Torna-se difícil o estabelecimento de parâmetros numéricos para uma análise mais cuidadosa desta questão, por conta da já citada liberdade artística que o gênero do madrigal apresentava. No entanto, podemos nos valer dos relatos da época para analisar com mais prudência esta comparação. Girolamo Ruscelli, escritor humanista nascido em Viterbo, Itália, no ano de 1518, propõe um número médio de versos para um madrigal do século XVI em um de seus livros. Suas observações o levaram a divulgar que um poema na época teria, no geral, 12 versos (RUSCELLI, 1680: 86). Mesmo não considerando este relato como um número absoluto, devido ao elevado número de exceções que encontraremos, podemos considerar ser esta uma média comum à época. No entanto, Gesualdo apresenta diferenciações desde sua primeira fase de composição, demonstrando o quão afastado da prática comum está seu ideal poético.

O primeiro exemplo do compositor que irá nos ajudar a situar esta característica consta do madrigal *Tirsi morir volea*, presente em seu primeiro livro de madrigais. O poema utilizado como base, homônimo ao madrigal e de autoria de Battista Guarini (1538-1612), obteve grande sucesso em sua época e se tornou um importante exemplo de poema erótico. Para termos uma ideia desta popularidade, basta analisarmos o número de obras musicais construídas a partir dele. De todos os poemas de Guarini este apresenta o maior número de utilização por compositores, são ao todo 27 madrigais escritos por diferentes artistas (POMPILIO, 1997: 221). O que tornou este texto popular foi o jogo erótico que o poeta construiu. A história narra o encontro amoroso entre um pastor e sua ninfa, e a palavra "morte" é utilizada como uma alegoria orgástica ou a consumação do ato sexual dos personagens. O texto original consta de 21 versos formados por *endecasillabi* (11 sílabas) e *settenari* (sete sílabas), como era comum aos madrigais do período (HARRÀN, 1980: 120). Dos 27 exemplos que temos de madrigais sobre este texto, a maioria apresenta

cortes nos versos. Um exemplo disto são os três madrigais do compositor Luca Marenzio feitos sobre este texto. O compositor aproveitou 19 versos dos 21 originais, e os dividiu em três partes. De todos os exemplos, porém, o que demonstra a escolha mais distinta é o de Gesualdo, que constrói dois madrigais (dividindo o texto em duas partes) aproveitando apenas 9 versos. Ou seja, o compositor optou por um poema mais curto do que o original, e também mais curto do que a maioria de seus contemporâneos. Por ter dividido o poema em duas partes, Gesualdo concebe a segunda parte do poema, *Frenò Tirsi il desio* (madrigal XIII do *Livro I*) sobre, apenas, 3 versos, de forma que este madrigal acaba sendo o menor, em número de versos, de toda a obra do compositor.

Não deixa de ser intrigante o fato de termos o madrigal escrito com o menor número de versos justamente no primeiro livro de madrigais do compositor, quando o seu ideal poético, bem como o seu estilo, estava apenas se delineando. Mas algumas características que sabemos desta obra servem para demonstrar não ser este o fato mais relevante, especialmente por ser este texto uma narração única da história proposta por Guarini e Gesualdo ter escolhido dividi-lo em dois, como, aliás, era comum entre os demais compositores. Portanto, à luz desta questão, podemos nos afixar mais no número de 9 versos, que é a parte total escolhida pelo compositor para colocar seu madrigal, do que os 3 versos que acabaram ficando na segunda parte.

O que realmente pode ser considerado um fato importante sobre este tema é a média geral dos versos ao longo da obra de Carlo Gesualdo. Se nos ativermos exclusivamente aos seus dois últimos livros, *V* e *VI*, fase em que o próprio compositor escrevia seus poemas, identificaremos que a extensão média dos poemas era de 6 versos. Dos 44 madrigais que compõem estes dois livros, 18 apresentam esta extensão, estando os demais entre 5 e 7 versos, o que corrobora esta média geral.

A partir destes dados levantados, temos no madrigal *Luci serene e chiare* um importante exemplo da utilização desta característica poética. O texto apresenta 9 versos divididos em três tercetos que foram colocados pelo compositor em seu madrigal de forma única, ou seja, sem nenhuma divisão:

Luci serene e chiare,
Voi m'incendete, voi, ma prova il core
Nell'incendio diletto, non dolore.
Dolci parole e care,
Voi mi ferite, voi, ma prova il petto
Non dolor nella piaga, ma diletto.

O miracol d'amore!
Alma che tutta foco e *tutta sangue*
Si strugge e *non si duol, more* e *non langue.*

Neste ponto nos deparamos com mais uma especificidade deste madrigal, pois sendo o único caso em que o compositor repete toda uma seção musical com um terceto diferente, a proporção do tamanho do madrigal não se altera. O que mais chama atenção neste caso é o fato de ser este um dos únicos exemplos de texto em que Gesualdo optou por utilizar em sua íntegra, sem nenhum corte ou adaptação. Se compararmos a utilização do poema de *Luci serene* e *chiare* com o próprio *Tirsi morir volea* identificaremos semelhanças e diferenças significativas. A primeira semelhança é o fato de o compositor ter utilizado uma narração poética construída por outro poeta, fato que foi se tornando cada vez mais raro na obra de Gesualdo. Outra semelhança é a extensão geral do poema, quando descontada a divisão que se fez no caso de *Tirsi Morir Volea*, ambos os textos apresentam 9 versos. No entanto, as diferenças que apresentam são tão ou mais importantes de serem analisadas.

Quando Gesualdo optou por dividir o poema *Tirsi morir volea* em duas partes, este texto já havia sofrido uma manipulação drástica pelo compositor, sendo que 12 versos do poema original foram cortados, e mantidos apenas os 9 versos de um total de 21. No caso de *Luci serene e chiare,* os nove versos escritos por Arlotti são utilizados integralmente. Portanto, estes dados servem para indicar que o poema *Luci serene e chiare* se encaixava dentro das predileções poéticas de Gesualdo a ponto de o compositor decidir por sua utilização sem a necessidade de nenhuma alteração de conteúdo ou de forma.

A segunda característica que bem define o ideal poético do compositor diz respeito à sua predileção por uma linguagem mais culta e afastada dos tons popularescos e eróticos dos madrigais da época. Gesualdo, antes de ser o compositor que conhecemos, era um nobre príncipe pertencente a uma das famílias mais importantes daquele período. Esta origem e posição social garantiu a ele uma sólida formação intelectual, com pleno domínio da língua culta e de suas vertentes. Logo em seus primeiros livros de madrigais observamos indícios que demonstram sua predileção pelo uso mais clássico do idioma, ficando à parte dos modismos e tendências que, por vezes, se identificam no período, especialmente nos gêneros populares do século XVI como as *vilanelle*, *napolitane*, *conzonette,* etc. Destaca-se que o gênero do madrigal italiano se popularizou cada vez mais nas cortes italianas durante o século XVI, e demonstrava uma tendência a refletir esta popularização no uso de sua linguagem, tornando-a, em alguns momentos, mais popular e coloquial. A predileção pela linguagem dita "palaciana" que Gesualdo demonstrava pode ser entendida como uma vertente de um conceito da época que se contrapunha a esta popularização do

madrigal, a *musica reservata*, que nos ajuda a entender alguns segmentos deste repertório, como o que habita a obra de Gesualdo.

Este conceito se refere a "um repertório de caráter exclusivista, refinado e de difícil acesso, que está diretamente atrelado ao madrigal tardio" (MANIATES, 1979: 270-274). O termo *musica reservata* foi utilizado pela primeira vez por Adrianus Petit Coclico (1499-1562) como uma forma de descrever o estilo de Josquin Des Prez (MANIATES, 1979: 260), mas seu entendimento para a música do Renascimento passou a ser mais abrangente, por se referir a um novo ambiente social ao qual as composições estariam destinadas. Nestes ambientes a música secular obteve significativa importância. Sua função de entretenimento ganhou destaque com as transformações que o humanismo promoveu na época. Com isso, a produção artística dedicada exclusivamente à apreciação estética passou a ter um papel mais relevante, relativizando o predomínio da arte sacra nos ambientes nobres. Assim, encontramos uma música mais intelectualizada, que exigia dos ouvintes uma prévia formação intelectual e, como contrapartida, exigia cada vez mais um apuramento técnico das composições e execução. A predileção de Gesualdo pelo uso mais culto da linguagem aproxima o seu ideal poético do conceito de *musica reservata*.

Existem algumas alterações que o compositor efetuou nos poemas de seus madrigais que podem nos dar indícios a respeito desta predileção. Um primeiro exemplo advém da mesma obra já utilizada como comparação neste texto, o madrigal *Tirsi morir volea*. Neste exemplo encontramos logo na segunda frase do original de Guarini uma alteração efetuada, quando Gesualdo transforma a frase: *"Gl'occhi mirando di colei ch'adora"* em *"Mirando gli occhi di colei ch'adora*".

Esta alteração pouco interfere no sentido do texto, mas, como observaram os autores Elio Durante e Anna Martelotti em um artigo que consta no livro organizado por Luisa Curinga, *La musica del Principe – studi e prospectiva per Carlo Gesualdo* (2008), a inversão da ordem das palavras reorganiza a colocação do objeto e deixa a narração com uma forma mais tradicional. Esta alteração nos revela sua intenção de não permitir uma aproximação ao tom popular.

No mesmo poema, encontramos na última frase outra alteração com o mesmo propósito. O original "*Ma sentìa morte in non poter morire*", é alterado por Gesualdo para "*Sentendo morte in non poter morire*". Ainda de acordo com os autores Elio Durante e Anna Martelotti, a transformação que o compositor faz das palavras *Ma sentìa* em *sentendo* deixa a frase mais concisa e garante, assim, maior peso à ideia da morte. Outra vez Gesualdo opta por um estilo de texto mais enxuto e menos coloquial.

Alterações como estas são facilmente encontradas em seus livros de madrigais, e nos possibilitam conhecer melhor o gosto poético do compositor, como, por exemplo, no segundo livro, em que encontramos um exemplo que se torna significativo pela simplicidade com que demonstra o interesse do compositor. O madrigal *Non mi toglia il ben mio*, o quarto deste segundo livro, é construído sobre um texto de atribuição anônima, mas que já tinha sido utilizado pelo compositor Cipriano da Rore (1515-1565) em 1565, em um de seus madrigais (CURINGA, 2008: 195).

Rore	**Gesualdo**
Non mi toglia il ben mio.	*Non mi toglia il ben mio*
Chi non arde d'amor come faccio io.	*Chi non arde d'am or come faccio io.*
Ma perchè non fia mai chi molto o poco	*Se non è ingiusto Amore,*
Agguagli il mio gran foco,	*Io sol havrò della mia donna il core.*
Se non è ingiusto Amore,	*Dunque lasci il ben mio,*
Io sol havrò della mia donna il core.	*Chi non arde d'amor come faccio io*
Dunque lasci il ben mio,	
Chi non arde d'amor come faccio io.	

Quadro I: Comparação entre o texto utilizado por Cipriano da Rore e a versão utilizada por Carlo Gesualdo.

Em seu madrigal, Gesualdo não utiliza os versos 3 e 4 do original, adequando o texto a seus padrões de tamanho e alterando o esquema de rimas presentes nas palavras finais dos versos, como nos demonstra o Quadro I. No original as terminações propõem uma simetria clara com: io-io; oco-oco; ore-ore; io-io. Retirando os dois versos centrais, Gesualdo consegue alterar esta ordem, tornando a simetria menos abrangente e adequando o poema ao seu tamanho predileto, seis versos.

Voltando ao exemplo do madrigal *Tirsi morir volea*, encontramos outra alteração que melhor demonstra este aspecto do seu ideal poético – a não utilização do jogo sensual ou erótico. Esta característica se explicita justamente nos versos que ele retira do poema original. Os demais compositores que atuaram neste poema, e que também retiraram alguns versos, escolheram geralmente frases do meio do texto que não apresentavam dados significativos à narração para serem cortados. Já Gesualdo aplica um corte diferente, pois ao excluir de seu madrigal os últimos doze versos, ele altera significativamente o sentido geral da narração. Conforme já mencionado neste texto, este poema traz em sua

narração um jogo erótico cujo centro se baseia na palavra "morte" como uma alegoria ao orgasmo. No entanto, esta alegoria só se confirma no final do poema:

Guarini	**Gesualdo**
1 Tirsi morir volea,	*1 Tirsi morir volea*
2 Gl'occhi mirando di colei ch'adora,	*2 Mirando gli occhi di colei ch'adora*
3 Quand'ella, che di lui non men ardea,	*3 Quand'ella, che di lui non meno ardea,*
4 Gli disse: Oime ben mio,	*4 Gli disse: Oime ben mio,*
5 Deh non morir ancora,	*5 Deh non morir ancora,*
6 Che teco bramo di morir anch'io	*6 Che teco bramo di morir anch'io.*
7 Frenò Tirsi il desio,	*7 Frenò Tirsi il desio,*
8 C'hebbe di pur sua vit'allhor finire;	*8 C'hebbe di pur sua vit'allhor finire;*
9 Ma sentia morte in non poter morire	*9 Sentendo morte in non poter morire.*
10 E mentre'l guardo suo fiso tenea	
11 Ne begl'occhi divini;	
12 E'l nettare amoroso indi bevea;	
13 La bela Ninfa sua, che già vincini	
14 Sentia i messi d'Amore	
15 Disse, com occhi languidi e tremanti:	
16 Mori cor mio, ch'io moro.	
17 Cui rispose il Pastore:	
18 Et io, mia vita, moro.	
19 Cosi moriro i fortunati amanti,	
20 Di morte si soave, e si gradita,	
21 Che per anco morir tornaro in vita[4].	

Quadro II: Comparação entre o texto original de Guarini e a versão utilizada por Carlo Gesualdo.

Ao encerrar o seu madrigal no nono verso, Gesualdo desfaz completamente este jogo, pois, na sua versão, a palavra "morte" reassume seu sentido original de interrupção da

[4] "Tirsi queria morrer/ Olhando nos olhos daquela que adorava/ Quando ela, que não menos o queria/ Disse-lhe: 'Oh meu amor/ Não morra ainda/ Pois desejo morrer com você' / Tirsi freou seu desejo/ de encerrar sua vida sozinho/ Mas sentia a morte e não podia morrer/ E enquanto mantinha seu olhar fixo/ Naqueles belos olhos divinos/ Bebia o néctar amoroso/ A sua bela ninfa, que já sentia se aproximar/ Os mensageiros do amor/ Disse com os olhos lânguidos e trêmulos:/ 'Morri meu amor, que eu morro"/ Qual responde o pastor:/ "E eu, minha vida, morro'/ Assim morreram os afortunados amantes/ De morte doce e suave/ E, de morrer, voltaram à vida" (tradução nossa).

vida – no caso de Gesualdo, uma interrupção muitas vezes desejada pelo narrador do poema, como esta demonstrado no Quadro II. Ressalta-se que poemas com esta alusão erótica estavam no gosto da época, como demonstra a popularidade deste poema, mas dentro dos seis livros de madrigais de Gesualdo são poucos os exemplos que se aproximem disto.

Quando aplicamos os conceitos desta segunda característica ao poema de *Luci serene* e *chiare*, percebemos os motivos pelos quais o compositor não precisou efetuar nenhuma alteração para adequar o texto ao seu gosto. Os três tercetos escritos por Ridolfo Arlotti são elaborados dentro dos padrões buscados por Gesualdo. As nove frases que descrevem a narração poética proposta são construídas de forma simétrica, respeitando sempre o esquema de uma frase em *settenari* – 7 sílabas, e duas de *endecassillabi* – 11 sílabas:

Luci serene e *chiare,* (7)
Voi m'incendete, voi, ma prova il core, (11)
Nell'incendio diletto, non dolore. (11)

Dolci parole e *care*, (7)
Voi mi ferite, voi, ma prova il petto, (11)
Non dolor nella piaga, ma diletto. (11)

O miracol d'amore! (7)
Alma che tutta foco e *tutta sangue,* (11)
Si strugge e *non si duol, more* e *non langue.* (11)

A temática do poema, que é a alusão ao incêndio metafórico que o sentimento amoroso causa na pessoa que o porta, é toda realizada através de termos cuidadosamente escolhidos que conferem ao texto precisão na construção das imagens narrativas sem a utilização de palavras dúbias ou apelativas. Desta forma, todas as metáforas sobre as quais o argumento do poema é defendido fazem-se através de sentenças afirmativas e concretas, mesmo quando se referem ao "milagre" do amor, ou outras imagens irreais. Elementos como estes nos demonstram o quão próxima está a construção deste poema do ideal poético que Gesualdo vinha definindo em sua trajetória como compositor, não sendo exagerado avaliarmos o quanto a escolha deste texto para abrir o quarto livro de seus madrigais pode ter sido importante para o estabelecimento de seu ideal poético.

A terceira característica que nos ajuda a entender suas predileções poéticas, diretamente associada ao madrigal *Luci serene e chiare*, diz menos respeito a uma questão formal ou estilística do texto, mas apresenta tão ou mais importância nesta investigação do que as encontradas nas linhas textuais propriamente: a influência da cidade de Ferrara no ideal poético do compositor.

Conforme já mencionado neste texto, os seis livros de madrigais escritos pelo compositor são divididos em três fases cronológicas e estilísticas. Por ser esta divisão uma importante ferramenta de entendimento de sua linguagem, ela vem sendo aceita e defendida pela maior parte dos estudiosos que se dedicam a este assunto. Nela, a cidade de Ferrara ocupa lugar de destaque por ser o principal ponto da divisão cronológica das publicações.

Conforme atestam os dados biográficos do compositor, especialmente os levantados por Giovanni Iudica em seu livro *Il principe dei musici – Carlo Gesualdo da Venosa* (1993), Gesualdo se mudou para a cidade de Ferrara no ano de 1594, levando em sua bagagem os madrigais que formariam os dois primeiros livros. Portanto, estas obras foram compostas nos anos anteriores a sua ida. Já os madrigais que comporiam sua segunda fase, entre 1594 e 1596, foram todos escritos na cidade de Ferrara. Também nos é documentado que após 1596 o compositor se retirou da cidade e foi viver seus últimos anos entre o principado em que nasceu e seu castelo de Nápoles, onde publicaria seus últimos dois livros em 1611 e faleceria dois anos depois, em 1613. Baseado nesses fatos, temos o ano de 1594 como o marco principal de seu desenvolvimento, pois a influência que o compositor receberia em sua breve passagem pela nova cidade marcaria seu estilo a partir de então.

Conforme destacou Misuraca, os madrigais compostos nos anos em que o compositor esteve permanentemente em Ferrara, sua segunda fase, representam seu estilo mais puro. Como o processo de seu desenvolvimento artístico não contemplou uma ruptura de seus métodos, esta fase intermediária apresenta as mesmas características musicais e textuais dos primeiros livros de forma mais desenvolvida, e ainda imune aos exageros expressivos que caracterizam suas últimas obras.

Colaborando com estes fatos que colocam a cidade de Ferrara como ponto central no desenvolvimento do estilo do compositor, temos os relatos e as descrições que demonstram a vida cultural da corte da cidade durante o século XVI como um importante centro artístico, cuja predileção por uma estética avançada e moderna tornaram-se seu grande marco (LOCKWOOD, 1985: 218-236). No tocante direto à questão poética, Ferrara se coloca como a chave para muitos entendimentos. Por ter se transformado em um centro artístico de relevância, a maior parte dos pensadores e poetas humanistas

tiveram contato com a cidade em momentos importantes de suas carreiras. Um exemplo disto é o poeta Torquato Tasso (1544-1595), certamente um dos que tiveram maior destaque no Renascimento. O poeta, filho de uma rica família, apresenta em sua biografia o enredo esperado de um poeta do Renascimento, repleto de glórias e fracassos. As sucessivas tragédias pessoais, como a pobreza repentina do pai e a misteriosa morte da mãe, conduziram Tasso para a carreira poética, aliando-se às famílias de mecenas da Itália. Data de 1565 sua primeira estada na cidade de Ferrara, junto à corte da família d'Este, e foi com essa família que o poeta construiu sua relação pessoal mais intensa e conturbada (FINUCCI, 1999: 1-12). A abrangente formação intelectual do poeta e suas características artísticas que o colocam como um marco da estética do Renascimento são os mesmos elementos que o atraíram para a cidade de Ferrara e o fizeram parte integrante daquele universo artístico.

Temos também o poeta Battista Guarini. Nascido em 1538, construiu uma carreira sólida e próspera, tendo uma ligação constante com o ambiente musical de Ferrara ao longo de toda a sua vida. Mais do que um poeta cuja obra foi amplamente utilizada por madrigalistas, Guarini pode ser considerado um grande entendedor da linguagem musical, como diz Alfred Einstein "Guarini esteve constantemente sob o feitiço da música, um feitiço do qual não pôde escapar"[5] (EINSTEIN, 1971: 539, tradução nossa). Mesmo não sendo um ferrarense de nascimento, Guarini é considerado, por suas características, um típico artista da corte de Ferrara.

A presença destes poetas no ambiente artístico de Ferrara exerceu sobre Gesualdo uma considerável influência na busca por seu texto poético ideal, mas a importância dada pela corte da família d'Este à produção poética foi o elemento importante no desenvolvimento de seu estilo. Esta importância pode ser medida pela manutenção na corte do que ficou conhecida como "Oficina da palavra", um agrupamento de jovens poetas aprendizes que tinham por incumbência produzir novos poemas ao gosto da época (LOCKWOOD, 1985: 85-112). Esta "escola" de poetas foi bastante estimulante para a obra de Gesualdo.

A partir destes dados, podemos considerar não ser coincidência o fato de termos na segunda fase de sua obra, justamente o período em que Gesualdo residiu em Ferrara, a fase em que ele mais manipulou e alterou os poemas de seus madrigais. O contato com os poetas e com a produção poética de Ferrara fez com esta cidade tivesse uma importante influência na busca por seu ideal poético.

[5] "Guarini was almost continuously under the spell of music, a spell from which he could not scape" (EINSTEIN, 1971: 539).

Diante das características aqui levantadas, a escolha do poema ferrarense *Luci serene e chiare* para abrir o quarto livro de sua obra madrigalesca, sem nenhuma alteração ou adaptação, torna-se significativa. O texto de Arlotti foi escrito dentro do universo estético daquela corte e representa muito bem o gosto adquirido naquela cidade por determinado tipo de narração poética. Portanto, registra-se, através deste exemplo que o ideal poético de Gesualdo foi relevantemente influenciado pelo gosto artístico da cidade de Ferrara.

A última das quatro principais características do ideal poético de Gesualdo presente no madrigal *Luci serene e chiare*, torna-se, por sua natureza, a mais importante de todas – a temática geral dos poemas. Para que esta característica seja entendida com a profundidade que requer, alguns elementos correlatos precisam ser descritos.

Ao somarmos as características intelectuais do compositor ao ambiente artístico do século XVI teremos um parâmetro para avaliarmos a importância do significado do texto na elaboração musical. À parte uma série de outros elementos que poderiam nos ajudar nesta reflexão, como, por exemplo, o comprovado protagonismo que o significado do texto exerceu em todos os outros compositores daquela época de maneira quase exagerada, devemos nos concentrar em um dado biográfico de Gesualdo: a posição que seu ofício de compositor tinha em sua vida.

Sendo ele um integrante de uma nobre família e tendo, portanto, o poder financeiro e político em suas mãos, Gesualdo em nenhum momento de sua história precisou compor para determinada ocasião ou instituição, apenas compunha para o seu próprio prazer. Mesmo em sua obra sacra fica evidente que o compositor escolhia os textos e as cerimônias que mais lhe interessavam para produzir sua obra, sem nenhuma obrigação ou encomenda. Quando, porém, direcionamos nosso olhar para sua produção madrigalesca, encontramos reflexos diretos de sua biografia e de seu cotidiano nos poemas utilizados. A história pessoal do compositor foi marcada por tragédias amorosas e perdas familiares. Não foi por acaso que o compositor foi considerado em vida como uma das personagens mais conhecidas e "folclóricas" do reino de Nápoles (IUDICA, 1993: 79). Todos estes fatos estão retratados em sua própria obra.

Uma das formas mais esclarecedoras de se analisar a questão temática dos poemas, levando em conta as influências recebidas tanto pelo meio em que o compositor vivia, quanto por suas próprias experiências pessoais, é nos concentrarmos nos termos poéticos mais empregados, pois a partir deles podemos depreender todo um universo de significados e símbolos nos quais se insere o ideal poético. A partir do contato direto com estes 125 madrigais que formam os seis livros do compositor, estes pesquisadores constataram que os dois termos mais constantes, e mais caros, ao universo madrigalesco de

Gesualdo, foram "amor" e "morte". Em um levantamento numérico buscando comparar a constância e abrangência do uso destes dois termos, temos a situação mostrada na Tab. 1.

AMOR	Livros	I	II	III	IV	V	VI
	Fases	I		II		III	
		22		21		23	
	Livros	I	II	III	IV	V	VI
MORTE	Fases	I		II		III	
		13		34		44	

Tab. 1: Número de utilização dos termos "amor" e "morte".

Nestes dados não foram computadas as repetições de cada termo dentro da frase musical, apenas sua colocação na frase textual, porém foram aceitas as variações que respeitassem o significado expressivo, por exemplo, para o termo "amor": *amore, amoroso,* etc. Os dados nos demonstram que enquanto o uso do termo "amor" se mantém praticamente inalterado ao longo das três fases, o termo "morte" apresenta um aumento considerável, evidenciando que a temática geral dos madrigais foi se tornando mais trágica na segunda e na terceira fase. Além disso, se levarmos em consideração que a temática representada pelo primeiro termo é comum aos madrigais amorosos de todos os compositores e que, ao contrário, o termo "morte" representa um conceito menos recorrente, temos um indício de que a obra do compositor foi gradativamente se afastando da prática comum do gênero e se tornando cada vez mais destinada ao próprio compositor. Esta leitura quanto à importância que o termo "morte" foi tomando a partir da segunda fase nos é importante, pois o ideal poético do compositor passou a se consolidar efetivamente neste período. No entanto, ao analisarmos com mais aprofundamento os significados destes termos conseguimos delinear ainda mais a questão temática do ideal poético.

Mesmo sendo comum à maior parte dos compositores do Renascimento, o termo "amor" abrange uma gama maior de humores, além de seu significado corrente. Encontram-se distinções em seu uso desde a forma mais simplista – o amor como algo bom ou o amor como algo ruim – até utilizações mais complexas quando não se pode atribuir facilmente ao termo uma característica positiva ou negativa. Destaca-se, também, que o

dilema amoroso esteve presente em toda a biografia do compositor, pois todas as suas tragédias pessoais que conhecemos estão ligadas de alguma forma a este tema, como por exemplo, seu primeiro casamento encerrado de forma trágica, e também a depressão que o seguiu após sua segunda núpcia que também não foi bem-sucedida. Esta característica aponta a importância com que o assunto foi tratado por ele em sua própria obra.

O segundo termo, "morte", traz semelhanças em sua abrangência como o termo "amor", mas com maior aproximação à tragédia. Também possibilita utilizações contrastantes, como a morte em seu estado negativo e doloroso ou a morte como redenção e absolvição. Por ter sido muito utilizado, este termo contém dentro da obra de Gesualdo significados desde os mais nítidos e superficiais até interpretações abstratas e profundas, como a morte representando sensações que não estejam ligadas à morte física. Neste ponto nos deparamos com uma das imagens mais recorrentes e desenvolvidas por Gesualdo e que não poderia ser desconsiderada nesta análise: a morte desejada. O compositor recorre ao sentimento conflitante de desejar a morte como forma de encerrar seus tormentos, geralmente amorosos.

De todas as conjecturas que o uso constante destes dois termos pelo compositor poderia nos levar a fazer, o mais importante é que chegamos, através deles, à principal característica temática do ideal poético de Gesualdo, o gosto pelo oxímoro - figura de estilo que contém duas palavras aparentemente contraditórias ou incongruentes. Também pode ser definido como um paradoxismo, porém o conceito de oxímoro apresenta maior relevância ao contraste de significado dado aos termos opostos, o que torna esta definição mais próxima do uso feito por Gesualdo (HARRÁN, 1980: 12). Ao longo dos livros de madrigais encontramos constantemente frases poéticas que trazem este contraste, e percebemos que são nestas frases que Gesualdo mais se concentra e elabora sua música.

Como primeiro exemplo a reforçar esta característica, temos o relato contido no livro de Luisa Curinga (2008), que narra a tentativa do poeta Torquato Tasso de ter alguns de seus poemas musicados por Gesualdo. De um total de 40 textos inéditos enviados pelo poeta, apenas um foi aproveitado pelo compositor e faz parte de seu segundo livro de madrigais, mais especificamente de *Se così dolce è il duolo* (primeira parte) e *Ma se avverà ch'io moía* (segunda parte), que são respectivamente o quinto e o sexto madrigais deste livro. Além de evidenciar o cuidado que o compositor tinha com a escolha dos poemas, e também da não convergência que havia entre a estética de Tasso e o ideal de Gesualdo, esta história nos é importante por mostrar que este texto utilizado apresenta, perante os demais, elementos que agradaram o compositor. São estes elementos que nos interessam nesta investigação.

Primeira Parte
Se così dolce è il duolo
Deh, qual dolcezza aspetto
D'imaginato mio nuovo diletto.

Segunda Parte
Ma se avverà ch'io moia
Di piacer e di gioia
Non ritardi la morte
Sì lieto fine e sì felice sorte.

A extensão do poema, apenas 7 versos, já o encaixava dentro das predileções do compositor. A ausência de termos populares e alusões eróticas também são características inerentes a esta escrita que a deixava próxima do que Gesualdo procurava. No entanto, logo na primeira frase do texto encontramos o que, certamente, foi importante na escolha feita pelo compositor, o oxímoro entre *dolce* (doce) e *duolo* (dor). Este contraste explícito entre as ideias contidas na frase inicial se mantém ao longo de toda a narração, especialmente quando traz, na segunda parte, que o eu amoroso deverá morrer de prazer e de glória e, assim, conquistar no seu fim a feliz sorte. Ou seja, todo o poema é construído através do contraste entre morte e felicidade, dor e prazer, caracterizando sua base no princípio do oxímoro.

Outro exemplo característico deste uso está no segundo livro, com mais um poema de Torquato Tasso, *Se taccio il duol s'avanza*. Este texto foi publicado pela primeira vez em 1582 em *Scielta dele rime del Sig. Torquato Tasso* (TASSO, 1582: 88), e dedicado a Laura Peperata, importante figura da corte d'Este em Ferrara:

Se taccio il duol s'avanza,
Se parlo accresco l'ira,
Donna bella e crudel, che mi martira.
Ma pur prendo speranza
Che l'umiltà vi pieghi
Ché nel silenzio ancor son voci e prieghi.
E prego Amor che spieghi
Nel mio doglioso aspetto
Con lettre di pietà l'occulto affetto.

Na versão utilizada por Gesualdo, os últimos três versos são cortados, encerrando o poema na frase *Ché nel silenzio ancor son voci e prieghi*. Com esta simples alteração o compositor reforça a ideia do oxímoro entre os termos *silenzio* e *voci* (silêncio e vozes), além de conferir uma atmosfera bem mais dolorida e cruel. Nota-se que com este corte as palavras *amor*, *pietà* e *affetto* (amor, piedade e afeto) são retiradas do madrigal, enquanto que as anteriores *duol*, *ira*, *crudel*, *prieghi* (dor, ira, cruel, preces) se mantêm.

Exemplos como estes são encontrados facilmente ao longo dos seis livros e sua presença aumenta gradativamente no decorrer da composição dos livros ou conforme o ideal poético se solidifica na obra de Gesualdo. Portanto, esta quarta característica pode ser descrita como a predileção pelo tema amoroso descrito de forma dramática e utilizando largamente o recurso do oxímoro como elemento narrativo principal.

Além de descrever a última característica levantada neste texto sobre o ideal poético, a definição acima se encaixa perfeitamente na descrição do poema *Luci serene e chiare* e serve como última comprovação de quão próximo do ideal poético de Geusaldo este texto se encontrava. Retomando-o mais uma vez em sua íntegra, identificamos desde o primeiro *terceto* sua relação direta com o texto predileto de Gesualdo.

Luci serene e chiare,
Voi m'incendete, voi, ma prova il core
Nell'incendio ***diletto****, non* ***dolore****.*

Dolci parole e care,
Voi mi ferite, voi, ma prova il petto
Non ***dolor*** *nella piaga, ma* ***diletto****.*

O miracol d'amore!
Alma che tutta foco e tutta sangue
Si ***strugge*** *e* ***non si duol, more*** *e* ***non langue****.*

O poema que se inicia com uma alusão a "luzes serenas e claras[6]" se encerra com a ideia da morte lenta e desejada, em que afirma "morrer e não esmorecer". Mais uma vez nos deparamos com a morte desejada, que tão caro espaço possui no universo estético de Gesualdo, e mesmo ao longo desta curta narração amorosa, encontramos outros

[6] O termo italiano Luci pode ser também traduzido, em sentido não literal, como olhos, no caso deste poema.

oximoros como *dilleto* e *dolore*; *piaga* e *dilleto*. Utilizando apenas os últimos três versos deste poema, encontramos os elementos principais da última característica do ideal poético.

O miracol ***d'amore****!*
Alma che tutta foco e tutta sangue
Si strugge e non si duol, ***more*** *e non langue.*

O uso da temática amorosa próxima da tragédia, ao se referir ao "milagre do amor", em que a alma é toda fogo e toda sangue, e o encerramento baseado na ideia da morte que redime o eu lírico, ou então, a morte desejada apresentam-se como dois caros elementos de seu ideal poético. Por fim, temos o fato de ser um terceto que tem na primeira frase o centro na palavra "amor" e a última na palavra "morte", em sua variação *more*, o que reforça toda a ideia central do universo poético de Gesualdo.

Reforçando este entendimento sobre as imagens textuais criadas por este texto, temos a seguinte tradução livre para o português:

Luzes serenas e claras,
Vós me incendiastes, vós, mas prova o coração
No incêndio me deleito, sem dor.

Doces e caras palavras,
Vós me feris, vós, mas prova o coração
Sem dor na ferida, mas deleite.

Oh milagre do amor!
Alma que é toda fogo e toda sangue.
Se extingue e não sofre, morre e não esmorece

A tradução, que foi feita por estes pesquisadores, buscou por termos em português que fizessem sentido junto a este texto, levando em consideração todos os conhecimentos que já temos a respeito do ideal poético de Gesualdo. De todas as características estilísticas que poderíamos depreender desta tradução, a oposição de conceitos como dor e prazer e a temática geral baseada na tragédia amorosa são as que

melhor o traduzem, confirmando assim a quarta característica do ideal poético de Gesualdo e o alinhamento total do poema *Luci serene e chiare* a estas predileções do compositor.

Conclusão

A partir dos elementos levantados e analisados por este artigo, foi possível atestar que o madrigal *Luci serene e chiare* ocupa uma posição de destaque dentro da obra do compositor Carlo Gesualdo, especialmente no que concerne à relação música/texto. O conjunto de elementos estilísticos identificados por seu ideal poético nos revelou a total aproximação do texto escrito por Arlotti com o texto que Gesualdo buscava. Esta constatação nos permite explicar os motivos pelos quais este madrigal é o único a apresentar um texto escrito por outro autor utilizado na íntegra, sem nenhuma manipulação, em plena segunda fase de sua composição. Admitindo sua importância dentro da obra do compositor, este madrigal torna-se uma referência para se comprovar a existência do ideal poético e aprofundar seus conceitos.

As quatro principais características do ideal poético quando identificadas no poema *Luci serene e chiare* passam a apresentar relações mais íntimas entre si do que poderiam demonstrar se analisadas em madrigais distintos, revelando que são, na verdade, uma única pretensão poética. O poema mais enxuto, de linguagem culta, cuja temática vai além da simples narração amorosa, apresentando relevantes nuances subjetivas e dramáticas, nos demonstram que a busca de Gesualdo ia além de um estilo textual, mas sim por um universo estético específico. Este universo estético foi encontrado, ou concebido, a partir de sua chegada à cidade de Ferrara e sua imersão naquele contexto artístico.

Se somarmos a isto o fato de ter sido a cidade de Ferrara um importante centro de desenvolvimento do pensamento que permeou todo o período, o humanismo, e a arte poética ser a sua principal expressão, podemos concluir esta pesquisa atestando que o ideal poético de Carlo Gesualdo foi a junção de seus anseios pessoais com a essência do pensamento humanista encontrado na poesia ferrarense do final do século XVI, cuja representação fiel é o poema *Luci serene e chiare.*

Referências

BEMBO, Pietro**.** *Le prose del Cardinale PIETRO BEMBO nelle quali si ragiona DELLA VOLGAR LINGUA* – Divise in tre libri - con la vita del'autore scritta dal conte Giammaria Mazzuchelli. Milano: Per Giovanni Silvestri, 1824 [1525].

CURINGA, Luisa (Org.). *La musica del Principe* – studi e prospettive per Carlo Gesualdo. Potenza: Convegno Internazionale di Studi Venosa, Libreria Musicale Italiana, 2008.

EINSTEIN, Alfred. *The Italian Madrigal*. New Jersey: Princeton University Press, 1971 [1949].

FINUCCI, Valeria (Org.). *Renaissance Transactions* – Ariosto and Tasso. Durham: Duke University Press, 1999.

GARBUIO, Rafael Luís. *Os madrigais de Carlo Gesualdo:* um estudo interpretativo à luz de seu ideal poético**.** Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, 2015.

HARRÁN, Don. *"Maniera" e il madrigale:* una raccolta di poesie musicali del cinquecento. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1980.

IUDICA, Giovanni. *Il principe dei musici.* Palermo: Sellerio Editore, 1993.

LOCKWOOD, Lewis. Adrian Willaert and Cardinal Ippolito I d'Este: New Light on Willaert's Early Career in Italy, 1515-21. *Early Music History*, Cambridge, v. 5, 1985.

LOWINSKY, Edward E. *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. California: University of California Press, 1961.

MANIATES, Maria R. *Mannerism in Italian Music and Culture*, *1530-1630*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1979.

MCCLARY, Susan. *Modal Subjectivities:* Self-Fashioning in the Italian Madrigal. California: University of California Press, 2004.

MISURACA, Pietro. *Carlo Gesualdo, Principe di Venosa*. Palermo: L'Epos, 2000.

POMPILIO, Angelo (Org.). *Guarini:* la musica, i musicisti. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1997.

RUSCELLI, Girolamo. *Trattato del mondo di compore in versi nella lingua italiana premesso al Rimario*. Venezia: 1680 [1560].

TASSO, Torquato. *Il scielta delle rime del Sig. Torquato Tasso*. Ferrara: Baldini, 1582.

WATKINS, Glenn. *GESUALDO The Man and His Music*. 2. ed. Oxford: Claredon Press, 1991.

WEISMANN, Wilhelm. *I madrigal di Carlo Gesualdo di Venosa* In: SPERANZA, Ennio (Org.). *Carlo Gesualdo – Principe di Venosa*. Roma: ISMEZ – Instituto Nazionale per lo Sviluppo Musicale nel Mezzogiorno, 1998. p. 85-126.

Rafael Garbuio é doutor pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, onde desenvolveu sua pesquisa acerca da obra do compositor Carlo Gesualdo, sob a orientação do Professor Doutor Carlos Fiorini com bolsa da FAPESP. Formou-se técnico em violão Clássico pelo Conservatório Municipal de Pirassununga "Cacilda Becker" no ano 2001, e Bacharel em Regência Plena pela Universidade Estadual de Campinas em 2008, onde foi aluno dos Maestros Carlos Fiorini e Eduardo Ostegren. Participou de Festivais em Juiz de Fora, Brasília, Poços de Caldas e São Paulo, e efetuou um estágio na Itália em 2014 onde atuou como regente convidado do Coro do *Conservatorio Estatale di Musica "Luigi Cherubini" di Firenze*. Foi Regente Titular e Diretor Artístico do Co.Ca. (Coral Campinas) por oito anos e Regente e Diretor do Coral "Sintonia Unilever" de Valinhos – SP. É membro do grupo de pesquisa "Regência – Arte e Técnica" do Instituto de Artes da UNICAMP e cantor permanente do grupo "Camerata Anima Antiqua", especializado em música Renascentista. rafaelgarbuio@gmail.com

Carlos Fernando Fiorini é Doutor em Música (Regência) e Mestre em Artes (Música) pela UNICAMP, Carlos Fiorini graduou-se em Regência e Composição pela mesma instituição. Desde 1998 é docente da área de Regência do Departamento de Música da UNICAMP. Trabalhou como Regente Assistente das Orquestras Sinfônicas da Universidade Estadual de Londrina, de Sorocaba e de Bragança Paulista. Em 2000 e 2001 atuou como Regente e Diretor Musical do Festival "Aldo Baldin" de Florianópolis, e de montagens de óperas pela Cia. Ópera São Paulo. De 2005 a 2008 foi Regente Assistente e Titular da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Criou em 1996 a Camerata Anima Antiqua, grupo dedicado à música Renascentista. Em 2009 criou no Instituto de Artes da UNICAMP um Centro Interno de Pesquisa dedicado à regência coral e orquestral denominado "Regência – Arte e Técnica", do qual fazem parte o Coro do Departamento de Música e a Camerata Anima Antiqua e a Orquestra do departamento de Música da UNICAMP. fiorini.carlos@gmail.com

DOI 10.20504/opus2016a2213

Francisco Curt Lange e sua atuação nos meios musical e político em Belo Horizonte: constituição de uma rede de sociabilidades

Myrian Ribeiro Aubin

Resumo: O presente artigo se propõe a trazer uma abordagem histórico-social do intelectual e musicólogo Curt Lange e sua atuação no meio musical belo-horizontino na década de 1940. Primeiramente, após uma pesquisa que tinha como fonte principal os jornais da época, como o *Estado de Minas* e o *Diário de Minas,* buscamos entender como se deu o processo de formação e constituição de um espaço para a música erudita em Belo Horizonte nas décadas de 1925 a 1950. Este recorte temporal levou em consideração a fundação do primeiro conservatório de música da cidade: o Conservatório Mineiro de Música em 1925 até a sua federalização pelo Governo Federal em 1950. Durante a análise dos jornais, deparamo-nos com as correspondências de Curt Lange publicadas nas matérias dos periódicos pesquisados reforçando a construção da ideia de espaço como conformador da música erudita na cidade. Fomos então em busca das correspondências de Curt Lange com o meio belo-horizontino, tanto cultural como político. Após a investigação das correspondências de Curt Lange com o meio musical belo-horizontino, observamos toda uma rede de sociabilidades que envolvia diversos assuntos concernentes à vida musical da capital mineira. Diante dessa nova abordagem, uniremos à ideia de espaço a ideia de "rede de sociabilidade", ampliando a noção da conformação de um espaço da música erudita na capital.

Palavras-chave: Curt Lange. História social da música brasileira do séc. XX. Meio musical belo-horizontino

Francisco Curt Lange and His Role in the Musical and Political Spheres in Belo Horizonte: Establishing a Sociability Network

Abstract: This article aims to study the intellectual and musicologist Curt Lange from a social-historical approach and his role in the musical life of Belo Horizonte in the 1940s. First, using the local newspapers from the period as a primary source of research, e.g., the *Estado de Minas* and *Diário de Minas*, we sought to understand the how the classical music scene took shape and developed in Belo Horizonte during 1925 to 1950. This timeframe took into consideration the founding of the city's first music conservatory in 1925 - the *Conservatório Mineiro de Música* - until its federalization in 1950. While analyzing the newspapers, we came across published correspondence by Curt Lange reinforcing the idea of space as a forming agent of classical music in Belo Horizonte. We then searched for correspondence by Curt Lange within the musical sphere of the city of Belo Horizonte, both cultural and political. After investigating Lange's correspondence within the realm of city's music scene, we observe an entire sociability network involving various subjects concerning the musical life of the *mineira* state capital. Given this new approach, we plan to unite the idea of space to the idea of "sociability network", broadening the notion of a forming agent of space for classical music in Belo Horizonte.

Keywords: Curt Lange; social history of Brazilian 20th-century music; music in Belo Horizonte.

AUBIN, Myrian Ribeiro. Francisco Curt Lange e sua atuação nos meios musical e político em Belo Horizonte: constituição de uma rede de sociabilidades. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 299-338, jun. 2016.

Submetido em 07/03/2016, aprovado em 19/04/2016.

Curt Lange (1903-1995), musicólogo alemão naturalizado uruguaio, teve intensa participação na vida musical erudita trazendo grandes contribuições à musicologia do século XX. Com sua dedicação à divulgação de artigos e partituras inéditas no concernente à música latino-americana, Curt Lange articulou críticas e inovações que aconteciam no meio musical através de correspondências a todo um grupo de musicólogos, historiadores, diretores de instituições sociais, membros do governo, músicos e intelectuais de grande expressão no cenário nacional brasileiro.

Diante da expressiva documentação deixada pelo musicólogo[1] e consciente de sua influência no cenário musical nacional, buscamos analisar as correspondências de Curt Lange, particularmente com os agentes do meio musical de Belo Horizonte. Selecionamos as cartas trocadas pelo musicólogo com músicos, compositores e políticos do meio belo-horizontino para que possamos, através da análise das mesmas, apreender a construção da ideia de espaço como conformador da música erudita na cidade. Buscaremos entender aquela realidade histórica levando-se em consideração o seu contexto histórico, social e os embates políticos que constituíram, ao mesmo tempo, na formação de toda uma rede de sociabilidade entre esses agentes, articulando os mesmos com acontecimentos no meio musical da capital mineira, ou seja, na consolidação de um espaço voltado, particularmente, para a música erudita.

Várias foram as influências que o musicólogo exerceu na capital mineira na década de 1940, como, por exemplo, a fundação da Discoteca Pública na cidade, conformando mais um espaço público para a música erudita; as cartas para professores do Conservatório Mineiro de Música articuladas no plano de divulgação e edição das obras desses compositores e também a circulação das obras musicais referentes à música latino-americana, através do *Boletín Latino-Americano*, periódico criado por Curt Lange; a troca de correspondência e afinidade com membros do governo na articulação de questões voltadas para a música erudita (dentre elas, a solicitação de verba para pesquisa no interior do estado mineiro); a influência nas indicações de músicos para as apresentações na capital e na atuação da direção da Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte; a atenção do musicólogo voltada para a rádio na defesa deste veículo de comunicação na educação da população através da música erudita; a relação direta com compositores do Rio de Janeiro e de São Paulo e o fluente debate do musicólogo com estes agentes do meio cultural nacional. O encadeamento das leituras das correspondências manteve uma afinidade com conceitos da História Cultural, procurando não dissociar os âmbitos social, cultural e político presentes

[1] O Acervo Curt Lange é sediado pela Universidade Federal de Minas Gerais, sendo importante para a compreensão da história da música no século XX no Brasil e na América Latina.

dentro de uma realidade histórica. O recorte temporal também foi atentamente observado para que o mesmo estivesse em conformidade com os registros contidos nas correspondências entre Curt Lange e as outras personalidades do cenário cultural e político brasileiro. Compreendidas como "objeto cultural", as cartas, consideradas como uma produção histórico-social, segundo Roger Chartier, adquirem contornos específicos e são portadoras de variadas representações sociais, que traduzem a complexidade das relações sociais (CHARTIER, s.d). Enfim, falar sobre as correspondências de Curt Lange no meio belo-horizontino justifica e enriquece a compreensão histórica do meio musical naqueles anos na cidade, especialmente na década de 1940, em que se analisam as redes de sociabilidade do musicólogo com este meio, trazendo correspondências e artigos de periódico inéditos sobre o assunto.

O fato de as cartas serem de caráter privado nos permitiu contrastar com as informações dos jornais, escritos para o grande público[2]. Além disso, sendo à época um importante veículo de comunicação, as cartas funcionavam como intercâmbio de informações, ideias e contatos sociais. Tratadas como documento histórico, elas nos permitem entrever valores, visões de mundo, conflitos e tensões do grupo analisado.

> A carta teve grande papel social na primeira metade do século XX, pois intercambiava informações, oportunidades, acordos ou cisões, tanto nas relações pessoais, quanto nas profissionais. Diante do elevado custo dos meios de transporte e da precariedade da comunicação através do telefone, a carta constituía-se num veículo de grande contato social (BUSCACIO, 2009: 18).

Na análise do papel de Curt Lange e de suas relações e contribuições em âmbito nacional e na América Latina para a música erudita do século XX, iremos tratar da conceituação do termo intelectual aplicado aqui para este musicólogo. De acordo com Altamirano (2008), em *Historia de los Intelectuales en América Latina*:

> Os intelectuais são pessoas, geralmente conectadas entre si em instituições, círculos, revistas, movimentos, que têm sua base no campo da cultura. Como outras elites culturais, sua ocupação distintiva é produzir e transmitir mensagens relativas ao verdadeiro (ou ao que eles acreditam ser verdadeiro), trata-se dos valores centrais da sociedade ou do significado de sua história, da legitimidade ou da injustiça da

[2] Sobre o uso dos arquivos pessoais na história da música e da musicologia, cf. Toni, 2007.

> ordem política, do mundo natural ou da realidade transcendente, do sentido ou do absurdo da existência[3] (ALTAMIRANO, 2008: 14-15, tradução nossa).

Nesse contexto, na América Latina, vários foram os enfoques que se apoiavam somente no papel político das elites culturais como dimensão básica da definição social do intelectual (ALTAMIRANO, 2008). No entanto, segundo Altamirano, os intelectuais não são atores políticos, senão em ocasiões:

> Certamente, sua atividade supõe – e se encontra em relação com – determinadas configurações da via social, como o Estado, o poder religioso e o sistema educativo, as divisões de classe, as fraturas étnicas e a pluralidade de visões do mundo. São encontrados, muitas vezes, enrolados e divididos no debate cívico [4] (ALTAMIRANO, 2008: 22, tradução nossa).

Debruçando-nos mais sobre o termo, para compreendermos o intelectual Curt Lange nesse processo e entendermos que outra peculiaridade dos intelectuais é caracterizada pela formação de pequenos grupos[5], os quais não possuem uma única audiência ou um único público, sendo que o critério utilizado por eles no reconhecimento de seus pares gira na órbita da vida intelectual. No entanto, há que se diferenciar uma elite cultural e política de uma elite intelectual. Segundo Williams (1992), a definição da categoria "intelectuais" parte de uma formação histórica muito específica e não pode ser entendida exclusivamente como uma organização social dos produtores culturais.

---

[3] "Los intelectuales son personas, por lo general conectadas entre sí en instituciones, círculos, revistas, movimientos, que tienen su arena en el campo de la cultura. Como otras elites culturales, su ocupación distintiva es producir y transmitir mensajes relativos a lo verdadero (si se prefiere: a lo que ellos creen verdadero), se trate de los valores centrales de la sociedad o del significado de su historia, de la legitimidad o la injusticia del orden político, del mundo natural o de la realidad transcendente, del sentido o del absurdo de la existencia" (ALTAMIRANO, 2008: 14-15).

[4] "Por cierto, su actividad supone –y se halla en relación con– determinadas configuraciones de la vía social, como el Estado, el poder religioso y el sistema educativo, las divisiones de clase, las fracturas étnicas y la pluralidad de visiones del mundo. Se los encuentra muchas veces enrolados y divididos en el debate cívico" (ALTAMIRANO, 2008: 22).

[5] Os grupos de intelectuais também se ocupam de uma categoria socioprofissional, na qual se agrupam agentes de diferentes profissões, que possuem conhecimento especializado e atitudes cultivadas em suas áreas de conhecimento (ALTAMIRANO, 2008: 14).

> Por um lado, [a categoria "intelectuais"] exclui os muitos tipos de artistas, atores e produtores culturais que não seria razoável definir como "intelectuais", mas que, é certo, contribuem para a cultura geral. Por outro lado, exclui os muitos tipos de trabalhadores intelectuais que estão diretamente estabelecidos nas mais importantes instituições políticas, econômicas, religiosas e sociais – funcionários públicos, peritos financeiros, sacerdotes, advogados, médicos – e que, por esse fato, estão envolvidos não só em suas práticas imediatas, mas também na produção e reprodução da ordem social e cultural geral (WILLIAMS, 1992: 213).

Mediante a ideia do "intelectual", consideramos também como importante a ação dos chamados "agentes culturais" que, em nosso caso, correspondem tanto ao grupo daqueles que atuam diretamente com a música (professores do Conservatório Mineiro de Música, maestros, compositores) quanto ao grupo político que interfere diretamente nas ações musicais da cidade (diretores do Conservatório, membros das sociedades sinfônicas, secretários de educação, até mesmo o prefeito). Esses agentes mantinham contato com Curt Lange em Belo Horizonte e configuravam uma elite cultural e política local que se caracterizava pela sua mediação cultural, seu poder de influência e que tinham como meta a difusão e a propagação de um determinado conhecimento. Segundo Sirinelli, "As elites da mediação cultural poderiam ser, com efeito, entendidas como dotadas de uma certa capacidade de ressonância e de amplificação, noutros termos, de um poder de influência" (SIRINELLI, 1998: 261), sendo que, vinculadas à sociedade que as rodeia e interligada a laços políticos que lhes asseguram uma identidade, elas se auto definem e se autoproclamam pela sua posição perante a sociedade.

A elite intelectual, por sua vez, baseia-se no reconhecimento de seus "pares" atuantes nos mesmos círculos culturais e na forma como esses sujeitos traçam suas relações sociais a partir de uma rede de forças ideológicas e políticas. Segundo Sirinelli, a sociabilidade está ligada à noção de "rede" em um meio intelectual formado por um "pequeno mundo estreito", e essas estruturas de sociabilidades variam com a época e os subgrupos dos intelectuais estudados. "O intelectual, como ator político do campo da cultura, é tratado como um personagem integrado a redes de sociabilidades diversas e com diferenciados formatos organizacionais, tendo tradições também variadas" (GOMES, 2009: 26).

A ideia de "rede" é central para se compreender o papel e a atuação dos intelectuais na sociedade. Para Sirinelli, o comportamento do intelectual pode ser percebido em seu "pequeno mundo estreito", ou seja, nas relações que se estabelecem nos espaços de diálogo desses intelectuais (como revistas ou conselhos editoriais). Em nosso caso, a

constituição dessa rede pode ser percebida através das cartas trocadas entre os indivíduos, compondo, assim, um espaço de diálogo (SIRINELLI, 1996). Vale ressaltar, aqui, que Curt Lange é o ponto de partida para a configuração dessa noção de rede. Com a documentação analisada, foi possível entrever outros agentes e suas formas de atuação; enfim, demais pontos que constituem o "todo" ligado ao espaço da música erudita em Belo Horizonte. Segundo Arcanjo, os temas contidos nas cartas tecem redes de sociabilidades e estão envoltos no contexto político e musical da época:

> Apesar de não ordenados, hierarquizados ou necessariamente explícitos, os temas que transitam nas cartas tecem redes de sociabilidades que demonstram ou ocultam preocupações comuns que envolvem a cultura política nacionalista dos anos 1930 e 1940: o nacionalismo musical, o dodecafonismo, a institucionalização da educação musical no Brasil, a criação de periódicos especializados em música e de órgãos oficiais para a circulação e difusão musical (ARCANJO, 2010: 73).

Assim se formam as microssociedades (sociedades, revistas, movimentos culturais) com o objetivo de debater, discutir, até mesmo denunciar e rivalizar, em busca do controle e do centro da atenção: "A atração e a amizade e, a contrário, a hostilidade e a rivalidade, a ruptura, a briga e o rancor desempenham igualmente um papel às vezes decisivo. Isto, alguns poderão objetar, se aplica a toda microssociedade." (SIRINELLI, 1996: 250).

A influência de Curt Lange no meio musical se dava pela divulgação de partituras e artigos inéditos referentes à música latino-americana, como o *Dicionário Latino-Americano de Música* e o *Guia Profissional Latino-Americano,* cujo objetivo era propagar composições musicais na América Latina. Além dessas publicações, Curt Lange fundou instituições culturais como a Fundação do Instituto Interamericano de Musicologia (1940) e a fundação da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores (1941) situadas em Montevidéu, a Discoteca Pública de Belo Horizonte (1945), a Seção de Investigações Musicais do Instituto de Estudos Superiores de Montevidéu (1933), dentre outros. Foi também diretor da Biblioteca Nacional do SODRE (Serviço Oficial de Radiodifusão Elétrica, criado em 1929), em Montevidéu (1930) e manteve relações com agentes culturais através da prática de conferências em vários países. Mas o periódico de maior peso criado por ele foi o *Boletín*

Latino-Americano de Música (1935-1946)[6] destinado à divulgação de artigos e partituras inéditas que diziam respeito à música latino-americana[7].

Negociações e embates políticos

As correspondências do intelectual com músicos e compositores mostram como estes desejavam publicar as suas composições no *Boletín,* assim como esperavam comentários críticos por parte do musicólogo, reiterando o contato criado por eles através deste intercâmbio cultural. Este periódico se sobressaía na época como instrumento de propagação do americanismo musical proposto por Curt Lange: movimento cultural anterior a 1933, defendido pelo intelectual como forma de integração do meio musical na América Latina e se justificava na medida em que "poucas pessoas, poucos músicos profissionais, poucos professores de História da Música sabem o que se passa além das fronteiras da Pátria" (BUSCACIO, 2009: 33). Considerando, segundo Curt Lange, que "uma revista é antes de tudo um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade" (LANGE apud BUSCACIO, 2009: 17), o *Boletín Latino-Americano de Música* constituía um veículo estratégico para a propagação do americanismo musical proposto por ele (BUSCACIO, 2009).

Esse movimento encabeçado por Curt Lange levou-o a adquirir notoriedade e prestígio, o que pode ser notado nas cartas que ele recebeu de compositores e intérpretes. Os músicos buscavam o respaldo e a influência do musicólogo num meio caracterizado pela concorrência e pela disputa que, na área musical, seriam a competição pelos espaços culturais, lugares em instituições, posições sociais e validação de projetos. O recurso utilizado pelos compositores nas práticas de negociação, tais como indicações, intercâmbios e influências, era constante nos mais diversos âmbitos da vida cultural dos países latino-americanos, dentre os quais o Brasil, em parte devido ainda à fragmentária e heterogênea atuação do Estado (BUSCACIO, 2009)

Em relação ao envolvimento de Curt Lange com o meio musical da capital mineira, citaremos algumas correspondências que são significativas para que possamos compreender o contato do intelectual e alguns professores, maestros e compositores na negociação e na divulgação da música erudita na cidade e além dela.

---

[6] Revista da época, criada por Curt Lange para divulgar a música latino-americana, que atingiu seis volumes, nos quais foram publicados cerca de 66 trabalhos sobre compositores latino-americanos.

[7] Sobre a biografia cronológica de Curt Lange cf. Moya, 2014.

Em 1942, Curt Lange enviou uma carta a Levindo Lambert (LANGE, 1942) falando sobre a Editorial Cooperativa de Compositores, da qual ele e "o amigo comum" faziam parte, pedindo que Lambert divulgasse as composições que ele receberia desta Editorial. O pedido de divulgação vem acompanhado do convite por parte de Curt Lange ao diretor do Conservatório e aos professores para que também mandassem partituras para serem publicadas pela Editorial aumentando assim "nosso importante arquivo":

> Senhor Prof. Levindo Lambert
> Diretor do Conservatório Mineiro de Música – Belo Horizonte
>
> Estimado professor e amigo,
>
> Respondo às suas amáveis cartas que recebi ontem, depois que foram devolvidas às suas mãos da caixa postal em São Paulo.
> Agradeço sinceramente o seu interesse por me querer junto a você e ao corpo docente em uma época tão oportuna; se não houver nenhum inconveniente inesperado, estarei de volta ao Brasil perto da data por você mencionada.
> Nosso amigo em comum, Koellreutter, deve ter enviado a você um jogo de obras impressas pela nossa Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores. Peço que faça o melhor uso dessas composições, difundindo-as. Se o senhor e alguns de seus professores tiverem obras musicais ou algo sobre música impresso, agradeceria se fizessem remissão às mesmas, registrando à direção do Instituto, a fim de engrossar a fila do nosso importante arquivo[8] (LANGE, 1942: tradução nossa).

Esta correspondência é significativa, visto que a negociação entre ambas as partes se dava por meio de troca de favores, cujo objetivo principal era a circulação e divulgação das obras musicais. Na carta a Levindo Lambert, observamos como Curt Lange,

[8] "Señor Prof. Levindo Lambert / Director Conservatorio Mineiro de Música – Belo Horizonte Estimado profesor y amigo, / Respondo a sus amables cartas que recebí ayer, después que fueran davieltas a su manos de la caixa postal en São Paulo. / Le agradezco sinceramente su interés por saberme junto a Ud. Y su profesorado en una época más oportuna, y siempre que no haya un inconveniente inesperado, estaré de regreso por el Brasil alrededor de la fecha que Ud. Menciona. / El común amigo Koellreutter le habrá enviado un juego de obras impresas por nuestra Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores. Le ruego que haga el mejor uso de esas composiciones, difundiéndolas. Si Ud, personalmente, y algunos de sus profesores tuviesen obras musicales o sobre música impresas, le agradecería que hicieran remisión de las mismas, por registrado, a la dirección del Instituto, para engrosar así las filas de nuestro importante archivo" (LANGE, 1942).

primeiramente, delimitava seus círculos de amizade e se utilizava da influência de Lambert para a ampliação e difusão das obras impressas em sua cooperativa.

Através dos contatos e pedidos de Curt Lange com a elite cultural mineira, pretendia-se divulgar as partituras dos compositores brasileiros e latino-americanos contemporâneos, inclusive aqueles que incentivavam a música de vanguarda. Koellreutter era um compositor e defensor da estética dodecafonista e trabalhou com Curt Lange na publicação de alguns números da revista *Música Viva* incorporada à Editorial Interamericana de Compositores (criada por Curt Lange). Segundo Buscacio (2009), devido a desentendimentos de caráter administrativo entre ambos, conflitos e suspeitas foram levantados por parte de Curt Lange, pela possível busca de autonomização em seu editorial. Tal conflito pode ser visto nas cartas do intelectual para o compositor Camargo Guarnieri (BUSCACIO, 2009) cerca de um ano e meio após sua carta a Levindo Lambert, citada anteriormente, e também através de cartas endereçadas a outras personalidades do meio belo-horizontino.

As indicações de músicos, por parte de Curt Lange, que se apresentariam na capital mineira, pode ser vista em uma matéria do *Estado de Minas*, de maio de 1943. Anunciava-se um recital de Tosar Errecart, representante do Instituto Interamericano de Musicologia, em "missão de intercâmbio" cultural, tendo-se primeiramente apresentado no Rio de Janeiro e em São Paulo. Nota-se que Belo Horizonte já fazia parte do circuito das capitais nas quais os artistas de fora se apresentavam geralmente no Brasil.

Concerto de piano de Tosar Errecart

A Associação de Professores de Música, conforme está sendo anunciado, apresentará amanhã o pianista uruguaio Tosar Errecart, num programa em que figuram também composições do próprio concertista.

O jovem artista, que visita o Brasil em missão de intercâmbio cultural, vem precedido de elogiosas referências da imprensa patrícia, em virtude de concertos realizados em S. Paulo e no Rio de Janeiro.

Tosar Errecart, do Instituto Interamericano de Musicologia do Uruguai, cursa também a Faculdade de Direito de Montevidéu, tendo, após concluídos seus estudos musicais, conseguido impor-se no concerto de seus patrícios através de vários concursos instituídos pelo ministério da Instrução Pública, em que suas obras musicais lograram o primeiro prêmio.

A crítica uruguaia reconhece ao jovem pianista uma das mais expressivas revelações da arte nacional, juízo esse já confirmado pela imprensa brasileira.

O recital do artista uruguaio está marcado para as 20:30 horas, no salão de concertos do Conservatório Mineiro de Música (ESTADO DE MINAS, 1943a).

No programa do recital também constava uma obra composta pelo pianista. Essa iniciativa de intercâmbio cultural do Instituto Interamericano de Musicologia valorizava as composições contemporâneas. O fato de o pianista interpretar uma obra de sua autoria ia de acordo com as ideias do Instituto e, principalmente, de Curt Lange, seu diretor, na divulgação e propagação da música latino-americana.

A mencionada carta de Curt Lange a Lambert corrobora a indicação de Tosar Errecart por parte do musicólogo para se apresentar no Conservatório Mineiro de Música. Esta carta é posterior à apresentação e traz agradecimentos por parte de Curt Lange aos arquivos do Instituto Interamericano de Musicologia do qual foi idealizador e cofundador, além de apresentar outros planos para o estado mineiro em seus projetos:

> Senhor Prof. Levindo Lambert
> Av Afonso Pena, 1534, Belo Horizonte
>
> Meu estimado amigo
>
> Agradeço-lhe, sinceramente pela sua carta aérea de 3 de junho e pelos recortes anexados, assim a colaboração que você tem dado a este Instituto, com olhares americanistas é muito elevada. Como você deve ter observado, [Tosar Errecart] é um talento positivo, e além de pianista, é compositor. É a minha grande esperança e não duvido de que irá muito longe.
> Minhas atividades são múltiplas e complexas. Espero que dentro de pouco tempo possamos concluir uma série de edições que estou fazendo do Arquivo de Música Colonial Venezuelana, do século XVIII e princípio do XIX. Espero poder convidá-lo quando ela estiver terminada.
> Minha proposta de editar o tomo VI do Boletín no Rio segue, como parece, adiante. Pode me considerar incorporado por um tempo na vida musical de seu país, a partir de agosto - setembro. Logo ficará sabendo pelos jornais.
> É claro que combinaremos logo algo, para que eu vá conhecê-lo pessoalmente, trocar ideias e fazer figurar dignamente o Estado Mineiro no tomo VI do Boletín. A obra será feita no Rio, por conta das autoridades e, pelo que parece, poderá financiar pelo menos o custo da edição. Isso já é alguma coisa. Depois veremos o que poderá ser feito com relação aos gastos da minha estadia, viagem, etc.
> Escreva-me com mais frequência. Mande-me uma coleção dos programas de atos musicais organizados pelo senhor, a sociedade que o senhor preside (acredito que é Pro-arte) e também pelo Conservatório. Preciso dessa documentação no Instituto, que tem grandes arquivos.

> Sem mais por hoje e a espera de pus [*sic*] boas notícias, reitero, mais uma vez, meu agradecimento e saúdo ao amigo com um abraço. Francisco Curt Lange
> P.S.: Atrevo-me a anexar duas cartas, pedindo que as entregue aos destinatários, os senhores Dr. Fernando Coelho da Rádio Inconfidência e o Dr. Alfredo Bastos, cônsul de nosso país nesta capital[9] (LANGE, 1943, tradução nossa).

Curt Lange fala a Lambert do *Boletín*[10] por ele organizado e informa que sua 6ª edição será dedicada ao Brasil, mencionando a participação do professor no concernente às impressões do Estado mineiro no Boletín: "[...] e fazer figurar dignamente o Estado Mineiro no tomo VI do Boletín" [11] (LANGE, 1943, tradução nossa). Através das cartas, observamos que o intelectual articulava os compositores em torno dos projetos do Editorial e do *Boletín,* para atingir suas finalidades específicas, por vezes financeiras, e de divulgação e circulação das obras musicais. A reciprocidade por parte do intelectual também se fazia

[9] "Senõr Prof. Levindo Lambert / Av da Afonso Pena, 1534, Belo Horizonte / Mi estimado amigo / Le agradezco a Ud. Sinceramente su carta aérea del 3 de junio y los recortes adjuntos, así como la colaboracíon que ha brindado a este Instituto, con miras americanistas bien elevadas. Como ha podido observar Ud., [Tosar Errecart] se trata de un talento positivo, y más que pianista aún, es compositor. Es mi gran esperanza y no dudo de que irá muy lejos. / Mis actividades aquí son múltiples y complejas. Espero que dentro de poco podamos concluir una serie de ediciones que realizo del Archivo de Música Colonial Venezolana, del siglo XVIII y principios del XIX. Espero poder enviarte a Ud. una colección cuando se encuentre terminada. Mi propuesta de editar el tomo VI del Boletín in Rio marcha, al parecer, adelante. Me puede Ud. considerar como incorporado por un tiempo en la vida musical de su patria, a partir de agosto - septiembre. Ya lo sabrá por los diarios. / Es lógico que combinaremos luego algo, para ir yo a esa, conocerlo personalmente, cambiar puntos de vista y hacer figurar dignamente el Estado Mineiro en el tomo VI del Boletín. La obra se hará en Rio, por cuenta de las autoridades y al parecer, se va a poder financiar por lo menos el costo de la edición. Esta ya es algo. Después veremos lo que se podrá hacer en lo concerniente a los gastos de mi estada, viajes, etc. / Escríbame más a menudo. Mándeme una colección de los programas de actos musicales organizados por Ud., la sociedad que Ud. preside (creo que es Pro Arte) y luego por el Conservatorio. Necesito esta documentación en el Instituto que posee grandes archivos
Sin más por hoy, y a la espera de pus [*sic*] muy gratas noticias, reiterándole a la vez mi agradecimiento, Le saluda y abraza su amigo. Francisco Curt Lange / P.D., Me permito adjuntarle a Ud. dos cartas rogándole quiera entregarlas a sus destinatarios, los señores Dr. Fernando Coelho de la Radio Inconfidencia y Dr. Alfredo Bastos, cónsul de nuestro país en esa capital" (LANGE, 1943).

[10] O ministro Gustavo Capanema convidou Curt Lange a realizar, entre outras obras, a publicação do *VI Boletín Latino-Americano de Música* dedicado ao Brasil em carta do dia 3 de abril de 1944.

[11] "[...] y hacer figurar dignamente el Estado Mineiro en el tomo VI del Boletín" (LANGE, 1943).

perceber pela solicitação da documentação das atividades de Lambert na cidade para o Instituto organizado por Curt Lange. O debate sobre a organização e publicação do *VI Boletín* dedicado ao Brasil foi amplamente discutido em âmbito nacional por Curt Lange e os modernistas brasileiros entre os anos de 1943 a 1946. Segundo Arcanjo (2010: 76), esse debate expressa em suas entrelinhas as relações entre a música, sua produção e difusão e aquele contexto político, bem como o papel desempenhado pelos personagens envolvidos".

Curt Lange sempre buscava o intercâmbio entre os países da América Latina. Este intercâmbio foi realizado através de um "convenio de Intercâmbio cultural e artístico mantido entre o Brasil e aquela nação Platina" durante o governo de Juscelino Kubitschek. A justificativa para essa ação está "no sentido de proporcionar à população de Belo Horizonte espetáculos de arte e bom gosto" (ESTADO DE MINAS, 1943b). Através do Instituto Interamericano de Musicologia fundado por Curt Lange, os artistas podiam se apresentar na cidade ainda com o auxílio financeiro da prefeitura da cidade. Havia uma relação forte do intelectual com o meio político local e até mesmo nacional. A gratuidade do recital nos leva a entender o projeto civilizador e educador que se buscava na capital belo-horizontina através da música erudita, pelas instituições sociais e pelo Estado.

Chegou a delegação de músicos uruguaios
Dará amanhã o seu primeiro recital

Pelo noturno da Central do Brasil, chegou ontem a esta Capital a embaixada artística uruguaia, do Instituto Interamericano de Musicologia, dirigido pelo Dr. Curt Lange que tem a sua sede em Montevidéu, criado em virtude de uma conferência realizada há tempos em Buenos Aires, e na qual figuram artistas de renome de todos os países sul-americanos.

A embaixada é chefiada pelo prof. Guido Santórsola e se compõe da Sta. Fanny Ingold e Abel Carlevaro. Sua viagem a esta capital se prende a um convite especial da Prefeitura que patrocinará três concertos dos artistas uruguaios, sendo esta a primeira vez que vêm a Belo Horizonte representantes da arte musical uruguaia, em virtude de um convênio de Intercâmbio cultural e artístico mantido entre o Brasil e aquela nação Platina, o que assinala mais uma iniciativa do sr. Juscelino Kubistchek, no sentido de proporcionar à população de Belo Horizonte espetáculos de arte e bom gosto.

TRÊS CONCERTOS NA CAPITAL

Durante a sua permanência nesta Capital, os componentes da embaixada realizarão três concertos, nos quais participarão, por sua vez, todos os artistas, obedecendo a programas que serão previamente anunciados.

> O primeiro concerto verificar-se-á, dia 23, as 20 horas, e estará a cargo da pianista uruguaia Fanny Ingold, que executará o seguinte programa:
> I - Schumann- Estudos sinfônicos e variações póstumas.
> II - Ravel – Jeux d'eau: Clateau Monet – Evocación criolla; Junto al fogón; Villa-Lobos – Lenda do caboclo; Dança do Índio Branco.
> III - Chopin – Dois estudos; Liszt – Au bord d'une; Tarantela (Veneza e Nápoles) [...]
> Não há convites especiais, sendo a entrada franqueada ao público (ESTADO DE MINAS, 1943c).

A matéria abaixo clareia as intenções de intercâmbio do Instituto no recital promovido pela prefeitura com músicos da embaixada uruguaia e ao mesmo tempo salienta a presença dos músicos nos estúdios da rádio Guarani. Segundo a imprensa, o intercâmbio dos artistas constava também no fato de eles irem conhecer mais uma instituição cultural na capital mineira: a rádio Guarani.

> **A embaixada musical uruguaia em visita à PRH-6**
> **O professor Santórsola e senhora e Fanny Ingold nos estúdios da Guarani**
>
> Estiveram ontem à noite em visita à Rádio Guarani o professor Guido Santórsola, sua esposa senhora Bourdillon de Santórsola, a Fanny Ingold, três dos elementos que compõem a embaixada do Instituto Interamericano de Musicologia, de Montevideo, atualmente em excursão pelo Brasil.
> Fanny Ingold é a grande pianista, [ilegível] de Kleber, que hoje dará seu concerto sob o patrocínio da Prefeitura na Escola Normal. O professor Santórsola maestro, compositor, 1ª viola de SODRE, organização oficial da rádio Uruguaia e regente de sua sinfônica.
> A senhora Bourdillon de Santórsola, pedagoga, exímia pianista que acompanha seu esposo nessa excursão.
> **Cumprem, assim, os embaixadores do Instituto Interamericano de Musicologia a finalidade de sua excursão, que é o intercâmbio espiritual entre a América, procurando conhecer as nossas organizações de cultura artística** (ESTADO DE MINAS, 1943d, grifos nossos).

Notamos que além da influência de Curt Lange na divulgação e circulação das obras musicais dos compositores na América latina, havia também atuações na área da educação musical. A carta a Lambert, a seguir, solicitava a realização de conferências do musicólogo na capital mineira. Curt Lange, além de insistir com Lambert na emissão das atividades relatadas no Conservatório, caracteriza uma rede de sociabilidade na qual alguns

agentes participariam "particularmente as de caráter privado". É inegável a reciprocidade nas relações sociais no sentido de troca de favores financeiros e de representatividade cultural por meio do seu *Boletín*.

> Rio de Janeiro, 3 IV 1944 – 2.1.028.212
> Senhor Prof. Levindo Lambert, Diretor, Conservatório Mineiro de Música
> Belo Horizonte
>
> Querido amigo,
>
> Estou no Rio desde o dia 15 de março, mas estive e ainda estou preocupadíssimo por não achar apartamento para mim e minha família...
> Os trabalhos prévios do Boletín já começaram. Estou sendo assessorado e recebendo a colaboração de um Conselho de Redatores, integrado por ótimos elementos. Como o senhor deve imaginar, tudo será muito difícil de se realizar, e o tempo passa rápido. Eu peço desde já que o senhor inicie um relatório sobre a fundação e as atividades do Conservatório Musical a seu cargo e que procure, por sua conta ou através de amigos de confiança, o que for referente a outras atividades musicais, particularmente de caráter privado (sociedades, etc.). Seria bom ter muito material de ilustração e se não tiver a mão, seria bom providenciar cópias. Já que o volume será muito bom e com impressão fina, é preciso que as reproduções correspondam ao padrão no melhor sentido.
> Agradeço imensamente por tudo o que o senhor tem feito por nossa Delegação. Recebi deles próprios e do nosso Cônsul as melhores e mais entusiastas referências. Pessoalmente, desejo ir a essa, mas não posso precisar a data. Seria conveniente que o senhor agitasse um pouco o ambiente nesse sentido para que eu possa contar com uma colaboração econômica. O custo de vida no Rio está nas alturas, como o senhor sabe, e o orçamento dado para o Boletín em 1941 não é suficiente para cobrir meus gastos, como eu havia previsto naquela oportunidade. Estou aqui com minha família (esposa e dois filhos).
> Finalizando: daria em Belo Horizonte 3 ou mais conferências sobre assuntos musicais (poderia dar 20 se quisesse, mas seria preferível se concentrar em temas essenciais).
> Escrevi para os Drs. Kubitscheck e Guimarães Menegale e escrevo agora aos membros da imprensa que cooperaram no êxito da Delegação agradecendo a todos.
> O Senhor poderia escrever para a Embaixada do Uruguai, Rua Carvalho Monteiro 30, Rio. Ali tenho meu assento fixo, por ser muito centralizador. Receba um forte e afetuoso abraço de CL[12] (LANGE, 1944a, tradução nossa).

[12] "Rio de Janeiro, 3 IV 1944 – 2.1.028.212 / Sinor Prof. Levindo Lambert, Director, Conservatório Mineiro de Música / Belo Horizonte / Querido amigo, / Estoy en Rio desde El día 15 de marzo, pero He estado y sigo estando preocupadísimo por no encontrar

O resultado desta carta pode ser visto na matéria do jornal *Estado de Minas* anunciando uma conferência do intelectual na Biblioteca Pública da capital mineira. Conformava-se assim outro lugar para a música erudita na cidade, cujo objetivo era reunir os "elementos do magistério" para se falar sobre "Pedagogia musical contemporânea: ativa e passiva".

"Pedagogia Musical Contemporânea"

Uma conferência do prof. Curt Lange no salão de Biblioteca Pública

Em missão oficial e a convite do Ministério de Educação, acha-se no Brasil o dr. Francisco Curt Lange diretor do Instituto Interamericano de Musicologia, com sede em Montevidéu, e que já realizou em Belo Horizonte duas notáveis conferências sobre assuntos relacionados com a sua especialidade. Em ambas as oportunidades, o conferencista uruguaio suscitou o maior interesse dos auditórios que acorreram a apreciar a exposição dos temas a cargo de um sociólogo e publicista dos mais cultos que nos tem visitado.

---

apartamento para mi y mi familia. / Ya comenzaron los trabajos previos Del Boletín. Me asesora y colabora un Consejo de Redactores, integrado por muy Buenos elementos. Como ha de imaginarse Ud, todo será muy difícil de realizar y El tiempo pasa rapidamente. Le ruego desde aquí para comenzar un relatorio sobre La fundación y actividades del Conservatorio Musical a su cargo y procurar, por su parte o por parte de amigos de confianza, lo referente a las otras actividades musicales, particularmente las de carácter privado (sociedades, etc.). Gustaría de tener mucho material de ilustración y si no tuviera a mano, material especialmente sacado. Dado que El volumen será muy Bueno y de impresión fina, es necesario que las reproducciones respondan al mismo en El sentido más óptimo. / Le agradezco muchísimo todo cuanto tiene realizado por nuestra Delegación. He recibido de ellos mismos y de nuestro Cónsul los mejores y más entusiastas referencias. Personalmente deseo ir a esa, pero no pudo precisar fecha. Convendría que Ud. Agitara un poco El ambiente, en ese sentido para que pueda contar con una colaboración económica. El costo de La vida en Rio está por los nubes, como Ud. Sabe, y El orçamento [*sic*] dado para El Boletín en 1941, no alcanza ora sufragar mis gastos, tal como lo había pensado en aquella oportunidad. Estoy aquí con mi familia (señora y dos hijos). / Finalizando: daría en Belo Horizonte 3 o más conferencias sobre asuntos musicales (Podría dar 20 si se quisiera, pero sería preferible concretarse a temas esenciales). / He escrito los Drs. Kubitscheck y Guimarães Menegale, y escribo a la vez a los miembros de la prensa que cooperaron en el éxito de La Delegacíon agradiciendo a todos. Puede Ud. Escribirme a La Embajada Del Uruguay, Rua Carvalho Monteiro 30, Rio. Allí tengo mi asiento fijo, por ser muy céntrico. Mientras, vaya un fuerte y afectuoso abrazo de CL" (LANGE, 1944a).

> Em sua qualidade de catedrático de Estética do Instituto Normal de Montevidéu, o dr. Curt Lande dedica-se, com a mesma proficiência, ao ensino da pedagogia. Daí a iniciativa da Associação do Professores Primarios de convidar o nosso ilustre hóspede a proferir sob os seus auspícios uma conferência, a qual se realizará quarta-feira, dia 13, as 20 horas, no salão nobre da Biblioteca Pública.
> O dr. Curt Lange discorrerá sobre "Pedagogia musical contemporânea, ativa e passiva".
> A diretoria da Associação dos Professores Primários convida, para assistirem a conferência, os elementos do magistério e todas as pessoas interessadas (ESTADO DE MINAS, 1944).

Em Belo Horizonte, Curt Lange, além de ministrar conferências e incentivar o intercâmbio cultural na América Latina, também participou ativamente na indicação de regentes para a orquestra da cidade.

Entendemos a rede de sociabilidade de Curt Lange com agentes culturais e políticos do meio belo-horizontino a partir das cartas presentes em seu acervo. Curt Lange trocava correspondências com grande parte do conselho artístico da Sinfônica de Belo Horizonte e indicou um regente oficial para a mesma em carta citada posteriormente. Na carta a seguir, Curt Lange indicou para o cargo de regente da Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte seu amigo Camargo Guarnieri. No entanto, quem ocupou este posto foi o maestro Arthur Bosmans (1908-1981), compositor e regente belga. Camargo Guarnieri estava ciente de que o musicólogo o indicaria: "Na dúvida, escrevi, nesse sentido, confidencialmente, para Belo Horizonte, sem mencionar nada além da origem da notícia, recomendando que escrevam ao senhor que ignora tudo isso"[13] (apud BUSCACIO, 2009: 124, tradução nossa). No entanto e independente deste cargo assumido, Bosmans não representou uma ameaça às projeções traçadas por Curt Lange e Camargo Guarnieri para suas carreiras, ou seja, não atuou como concorrente e soube manter bons relacionamentos entre eles (BUSCACIO, 2009). Ainda sobre essa indicação, a carta seguinte demonstra a atuação de Lange em favor de Guarnieri, em carta endereçada a Guimarães Menegale, diretor-executivo do Conselho Artístico da nova Orquestra Sinfônica, recém-oficializada no governo de Juscelino Kubitschek, que ainda discutia quem seria o regente oficial. A posição de Curt Lange como um intelectual é reconhecida por ele mesmo em relação a alguma situação e/ou agentes culturais, como alguém "acima de interesses pessoais e artísticos":

[13] "Por la duda he escrito en ese sentido confidencialmente a Belo Horizonte, sin mencionar más que el origen de la noticia y recomendando que le escriban a Ud, el cual ignora todo esto" (apud BUSCACIO, 2009: 124).

> Por intermédio do nosso Cônsul, Don Alfredo Bastos, fiz saber ao senhor que a pessoa mais indicada para fazer parte da Orquestra Sinfônica criada pelo senhor, seria, sem dúvida, o Maestro Camargo Guarnieri. Naturalmente, nem sempre há uma informação exata sobre os valores de um artista e como estou fora dos interesses pessoais e artísticos, **ou melhor dizendo, acima deles**, pretendendo unicamente encontrar o benefício para cada entidade ou cada indivíduo que mereça, sugiro o nome de um criador e um profundo conhecedor da orquestra de cujo talento excepcional já me ocupei no campo das publicações internacionais [...][14] (LANGE, 1944b, tradução nossa, grifos nossos).

Podemos ver através das correspondências[15] que Bosmans, teve intenso contato com Curt Lange e participou ativamente dos projetos do intelectual, negociando alianças entre ele, o intelectual e o meio musical belo-horizontino.

O movimento das cartas de Curt Lange aos agentes culturais e também destes para o musicólogo apresentam, muitas vezes, posições antagônicas entre eles, podendo um mesmo sujeito aparecer como concorrente ou aliado de algum projeto musical. Um exemplo que ilustra as rivalidades no meio musical pode ser visto nos comentários de Curt Lange em relação ao regente Guido Santórsola[16] que, embora reconhecendo seu desempenho profissional, guardava sérias reservas pessoais, pois o considerava um entrave a seu projeto de interligação musical nas Américas, face aos interesses particulares do regente (BUSCACIO, 2009).

---

[14] "Por intermedio de nuestro Cónsul en esa, Don Alfredo Bastos, he hecho saber a Ud. que la persona más indicada para hacerse cargo de la Orquestra Sinfónica creada por Ud. en esa, sería sin duda el Maestro Camargo Guarnieri. Naturalmente, no siempre se posee una información exacta sobre los valores de un artista y como estoy fuera de los intereses personales y artísticos, o mejor dicho, encima de ellos, pretendiendo unicamente hallar el beneficio para cada entidad o cada individuo que lo merezca, me he permitido sugerirle el nombre de un creador y un profundo conocedor de la orquestra de cuyo talento excepcional ya me he ocupado en el campo de las publicaciones internacionales […]" (LANGE, 1944b).

[15] Não abordamos todas as cartas do intelectual a Bosmans e vice-versa mantendo-nos dentro do marco temporal e do local a que este artigo se propõe. As correspondências entre eles são quantitativas.

[16] Sontórsola nasceu na Itália, emigrando para São Paulo aos cinco anos de idade. Iniciou seus estudos no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo onde posteriormente foi professor de viola e violino. Integrou o Quarteto paulista; fundou o Instituto Musical Brasileiro; foi primeiro violista nas orquestras Sinfônicas de São Paulo e do Teatro Municipal do Rio de Janeiro; atuou como solista sob a direção de Villa-Lobos, Kleiber, Baldi, dentre outras atividades (BUSCACIO, 2009: 120).

No meio musical belo-horizontino, percebemos tais conflitos mostrados na carta de Curt Lange a Lambert, em que o intelectual diz ter sido um erro Bosmans convidar Santórsola para atuar em seu campo de atividades em Belo Horizonte[17]:

> Rio, 10 de fevereiro de 1945
> Senhor Prof. Levindo Lambert
> Rua Mato Grosso, 935, Belo Horizonte
>
> Meu estimado amigo,
>
> Aqui vai a segunda confirmação de seus envios. O que o senhor me disse não me surpreendeu. Menos mal que eu, com a minha habitual franqueza adverti isso a Bosmans, dizendo-lhe que fez mal em trazer a seu campo de atividades esse homem, e Menegale. Eu disse a ele, durante minha estadia, que eu, conhecendo-o bem, sabia que era melhor tomar o cargo da orquestra Bosmans que a Santórsola, porque este, pelas suas ambições desmedidas e sua presunção, tinha tido já dois concertos com complicações.
> Quando o enviei em uma missão oficial veio "controlado" por dois elementos de muito valor. Enfim, essas são as debilidades habituais dos homens de médio valor os manifestamente medíocres, como sucede ali com outro que chamam Dr...! Os dois devem ter ficado intrigados, com certeza. Que representante tem ali o nosso país!
> É possível que eu lhe visite em breve, mas não tenho certeza absoluta. De qualquer forma, retribuímos suas cordiais saudações e estamos aqui às suas ordens. Seu muito afetuoso amigo, Francisco Curt Lange[18] (LANGE, 1945a, tradução nossa).

[17] Em carta de 4 de março de 1945, Curt Lange expõe a Bosmans ter sido um erro convidar Santórsola para dirigir um concerto sinfônico e para realizar um outro de viola com sua esposa em Belo Horizonte.

[18] "Rio, 10 de Febrero de 1945 / Senõr Prof. Levindo Lambert / Rua Mato Grosso, 935, Belo Horizonte / Mi estimado amigo, / Aquí va el segundo acuse- recibo a sus envíos. Lo que Ud. Me dice nada me extraña. Menos mal que yo, con mi habitual franqueza Le advertí esto a Bosmans, diciéndole que hizo mal en traer a su campo de actividades a ese hombre, y a Menegale. Le dije durante mi estada que yo, conocéndolo, bien sabía que era mejor haberse hecho cargo de la orquestra Bosmans que Santórsola, porque este, por sus ambiciones desmedidas y su pendantería, hubiera tenido ya a los dos conciertos sus complicaciones. / Cuando lo mande en misión oficial vino "controlado" por dos elementos de mucho valor. En fin, estas son las debilidades habituales de los hombres de mediano valor o manifiestamente mediocres, como sucede allí con otro que llaman Dr...! los dos habrán estado intrigando, con toda seguridad. Qué representante tiene allí nuestro país! / Es posible que Le visite en breve, pero no tengo seguridad absoluta. Mientras tanto retribuimos sus cordiales saludos y que damos aquí a sus en tenras órdenes. Su affmo. Amigo, Francisco Curt Lange" (LANGE, 1945a).

Curt Lange também envia a Bosmans uma carta dizendo que soube, por intermédio de Lambert, das intrigas de Santórsola e pede explicação acerca das atitudes do mesmo para esclarecer sua intromissão em seus projetos do Instituto:

> Maestro Arthur Bosmans
> Rua Minas Novas, 175, (Cruzeiro)
> Belo Horizonte,
>
> Estimado Bosmans,
>
> Soube, por intermédio de Levindo Lambert, em duas ou três palavras, de algumas intrigas que Santórsola fez em Belo Horizonte. Escrevi depois sobre esse particular e não obtive resposta sua. Agora acabo de ver esse mesmo tema numa carta que o senhor direcionou a Aldo Parizot.
> Como o senhor deve entender, me interessaria muitíssimo, como Diretor deste Instituto, que enviasse somente uma vez Santórsola em missão oficial, e convenientemente observado por dois dos membros acompanhantes, ao Brasil. Quando estive com o senhor com o Dr. Menegale expressei sem reticências minha opinião sobre as ambições desmedidas desse homem, considerando um erro de sua parte convidá-lo.
> Frente ao fato de Santórsola ter invocado no Instituto em Belo Horizonte e em São Paulo, o que ignorei até ontem à noite, peço que me explique o que aconteceu porque assim que acabei de enviar ao senhor uma carta a Montevidéu e de publicar um esclarecimento nos diários, deixando expresso que esse homem não estava, em nenhum momento, vinculado às atividades do Instituto[19] (LANGE, 1945b, tradução nossa).

[19] "Maestro Arthur Bosmans / Rua Minas Novas, 175, (Cruzeiro) / Belo Horizonte, / Estimado Bosmans, He sabido por intermedio de Levindo Lambert, en dos o tres palabras, de algunas intrigas que hizo Santórsola en Belo Horizonte. Se He escrito después sobre el particular sin tener su respuesta. Ahora acabo de ver ese mismo hecho en una carta que Ud. Dirigió a Aldo Parizot. / Como Ud. Compreenderá, me interesa esto sobremanera, como Director de este Instituto, que enviara una sola vez a Santórsola en misión oficial, y convenientemente observado por dos de los miembros acompañantes, al Brasil. Cuando estuve con Ud. y con el Dr. Menegale ya expresé sin riticencias mi opinión sobre as ambiciones desmedidas de ese hombre, considerando un error por parte suya invitarlo. / En vista do que Santórsola invocó en Instituto en Belo Horizonte y São Paulo, cosa que ignoré hasta anoche, le ruego me explique lo que sucedió porque en primer terminó le de enviarle una carta a Montevideo y luego publicar una aclaración en los diarios, dejando expresa Constancia de que ese hombre no estaba en momento alguno vinculado a las actividades del Instituto" (LANGE, 1945b).

Preocupação semelhante sobre a possível vinda de Santórsola em Belo Horizonte transparece nas cartas abaixo, na qual o intelectual advertia Bosmans sobre a presumível investida por parte de Santórsola:

> [...] no dia em que Santórsola atuar em Belo Horizonte no posto de Menegale estará em perigo e poderá ter desgostos com semelhante elemento nesse meio. Aconselho uma atitude enérgica. É preciso deixar claras as posições. Eu já deixei as minhas claras com ele[20] (LANGE, 1945d, tradução nossa).

> [...] tive notícias de Montevidéu sobre Santórsola. Ele perguntou a um dos meus colaboradores textualmente... "quem é o filho da puta que deixa o Lange tão bem informado das coisas que ele pretende fazer em Belo Horizonte...?" Me informou meu colaborador que Manzini, o aluno de Sara Santórsola, íntimo amigo de um violinista (*spalla*) da orquestra, que transmite tudo o que acontece. E esse meu colaborador me pergunta inocentemente se eu, por acaso, falei com esse violinista, me recomendando para que eu tenha muito cuidado... já percebe o senhor que B. Horizonte tem um serviço de espionagem muito bem organizado. Só falta acrescentar que nós temos uma contraespionagem melhor[21] (LANGE, 1945e, tradução nossa).

As divergências de Curt Lange com Santórsola e Menegale podem ser vistas em muitas cartas, inclusive para outros agentes do meio musical, assim como as relações de amizade do intelectual com alguns professores do Conservatório como Bosmans (posteriormente), Levindo Lambert, Flausino Valle, e o político Menegale, este último não obstante as discordâncias.

---

[20] "El día que Santórsola actúe en Belo Horizonte hasta el puesto de Menegale estará en peligro y podrán salirle canas verdes con semejante elemento en ese medio. He aconsejo una actitud enérgica. Hay que aclarar posiciones. Yo ya he aclarado las mías con él" (LANGE, 1945d).

[21] "Tive notícias de Montevidéo de Santórsola. El preguntó a uno de mis colaboradores textualmente... 'quién sería o filho de puta que tem o Lange tão bem informado das cousas que el pretende fazer em Belo Horizonte...?' Me informa mio colaborador que Manzini, el alumno de Sara Santórsola, es íntimo amigo de un violinista (spalla) de la orquestra, que transmite todo cuanto aconteceu. Y ese colaborador mio pregunta inocentemente si yo, por si acaso, he hablado con ese violinista, recomendándome que tenga mucho cuidado... Ya eu Ud. que tiene en B. Horizonte un servicio de espionaje muy bien organizado. Sólo falta agregar que nosotros tenemos uno de contraespionaje mejor" (LANGE, 1945e).

A imprensa publicou no jornal *Estado de Minas* uma carta de Curt Lange a Guimarães Menegale, em tom elogioso pela escolha do maestro Arthur Bosmans para a Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte. Interessa perceber a importância deste intelectual no cenário belo-horizontino, uma vez que essa publicação pode ser vista como legitimação por parte de uma autoridade sobre a indicação do novo regente para a orquestra da cidade.

Amplia-se o renome da Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte

> Dr. Francisco Curt Lange, diretor do Instituto Interamericano de Musicologia, com sede em Montevidéu, considerado uma das maiores autoridades da musicologia mundial, recebeu o dr. J. Guimarães Menegale a carta que a seguir reproduzimos:
>
> Montevidéu, 1° de novembro de 1946.
> Exmo.sr. J. Guimarães Menegale, inspetor de Educação e Saúde.
> Belo Horizonte
> Minhas mais altas considerações.
> É-me grato dirigir-me a v. s., para manifestar-lhe que o esforço realizado por essa Prefeitura e, particularmente, por V. S. e o maestro Arthur Bosmans para elevar a orquestra Sinfônica de Belo Horizonte a uma grande instituição cultural, tem encontrado grande acolhida, muito além, mesmo, do que V. S. suspeita. Recebo, constantemente, consultas sobre a organização e atividade desse grande conjunto musical, o que demonstra, eloquentemente, até que ponto tem chamado a atenção esse grande esforço dos poderes públicos no Brasil. É precisamente uma demonstração de progresso regional, que fomenta a descentralização e estabelece a tão necessária autonomia cultural dos Estados. [...]
> Em vista de vir este Instituto contribuindo moral e praticamente, na elevação do "standard" desse conjunto musical, o que conhecemos muito bem, representamos a V. S. com meus cumprimentos pessoais e extensivos ao extraordinário diretor e compositor Arthur Bosmans, assim como ao prefeito municipal, que não tenho o prazer de conhecer pessoalmente, as congratulações de muitas instituições culturais americanas, vinculadas todas a essa entidade.
> Sem mais, por hoje, saúdo V. S. cordialmente.
> Francisco Curt Lange, diretor do Instituto Interamericano de Musicologia (ESTADO DE MINAS, 1946b).

A publicação da carta no jornal *Estado de Minas*, em 27 de dezembro de 1946, é representativa da importância dada ao musicólogo e às questões que ele levantava como o "progresso regional", a "descentralização dos estados" e a "autonomia cultural" do Estado. Assim, se corroboravam os anseios implícitos pelos projetos de civilização e modernidade

através da música erudita na formação de espaços na cidade, espaço este entendido como um conjunto de práticas das instituições sociais e do Estado. Neste caso, a Orquestra Sinfônica seria uma das instituições sociais apoiada pelo governo que realizava essas práticas. É interessante notar que esta carta citada, escrita em 1° de novembro, foi publicada em dezembro do mesmo ano, logo após o festival Pan-Americano organizado por Bosmans em Belo Horizonte[22]. A relação que transparecia na imprensa de afinidades entre Curt Lange e Bosmans era significativa pela proximidade das matérias e objetivos similares.

O MAESTRO ARTHUR BOSMANS EXECUTARÁ AO PIANO "RHAPSODY IN BLUE"

A Sinfônica de Belo Horizonte fará realizar-se hoje, as 20 horas, o seu 30° aniversário, apresentando o seu esperado "Festival Pan-americano"[23]. peças de famosos autores do nosso continente vão ser exibidas no recital de hoje a noite no Metrópole, sob a direção do maestro Arthur Bosmans.

Devido ao seu estado de saúde, ficou impossibilitado de tomar parte na audição o pianista tcheco Oto Jordan. Em seu lugar, será solista o próprio Bosmans, que executará ao piano "Rhapsody in Blue", a famosa página do compositor americano Gershwin.

Reina, por isso, grande interesse em nossos círculos musicais pelo raro fato. "Virtuose" de predicados, Bosmans há muitos anos não se exibe ao instrumento, pois se dedicou inteiramente à batuta.

O programa do "Festival Pan-americano" será o seguinte:

Ascone, do Uruguai – Acentos da América – a) Huelle; b) Entre "Jaropoes" y Nostalgias de Didalitas. [sic]

San Juan, de Cuba – Babaluayá (da Liturgia Negra), Copiano – Est. Unidos – An Outdoor Overture. [sic]

Finisterra, Argentino – Impressiones de La Puna, para flauta e cordas;

Amena; b) Cancion; c) Danza.

Este número será solado por Juvenal Dias da Silva.

Gershwin, Est. Unidos – Rhapsody in Blue – para piano e orquestra. Solada por Arthur Bosmans, regendo a orquestra George Marinuzzi.

Frutuoso Viana – Brasil – Prelúdio em mi bemol.

Leopoldo Miguez – Brasil – "Prometeu", poema sinfônico (ESTADO DE MINAS, 1946a)

[22] O Festival de Música Pan-americana foi organizado por Bosmans em 1946.

[23] Se formos considerar esse comentário, a comemoração de 30 anos da Orquestra remonta à primeira orquestra da cidade organizada por José Flores, estabelecida entre 1915 e 1916.

Os ideais de Bosmans para com este festival iam de acordo com o pensamento do intelectual uruguaio no movimento de intercâmbio das músicas de outros países na capital mineira. No programa havia composições de toda parte da América, inclusive compositores brasileiros como Frutuoso Viana e Leopoldo Miguez.

Mais que o talento de um músico, o que o inseria no mercado cultural, era o seu engajamento na sociedade musical. Isso pode ser observado na carta de Curt Lange a Flausino Valle, compositor, violinista e professor de História da Música no Conservatório Mineiro de Música. Através dessa correspondência, Curt Lange sugeria uma maneira de divulgar as composições de Flausino Valle interpretadas por um violinista amigo seu, o *spalla* da Orquestra do Teatro Colón, Carlos Pessina, ao mesmo tempo em que apresentava a Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores a Flausino Valle: "Há uma possibilidade de eu passar na Argentina um ano inteiro e então não só o Pessina daria uma audição de seus Prelúdios completos, como também procuraríamos editá-los duma maneira que outra, para difundir a obra de você." (LANGE, 1946b). Em contrapartida, Curt Lange apresenta um plano de auxílio e divulgação das obras musicais:

> Atualmente, a Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, da qual tenho Presidência, é um consórcio de amigos compositores, os quais tomam parte e pagam cada qual o custo da impressão da obra, e eu pago a capa, distribuiu [*sic*] a obra no mundo inteiro e administro a venda, que é muito fraca. É mais uma empresa para impor ao artista e obter para ele resultados morais, satisfações artísticas, porque as obras por nós editadas tocam-se na Rússia, na B.B.C. de Londres, em Paris, Lisboa, Madrid, Barcelona, e agora em muitos outros pontos da Europa e em toda América (LANGE, 1946b).

Há, nessa fala, uma estratégia de colocação no mercado justificada por "resultados morais e satisfações artísticas" para o compositor que se dispusesse a publicar pela Editorial. Segundo Curt Lange, fazer parte da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores trazia, além da formação de um grupo social, prestígio e notoriedade aos compositores, que buscavam divulgação e circulação das suas composições musicais.

A participação dos compositores nos projetos de Curt Lange trazia-lhes prestígio. Além disso, o poder de influência do intelectual sobre as editoras internacionais poderia ser um facilitador na impressão de suas obras. Um exemplo emblemático disso é a correspondência do compositor Arthur Bosmans a Curt Lange pedindo uma carta de recomendação para essas editoras: "Acho que seria útil uma carta sua dizendo que me

conhece, teve oportunidade de analisar as minhas composições, e está incluindo uma obra na série do Editorial do Instituto" (BOSMANS, 1945).

As relações com editoras internacionais eram um diferencial do intelectual: "Com o restabelecimento das relações com a Inglaterra tenho boas relações com a casa Boosey e Hawkes. Se você precisar alguma coisa deles, pode invocar o meu nome diante do Dr. Roth, chefe da parte Editorial" (LANGE, 1946a). A partir dessas passagens, percebemos a influência de Curt Lange, bem como o interesse dos musicistas de Belo Horizonte em difundir suas produções em editoras de renome, valendo-se da importância do musicólogo alemão.

Outro marco importante que corrobora a ideia de mais um espaço no qual a música erudita se firmava na cidade foi a fundação da Discoteca Pública, em 1945, por Curt Lange em Belo Horizonte:

> Vê-se que esse conceito de "reeducação e gravação" norteava tanto Curt Lange e Sprague Smith quanto Mário de Andrade. Os três musicólogos idealizavam e criavam acervos sonoros em seus países, pautando-se pelos conceitos de rádios educativas dos países europeus, como dos próprios Estados Unidos – os dois primeiros por sua vivência e o terceiro, a partir de leituras, já que desde a década de 1920 assinava periódicos europeus sobre o assunto: a discoteca como detentora da preservação da manifestação musical folclórica e nacional (TONI; CAROZZE, 2013).

Para que fossem criadas instituições como a discoteca pública, havia, obviamente, a necessidade de contatos políticos. Na esfera política, o estabelecimento de vínculos com os sujeitos que atuariam em ações significativas para a formação de instituições e para o fortalecimento de algum projeto musical era fundamental, assim como o próprio Estado: "não raro, o principal catalisador de recursos financeiros e de legitimidade social para a produção musical, nas décadas de 1930 a 1950" (BUSCACIO, 2009: 219). Observamos nas cartas de Curt Lange para Guimarães Menegale, na época diretor de Saúde e Educação da Prefeitura e diretor executivo do Conselho Artístico da Sinfônica de Belo Horizonte, e com o prefeito Juscelino Kubitschek, bons relacionamentos, assim como pedidos de favores financeiros para os projetos do musicólogo realizados no interior de Minas Gerais: "[...] me permita solicitar sua colaboração no melhor planejamento dos estudos informativos sobre

o passado e o presente da vida de Belo Horizonte e do Estado de Minas Gerais"[24] (LANGE, 1944b, tradução nossa). Em carta do dia 18 de setembro de 1944, Curt Lange escreve de Ouro Preto a Menegale dizendo que está em plena busca de suas pesquisas e se expressa sobre Belo Horizonte:

> Ouro Preto, 18 de setembro de 1944
>
> Dr. J. Guimarães Menegale,
>
> Fizemos uma feliz viagem, com um descarrilamento sem consequências. Já estou em plena busca e acredito que vou encontrar alguma coisa. O ambiente cheira a cidade sem vida, que a duras penas segue sua existência como pode e com a pesada carga histórica nas costas.
> Vindo de Belo Horizonte se compreende que o Brasil, como outros países da América, tem que sacrificar tudo o que está condicionado a sua história – me refiro à parte social – para se mover com o progresso. Apenas nadando a favor da correnteza poder-se-á, com relativa facilidade, retornar a uma base para a cultura. Ir contra ela seria um suicídio. Por isso, Belo Horizonte representa para mim um dos sintomas mais esclarecedores da história moderna deste país.
> Já percorremos aqui a cidade e grande parte de suas 14 igrejas. Amanhã começarei a xeretar arquivos.
> Que dizer do mês em que convivemos com o senhor nessa cidade? São etapas que jamais serão esquecidas e que se repetirão, prazerosamente, em algum momento da vida que teremos pela frente. Espero escrever ainda esta noite dois novos artigos para "O Diário". O senhor já deve ter lido sobre o SODRE. Um dos novos falará sobre a Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte, e o segundo sobre Belo Horizonte mesmo.
> Também espero enviar ao amigo Lages uma síntese das minhas duas últimas conferências[25] (LANGE, 1944c, tradução nossa).

[24] "[...] me permita solicitar su colaboración en el mejor planejamiento de los estudios informativos sobre el pasado y presente de la vida de Belo Horizonte y del Estado de Minas Gerais" (LANGE, 1944b).

[25] "Ouro Preto, 18 de setembro de 1944 / Dr J. Guimarães Menegale, / Hicimos un viaje muy feliz, con un pequeño descarrilamiento sin consecuencias. Ya estoy en plena búsqueda y creo encontrar alguna cosa. El ambiente huele a ciudad sin vida, que a duras penas lleva su existencia como puede, y con la pesada carga histórica a cuestas. / Viniendo de Belo Horizonte se comprende que el Brasil, como otros países de América tiene que sacrificar todo lo que está condicionado a su historia – me refiero a la parte social – para moverse con el progreso. Solamente nadando en favor de la corriente se podrá, con relativa facilidad, retornar a una base para la cultura. Ir contra ella, sería un suicidio. Por esta causa, Belo Horizonte representa para mí uno de los síntomas más aleccionadores de la historia moderna de este país. / Ya

Entre 1944 e 1946, Curt Lange realizou a sua terceira visita ao Brasil e iniciou seu trabalho de investigação sobre a cultura musical barroca em Minas Gerais, e sobre a música brasileira do século XX. Segundo Moya, o musicólogo publicou um artigo sobre sua pesquisa no interior de Minas Gerais n'*O Diário*, da capital mineira, mas publicou realmente o primeiro trabalho significativo sobre música colonial mineira em 1946 no *Boletín Latino Americano de Música*. "Curt Lange publicou, nesse período, um artigo n'O Diário, de Belo Horizonte, apontando os primeiros resultados de sua pesquisa sobre a música mineira e denunciou o uso de manuscritos antigos como matéria-prima na fabricação de fogos de artifício" (MOYA, 2014: 30).

Dentre os vários espaços de que Curt Lange se valeu para a divulgação das composições musicais, ou seja, revistas, conferências, atuação na imprensa, o rádio também teve grande importância. Segundo Buscacio, "O emprego da rádio como meio de comunicação conferiu uma amplitude significativa à recepção das formas culturais existentes, até então difundidas por meios impressos e orais" (BUSCACIO, 2009). Nesse sentido, Curt Lange também pensava o rádio como um mecanismo para a educação musical, através da sugestão das obras musicais dos volumes do *Boletín* por ele organizado e da própria organização que ele fundou, o SODRE, como podemos ver através da carta enviada a Fernando Coelho que, além de professor do Conservatório, era também um dos diretores da Rádio Inconfidência, recomendando a ele os volumes III e IV do seu *Boletín Latino-Americano de Música*:

> Senhor Prof. Fernando Coelho
> Rádio Inconfidência – Belo Horizonte
>
> Estimado amigo,
>
> Passando hoje pela livraria espanhola me lembrei da falta que faz ao senhor os tomos do Boletín Latino-Americano de Música. Recomendei ao dono que lhe enviasse os tomos III e IV, únicos disponíveis, por via de reembolso.

---

hemos recorrido aquí la ciudad y gran parte de sus 14 iglesias. Mañana comienzo a hurgar archivos. / Qué decirle del mes que hemos convivido con Ud. en esa ciudad? Son etapas que jamás se olvidan y que se repetirían, gustosamente, en cualquier momento de la vida que tenemos por delante. Espero escribir aún esta noche dos nuevos artículos para "O Diário". Ya habrá leído Ud. el del SODRE. Uno de los nuevos versará sobre la orquestra Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte, y el segundo sobre Belo Horizonte mismo. / También espero enviar al amigo Lages una síntesis de mis últimas dos conferencias.[...]" (LANGE, 1944c).

> Com toda certeza poderão ser esses volumes de grande valor para as irradiações culturais dessa estação radiodifusora, especialmente se o senhor pensa sempre em levar até as últimas consequências as possibilidades ilimitadas da educação musical séria. Em algum momento lhe escreverei sobre meus pequenos problemas relativos a personagens mineiros[26] C L (LANGE, 1944d, tradução nossa).

Nesta redação podemos ver o ideal do intelectual na função educativa do rádio: educar a população através da irradiação da música erudita. Nesse sentido, o discurso se apresentava novamente tratando a música erudita como uma música superior; assim, segundo o musicólogo, se atingiria a "educação musical séria". Nota-se a inserção de Curt Lange no meio musical belo-horizontino, através da circulação dos *Boletíns* e pela presença dos membros de instituições culturais que ele dirigia.

Observa-se que de todos os discursos de Curt Lange analisados, o anterior, possivelmente, é o que aborda mais diretamente a "questão social", o projeto de modernidade idealizado pela elite belo-horizontina da época: a necessidade de se romper com a estrutura social de nosso passado histórico para se caminhar em direção ao progresso.

É interessante observar o comentário do intelectual sobre o rompimento com o passado da capital, lugar em que estaria profundamente imerso em suas pesquisas sobre o interior do Estado. Atuando na capital e pesquisando as cidades do interior do Estado, citamos a contribuição de Curt Lange nessas pesquisas, segundo Buscacio:

> Uma das frentes de investigação de Curt Lange, que até a contemporaneidade repercute no campo musical, foi a descoberta de uma extensa produção de partituras de música religiosa, no interior de Minas Gerais, produzida entre os séculos XVIII e XIX. Tal pesquisa teve início em 1944, tendo sido intensificada entre os anos de 1945 e 1946, período em que Curt Lange estabeleceu-se no Brasil, a fim de produzir o sexto volume do *Boletín Latino-americano de Música*, e estendeu-se nos anos que se seguiram (BUSCACIO, 2009: 188).

[26] "Señor Prof. Fernando Coelho / Rádio Inconfidencia – Belo Horizonte / Estimado amigo, / Al pasar hoy por la libraría española me acordé de la falta que les hacen a Vds, los tomos del Boletín Latino Americano de Música. Recomendé al dueño que Le mandara los tomos III y IV, únicos disponibles, por vía de reembolso. / Con toda seguridad podrán ser esos volúmenes de gran valor para las irradiaciones culturales de esa estación radiofusora, tanto más si Ud. piensa siempre llevar hasta las últimas consecuencias las posibilidades ilimitadas de la educación musical seria. En cualquier momento le escribiré sobre mis pequeños problemas relativos a personajes mineiros. C L" (LANGE, 1944d).

Para que se concretizassem estas pesquisas, Curt Lange mantinha contato com o prefeito da cidade, Juscelino Kubitschek. Em uma de suas conversas, Curt Lange dizia a Menegale: "Escreverei uma carta ao Prefeito, Dr. Kubitschek. Uma carta é sempre mais expressiva que um telegrama"[27] (LANGE, 1944c, tradução nossa). Suas intenções eram dar notícias sobre o desenvolvimento de sua pesquisa no interior do Estado de Minas Gerais e sobre a possível inclusão da cidade de Diamantina em sua rota, ressaltando o valor de um patrimônio histórico existente nas cidades do interior de Minas e que não podiam ficar esquecidas. Sobre as questões financeiras, o intelectual agradece os favores concedidos a ele, além de tecer elogios ao prefeito e ao diretor de saúde e educação, Menegale. Essa carta, apesar de toda a sua feição diplomática, mostra também a relação estreita de Curt Lange com a imprensa. Percebe-se toda uma habilidade social e política na obtenção de recursos:

> Senhor Prefeito, de Belo Horizonte
> Dr. Juscelino Kubitschek
>
> Belo Horizonte
>
> Estimado senhor Prefeito, Notícias recebidas do Rio, relacionadas com a obra que estou realizando, determinaram um cálculo preciso do tempo para saber se seria possível englobar Diamantina antes do meu regresso. Resolvi não fazer isso para não realizar uma obra pela metade. Diamantina merece uma estadia prolongada. Não sou homem de improvisos e menos ainda de mentiras históricas mais ou menos piedosas. Para realizar mais uma obra vale ir ao fundo das coisas. Resolvi retornar ao Rio via Ouro Preto, onde disponho de 4 dias. Uma vez terminado o problema apresentado no Rio e uma breve atuação em São Paulo, voltarei para passar imediatamente em Diamantina. Conceição e Cerro.
> Enquanto isso, quero expressar ao senhor meu profundo agradecimento pelas atenções dispensadas e pelas facilidades que encontrei por parte do senhor e do Dr. Menegale na obtenção de meus propósitos. Trago de Belo Horizonte nada mais que a obra que o senhor realiza com tanto entusiasmo e tanto altruísmo, uma grande impressão. O senhor deve saber, talvez através de algumas manifestações publicadas na imprensa (Estado de Minas, O Diário), mas vou me ocupar disso mais detalhadamente em próximos estudos. Já disse ao amigo Menegale: para mim, Belo Horizonte é o exemplo mais contundente do que pode e deve ser o Brasil do futuro. Somente a incorporação ao ritmo da expressão material e cultural da vida contemporânea levará o nosso povo a um estrato social e espiritual mais avançado, e

[27] "Escribiré una carta al Prefecto, Dr. Kubitschek. Una carta es siempre más expresiva que un telegrama" (LANGE, 1944c).

> com isso, à legítima expressão que corresponde a cada um deles. Não sei se é justo dizer que nossos antepassados pecaram, perdendo tempo e condenando nossos ambientes ao atraso. O certo é que não há mais que um caminho. Foi para mim uma grande surpresa ver que o Senhor, com uma aguda visão das coisas, descobriu essa única passagem. Esse é o fazer conduzido dessa cidade por vias de uma grande metamorfose em direção a uma função diretriz nesse estado, com as consequentes repercussões em outros, é seu grande mérito. O tempo dirá até que ponto o seu talento pôde salvar o patrimônio do Estado de Minas Gerais e criar uma nova base, antes que sucumbisse em meio à indiferença. No momento, podemos medir a magnitude dessa empresa, mas sem pressenti-la[28] (LANGE, 1944e, tradução nossa).

Segundo Curt Lange na carta a Kubitschek, a parte social seria elevada a outro patamar se existisse a união da expressão material e cultural na vida contemporânea. O intelectual afirmava em outras cartas também a importância do desenvolvimento cultural de um lugar associando-o à "evolução espiritual" do povo. O tom elogioso ao prefeito da

[28] "Señor Prefeito de Belo Horizonte / Dr. Juscelino Kubitschek / Belo Horizonte / Estimado señor Prefeito, Notícias recebidas de Rio, relacionadas con la obra que estoy realizando, determinaron um cálculo preciso del tiempo para saber si sería possible englobar Diamantina antes de mi regreso. Resolvi no hacerlo para no realizar una obra a medias. Diamantina merece una estada prolongada. No soy hombre de improvisaciones y menos de mentiras históricas más o menos piadosas. Para realizar una obra más vale ir al fondo de las cosas. Resolvi volver a Rio via Ouro Preto, donde dispongo de 4 días. Una vez terminado el problema panteado en Rio y una breve actuación en São Paulo, He de volver a esa para pasar inmediatamente a Diamantina. Conceição y Cerro. / Mientras tanto quiero expresarle a Ud. mi profundo agradecimiento por las atenciones dispensadas en esa, y las facilidades que he encontrado por parte de Ud. y del Dr. Menegale en la obtención de mis propósitos. Traigo de Belo Horizonte, y más que nada de la obra que Ud. realiza con tanto entusiasmo y tanto altruismo, una gran impresión. Ud lo sabrá quizás a través de algunas manifestaciones publicadas en la prensa (Estado de Minas, O Diário), pero me voy a ocupar de eso más detalladamente en próximos estudios. Ya lo he dicho al amigo Menegalle: para mí, Belo Horizonte es el ejemplo más contundente de lo que puede y debe ser el Brasil del futuro. Sólo la incorporación al ritmo de la expresión material y cultural de la vida contemporánea llevará a nuestros pueblos a un estrato social y espiritual más avanzado, y con ello, a la legítima expresión que corresponde a cada uno de ellos. No sé si es justo decir que nuestros antepasados han pecado, perdiendo el tiempo y sumiendo a nuestros ambientes en el atraso. Lo cierto es que no hay más que un camino. Fue para mí, una gran sorpresa ver que Ud., con una aguda visión de las cosas, ha descubierto esa única senda. Ese y el hacer conducido esa ciudad por vías de una gran metamorfosis hacia una función directriz en ese estado, con las consecuentes repercusiones en otros, es su gran mérito. El tiempo dirá hasta que punto pudo su talento salvar el patrimonio del Estado de Minas Gerais y crearte una nueva base, antes de que sucumbiese en medio de la indiferencia. Por el momento no podemos medir la magnitud de esa empresa, pero sí presentirla" (LANGE, 1944e).

capital mineira e sua relação com o salvamento do patrimônio do estado deixa implícito seu objetivo de pesquisa no interior do estado e o auxílio financeiro que Curt Lange necessitava para abrir novas fontes de pesquisa.

Em cartas posteriores, Curt Lange relata a Menegale o descobrimento de importantes arquivos em Ouro Preto e Mariana e sobre seu desejo de encaminhar um anteprojeto ao ministro Gustavo Capanema, com o objetivo de salvar esse material, fundando a Biblioteca Nacional de Música, a ser incorporada ao Instituto de Musicologia que viria a ser fundado mais adiante. O intelectual também comentava sobre a fundação de uma Discoteca Pública em Belo Horizonte cuja finalidade se prestaria à "reeducação das massas". Essa discoteca foi fundada um ano depois, em 1945.

> Rio, 14 de dezembro de 1944
> Diretor de Educação e Saúde
> Prefeitura de Belo Horizonte
>
> Meu querido amigo,
>
> Voltei de uma frutífera viagem de Recife. O senhor já deve ter recebido um folheto que lhe remeti dali, juntamente com uma carta.
> Estou organizando, nesse momento, meus papéis e tratando de passar tudo a limpo, inclusive meus estudos para o Boletín.
> Diga-me o senhor, concretamente, se é possível voltar a Belo Horizonte em meados de janeiro, mais ou menos, para completar ali meus estudos sobre música mineira.
> É a única época do ano que me cai bem.
> Trataria logo de organizar com o senhor, inicialmente, a Discoteca Pública Municipal, organismo fundamental para a reeducação das massas, por um lado, e a recopilação folclórica por outro. Fundei, até agora três: em Recife, João Pessoa e Salvador[29] (LANGE, 1944f, tradução nossa).

[29] "Rio, 14 de Diciembre de 1944 / Diretor de Educação e Saúde / Prefeitura de Belo Horizonte / Mi querido amigo, / He vuelto de un fructífero viaje de Recife. Ud ya debe haber recibido un folleto que Le remetí de allí, conjuntamente con una carta. / Estoy ordenando en estos momentos mis papeles y tratando de poner todo en limpio, inclusive mis estudios para el Boletín. / Dígame Ud. a vuelta de correo, concretamente, si es posible volver a Belo Horizonte a mediados de enero, más o menos, para completar allí mis estudios sobre música mineira. / Es la única época del año que me viene bien. / Trataría de paso de organizar con Ud, inicialmente, la Discoteca Pública Municipal, organismo fundamental para la reeducación de las masas, por un lado, y la recopilación folklórica por otro. He fundado hasta ahora tres: en Recife, João Pessoa y Salvador" (LANGE, 1944f).

Notamos na citação acima a preocupação do intelectual com a educação das massas. Mais uma vez, podemos observar que seu projeto não era restrito à elite, ou seja juntamente com o ideal do projeto de civilização e modernidade que se buscava em Belo Horizonte, (apesar de existir uma superiorização da música erudita e certa distinção de uma elite culta na cidade) buscava-se a educação da população através desse tipo de música. Nesse sentido, Curt Lange, seguia na mesma direção com seu propósito de americanismo musical que visava promover a integração e emancipação do continente americano a partir da música erudita. Podemos dizer que a criação da Discoteca Nacional sugerida por Curt Lange se propôs a atender as demandas da educação musical da população, juntamente com a criação de outras discotecas na América, que estavam dentro dos propósitos do seu Americanismo Musical.

> O americanista defendia a difusão radioelétrica como meio de educar as massas divulgando cultura e ciência. Era necessário, no seu ponto de vista, que o Estado, tomando a cargo a educação do povo, organizasse a transmissão radiofônica da música, a exemplo do cenário europeu – no qual havia um controle que fiscalizava as transmissões e um monopólio estatal que reduziu o número de estações. [...]
> Em julho de 1931, a sala do ex-teatro Urquiza foi transformada em um estúdio com auditório e sediou o primeiro concerto da Orquestra Sinfónica do Servicio Oficial de Difusión Radio Electra (OSSODRE). Os concertos também passaram a ser transmitidos pela emissora supramencionada. Essas atividades foram acompanhadas de medidas educativas de músicos e de ouvintes, como ocorreria mais tarde, em São Paulo, com a atuação da Discoteca Pública Municipal. Com este trabalho, o musicólogo alemão converteu-se, então, em um entusiasta da difusão radioelétrica como meio de educar as massas e de difusão artística e científica (MOYA, 2014: 91).

Nessa mesma carta, Curt Lange se refere às condições financeiras estipuladas por Menegale e sugere estreitar alianças:

> As condições seriam idênticas às que o senhor estipulou antes, talvez incluindo as passagens [...] seria muito importante saber logo sua resolução. Iria com a família, porque desejo que Hermann conheça bem esse Estado e trave ali relações com elementos jovens como seus filhos por exemplo. Minha estadia coincidiria, talvez, com a do Grupo Música Viva, para o qual poderia contribuir com algumas

> conferências, já que esse grupo se fundou com o motivo da minha vinda ao Brasil e se ampara bastante em minhas próprias ideias[30] (LANGE, 1944f, tradução nossa).

A carta citada abaixo, de Bosmans para Curt Lange, comenta questões relativas à vinda do grupo Música Viva e à estadia e às atividades de Curt Lange. A carta tem caráter amigável e mostra a estreita relação entre os dois músicos:

> Belo Horizonte 31 dezembro 1944.
> Meu Caro Amigo Lange,
>
> Recebo agora mesmo a sua carta do dia 22. Eu esperava passar no Rio o fim do ano e o início de Janeiro. Porém, no momento de embarcar, tive que ver o médico, o qual me aconselhou ficar aqui, não viajar de modo nenhum, fazer uns 15 dias de regime e de descanso. Menegale não me falou a respeito das suas cartas. Eu sabia que o grupo Música Viva viria aqui, e Menegale já deu a resposta afirmativa da Prefeitura. Como foi resolvido que os ensaios da Sinfônica recomeçarão só em 15 de fevereiro, o Grupo está convidado a vir em janeiro nos três concertos de música de câmara. Eu vi que também eram previstas duas conferências suas, mas Menegale não me falou nada a respeito de sua estadia prolongada aqui. Pode ter certeza que eu vou tratar do assunto com ele, e que tudo será resolvido em poucos dias. Eu pedirei a Menegale de lhe dar logo uma resposta (BOSMANS, 1944).

O Grupo Música Viva nasceu em 1939 e segundo Mariz, dele fez parte a juventude entusiasta de Koellreutter e Egídio de Castro e Silva. Este grupo teve nomes representativos, como Luiz Heitor, Brasílio Iberê, Luís Cosme e Otávio Bevilacqua (MARIZ, 2000), e tinha como ideal a divulgação da música contemporânea e a defesa da estética atonal. A propagação de seus programas na Estação de Radiodifusão do Ministério da Educação em 1944 estimulava a propagação dessa música, culminando no Manifesto de 1946, que trazia os objetivos e ideais do grupo que estimulava novas formas para a escrita musical, "por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade [...]" (MARIZ, 2000: 298).

---

[30] "Las condiciones serían idénticas a las que estipuló Ud. antes, talvez incluyendo las pasajes [...] Sería muy importante saber pronto de su resolución. Iría con la familia, porque deseo que Hermann conozca bien ese Estado y trabe allí relaciones con elementos jóvenes como sus hijos por ejemplo. Mi estadía coincide tal vez con la del Grupo Música Viva, para lo cual podría contribuir con algunas conferencias, ya que ese grupo se fundó con motivo de mi venida al Brasil y se ampara bastante en mis propias ideas" (LANGE, 1944f).

Apesar dos sucessos alcançados pelos projetos idealizados por Curt Lange, através do *Boletín*, das transmissões radiofônicas[31], dos concertos como forma de divulgação e consequentemente da circulação de partituras e das edições de obras musicais, não era fácil a obtenção de recursos financeiros, ainda mais nas primeiras décadas do séc. XX: "Era preciso habilidade de convencimento, manter a tenacidade, no intuito de obtenção de credibilidade e patrocínio" (BUSCACIO, 2009: 151). Na falta de ajuda dos setores privados, era necessário tornar-se aliado do Estado, e as dificuldades eram muitas.

Nas cartas de Curt Lange ao maestro Arthur Bosmans, podemos ver o desabafo do intelectual em meio aos problemas financeiros encontrados no Estado mineiro: "Estimado Bosmans, estou completamente desconcertado com a conduta do amigo Menegale. Dei provas a ele, em mais de uma oportunidade, de ser um colaborador leal e desinteressado que vai muito além do que exige uma amizade habitual"[32] (LANGE, 1945c, tradução nossa).

Nessa citação, Curt Lange se refere às ajudas dadas por ele para a formação da Discoteca Pública. Na mesma carta, expressa suas insatisfações quanto à autorização do governo para o pagamento dos discos que adquiriu na Casa Titán e da falta de público para a conferência que realizou em Belo Horizonte: "e 20 pessoas na sala (por falta de propaganda). Qualquer um se desanima com isso"[33] (LANGE, 1945c, tradução nossa); e dos gastos despendidos por ele que deveriam ser pagos pela prefeitura: "Vou a Belo Horizonte não para lucrar, mas, sim, para ajudar. Se a Prefeitura não paga meus gastos, não posso ir [...]"[34] (LANGE, 1945c, tradução nossa).

Diante da difícil situação de patrocínio pelo governo mineiro e consciente da necessidade de engajamento político para a obtenção do mesmo, Curt Lange escreve a Bosmans que uma autonomia referente a um cargo político facilitaria suas necessidades em relação à orquestra que ele dirigia:

---

31 Curt Lange foi convidado pelo governo uruguaio, em 1930, para dinamizar a vida cultural erudita de todo país, sendo cofundador da rádio estatal (SODRE – Serviço Oficial de Difusão Rádio-Elétrica).

32 "Estimado Bosmans, estoy completamente desconcertado con la conducta del amigo Menegale. He dado pruebas a él, en más de una oportunidad, de ser un colaborador leal y desinteresado que va mucho allá de lo que exige una amistad habitual" (LANGE, 1945c).

33 "[...] y 20 personas en sala (por falta de propaganda). Cualquier persona se desanima con esto" (LANGE, 1945c).

34 "Yo voy a Belo Horizonte no a lucrar, sino a ayudar. Si la Prefectura no me paga mis gastos, no puedo ir [...]" (LANGE, 1945c).

> Evidentemente, as falhas de que se ressente sua orquestra e o futuro da mesma, em grande parte, devem ser buscadas também nessa maneira de ser de Menegale. Se o senhor tivesse uma certa autonomia, de ação, podendo assim prescindir da Secretaria de Educação, iria mais rapidamente aos fins que foram propostos e que urgentemente reclama esse organismo[35] (LANGE, 1945e, tradução nossa).

Interessante observar como o intelectual, para conseguir os financiamentos que lhe permitiriam levar adiante seus projetos buscava, por meio de seus contatos pessoais, acessar espaços políticos que lhe facilitariam os empreendimentos. A maneira hábil e ao mesmo tempo direta com que ele constata as instâncias de poder é visível.

Pode-se ver que mesmo um tempo depois, em carta do intelectual a Flausino Valle em 1947, Curt Lange se expressava assim sobre a capital mineira: "Muita coisa deve-se fazer em Belo Horizonte para elevar mais o nível da incipiente cultura musical. Não acha? Tudo isto seria só para dignificar o profissional, que muitos anos há, foi esquecido e até desprezado" (LANGE, 1947a). O trecho dessa carta demonstra como seu pensamento estava em sintonia com a visão que a elite belo-horizontina tinha sobre a cidade àquela época: era preciso "elevar culturalmente" a população. Esta fala corrobora as intenções do projeto de civilização e de modernidade que se buscava na cidade através da música erudita. Nota-se, ainda, uma preocupação de Curt Lange em valorizar o músico como profissional que, segundo ele, foi "esquecido e desprezado": lembremos que, em 1947, o Conservatório ainda não estava federalizado e somente depois desta federalização se falava mais do músico como profissional.

Neste sentido, há ainda outra carta de Curt Lange para Lambert mencionando a falta de um "Messias" que pudesse impulsionar a cidade para a modernidade que se buscava no meio cultural:

> Montevideo, Maio 1, 1947
> Professor Levindo Lambert
> Diretor, Conservatório Mineiro de Música,
> Belo Horizonte.
>
> Meu caro amigo Levindo

[35] "Evidentemente, las fallas de las cuales se resiente su orquestra y el futuro de la misma, en gran parte deben ser buscadas también en esa manera de ser de Menegale. Si Ud. lograra una cierta autonomía, de acción, pudiendo así prescindir de la Secretaria de Educação, iría más rápidamente a los fines que se ha propuesto y que urgentemente reclama ese organismo" (LANGE, 1945e).

> Recebi, faz já tempo, os seus valiosos estudos publicados na Revista de Ensino nos quais expõe sua larga experiência nessa disciplina. Tenho lido esses trabalhos com o máximo de interesse e você vai me desculpar se não escrevi a tempo. Porque sempre trabalho muito, com grande excesso e ultimamente tive reumatismo que me complicou ainda mais a minha tarefa.
> De Belo Horizonte só sei de Bosmans, o qual me escreve regularmente por causa de nossos assuntos profissionais (concertos, publicações, etc.), mas entendo que a vida musical nessa Capital segue com as mesmas dificuldades e o ritmo já conhecido, não havendo ainda o Messias mineiro capaz de dar à altura musical de dois séculos o impulso que ela merece.
> Tenho alguma esperança de poder receber de lá apoio material para publicar algumas das joias que descobri. Vamos ver se o novo Prefeito ou o novo Governador quer dispor duma verbazinha.
> Vou no mês vindouro para Chile, Argentina, mas você sempre pode escrever ao meu endereço permanente. Casilla de Correo 540. Não sei se é possível voltar neste ano para Belo Horizonte. Tudo depende, primeiro, das minhas próprias atividades e logo do interesse que poderia existir lá para me auxiliar na continuação das minhas pesquisas.
> Com muitas e sinceras lembranças dos meus, particularmente da senhora, abraça-lhe o amigo de sempre,
> Francisco Curt Lange
> Diretor (LANGE, 1947b, grifos nossos).

A carta seguinte, de Levindo Lambert a Curt Lange, é significativa por delimitar, segundo o diretor do Conservatório, uma nova era para a música em Minas, com o Conservatório já federalizado. A carta data de 1951, época que extrapola nosso marco temporal, mas corrobora uma nova fase nessa instituição de ensino em Minas. A carta também traz um pouco do fechamento da regência de Santórsola na cidade, fazendo menção às intrigas e toda uma rede social de um determinado grupo em constante contato. Resumidamente, este trecho da carta se refere à história das orquestras de Belo Horizonte, ora apoiada pelo governo privado, ora pelo poder público, no momento de sua oficialização para a tutela do Estado. Após a oficialização, o governo da cidade concedeu ao maestro Guido Santórsola, membro da Orquestra Sinfónica de Montevideo, a missão de regente-ensaiador responsável pela direção artística da orquestra, a Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte. Posteriormente a ele, o cargo foi assumido pelo maestro Arthur Bosmans. A atuação dos dois maestros em Belo Horizonte é permeada por uma rede de tramas

políticas e sociais em que estavam envolvidos, e Curt Lange participava desse processo através das muitas correspondências endereçadas a Bosmans e a outros agentes culturais. [36]

> Janeiro, 17, I, 1951
> Montevideo, 487 Mendoza (Argentina)
> Meu caro Curt Lange
>
> Tenho o prazer de acusar recebida sua atenciosa carta de 11 do mês vigente e, por isso mesmo, felicitar-me pela possibilidade de sua vinda a Minas Gerais, renovando seus fecundos trabalhos de pesquisas pelos arquivos desta minha boa terra. Também muito me alegraram as perspectivas de ver publicadas velhas músicas mineiras, restauradas pelo meu douto amigo, atestado não só de seu desvelado amor pela arte divina, como também da cultura musical da boa gente antiga destas montanhas. [...]
> Tenho realmente boas novas. O Conservatório passou agora para o âmbito Federal, isto é, será de agora por diante mantido pelo Ministério da Educação, possibilitando assim aos professores vencimentos capazes de incentivar lhes estudos e interesses pela música. Por igual, a verba para trabalhos extraordinários (pesquisas, publicações, etc.) comporta agora um desenvolvimento bem grande de nossas atividades. Creio que é o começo de uma era nova para a música em Minas Gerais.
> Nesta data estou me dirigindo à livraria J. Leite, pedindo-lhe esclarecimento sobre a remessa de nossa assinatura da Revista, cujo conteúdo muito me agradou.
> Afortunadamente, como diz o caro amigo, Santórsola regressou ao Uruguai. Somente de viva voz poderei contar-lhe os acontecimentos desenrolados aqui, em virtude do procedimento de Santórsola. Como deve saber, foi ele vaiado num dos concertos últimos, conquanto eu me sacrificasse para evitar esse gesto altivo da mocidade de minha terra. Tal qual eu previra, ele provocou ressentimento profundo entre os músicos mineiros. Um desastre, meu caro!
> Envio cordiais saudações a sua excelentíssima esposa e ao caro amigo um abraço cordial e sincero.
> Lambert (LAMBERT, 1951, grifos nossos).

Considerações finais

A relação do intelectual Curt Lange com os agentes culturais do meio belo-horizontino mostrou como a formação de uma rede de sociabilidades influenciou na vida musical da capital mineira. Através de arquivos de natureza privada, foi-nos permitido entender as dinâmicas de negociações e a influência desse intelectual para a fundação de

[36] Sobre a história das orquestras em Belo Horizonte cf. Aubin, 2015.

mais espaços para a música erudita em Belo Horizonte e na indicação de pianistas, compositores e maestros na atuação musical da cidade.

A documentação encontrada é grande, não sendo possível evidenciar todas as cartas do intelectual enviadas ao meio cultural e político da capital mineira. Tomando como eixo central as correspondências de Curt Lange com compositores, intérpretes, maestros e políticos da época, procuramos respeitar a historicidade de seu pensamento e de seus correspondentes na busca para entender a ideia circulante naquela realidade histórica; realidade essa permeada por interesses, intrigas, relações de poder e relações de amizades que nos permitiu historicizar as sociabilidades concernentes ao espaço musical belo-horizontino através das representações de Curt Lange, e sua legitimidade intelectual no âmbito da pesquisa, dos projetos e do exercício do poder, que muito beneficiou na divulgação de um conjunto expressivo de músicos mineiros e na própria formação do meio musical de Belo Horizonte.

As relações sociais entre o intelectual Curt Lange e os meios cultural e político belo-horizontino abordadas formaram redes cruciais para o estabelecimento de intercâmbios culturais, e para a fundação de instituições na cidade, além de exercerem influência direta na própria vida musical das sociedades sinfônicas de Belo Horizonte, haja vista a indicação de sua parte para o cargo de maestro da Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte e a indicação de músicos para se apresentarem com a orquestra, por exemplo. À noção de espaço une-se a noção de rede de sociabilidades na conformação da música erudita na capital mineira. Buscamos, pela observação do material pesquisado, trazer informações acerca da produção e da atividade cultural que Curt Lange exercia no meio musical e político de Belo Horizonte, procurando elucidar as redes de sociabilidade que o intelectual construía no meio musical belo-horizontino.

Referências

ALTAMIRANO, Carlos (Org.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz Editores, 2008.

ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e o modernismo musical no Brasil: identidade nacional, política e redes sociais entre os anos 1930 e 1940. *E-hum*, Belo Horizonte, v. 3, n. 2, p. 66-81, 2010.

AUBIN, Myrian Ribeiro. *A música erudita como conformadora de espaços na cidade:* Belo Horizonte de 1925 a 1950. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

BUSCACIO, Cesar Maia. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*. Tese (Doutorado em História). PPGHIS, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

CHARTIER, Roger. *História cultural*: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, s.d.

ESTADO DE MINAS. Concerto de piano de Tosar Errecart. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, n. 5105, p. 4, c. 8, 28 maio 1943a.

_____. Convênio de Intercâmbio. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, n. 5283, p. 3, c. 7-8, 22 dez. 1943b.

_____. Chegou a delegação de músicos uruguaios. *Estado de Minas,* Belo Horizonte, n. 5283, p. 4, c. 1-2, 22 dez. 1943c.

_____. A embaixada musical uruguaia em visita à PRH-6. *Estado de Minas,* Belo Horizonte, n. 5283, p. 4, c. 1-2, 23 dez. 1943d.

_____. Pedagogia Musical Contemporânea. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, n. 5504, p. 3, c. 7-8, 12 set. 1944.

_____. O maestro Arthur Bosmans executará ao piano "Rhapsody in Blue". *Estado de Minas*, Belo Horizonte, n. 8167, p. 4, c. 7-8, 20 nov. 1946a.

_____. Amplia-se o renome da Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, n. 8198, p. 4, c. 6-7, 27 dez. 1946b.

GOMES, Ângela Maria de Castro. *A República, a história e o IHGB*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MOYA, Fernanda Nunes. *Diálogos entre Mário de Andrade e Francisco Curt Lange*: nacionalismo e americanismo musicais nas décadas de 1930 e 1940. 197f. Tese (Doutorado em Ciências e Letras). UEP, São Paulo, 2014.

SIRINELLI, Jean François. Os Intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996. p. 231-269.

_____. As elites culturais. In: RIOUX, Jean Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 259-279.

TONI, Flávia Camargo. A musicologia e a exploração dos arquivos pessoais. *Revista de História.,* n. 157, p.101-128, 2007.

TONI, Flávia Camargo; CAROZZE, Valquíria Maroti. Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas publicas, o conhecimento musical e a política cultural. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 57, São Paulo, Universidade de São Paulo, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/publicacoes/doc/rieb_57_completo_1399402722.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2014.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad.: Lólio Lourenço. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

Documentos manuscritos

BOSMANS, Artur. [Carta de Arthur Bosmans para Curt Lange]. 1 mar. 1945. Original no Acervo Curt Lange.

_____. [Carta de Arthur Bosmans para Curt Lange]. 31 dez.1944. Original no Acervo Curt Lange.

LANGE, Curt. [Carta para Levindo Lambert]. 3 mar. 1942. Original no Acervo Curt Lange.

_____. [Carta para Levindo Lambert]. 13 jun. 1943. Original no Acervo Curt Lange.

_____. [Carta para Levindo Lambert]. 3 abr. 1944a. Original no Acervo Curt Lange.

_____. [Carta para Guimarães Menegale]. 10 maio 1944b. Original no Acervo Curt Lange.

_____. [Carta para Guimarães Menegale]. 18 set. 1944c. Original no Acervo Curt Lange.

_____. [Carta para Fernando Coelho]. 1 de out. 1944d. Original no Acervo Curt Lange.

_____. [Carta para Juscelino Kubitschek]. 18 set.1944e. Original no Acervo Curt Lange.

_____. [Carta para Guimarães Menegale]. 14 dez. 1944f. Original no Acervo Curt Lange.

_____. [Carta para Levindo Lambert]. 10 fev.1945a. Original no Acervo Curt Lange.

_____. [Carta para Arthur Bosmans]. 27 fev. 1945b. Original no Acervo Curt Lange.

_____. [Carta para Arthur Bosmans]. 7 ago. 1945c. Original no Acervo Curt Lange.

_____. [Carta para Arthur Bosmans]. 9 ago. 1945d. Original no Acervo Curt Lange.

_____. [Carta para Arthur Bosmans]. 8 set. 1945e. Original no Acervo Curt Lange.

_____. [Carta para Arthur Bosmans]. 25 jun. 1946a. Original no Acervo Curt Lange.

_____. [Carta para Flausino Vale]. 29 out. 1946b. Original no Acervo Curt Lange.

_____. [Carta para Flausino Vale]. 3 jan. 1947a. Original no Acervo Curt Lange.

_____. [Carta para Levindo Lambert]. 1 maio 1947b. Original no Acervo Curt Lange.

LAMBERT, Levindo. [Carta de Levindo Lambert para Curt Lange]. 17 jan. 1951. Original no Acervo Curt Lange.

Pianista mineira, **Myrian Aubin** é Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Como recitalista e camerista, integrou diversos projetos de recitais no cenário nacional e é Diretora Artística da série de recitais Allegro Vivace, projeto aprovado pela Lei Rouanet, desde 2013 no Hospital Mater Dei em Belo Horizonte. Lecionou na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e tem participado de festivais, congressos, e masterclasses com renomados professores e pianistas. Soma-se em sua carreira mais de vinte prêmios em concursos nacionais de piano. Dentre algumas publicações estão *Três Micro-peças de Ronaldo Miranda: decisões interpretativas aplicando método "Note Grouping",* ANPPOM Décimo Quinto Congresso/2005 e *A aplicação de conceitos da História Cultural na sonata no. 11 de David Korenchendler: a música erudita como fonte reveladora dos aspectos históricos*, na *Revista Temporalidades*, 2016. myrianaubin@gmail.com

DOI 10.20504/opus2016a2214

Rupturas e continuidades na música litúrgica católica do presente no Brasil: restauração, esquecimento e recriação da memória musical

Fernando Lacerda Simões Duarte

Resumo: Este artigo analisa quais elementos musicais foram mantidos na música litúrgica da Igreja Católica Romana ao longo do século XX e início do XXI no Brasil, quais foram abandonados e restaurados, literalmente ou de maneira adaptada. Quais rupturas, continuidades ou restaurações podem ser observadas na prática musical litúrgica católica do presente? Os dados foram obtidos em fontes musicais de diversos acervos brasileiros, documentos e fontes bibliográficas. A análise se apoia nas noções de memória e identidade coletiva em Joël Candau e na abordagem de sistemas sociais complexos de Niklas Luhmann e Walter Buckley. Os resultados revelam continuidades normalmente desconsideradas nos discursos correntes e em pesquisas, pondo à prova, portanto, a noção difundida de total descontinuidade na prática de música litúrgica após o Concílio.

Palavras-chave: Música litúrgica – Igreja Católica. Memória, esquecimento e música. Canto gregoriano. *Falsobordone*. Música sacra e profana.

Rupture and Continuity In Liturgical Catholic Music In Brazil Today: Restoring, Forgeting and Recreating Music Memory

Abstract: This article analyzes which musical elements were maintained in the liturgical music of the Roman Catholic Church throughout the twentieth and early twenty-first in Brazil and which were abandoned and restored, literally or in an adapted form. What are the ruptures, continuities or restorations observed in Catholic liturgical music nowadays? We obtained data from several primary sources in Brazilian music collections and documents, as well as secondary sources. The analysis is founded on notions of memory and collective identity of Joël Candau and the approach of complex social systems by Niklas Luhmann and Walter Buckey. The results reveal the existence of continuities usually disregarded in current discussions and research, therefore, putting to test the widespread belief of total discontinuity in the practice of liturgical music after the Council.

Keywords: Liturgical music – Catholic church; memory, forgetfulness and music; Gregorian chant; *falsobordone;* sacred and profane music.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Rupturas e continuidades na música litúrgica católica do presente no Brasil: restauração, esquecimento e recriação da memória musical. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 339-362, jun. 2016.

Submetido em 18/04/2016, aprovado em 03/06/2016.

A música litúrgica da Igreja Católica Romana passou por diversas transformações estilísticas ao longo de sua história, mas provavelmente nunca de maneira tão intensa quanto no século XX. Entre 1903 e o presente se observou no Brasil, no plano hegemônico das práticas musicais, a sucessão de repertórios de características musicais muito diferentes entre si. A primeira categoria aqui destacada se assemelhava à ópera e à música sinfônica, podendo ser chamada, em razão disto, de técnica compartilhada (STEUERNAGEL, 2008: 13). Ela era marcada pelo virtuosismo das linhas vocais, riqueza de ornamentação e acompanhamento instrumental figurado. O repertório composto a partir da técnica compartilhada revela clara continuidade em relação à música sacra praticada no Brasil nos tempos de colônia. Nas quatro primeiras décadas do século XX, sobretudo, ele passou a conviver com um gênero musicalmente diverso, que se pretendia identitário da música sacra e, portanto, totalmente separado da música dos teatros. As bases para o desenvolvimento deste estilo foram dadas por um movimento conhecido como Restauração musical católica, que iniciou na Europa, no século XIX, com Franz Witt e J. Ev. Haberl, na Alemanha, com G. Spontini e G. Baini, na Itália e com os monges beneditinos de Solesmes, na França. No Brasil, o movimento teve como adeptos, dentre outros, Alberto Nepomuceno e Rodrigues Barbosa. As metas musicais desenvolvidas por este movimento se adequavam às expectativas institucionais da Igreja Romana, de modo que Pio X as incorporou em seu *motu proprio Tra le sollecitudini*, documento promulgado em 1903, que deveria ser cumprido como um "código jurídico de música sacra" (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903).

A Restauração musical tinha este nome não por se propor a trazer de volta o passado, mas por sua proposta de restaurar a música litúrgica a uma situação de dignidade que ela deixara de ter graças à assimilação de características da ópera. A proposta de restauração estaria ligada, portanto, a uma representação de decadência da música sacra e restaurá-la significaria, em última análise, torná-la novamente pura. Acadêmicos e especialistas ligados ao Cecilianismo – associações cujos patronos eram Santa Cecília e São Gregório Magno – tinham em comum a representação da decadência, mas divergiam sobre o modo de superá-la. Godinho (2008: 61) aponta a existência de pelo menos quatro vertentes técnicas: (1) cópia estilística da música polifônica dos séculos XV e XVI; (2) simplificação da música sacra orquestral; (3) manutenção da linguagem romântica, porém com redução da orquestra e uso moderado de tessituras; (4) inspiração na música de Palestrina e Bach sem o intuito de produzir cópias estilísticas. O *motu proprio* de Pio X revela o impacto desta corrente historicizante, pois nele a música do passado foi valorizada enquanto um objeto a ser resgatado, mas também enquanto modelo técnico e ideológico para os novos compositores. Por outro lado, o documento trata com desconfiança as composições modernas, devendo estas ser submetidas ao crivo de organismos censores, as

comissões de música sacra. O repertório composto após a promulgação do *motu proprio* e que se adequasse ao documento ficou conhecido como restaurista. Ele compreendia missas, motetos, ofícios e outros, geralmente de escrita coral, com acompanhamento instrumental que tão somente sustentava o canto, ao invés de se diferenciar dele por meio de figuração, e com letra em latim. Além do repertório com estas características, o *motu proprio* de Pio X abria margem para os chamados cantos religiosos populares, escritos quase sempre em uníssono, com melodias simples e cuja letra escrita em língua vernácula põe à prova a noção corrente de que antes do Concílio Vaticano II (1962-1965) só se cantava músicas em latim nos templos católicos.

Pio X destinou os cantos religiosos populares às procissões. Contudo, seu uso se estendeu também às missas rezadas (missas baixas) no Brasil ao longo da primeira década do século XX. Apesar do texto em vernáculo e de expressarem, em tese, a "índole de cada povo particular", os cânticos deveriam revelar "universalidade" e "santidade", ou seja, não poderiam destoar dos referenciais musicais europeus, causando "impressão desagradável" a quem os ouvisse (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903). Tampouco poderiam ter ritmos musicais associados à dança ou o virtuosismo das árias de ópera. Com todas estas restrições, a índole de cada povo particular é uma característica questionável nesta categoria. Décadas mais tarde, sobretudo a partir dos 1970, baião, samba, xote e outros ritmos foram assimilados nos cantos litúrgicos, concretizando de fato o objetivo de se construir um repertório efetivamente inculturado.

Na década de 1960, pouco antes de a inculturação nesses termos se tornar a meta musical hegemônica no Brasil, foi expressiva a existência de um grupo de compositores que mantinha referenciais musicais anteriores ao Concílio Vaticano II, sobretudo a escrita coral, e alguns deles, a "universalidade" nos moldes de Pio X. Esta linha ficou conhecida como esteticista. A corrente que se opunha aos esteticistas, propondo um canto simplificado e que incentivasse a participação da assembleia de fiéis, ficou conhecida como pastoralista. A vertente pastoralista se tornou hegemônica, tendo suas propostas sido plasmadas nos documentos e estudos da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB (1976; 1998). Tal foi o reconhecimento por parte da CNBB que o termo "canto pastoral" é utilizado desde então para descrever a música litúrgica pós-conciliar (FONSECA; WEBER, 2015: 40-41). Além da simplificação do repertório, somou-se às preocupações da CNBB a assimilação de características musicais nacionais, tendo sido tal expectativa ampliada pela proposta de desenvolvimento de uma música litúrgica "autóctone" (CNBB, 1976), expressão que remete a uma abertura da música litúrgica aos ideais da Nova Canção, sobretudo por força da Teologia da Libertação (GUERRERO PÉREZ, 2005).

Desde finais da década de 1990 e inícios dos 2000 se observa o crescimento de uma vertente de música litúrgica mais próxima do gênero *pop* urbano (AMSTALDEN, 2001; SOUZA, 2005), cujos expoentes têm sido os próprios clérigos, os chamados "padres cantores". Esta linha parece estar se tornando se não hegemônica, ao menos de maior notoriedade, sobretudo nos meios de comunicação.

Há de se notar, entretanto, que se os padres Marcelo Rossi, Alessandro Campos, Reginaldo Manzotti e Fábio de Melo têm hoje sobre si os holofotes das redes de televisão, a presença de padres cantores nos meios de comunicação não é recente: na segunda metade da década de 1970 a presença de padre Zezinho em diversas regiões do país já buscava atrair jovens para a Igreja (NOTÍCIAS CATÓLICAS, 1977). Antes de Zezinho, na década de 1950, era o mexicano José de Guadalupe Mojica, frade, cantor e ex-ator de cinema de Holywood, quem despertava o interesse da mídia (MORTARI, 2008).

Neste breve apanhado histórico se observa a sucessão de eventos relacionados à prática de música ritual católica no Brasil. Apesar de haver rupturas estilísticas, também se insinuam neste processo continuidades, antecedentes históricos de correntes hegemônicas e, como se verá mais adiante, até mesmo manutenções literais de estilos que caíram em desuso na maior parte dos templos. Este artigo lança um olhar sobre estes processos de rupturas e continuidades, estas últimas nem sempre literais, mas que podem implicar transformações ou adaptações das características musicais. Questiona-se: quais rupturas e continuidades em relação ao passado podem ser observadas na prática musical litúrgica católica que se dá no Brasil nos dias atuais? Por meio de quais processos elas ocorreram? Para responder a tais questões, não basta apenas observar as práticas correntes, mas conhecer o repertório do passado. Neste sentido, empreendeu-se pesquisa de campo em acervos onde poderiam ser encontradas fontes de música litúrgica (partituras) ou documentos relativos à prática musical, tais como periódicos diocesanos, livros de tombo e de caixa (livro de fábrica) das paróquias, dentre outros. A pesquisa documental e de literatura foi empreendida em diversas instituições religiosas e seculares em diversas regiões do país.

Os dados provenientes das fontes consultadas foram analisados a partir de dois referenciais principais. O primeiro referencial lida com os processos de retomada do passado e reside nas noções de memória coletiva, esquecimento e construção de identidades – no caso da igreja institucionalizada, de autocompreensões, sobretudo a partir de Joël Candau (2011). Segundo este autor, as memórias são retomadas no presente em razão das necessidades dos indivíduos que realizam esta operação. Não se trata, portanto, de um processo que tem a pretensa objetividade da história, mas relativa fluidez (LE GOFF, 1990). As memórias são retomadas com vistas à construção ou legitimação de identidades

no presente e não para negarem as mudanças. Não há de se negar, contudo, o papel da transmissão de modelos do passado na estruturação das relações de controle nos grupos humanos. As metas do sistema social são determinadas, contudo, a partir da comunicação deste com o entorno e as opções que determinam tais metas ocorrem sempre no presente, ainda que a estrutura das relações de controle seja eminentemente determinada pela tradição ou se justifique por ela. Weber já reconhecia entre seus três tipos de dominação um que era tradicional, ou seja, centrado na transmissão de um modelo do passado (*traditio*). Os outros dois tipos eram o carismático, centrado na figura do líder, e o racional-legal ou burocrático, que se estrutura a partir de normas e de sanções claras a seu desrespeito.

O segundo referencial trata das operações do sistema religioso no sentido de assimilar e oficializar determinados estilos musicais. Para isto, recorre-se à noção de sistema social. Walter Buckley ([1971]) reconheceu a aplicabilidade dos tipos weberianos à abordagem das coletividades enquanto sistemas. Apesar de resultar dos mecanismos de controle certa manutenção da estrutura e do funcionamento dos sistemas sociais, estes se encontram em constante comunicação com o entorno e podem se abrir aos estímulos dali provenientes, transformando-se rumo a uma situação nova (morfogênese) ou se fechando, com vistas à manutenção do estado atual (morfostase). Em suma, são sistemas abertos, mas operacionalmente fechados. Se Buckley aproximava sua abordagem sistêmica da cibernética, Niklas Luhmann (1995) partiu da biologia, e chamou as duas operações, respectivamente, de abertura cognitiva e fechamento normativo, em seus sistemas adaptativos complexos. O fechamento normativo é responsável por garantir ao sistema social a manutenção de sua identidade. O reconhecimento da existência de diversidades internas nos sistemas sociais e a necessidade destas diversidades enquanto mecanismo de adaptação deste em face das mudanças do entorno é outro ponto que merece destaque em Walter Buckley ([1971]). A diversidade chega muitas vezes à existência de comportamentos aberrantes, contrários às metas globais do sistema, e que nem sempre chegam a ser coibidos por este. Mais do que uma suposta homogeneização usada como recurso heurístico, a abordagem sistêmica reconhece o papel dos sujeitos ou grupos de sujeitos que integram o sistema que se alinham ou não às metas hegemônicas. Este aspecto é fundamental para que se compreenda a prática de música litúrgica no catolicismo ao longo do século XX: ainda que existisse um "código jurídico de música sacra" – sinalizando claramente a passagem de relações pautadas pela tradição para aquelas do tipo weberiano racional-legal –, a música considerada inadequada aos templos continuou a ser praticada nos templos mesmo após sua proibição. Igualmente, em face de um movimento hegemônico que visava à participação irrestrita da assembleia de fiéis por meio do canto em vernáculo, algumas comunidades religiosas mantiveram o uso do latim no repertório musical. Estes comportamentos de resistências e

negociações em relação às normas ou metas musicais hegemônicas – fechamentos normativos em nível local – revelam a diversidade interna do sistema religioso. Saliente-se, entretanto, que a existência desta diversidade e de negociações não significa a ausência de tensões ou de relações de poder entre distintas partes ou níveis do sistema religioso:

> [...] é difícil avaliar o modo como as concepções papais e os documentos incidem sobre a ação da Igreja. [...] Como observa Samyra Brollo, a difusão de um documento papal não se realiza de modo neutro ou imediato. Ela depende, ao mesmo tempo, do conjunto de interpretações que se sobrepõem ao texto inicial e da maior ou menor capacidade de mobilização prática e financeira de que dispõem os grupos que deverão articular sua defesa ou sua crítica (MONTERO, 1992: 91).

Traçado este breve quadro teórico, é possível analisar agora as metas musicais que se tornaram hegemônicas no sistema religioso, que memórias as legitimaram e os gêneros musicais que se conservaram na prática dos templos religiosos, quais foram esquecidos ou se transformaram com o passar do tempo. A justificativa para este trabalho não está apenas no fato de lidar com a história da música e com a transmissão do repertório, mas principalmente por lançar um olhar sobre os processos de transformação que continuam a operar no presente. Ao enfatizar a questão das metas musicais determinadas no presente, este artigo contribui para o questionamento a uma perspectiva pautada pelo determinismo, segundo a qual o presente não é senão a consequência inescapável do passado histórico. Ao contrário, aqui se enfatiza o caráter sempre atual das metas musicais, bem como o papel dos sujeitos que optam por se adequarem ou não a elas. Contribui, finalmente, ao oferecer uma abordagem do repertório litúrgico diversa daquela que se vale de juízos estéticos pretensamente universais e ignora de maneira deliberada as condições da produção do repertório musical.

O primeiro elemento de inquestionável continuidade no repertório litúrgico é o de que para a Igreja, a letra tem primazia sobre a música, ou seja, cabe a esta última revestir a primeira. Por esta razão, o primeiro item deste artigo é dedicado ao texto, abrangendo a língua, a temática e a linguagem empregadas. O item seguinte é dedicado à diversidade de gêneros musicais que integram o rol da música litúrgica, às rupturas hegemônicas e manutenções locais. Finalmente, chega-se ao gênero considerado por Pio X o principal, o canto gregoriano, que aparentemente teria caído em desuso na liturgia hoje, mas que pode ter sofrido transformações e desdobramentos, mantendo-se presente de algum modo.

O texto

Duas mudanças na liturgia católica foram associadas de modo mais frequente ao Concílio Vaticano II: a mudança na orientação do sacerdote no altar durante a missa e o uso da língua vernácula. No tocante à música litúrgica, entretanto, este segundo aspecto é passível de questionamento, uma vez que o canto religioso popular – ou cântico espiritual – em língua vernácula era usado nas missas baixas[1], chamadas por Guilherme Schubert (1980: 15-17) de "missa rezada, com cânticos", desde fins do século XIX. Ao abordar a música sacra no Rio de Janeiro na primeira década do século XX, Schubert somou a esta missa o "ofício 'pequeno' de Nossa Senhora", procissões e devoções diversas como as oportunidades em que a língua vernácula era utilizada. Caberiam textos em língua latina às partes invariáveis da missa solene (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* e *Agnus Dei*), às variáveis (Próprio) que acompanhavam o "caráter particular da celebração" (missa de defuntos ou festas específicas do ano litúrgico) e aos Ofícios (Matinas, Laudes e Vésperas).

Algumas coletâneas de cânticos espirituais comprovam seu uso em missas baixas e, por conseguinte, o uso do vernáculo: *Missa rezada com cânticos em português*, editada por Joaquim Deisder (CAMS-RJ, 1946: 48), *Benedictus: cânticos para a missa rezada – Missa litúrgica, e vernácula* (FAIST; JUSTO, [195-]), *A missa rezada: acompanhada de cânticos em português para uma ou duas vozes* (RÖWER, 1940), dentre outros. Diversas fontes manuscritas reforçam o uso ampliado dos cantos em língua vernácula anteriormente ao Concílio Vaticano II, mesmo em catedrais, como ocorreu em Florianópolis e Manaus (ADUCCI, [192-]; COLETÂNEA DE MÚSICA SACRA, [19--]). Se for pensada a proporção entre missas solenes e privadas no cotidiano (missas semanais e dominicais), bem como a intensidade de devoções diversas da liturgia (vias sacras, preparações para festas de santos, reuniões de pias e outras), há de se concluir que o uso do vernáculo fora tão amplo quanto o da língua latina ou até mais. Parece ter havido um discurso, entretanto, no passado, que afirmava ser o uso da língua vernácula na liturgia uma ruptura:

> Um terceiro princípio renovador da Constituição Conciliar [de 1963] é a criação do canto litúrgico em vernáculo. Esta abertura para as línguas vivas veio trazer uma contribuição fabulosa para a música sacra. Longe de nós pensarmos hoje em quebra

[1] Segundo Fortescue (1914: 188-190) a diferenciação entre os tipos de missa não se fazia em razão do canto. Na missa alta ou *solemnis*, havia a assistência de ministros, diáconos e um coro, ao passo que na missa baixa ou *privata*, o celebrante tomaria, ele mesmo, a parte do diácono e do sub-diácono, donde resultaria um rito abreviado. Uma das possíveis razões para esta divisão estaria na celebração simultânea de vários padres, cada um em um altar, que ocorria em mosteiros.

> da unidade, *como tantos alardeavam*. As 205 línguas ou idiomas nas [sic] quais é celebrada a Missa são argumento para a unidade do mesmo Sacrifício. E esta mesma celebração pode ser cantada, como também o ofício, no idioma de cada povo. [...] Antes, é preciso considerar, cria-se no século XX uma forma nova de música sacra, o canto litúrgico em vernáculo (ALBUQUERQUE et al., 1969: 17-18, itálico nosso).

Vindo dos ditos progressistas da Igreja Católica, o discurso da ruptura poderia acelerar as mudanças conciliares e gerar o esquecimento das práticas anteriores. Vindo de setores conservadores, serviria como um alerta para que estas mudanças fossem refreadas. Se observa na citação acima certa ambiguidade: ao mesmo tempo em que seus autores sugerem haver no Concílio Vaticano II um ponto de inflexão (princípio renovador), parecem também atribuir às determinações do *motu proprio* de Pio X o surgimento da música litúrgica em vernáculo. Seja qual for seu propósito, parece importante relembrar que o uso do vernáculo nos templos católicos é anterior ao século XX: além do hinário *Benedicte* e daquele recolhido à biblioteca do hospital de Florianópolis (LIVRO DE CANTOS, 1898), jaculatórias de novenas em língua vernácula podem ser vistas em fontes musicais do século XVIII.

Durante o século XX, a Constituição Apostólica *Sacrosanctum Concilium* sobre a sagrada liturgia – produzida durante o Concílio Vaticano II – determinou que o uso da língua vernácula fosse ampliado por esta ser útil à participação dos fiéis, mas não o completo abandono do latim. Ao se pensar que grande parte dos cânticos nas paróquias já era feita em língua vernácula, parece inegável a existência de uma preocupação do clero para com a participação dos fiéis na liturgia. Isto se comprova na catedral de Florianópolis:

> *Canto na Catedral*
>
> a Florianópolis, 14 de Outubro de 1935.
>
> Revmo. Sr. Pe. João A. Reitz, m. d. Cura da Catedral Metropolitana
>
> – Neste –
>
> Atenciosas saudações
>
> Cumprindo ordens expressas, cabe-me levar a seu conhecimento que S. Excia. Rev.ma o Sr. Arcebispo, há por bem determinar e ordenar, como, de fato, determina e ordena que, em todas as Missas Paroquiais (das 10 h.), rezadas, e as em que funcionar S. Excia. Rev.ma, igualmente rezadas, nessa Catedral Metropolitana, não faltem cânticos, e que estes, sejam taxativamente as que começam: 1°, Bendito seja o santuário; 2°, Bendita te cantem; 3°, Doce Coração de Maria; 4°, Gloria a Jesus; 5°, O

> céu habita na minh'alma, todos, ou alguns, preferivelmente na ordem em que vão, segundo a letra e a melodia já em seu poder, e *Com exclusão de Quaisquer outros*, salvo ordem em contrário; e mais que, nas novenas; a tarde, ou funções com bênção do Ss.mo Sacramento, durante as transladações do Santíssimo (do altar próprio para o altar da bênção, e vice-versa), se cante o Eu vos adoro humildemente; e, no momento adequado, i. é, depois da bênção, o Glória a Jesus, sem exclusão de outros, que forem julgados convenientes.
>
> Cabendo ao coro *ajudar* e *auxiliar*, mas não *impedir*, nem *substituir*-se aos fiéis, os cânticos, tanto nas Missas, quanto nas bênçãos, serão, como até o presente, e, possivelmente, cada vez mais, executados Pela [sic] Assistência, que, só assim, tomará parte, como convém, ativa e eficientemente, no culto, sendo essa a melhor maneira de a fazer rezar (CATEDRAL - TOMBO, 1943: f.44v-45, grifos do autor).

A preocupação com a participação dos fiéis se revelou inclusive em relação à língua latina quando, em 1928, Pio XI determinou em sua Constituição Apostólica *Divini Cultus* que o povo procurasse participar ativamente dos ritos litúrgicos por meio do canto gregoriano, mesmo que em língua latina. Por mais difícil que seja pensar esta possibilidade em termos práticos, ao menos na Itália ela parece ter ocorrido:

> [Pucci Cipriani e Stefano Carusi:] Maestro, será necessário conceder aos difamadores da Missa antiga que ela não é "participada"…
>
> [Domenico Bartolucci:] Não digamos disparates! Conheci a participação dos tempos antigos tanto em Roma, na Basílica, como no mundo, como aqui abaixo no Mugello, nesta paróquia deste belo povo, um templo povoado de gente cheia de fé e piedade. O domingo, nas vésperas, o sacerdote poderia se limitar a entoar o "Deus in adiutorium meum intende" e logo pôr-se a dormir sobre o assento… os camponeses continuariam sozinhos e os chefes de família teriam pensado em entoar as antífonas (RECORDANDO BARTOLUCCI, [2010]).

Neste sentido, se justifica a análise de Enout (1964) de que o movimento de restauração do canto gregoriano da abadia beneditina de São Pedro de Solesmes na França, ainda no século XIX – que seria, juntamente com as propostas do Cecilianismo, uma das bases do *motu proprio* de Pio X – gerou uma simplificação dos ritos e favoreceu a participação da assembleia por meio do cantochão, tendo sido, em razão disto, o marco inicial de todo o movimento de reforma litúrgica que acabou por culminar com o Concílio

Vaticano II. Enout propõe, portanto, a existência de continuidade em um percurso que tem sido reiteradamente analisado como ruptura.

Segundo Euclides Marchi (1989: 92), a Romanização – autocompreensão do catolicismo que se instalou no Brasil na segunda metade do século XIX – tornara o povo, que antes participava ativamente dos ritos religiosos e festas, um "expectador passivo e silenciado", deixando para o padre o papel central nas manifestações da religiosidade e nas formas de culto católico. Diante do quadro de uso ampliado do canto religioso popular, o silenciamento ao qual se referiu Marchi parece ter se dado mais em relação ao controle de instituições como irmandades, ordens terceiras e nas manifestações das devoções populares do que de maneira literal nas celebrações religiosas cotidianas. Ainda em relação à língua empregada na música litúrgica, há de se observar que o documento *A música litúrgica no Brasil* da CNBB atribuiu às mudanças decorrentes do Concílio uma limitação do cantochão a determinados "lugares de memória" (NORA, 1993), ou seja, a espaços cuja finalidade é deter o esquecimento de um passado com o qual as pessoas não guardam mais vínculos:

> Com a introdução da língua vernácula, o repertório tradicional de música litúrgica (canto gregoriano e polifonia sacra) desapareceu quase por completo de nossas assembléias – com exceção de algumas lgrejas e/ou mosteiros que ainda os cultivam. [...] Em vários países há experiências de cantar cantos gregorianos, em vernáculo, com melodias compostas em estilo e tons modais (CNBB, 1998: §291-345).

Esta abordagem parece bastante restritiva, pois desconsidera as possibilidades de transformação do gênero gregoriano que serão aqui discutidas mais adiante. Cabe agora sintetizar a questão da oposição entre latim e vernáculo na música ritual muito antes como um discurso ou uma representação de oposição do que efetivamente uma prática pré-conciliar. A inexistência da dualidade nas práticas litúrgicas parece ter sido há muito observada pelo cardeal Joseph Ratzinger, que propôs uma interpretação da história da liturgia católica que buscou enfatizar o Concílio Vaticano II como um desdobramento natural da história da liturgia e não como um ponto de ruptura. Sua tese teológica, a *Hermenêutica da continuidade,* favorecia as celebrações da missa pelo rito tal como era celebrado anteriormente ao Concílio, o rito tridentino ou de São Pio V[2]. Esta possibilidade

[2] "O rito tridentino destaca o caráter sacrificial do culto cristão-católico, no qual, o sacerdote celebra a Missa oferecendo a Deus, pelo povo, um sacrifício; tal ato é expressado por uma postura, gestos e símbolos próprios, como o fato do celebrante estar à frente do povo, como

se ampliou oficialmente em seu pontificado como Bento XVI, quando promulgou, em 2008, o *motu proprio Summorum pontificum*, autorizando aos padres celebrarem na forma extraordinária (rito tridentino) sem a necessidade de concessão do bispo de sua localidade. O resultado deste documento no Brasil foi uma acelerada multiplicação de missas celebradas hoje pelo rito tridentino. Assim, se observa que a identificação de rupturas e continuidades no tecido histórico implicou resultados direto nas práticas musicais e litúrgicas, seja ao acelerar o ritmo de mudanças que se encontravam em curso logo após o Concílio, seja propondo restaurações de modelos do passado que passavam por um processo de esquecimento.

Ainda sobre o dualismo entre latim e vernáculo que se instalou nos discursos após o Concílio, houve compositores que se conservaram longe desta interpretação, dentre eles, os padres Ney Brasil, em Santa Catarina, Ernani Méro, em Alagoas, Mabel Bezerra, em Pernambuco e José Maria Rocha Ferreira, que atuou em São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Note-se, inclusive, que padre Ney Brasil, por exemplo, chegou a empregar o latim no refrão e o vernáculo nas estrofes do canto *Ite in vineam* (BRASIL, 1965)[3].

Menos evidente do que a questão da língua empregada nos ritos e nos cânticos, a análise do conteúdo, temática e linguagem das letras das músicas pode também revelar rupturas ou continuidades. Enquanto o *motu proprio* determinava que a parte invariável da missa não poderia sofrer supressões ou repetições desnecessárias, não raro estas partes sofreram alterações após o Concílio. As intervenções mais radicais nos textos litúrgicos se deram no *Gloria*, que não raro foi transformado em texto estrófico de caráter trinitário (Glória ao Pai... Glória ao Filho... Glória ao Espírito Santo) afastando-se do sentido que o texto assume nos livros litúrgicos. Já o canto do *Credo* diminuiu consideravelmente nas práticas musicais, o que fica evidente pela diminuição radical de composições sobre este texto.

---

seu guia, dando-lhes as costas e se voltando para um crucifixo, com o altar preso à parede em direção ao oriente. Já no rito pós-conciliar o sacerdote está voltado para o povo ao redor de uma mesa e não de um altar sacrificial, transparecendo muito mais uma idéia de ceia, de refeição e de assembléia reunida, conceitos vistos em celebrações protestantes da memória da última ceia feita por Cristo" (DIAS, 2007: 8). Para mais diferenças entre os dois ritos, é recomendada a leitura do livro digital *Sacrificium Laudis*, de Juliano Alves Dias (2011).

[3] Esta prática ocorreu também antes do Concílio Vaticano II: no canto religioso popular *Rorate coeli desuper* publicado na coletânea *Harpa de Sião* (LEHMANN, 1961: 1) as estrofes foram compostas em língua vernácula, tendo sido utilizado como refrão o canto gregoriano de mesmo título. Ao ser incorporado ao *Hinário Litúrgico* da CNBB (2003: 87), o refrão foi traduzido.

No Próprio da missa, rupturas flagrantes ocorreram na temática e linguagem dos cânticos. Enquanto os cantos religiosos populares se ligavam praticamente a temáticas marianas, festas de santos e à Eucaristia, os cantos pastorais, sobretudo aqueles posteriores à década de 1970 – em consonância com os princípios da Teologia da Libertação –, passaram a assumir muitas vezes um caráter de crítica aos problemas sociais e de denúncia às condições de exploração sofrida pelos trabalhadores:

> Seu nome é Jesus Cristo e passa fome / E grita pela boca dos famintos; / E a gente, quando vê, passa adiante, / Às vezes pra chegar depressa à Igreja. / Seu nome é Jesus Cristo e está sem casa / E dorme pelas beiras das calçadas; / E a gente, quando o vê, aperta o passo / E diz, que ele dormiu embriagado. / Refrão: Entre nós está e não O conhecemos / Entre nós está e nós O desprezamos (2x) / [estrofe:] Seu nome é Jesus Cristo e é analfabeto / E vive mendigando um sub-emprego, / E a gente quando vê, diz: "é um à toa!" / Melhor que trabalhasse e não pedisse. / Seu nome é Jesus Cristo e está banido, / Das rodas sociais e das igrejas, / Porque d'Ele fizeram um Rei potente, / Enquanto Ele vive como um pobre (CIFRAS CATÓLICAS, [20--]).
>
> Refrão: Somos gente nova vivendo a união / Somos povo semente de uma nova nação ê, ê / Somos gente nova vivendo o amor / Somos comunidade, povo do senhor, ê, ê / 1. Vou convidar os meus irmãos trabalhadores / Operários, lavradores, biscateiros e outros mais / E juntos vamos celebrar a confiança / Nossa luta na esperança de ter terra, pão e paz, ê, ê / [...] 6. Desempregados, pescadores, desprezados / E os marginalizados, venham todos se ajuntar / A nossa marcha pra nova sociedade / Quem nos ama de verdade pode vir, tem um lugar, ê, ê (CNBB, [1991], p.373).

A objetividade da denúncia das injustiças sociais que se observa nos cantos inspirados pela Teologia da Libertação contrasta radicalmente com o caráter individual e intimista de grande parte dos cânticos espirituais pré-conciliares:

> Oh! minha mãe querida, / Eu me dirijo a ti,... / Maria, minha guarida, / Roga Jesus [sic] por mim. / Dos braços teus espero, / Amado meu Senhor; / No peito dar-lhe quero, / Berço, trono e amor... / Oh! gozo qual sorriso, / No lábio Teu gentil!... / Amor, oh! para isso, / Esposo meu, infantil! / Oh! gozo, já te vejo, / Festivo vir a mim! / Eu nada mais almejo / Do que a teus pés morrer! (RISI, [194-]: 2).
>
> Jesus é minha vida, / Meu bem e meu amor! / Amparo meu na lida, / Meu Deus e meu Senhor. / 2. Que toda a criatura, / Venha hoje com voz pura / Cantar em teu

> louvor: / Jesus é o meu amor! / Cantar em teu louvor: / Jesus é o meu amor! [...] (LEHMANN, 1957: 98).
>
> Serafins, Querubins, cheios de celeste amor! / Me inflai me ajudai pra louvar a meu Senhor. / pra louvar a meu Senhor [...] (LEHMANN, 1957: 95).

O grau de intimidade e experiência religiosa individual que se observa nestes cantos os aproxima dos cânticos ligados à Renovação Carismática Católica (RCC), movimento marcado pelo "contato direto e grande intimidade com o sagrado", crença em milagres e em "diversas formas de contato com poderes sobrenaturais (Espírito Santo, Nossa Senhora, demônios, anjos etc)" (JACINTO, 2010, p.37):

> [1.] Se acontecer um barulho perto de você / é um anjo chegando para receber / suas orações e levá-las à Deus. / Então abra o coração e comece a louvar, / sinta o gozo do céu, se derrama no altar, / que um anjo já vem com a benção nas mãos. [Refrão:] Tem anjos voando neste lugar, / no meio do povo, em cima do altar, / subindo e descendo em todas as direções. / Não sei se a Igreja subiu ou se o céu desceu, / só sei que está cheio de anjos de Deus, / porque o próprio Deus está aqui (ROSSI, [20--]).

Diante destas semelhanças é possível compreender mais claramente o recrudescimento da Renovação Carismática Católica (RCC) no pontificado de João Paulo II, que censurou fortemente a Teologia da Libertação (TL): a proposta de afastamento entre religião e política – sobretudo por um viés marxista, que se manteve também no pontificado de Bento XVI – se reflete no contraste entre os cantos e na liturgia como um todo, passando a RCC a figurar como uma substituta da TL. Neste cenário de conservadorismo crescente (ALTOÉ, 2006: 80-81), se deu o reconhecimento pontifício da associação católica Arautos do Evangelho, um desdobramento do grupo católico Tradição, Família e Propriedade (TFP) que tem intensa atuação no campo da música coral e instrumental – bandas de sopros.

De volta aos textos dos cantos, se existiram contrastes e rupturas, existiram também continuidades, além da manutenção de muitos cantos religiosos populares na prática musical litúrgica católica atual. A tradução e adaptação mais literal dos textos latinos para o vernáculo são continuidades evidentes, principalmente nos cânticos da Semana Santa: *Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristávi te?... / Povo meu, que te fiz eu? Dizem que te contristei...* (CNBB, 1987: 35); *Ecce lignum crucis* (cantochão) / *Eis o lenho da cruz* (CNBB,

1987: 134); *Crux fidelis* / *Fiel madeiro da santa cruz* (CNBB, 1987:145-146); *Mandatum novum* / *Novo mandamento* (CAMS-RJ, [1962]:17); *Ubi caritas* / *Onde o amor* (CAMS-RJ, [1962]: 18). Também nos cantos para festas: *Exultet* (anúncio da Páscoa) / *Exulte de alegria*; *Te Deum laudamus* / *A vós, Senhor*.

Conclui-se, deste modo, que existiram correntes hegemônicas capazes de causar rupturas no idioma, conteúdo, linguagem e temática dos textos, mas também continuidades. Existiram ainda opções individuais de compositores que não aderiram à oposição entre latim e vernáculo ou que não aderiram à politização de suas letras, sinalizando, portanto, certo grau de autonomia franqueado aos sujeitos que integram o sistema religioso.

Estilos musicais

O *motu proprio* de Pio X constituiu uma ruptura radical em termos de determinação de metas musicais para o sistema religioso ao determinar o abandono do caráter operístico das composições (linhas vocais ornamentadas e virtuosísticas, acompanhamento instrumental figurado etc.) para um retorno ao cantochão e à música polifônica. Na prática musical brasileira da primeira metade do século XX, entretanto, se observa a permanência de composições de Saverio Mercadante (1797-1870), Luigi Bordèse (1815-1886) e Jacques Louis Battmann (1818-1886), considerados inadequados ao uso litúrgico pelas comissões de música sacra (organismos censores de obras musicais). Esta permanência somente reforça a constatação de comportamentos aberrantes no sistema religioso, o caráter de negociação envolvido na recepção dos decretos papais e, em última análise, a existência de uma instância local de legitimação do repertório litúrgico que se baseia muito mais no gosto e nas identidades musicais localmente constituídas do que em normas.

Outra ruptura evidente é o processo conhecido como "inculturação" da música litúrgica, que aponta para a assimilação de elementos musicais nacionais na música ritual. Ao contrário do que pensam muitos católicos, este processo não teve início com o Concílio Vaticano II, tampouco se deve à Teologia da Libertação – apesar de ter sido impulsionado por ambos. Experiências anteriores neste sentido datam das décadas de 1940 e 50. Destas experiências resultaram composições como a *Missa Luba*, do frade franciscano Guido Haazen, composta no Congo Belga na década de 1950, *Missae* "*a savanis*", de R. Wedraogo e outras (SOUZA, 1966: 29). O reconhecimento do valor das manifestações culturais diversas das europeias se deve ao pontificado de Pio XII, no qual a Igreja Católica passou por um processo conhecido como *aggiornamento* (atualização).

No tocante à instrumentação, a assimilação de instrumentos de percussão seria impensável nas primeiras décadas do século XX, quando Pio X proibiu o uso de instrumentos "fragorosos e estrepitosos" nos templos católicos (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903). Já entre as décadas de 1970 e 1990, é quase impossível pensar a música litúrgica católica no Brasil sem o uso de percussão. Assim, "memórias subterrâneas" (POLLAK, 1989: 5) do catolicismo popular reprimidas por décadas[4] passaram a assumir um papel de "reforço à corrente reformadora contra a ortodoxia", ao mesmo tempo em que ocorreu uma negação da memória traumática. O advento e ampla difusão da Teologia da Libertação entre os clérigos após o Concílio Vaticano II foram responsáveis pelo resgate destas memórias musicais subterrâneas, ao passo que aquelas que se ligavam à dita "Igreja da Opressão" tiveram seu esquecimento acelerado[5], tais como referenciais musicais da polifonia, do canto coral, órgão, língua latina e outros. Observa-se, portanto, uma ruptura do ponto de vista estilístico, mas também no tocante aos instrumentos empregados na liturgia.

Se as rupturas do ponto de vista estilístico são evidentes, não se pode desprezar o processo de acumulação do repertório ao longo do tempo. Se a determinação de novas metas musicais pode gerar esquecimentos no plano hegemônico do sistema religioso, nas práticas musicais locais este repertório pode ou não ser descartado em processos que envolvem muitas vezes tensões e relações locais de poder. Isto explica o fato de a filtragem por meio de normas e organismos censores da primeira metade do século XX não ter sido suficiente para banir o repertório produzido no século XIX, que passou a ser considerado inadequado ao uso litúrgico. Mais surpreendente do que isto é o fato de este repertório ter permanecido nas práticas musicais mesmo após a ampliação do uso litúrgico da língua vernácula, do engajamento político da Igreja que se refletiu nos cânticos e até mesmo da projeção midiática da Renovação Carismática Católica. Contra todas estas mudanças de metas litúrgico-musicais, conservou-se nas cidades de Pirenópolis-GO, São João Del Rei-MG e em outras cidades brasileiras o uso do repertório da chamada técnica compartilhada entre o teatro e a Igreja, ou seja, aquele que fora proibido em 1903. Ainda hoje se escuta nas festividades da Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Pirenópolis composições de

[4] A Romanização não comportava em si toda a diversidade inerente às práticas ou manifestações do catolicismo, de modo que todas aquelas que se ligavam ao catolicismo popular ou tradicional foram perseguidas, inclusive com uso de força policial (GAETA, 1997; MORAES, 2009: 114).

[5] O esquecimento parece ter se iniciado com a hegemonia dos pastoralistas sobre os esteticistas ainda em finais da década de 1960, mas com o reconhecimento das metas musicais que orientavam a criação de um repertório litúrgico de características autóctones ele certamente foi acelerado.

Luigi Bordèse ou do compositor goiano Eugênio Leal da Costa Campos, do mesmo estilo. Tais processos de manutenção evidenciam, em última análise, a capacidade de mobilização dos grupos pela manutenção de suas tradições musicais locais ainda que contrariamente às determinações dos níveis hierárquicos superiores do sistema religioso.

Outro resgate se deu em relação à "polifonia clássica". Praticamente esquecida, ou melhor, legada às salas de concerto após o Concílio Vaticano II, esta tem sido restaurada ao uso litúrgico pela associação católica Arautos do Evangelho. Além de executar obras de Palestrina, Victoria e outros compositores, este grupo conta ainda com grandes grupos instrumentais de sopros, trazendo de volta para o presente o modelo de interpretação do repertório litúrgico corrente em todo o Brasil antes do Concílio: as bandas de música. Os Arautos do Evangelho alinharam-se – ao contrário dos casos citados anteriormente – às metas hegemônicas dos pontificados de João Paulo II e Bento XVI. Dentre outras metas, destacam-se a repressão à Teologia da Libertação e o afastamento da Igreja em relação a tendências políticas marxistas, o que também se refletiu na música, cujo conteúdo das letras se despolitizou gradativamente, a partir de finais da década de 1990.

O repertório fundador e seus desdobramentos

Se hegemônico também havia se tornado o movimento de paleografia musical de Solesmes com a promulgação do *motu proprio* de Pio X, este movimento não deixou de colidir com os processos de transmissão da memória musical (*traditio*) até então em curso. Ao proporem uma restauração do canto gregoriano a um arquétipo medieval, os monges franceses acabaram por desenvolver uma nova interpretação do cantochão, que não escapou às críticas:

> [Bartolucci:] Certas extravagâncias de Solesmes haviam cultivado um gregoriano sussurrado, fruto também daquela pseudo restauração medievalizante que tanta sorte teve no século XIX. Difundia a idéia da oportunidade de uma recuperação arqueológica, tanto na música como na liturgia, de um passado distante do qual nos separavam os assim chamados "séculos obscuros" do Concílio de Trento… Arqueologismo, em suma, que não tem nada a ver com a Tradição e que quer restaurar o que talvez nunca existiu. Um pouco como certas igrejas restauradas em estilo "pseudo-românico" por Viollet-le-Duc. Portanto, entre um arqueologismo que queria remeter-se ao passado apostólico, prescindindo dos séculos que nos separam deles, e um romantismo sentimental, que despreza a teologia e a doutrina numa exaltação do "estado de ânimo", se preparou o terreno para aquela atitude de suficiência com relação ao que a Igreja e nossos Padres nos haviam transmitido.

> – O que quer dizer, Monsenhor, quando ataca Solesmes no âmbito musical?
>
> – [...] Não se interpreta um canto do medievo com teorias de hoje, mas se o toma como chegou até nós; ademais, o gregoriano sabia ser também canto do povo, cantando com força nosso povo expressava sua fé. Isso Solesmes não entendeu [...] (RECORDANDO BARTOLUCCI, [2010]).

Se por um lado Bartolucci reconhecia a existência de uma continuidade entre a restauração do cantochão e a reforma da liturgia que culminou no Concílio Vaticano II – do mesmo modo que Enout (1964) –, por outro, atestava uma profunda ruptura entre Solesmes e a maneira de interpretar o canto legada pela tradição católica. Pio X acolheu, entretanto, este novo modelo de execução do canto gregoriano que era fruto de um trabalho científico. Ao declará-lo a música oficial da Igreja Romana e reconhecer nele as virtudes que toda música litúrgica deveria ter – universalidade, santidade, beleza de formas e unidade –, o pontífice o oficializava como uma espécie de "repertório fundador", implicando o resgate um passado mais conveniente à identidade que se constituía com a Romanização[6]: o ideal de unidade da Igreja na Idade Média. Igualmente, a memória relativa ao Concílio de Trento foi resgatada quando Pio X incentivou com igual empenho o resgate da "polifonia clássica", ou seja, as composições polifônicas do Renascimento, sobretudo as de Palestrina.

Ao lado da polifonia clássica, deveria continuar a se desenvolver a chamada "polifonia moderna", que ficou mais conhecida como repertório restaurista. O repertório restaurista tinha no cantochão não apenas um referencial de construção de linhas melódicas simples – diatônicas, sem grandes saltos, virtuosismo vocal ou ornamentações –, mas também revela muitas vezes certa ambiguidade entre o uso de modos eclesiásticos e tonalidade, e se vale de temas gregorianos para a construção das composições. Não raro os temas gregorianos dão título às missas: "*Salve Regina*", "*Alleluja*", dentre outras. O mesmo

[6] Hobsbawm (2002) tratou da seleção de passados para a construção de memórias coletivas como um grupo específico de "tradições inventadas" da era industrial, em oposição ao que seriam tradições autênticas. Parece fazer mais sentido, entretanto, o reconhecimento de Joël Candau (2011) de que toda tradição tem em si algo de inventada, uma vez que atende às necessidades identitárias do presente. Neste mesmo sentido: "A propósito da ligação entre memória e poder, 'a expressão coletiva da memória, ou melhor, da metamemória, não escapa à manipulação dos poderes mediante a seleção do que se recorda e do que consciente ou inconscientemente se silencia'. Essa seleção entre recordação e silêncio evidencia que a memória, embora na maioria das vezes esteja ligada a fenômenos de dominação, é objeto de contínua negociação porque está atrelada à seleção do que é essencial para construção da identidade do grupo" (SANTOS et al., 2011).

havia ocorrido com as composições polifônicas renascentistas: missas baseadas em motivos gregorianos e em motetos recebiam o mesmo nome de suas fontes de inspiração. Assim, por meio de uma continuidade claramente historicizante, o canto gregoriano voltou a se encontrar na base de todo o movimento da Restauração musical católica do século XX.

Outro desdobramento do cantochão também resgatado do passado foi o falsobordão. Não se trata do *fauxbourdon* francês do século XV – harmonização de melodias na linha vocal de tenor com intervalos de quartas e sextas –, mas do *falsobordone* italiano. Este era basicamente harmonização das notas repetidas do canto gregoriano – tom reto – com acordes completos cantados pelo coro (BRADSHAW, 1997). Presente em composições de finais do século XVI, sua notação era feita com notas longas sob as quais o texto era inserido, gerando, por conseguinte, sua recitação em ritmo livre. Um exemplo deste tipo de notação se observa no *Magnificat sexti toni* das Vésperas de Paolo Isnardi, publicado em 1585 (BETTLEY, 1976: 1) ou ainda na parte vocal de *altus* do *Domine ad adjuvantum* de *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ac Vesperae pluribus decantandae* de Claudio Monteverdi, publicadas em 1610. Apesar de ter inaugurado a *seconda prattica*, que acabou por transformar estilisticamente a música sacra e aproximá-la, em última análise, do *stylus scenicus* – que geraria a condenação, séculos depois, da música litúrgica de características teatrais, no *motu proprio* de Pio X –, Monteverdi revela em sua obra uma clara valorização do cantochão e de seus desdobramentos, num misto de rupturas e continuidades.

No século XX, o falsobordão reaparece em harmonizações a três vozes em composições tais como a *Missa pro defunctis* de Yon (1948), na *Missa Festiva Natalícia*, de Furio Franceschini (1953) e em diversas outras composições restauristas. Logo após o Concílio Vaticano II tais harmonizações a vozes iguais podem ainda ser vistas nas fichas de canto pastoral, apontando para sua continuidade entre os compositores da linha pastoralista. O compositor que liderou o movimento pastoralista foi o padre francês Joseph Gelineau (1964: 6), que manteve em seus salmos em língua vernácula o uso do falsobordão harmonizado. No Brasil, *A vós, Senhor, oferecemos* de Elvira Dordiom (CAMS-RJ, 1965: ficha B9) exemplifica este uso. Apesar de raramente aparecer de maneira harmonizada no *Hinário litúrgico* da CNBB ([1991]), o caráter de recitação em ritmo livre se mantém nas melodias em uníssono dos salmos responsoriais e das sequências da Aclamação ao Evangelho (*Alleluia*). Assim, senão presente de forma literal – como harmonização –, o falsobordão e, em última análise, o canto gregoriano se mantiveram como inspiração na prática musical litúrgica católica.

Quando se acentuaram as metas musicais voltadas para a inculturação da liturgia e para a construção da chamada música autóctone, a inspiração gregoriana foi reinterpretada,

tendo sido seu caráter modal associado ao modalismo da música nordestina (SOUZA, 2008), apontando para sua ressignificação ou sua apropriação com vistas à satisfação de necessidades do presente. Se o falsobordão poderia representar uma clara continuidade em relação ao tom reto gregoriano, o uso do repertório fundador enquanto fonte de inspiração para desenvolver um repertório litúrgico autóctone representa, a seu modo, uma busca por continuidade e por uma legitimação que se dá através da tradição.

As traduções e adaptações do canto gregoriano para a língua vernácula em mosteiros beneditinos brasileiros representam outro caminho por meio do qual o gênero se conservou na prática musical católica após o Concílio Vaticano II. Destacam-se as publicações e gravações produzidas do Mosteiro da Ressurreição, de Ponta Grossa – PR (SALTÉRIO MONÁSTICO, 2011; HINÁRIO MONÁSTICO, 2011).

Observa-se, portanto, que o repertório litúrgico passa por transformações, negociações, adaptações ou, nas palavras de Marshall Gaioso Pinto (2010), reciclagens. Nestes processos ocorrem continuidades, as quais se revelam muitas vezes de maneira clara, mas que em outras ocasiões sequer o ouvido as reconhece, pois é levado a se concentrar nas rupturas estilísticas mais aparentes.

Considerações finais

Diversos meios pelos quais a memória musical coletiva opera na construção de novos gêneros e no resgate ou adaptação dos antigos se revelaram neste artigo. Servindo à legitimação e oficialização de correntes que determinam as metas musicais, como impulso para processos de renovação, ou ainda como resistência às metas do sistema religioso, por meio da manutenção de tradições locais, o passado se presentifica constantemente, sendo compartilhado pelos sujeitos e integrando, portanto, a construção de identidades coletivas. O reconhecimento destes processos responde a um dos problemas que ensejou a elaboração deste trabalho. Como resposta à outra questão, é possível afirmar que hoje se observa uma coexistência que decorre do acúmulo de diversos passados musicais, ou melhor, da produção de repertório a partir de sucessivas metas, quase sempre contrastantes entre si. Se o estilo mais próximo do gênero musical *pop* urbano encontra hoje senão uma situação de hegemonia nas metas musicais, ao menos a maior projeção nos meios de comunicação, é fato que muitos cantos religiosos populares anteriores à década de 1960 se conservam na prática musical, bem como cantos pastorais – de características autóctones (inculturados) ou não –, tons de recitação que remetem, em última análise, ao cantochão. Este último permanece, aliás, nas partes das celebrações cantadas por vários sacerdotes até o presente, ainda que revestindo textos em língua vernácula. Neste

processo, somam-se ainda memórias musicais do catolicismo popular reprimidas durante a Romanização – benditos, folias e outros –, e que serviram de inspiração para o desenvolvimento da música litúrgica de características autóctones, a qual também se inspira, de modo menos literal, no modalismo gregoriano.

Apesar de todas estas continuidades, o discurso que tende a abordar o Concílio Vaticano II como ponto de ruptura ainda é corrente não apenas entre os fiéis e diversos teólogos, mas também em muitas pesquisas sobre a música litúrgica. Questioná-lo não significa, entretanto, negar a existência de rupturas. Estas se evidenciam no esquecimento de grande parte do repertório restaurista composto sobre textos em língua latina ("polifonia moderna"), de composições da corrente esteticista da década de 1960, marcadas pela textura coral e uso órgão com textos em língua vernácula (linha esteticista), bem como da "polifonia clássica", em língua latina, que, salvo em alguns lugares de memória (missas dos Arautos do Evangelho), se afastou do cotidiano dos templos católicos.

Conclui-se este trabalho com a constatação de que os processos de continuidade e ruptura nas práticas musicais só podem ser identificados a partir da pesquisa de fontes musicais. Se este tipo de investigação se limitasse aos documentos oficiais da Igreja, os dados revelariam uma homogeneidade pautada pela legitimação institucional de determinados modelos, os quais estão longe de representar as práticas musicais. Neste plano operam mecanismos de legitimação e de recepção das metas institucionais muitas vezes independentes das expectativas da Igreja. Fazem-se necessários, portanto, um olhar e um ouvir atentos para as práticas musicais do presente, mas também o retorno às fontes, que revelam, em última análise, a existência desta mesma diversidade no passado.

Referências

ADUCCI, Edésia (Org.). *N. Senhora*. Texto em vernáculo. Manuscrito. Integra coleção de cadernos manuscritos de música litúrgica (VI). Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro da Arquidiocese de Florianópolis. Florianópolis: [Cópia de Edésia Aducci], [192-]. 34 p. Partitura.

ALBUQUERQUE, Cônego Amaro Cavalcanti et al. *Música brasileira na liturgia*: subsídios para o estudo do problema. Petrópolis: Vozes, 1969.

ALTOÉ, André Piazetta. *Tradição família e propriedade (TFP)*: uma instituição em movimento. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

AMSTALDEN, Júlio César Ferraz. *A música na liturgia católica urbana no Brasil após o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)*. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2001.

BETTLEY, John. North Italian Falsobordone and Its Relevance to the Early Stile Recitativo. *Proceedings of the Royal Musical Association*, London, v.103, n.1, p.1-18, 1976.

BRADSHAW, Murray C. Performance Practice and the Falsobordone. *Performance Practice Review*, Claremont, v.10, n.6, p. 224-247, 1997.

BRASIL, Padre Ney. *A vós Senhor (Te Deum) / Ite in vineam*. Fotocópia. [Florianópolis]: [Cópia de Padre Ney Brasil], 1965. Partitura.

BUCKLEY, Walter. *A sociologia e a moderna teoria dos sistemas*. São Paulo: EdUSP, [1971].

CAMS-RJ (Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro). *1º Índice das Músicas Examinadas para uso litúrgico pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro*. Petrópolis: Vozes, 1946.

_____. *Fichas de Canto Pastoral*. Rio de Janeiro: CAMS-RJ, 1965. Partitura

_____. _____. CAMS-RJ, [1962]. Partitura

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CATEDRAL - TOMBO. Livro de tombo da Catedral de Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Localização: Arquivo Histórico Eclesiástico de Santa Catarina. Período: 1931-1943. Florianópolis: documento manuscrito, 1943.

CIFRAS CATÓLICAS. *Seu nome é Jesus Cristo*. [20--]. Disponível em: <http://festimusicat.blogspot.com.br/p/cifras-catolicas.html>. Acesso em 12 dez. 2015.

CNBB – Conferência nacional dos Bispos do Brasil. *A música litúrgica no Brasil*: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica da Igreja de Deus que está no Brasil. 1998. Disponível em: < http://www.cnbb.org.br/component/docman/doc_download/340-a-musica-liturgica-no-brasil-estudo-cnbb-79>. Acesso em: 9 set. 2011.

_____. *Hinário litúrgico*. v.1. 5.ed. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. _____. v.2. 4.ed. São Paulo: Paulus, 1987.

_____. _____. v.3. 3.ed. São Paulo: Paulus, [1991].

_____. *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil*. 1976. Disponível em: <http://www.cnbb.org.br/publicacoes/documentos-para-downloads/doc_view/339->. Acesso em: 9 set. 2011.

COLETÂNEA DE MÚSICA SACRA. [Diversos autores]. Parte vocal. Texto em latim, italiano e português. Localização: Arquivo Arquidiocesano de Manaus. Não catalogado. [Manaus]: copista não identificado, [19--]. 34 p. Partitura.

DIAS, Juliano Alves. *Sacrificium laudis*: a hermenêutica da continuidade de Bento XVI e o retorno do catolicismo tradicional (1969-2009). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

_____. Sacrificium laudis: uma análise do rito de São Pio V e do Novo Ordo Missae de Paulo VI (1969-2005). In: ENCONTRO DO GT NACIONAL DE HISTÓRIA DAS RELIGIÕES, 1, 2007, Maringá. *Anais...* Maringá: ANPUH, 2007. 10p. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/st11.html>. Acesso em 10 mar. 2015.

ENOUT, Dom João Evangelista. A constituição litúrgica do Vaticano II, culminância do movimento de restauração litúrgica. In: BARAÚNA, G. *A sagrada liturgia renovada pelo Concílio*. Petrópolis: Vozes, 1964. p. 169-202.

FAIST, Anton, JUSTO, Ir. Henrique, fsc. *Benedictus*: cânticos para a missa rezada – Missa litúrgica, e vernácula – Para côro misto: S.C.T.B. ou côro masculino composto: tenorinos – contraltinos – tenor – baixo. Santa Maria (Rio Grande do Sul): Colégio Santa Maria, [195-]. Partitura.

FONSECA, Joaquim (ofm), WEBER, José (svd). *A música litúrgica no Brasil 50 anos depois do Concílio Vaticano II*. São Paulo: Paulus, 2015.

FORTESCUE, Adrian. *The Mass*: A Study of Roman Liturgy. Londres: Longmans, Green and Co., 1914.

FRANCESCHINI, Furio. *Missa Festiva (Natalícia)*. São Paulo: J. B. Vaz de Almeida, 1953. Partitura.

GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga. A cultura clerical e a folia popular: estudo sobre o catolicismo brasileiro nos finais do século XIX e início do século XX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 17, n. 34, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102 01881997000200010>. Acesso em: 29 abr. 2010.

GELINEAU, Joseph. *Salmos e cânticos*: sob a orientação da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro. 5.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1964. Partitura.

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

GUERRERO PÉREZ, Juan José. *La Canción Protesta Latinoamericana y la Teología de la Liberación*: estudio de género musical y análisis de vínculo sociopolítico y religioso (1968-2000). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2005.

HINÁRIO MONÁSTICO para a Celebração da Liturgia das Horas. Ponta Grossa: Abadia da Ressurreição, Edições, 2011. Partitura.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWN [sic], E. RANGER, T. *A invenção das tradições*. 3.ed. Rio e Janeiro: Paz e Terra, 2002. p.9-23.

JACINTO, Pierina Angélica Soratto. *Pobreza e alianças*: análise das relações entre uma comunidade de vida e aliança no Espírito Santo e a cidade de São Paulo. Tese (Doutorado em Antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEHMANN, P. João Batista (Org.). *Harpa de Sião*: coleção de cânticos sagrados para uma ou mais vozes com acompanhamento do harmônio ou do órgão. Juiz de Fora: Lar Católico, 1961. Partitura.

_____. _____. Parte de canto. 3.ed. Juiz de Fora: Lar Católico, 1957. Partitura.

LIVRO DE CANTOS. [1. Missa I, de Engler]. Recolhido à Biblioteca do Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis. Não catalogado. Cópia heliográfica. Friedrischsburg: s.n., 1898. 72 p. Partitura.

LUHMANN, Niklas. *Social Systems*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1995.

MARCHI, Euclides. *A Igreja e a questão social*: o discurso e a práxis do Catolicismo no Brasil (1850-1915). Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

MONTERO, Paula. Tradição e modernidade: João Paulo II e o problema da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, n.20, a.7, p.90-112, 1992.

MORAES, Sibele de. *O episcopado de D. Carlos Luiz D'Amour em Cuiabá – MT (1878-1921)*. Cuiabá, EdUFMT, 2009.

MORTARI, Ana Maria Lisbôa. *O Frei cantor José de Guadalupe Mojica em São Paulo*. 2008. Disponível em: <http://www.saopaulominhacidade.com.br/historia/ver/2168/O%2B Frei%2Bcantor%2BJose%2Bde%2BGuadalupe%2BMojica%2Bem%2BSao%2BPaulo/pagina/2> Acesso em: 10 mai. 2015.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, p.7-28, dez. 1993.

NOTÍCIAS CATÓLICAS. Pasta contendo recortes de jornal. v.1. 1977. Sem número de catálogo. Localização: Arquivo da Cúria Metropolitana de Belém.

PINTO, Marshall Gaioso. Reciclar os cantos do senhor: modernização e adaptação da música sacra no século XIX no Brasil. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.23, n.2, p.249-260, 2010.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

RECORDANDO BARTOLUCCI. Tradução de entrevista concedida por Domenico Bartolucci a Pucci Cipriani e Stefano Carusi para a revista Disputationes Theologicae. [2010]. Disponível em: <http://fratresinunum.com/2010/11/29/recordando-bartolucci/>. Acesso em: 15 ago. 2013.

RISI, M. *Canticos Pastoraes* [música para o Natal]. Texto em português. Manuscrito. Parte vocal avulsa: 1ª voz. [Viçosa]: copista não identificado, [194-]. Partitura.

ROSSI, Padre Marcelo. *Os anjos de Deus*. [20--]. Disponível em: <http://letras.mus.br/padre-marcelo-rossi/47901/>. Acesso em: 30 dez. 2013.

RÖWER, Frei Basílio. *A missa rezada*: acompanhada de cânticos em português para uma ou duas vozes, de acordo com as partes da Missa, com acompanhamento de orgão ou harmonium (op.49). Petrópolis: Vozes: 1940. Partitura.

SALTÉRIO MONÁSTICO para a celebração da Liturgia das Horas. 2.ed. Ponta Grossa: Abadia da Ressurreição, Edições, 2011. Partitura.

SANTOS, Tânia Cristina Franco et al. A memória, o controle das lembranças e a pesquisa em história da enfermagem. *Escola Anna Nery*: Revista de Enfermagem, Rio de Janeiro, v.15, n.3, 616-625, set. 2011.

SCHUBERT, Mons. Guilherme. Música sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910. In: COSTA, Luiz Antônio Severo da et al. *Brasil 1900-1910*. v.2. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1980. p.11-46.

SOBRE MÚSICA SACRA. *Motu proprio Tra le sollecitudini*. 22 nov. 1903. Texto em português. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/ documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_po.html>. Acesso em: 3 maio 2009.

SOUZA, André Ricardo de. *Igreja In Concert*: padres cantores, mídia e marketing. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

SOUZA, Joaquim Fonseca de. *Música litúrgica* e *inculturação*: análise teológico-litúrgica da música litúrgica inculturada no Nordeste Brasileiro através de constâncias modais, verificadas no repertório do tríduo pascal do compositor Geraldo Leite Bastos. Dissertação (Mestrado em Teologia). Faculdade de Teologia, Centro Universitário Assunção, São Paulo, 2008.

SOUZA, José Geraldo de. *Folcmúsica* e *liturgia*: subsídios para o estudo do problema. Petrópolis: Vozes, 1966.

STEUERNAGEL, Márcio. *Ad vigiliam et missam paschalem*: estratégias para a composição de música sacra litúrgica cristã no século XXI. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiva, 2008.

YON, Pedro A. *Missa pro defunctis*: tribus vocibus virilibus. Madri: cópia de Pe. Romário Jarússi C.F.M., 1948. Partitura manuscrita.

Fernando Lacerda Simões Duarte é pesquisador independente, mestre e Doutor em Música pela UNESP. Bacharel em Direito pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e em Música pela UNESP. Autor de *Música e Ultramontanismo*, publicado pelo selo Cultura Acadêmica (2012), de artigos e trabalhos apresentados em eventos científicos. Orientou monografias de conclusão de curso e desenvolveu atividade docente nos níveis Fundamental I, de capacitação profissional, técnico-profissionalizante, superior e de especialização. Tem experiência na área de Música, atuando principalmente nos seguintes temas: Musicologia histórica; Música litúrgica católica; Legislação eclesiástica sobre música litúrgica; Memórias e esquecimentos de práticas musicais; Acervos musicais no Brasil. Realizou pesquisa de campo em busca de fontes musicais em setenta cidades brasileiras. lacerda.lacerda@yahoo.com.br

DOI 10.20504/opus2016a2215

Recensão da obra *Olhares sobre a história da música em Portugal*, coordenada por Jorge Alexandre Costa

Bruno César Pinto Madureira (FLUC e IHC - FCSH-UNL)

Resumo: O presente texto consiste numa resenha de cada um dos cinco capítulos da obra *Olhares sobre a história da música em Portugal*, coordenada por Alexandre Costa. Este livro tem origem num ciclo de conferências realizado em 2005 e dinamizado por cinco importantes musicólogos portugueses: Manuel Pedro Ferreira (*Antes de 1500: mil anos de música em Portugal*), Rui Vieira Nery (*A música portuguesa na era da Contra-Reforma: o longo século XVII*), Manuel Carlos de Brito (*A música portuguesa no século XVIII*), Luísa Cymbron (*A música em Portugal no século XIX: uma panorâmica*) e Paulo Ferreira de Castro (*Tempo, modernidade e identidade na música portuguesa do século XX*).

Palavras-chave: História da música. Música em Portugal.

Review of the work *Olhares sobre a história da música em Portugal*, coordinated by Alexandre Costa

Abstract: This paper is a review of each of the five chapters of the book *Olhares sobre a história da música em Portugal* coordinated by Alexandre Costa. This book originated on a series of conferences held in 2005 and fostered by five important Portuguese musicologists: Manuel Pedro Ferreira (*Before 1500: a thousand years of music in Portugal*), Rui Vieira Nery (*Portuguese music of the counter-reformation era: the long seventeenth century*), Manuel Carlos de Brito (Eighteenth-century *Portuguese music*), Luísa Cymbron (*Nineteenth century music in Portugal: an overview*) and Paulo Ferreira de Castro (*Time, modernity and identity in twentieth-century Portuguese music*).

Keywords: history of music; music in Portugal.

MADUREIRA, Bruno César Pinto. Recensão da obra *Olhares sobre a história da música em Portugal*, coordenada por Jorge Alexandre Costa. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 363-372, jun. 2016.

Submetido em 11/12/2015, aprovado em 13/02/2016.

Jorge Alexandre Costa completou o doutoramento em Sociologia da Educação e da Cultura, na Universidade do Porto. É professor adjunto no Departamento de Música da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto e investigador no Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical. É o coordenador desta obra[1].

O livro está organizado num volume de 247 páginas o qual é constituído, além da natural apresentação da obra pelo coordenador, por cinco estudos de diferentes autores que foram primeiramente apresentados no âmbito de um ciclo de conferências designado *Olhares sobre a cultura musical erudita portuguesa*, organizado em 2005 pela Câmara Municipal de Matosinhos, em colaboração com a Escola de Música Óscar da Silva. Manuel Pedro Ferreira, Rui Vieira Nery, Manuel Carlos de Brito, Luísa Cymbron e Paulo Ferreira de Castro são os autores dos referidos estudos.

Seguindo a ordem do índice, e dos autores atrás indicados, esses estudos denominam-se: *Antes de 1500: mil anos de música em Portugal*; *A música portuguesa na era da Contra-Reforma: o longo século XVII*; *A música portuguesa no século XVIII*; *A música em Portugal no século XIX: uma panorâmica*; e *Tempo, modernidade e identidade na música portuguesa do século XX*. Há também uma pequena biografia de cada um dos autores e a bibliografia dos respectivos textos encontra-se no final de cada um deles. Os diferentes capítulos - tantos quantos os estudos referidos - estão organizados de forma autónoma, mas com uma sequência cronológica, o que proporciona uma boa unidade da obra. A participação de diversos autores na elaboração do conteúdo desta obra justifica a ausência de uma conclusão final. Ainda assim, no corpo de cada um dos textos são expostas algumas notas conclusivas, embora algumas sejam mais explícitas.

Na apresentação da obra o coordenador traça três propósitos fundamentais do ciclo de conferências que deu origem ao livro, designadamente,

> dar a conhecer a história da cultura musical erudita portuguesa, nomeadamente os compositores, os reportórios, os intérpretes, os públicos, as diferentes estruturas de produção / recepção musical envolvidas, tendo sempre em atenção os contextos históricos, artísticos e sociais, tanto nacionais como internacionais, que os enquadram; fomentar o interesse dos públicos para uma aprendizagem da história da cultura musical erudita portuguesa, partindo tanto de uma perspectiva da educação como de uma perspectiva da civilidade; e, por fim, preservar esta cultura musical

[1] No texto foi mantida a redação original, conforme a grafia do português de Portugal (N. do E.).

> erudita portuguesa, como fonte imprescindível do património cultural nacional, através da valorização e da divulgação dos discursos orais e escritos, do conhecimento e da memória dos actores envolvidos, numa edição impressa de forma a colmatar a efemeridade e o momentâneo que caracteriza a mera apresentação episódica no espaço público (COSTA, 2015: 7-8).

O coordenador desta obra considera inclusivamente que esse ciclo de conferências "pretendia […] inscrever, de forma categórica, rigorosa e descomplexada […], a história da nossa musica erudita […]" (COSTA, 2015: 8).

Abrindo a obra, Manuel Pedro Ferreira dá-nos um interessante e rigoroso olhar sobre a música em Portugal antes de 1500, que se inicia com uma advertência do autor acerca da necessidade de compreender a evolução cultural e política dos povos que antecederam a fundação da nacionalidade. As primeiras páginas são dedicadas às músicas hispano-visigótica, islâmica e do rito romano-franco. No primeiro caso é destacado o reportório ibérico predominante, as suas influências e particularismos. O autor considera que esse se padronizou somente no século VII e foi a base do culto cristão na maior parte da Península Ibérica até finais do século XI. São igualmente feitas suposições sobre a música profana anterior ao século VIII. Relativamente à música islâmica o autor começa por abordar o impacto que esta causou na estrutura social e na vida religiosa cristã, embora advirta que o culto cristão continuou a ser mantido e a enriquecer-se com novas composições. Ferreira refere que a música não tinha um papel colectivo a desempenhar no culto árabe, subsistindo portanto como uma arte profana dependente do patrocínio aristocrático. De seguida este autor menciona algumas cidades relevantes para a música e poesia árabes (destacando Silves) e alguns géneros poéticos em árabe. Segundo Manuel Pedro Ferreira a cultura árabe não desenvolveu formas de notação musical escrita, pelo que a maioria melodia das canções perdeu-se na história. De seguida o autor discute a música do rito romano-franco e a sua notação musical. O texto começa por aludir à substituição do rito hispano-visigótico pelo rito romano-franco, à dificuldade que este teve em implementar-se na Península Ibérica e a alguns costumes originados pelo rito romano-franco. São também discutidas questões ligadas à notação musical então utilizada e são referidos diversos manuscritos oriundos, sobretudo, de Alcobaça. Depois, após breves referências à canção de gesta medieval em língua românica – "poemas narrativos de grande extensão dispostos em versos longos com rima única, cantados sobre uma fórmula melódica repetida" (FERREIRA, 2015: 35) - e ao romance tradicional, o autor aborda a cantiga trovadoresca, começando por dar conta do mistério acerca das origens da cantiga em língua galego-portuguesa, do respectivo desenvolvimento e disseminação pela Península Ibérica. São igualmente referidas as cantigas d´amor e as d´amigo e são expostas algumas

informações sobre autores e reportório ainda existente. Logo a seguir Manuel Pedro Ferreira concentra o seu texto nas cantigas d´amigo de Martin Codax, sobre as quais disserta e analisa questões composicionais, e nas cantigas d´amor de D. Dinis, onde alude à obra literário-musical deste monarca, nomeadamente à estética, à quantidade e ao tipo de composições, em paralelo com análises formais, rítmicas e melódicas da sua obra. O autor dedica depois alguns parágrafos à monodia pós-trovadoresca, designadamente à origem de uma corrente galego-castelhana representada pelo *Cancioneiro de Baena*, à produção musical no domínio religioso, ao fenómeno da importação de melodias e à adaptação ou recomposição musical de peças importadas. Este capítulo prossegue com um texto relativo à mudança do gosto palaciano e ao reforço da capela real, no qual Ferreira destaca a importância de D. Dinis no desenvolvimento da vida litúrgica e musical na corte; o papel dos jograis, o seu intercâmbio com Aragão, o interesse pela música jogralesca no seio da corte e a posterior actualização do gosto palaciano na corte de D. Fernando; a relevância da ligação da corte portuguesa às principais correntes da polifonia erudita europeia; o relevo do intercâmbio de músicos portugueses com outros reinos, os casamentos com príncipes e princesas estrangeiros e as viagens pela Europa de membros da monarquia; os contactos com capelas reais estrangeiras e a actividade de compositores de polifonia ao serviço de monarcas. A finalizar são descritas as actividades dos chantres e a qualidade limitada da formação musical dos clérigos, na qual a oralidade tinha um grande peso. O autor menciona os documentos encontrados anteriores ao século XIV e destaca a emersão na corte da figura do compositor profissional, nos finais desta centúria, e a respectiva influência do seu gosto nos salões da alta nobreza em matéria de canção, o que permitiu a emergência de reportórios profanos de qualidade acessíveis a não profissionais. São ainda considerados alguns reportórios, poemas e cancioneiros, bem como o declínio da figura do trovador.

No capítulo segundo Rui Vieira Nery apresenta-nos uma panorâmica da música portuguesa nos séculos XVI e XVII. Este texto inicia-se com uma caracterização histórica desse período, não só no âmbito interno, como no que se refere ao declínio do império marítimo e comercial português. Rui Nery menciona que todo esse processo teve consequências na autoconfiança colectiva dos portugueses, o que afectou a produção cultural e artística do país. Este autor não descura a intensidade e as consequências que fenómenos como a Contra-Reforma, a Inquisição ou o fundamentalismo religioso tiveram no país e considera que a principal consequência de todo esse processo histórico no campo das artes foi o alargamento sem precedentes da esfera sacra em detrimento da produção profana, que tivera no século anterior um enorme desenvolvimento, traduzido, na esfera musical, na produção de inúmeros cancioneiros polifónicos seculares, tais como, o *Cancioneiro Musical de Elvas*, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, o *Cancioneiro*

Masson e o *Cancioneiro do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia*. Nery prossegue com a exposição de alguns traços gerais do Maneirismo na polifonia latina. Após abordar a polémica em torno da definição da vertente musical da liturgia católica oficial, debatida no Concílio de Trento, o autor alude às dificuldades - poucas - que portugueses e espanhóis tiveram em se adaptar às normas saídas do Concílio. São igualmente referidos compositores, a actividade musical em diversas instituições e o reportório, bem como a produção regular de música sacra. As linhas seguintes de Vieira Nery são dedicadas aos polifonistas portugueses mais importantes ligados às sés de Braga e, sobretudo, de Évora, onde são destacados nomes como Manuel Mendes, Duarte Lobo, Filipe de Magalhães e Frei Manuel Cardoso, bem como realizadas observações sobre reportório musical e outros locais de actividade polifónica relevante. A Capela dos Duques de Bragança e os grandes estabelecimentos monásticos são os assuntos tratados logo a seguir. Segundo Nery, a perda da independência de Portugal para Espanha teve consequências negativas para actividade musical da Capela Real portuguesa e de outras casas ducais portuguesas, à excepção da Capela dos Duques de Bragança, em Vila Viçosa. A paixão pela música e as acções de mecenato de D. João IV – cuja sua biblioteca de música é um exemplo – não são negligenciáveis pelo autor, tal como os grandes estabelecimentos monásticos do país e compositores relevantes. No ponto seguinte Rui Vieira Nery fala-nos do apogeu do vilancico religioso, abordando questões como a dificuldade em apurar a génese das chamadas "chançonetas", a multiplicação da sua produção no último terço do século XVI e início do seguinte, e a forma poético-musical presente nos primeiros exemplos musicais deste novo género - a do vilancico profano típico dos cancioneiros polifónicos renascentistas. Segundo Nery o termo vilancico depressa começa a ser usado indiferentemente como alternativa à designação genérica de "cançoneta". Após algumas linhas acerca da temática deste novo género e das suas características, o autor alude à sua disseminação espacial e temporal e aos compositores que mais se destacaram no género. No âmbito do desenvolvimento do reportório musical, Nery destaca o desenvolvimento precoce do reportório instrumental para tecla, bem como a evolução do órgão e o consequente desenvolvimento de um novo género na literatura para órgão – o tento de batalha. Entre os compositores notáveis, o autor destaca António Carreira e Manuel Rodrigues Coelho. Finalmente, o autor disserta sobre o significado da emergência de um Barroco local, entre nós, na segunda metade do século XVII, realçando, porém, a continuação de tradições anteriores.

O terceiro capítulo, dedicado à música portuguesa no século XVIII e de autoria de Manuel Carlos de Brito, apresenta-nos uma estrutura bipartida correspondente aos reinados de D. João V, até 1750, e de D. José e D. Maria I no cinquentenário seguinte. O autor começa por elaborar uma breve contextualização política, económica e social do país

e do projecto de afirmação interna do poder absoluto, de D. João V. Brito destaca depois o alcance da renovação das instituições da vida musical portuguesa no século XVIII, nomeadamente a reforma da Capela Real e a criação do Seminário da Patriarcal, e ainda a atribuição de bolsas a vários músicos portugueses a fim de aperfeiçoarem os estudos musicais em Itália, designadamente António Teixeira, João Rodrigues Esteves e Francisco António de Almeida. Manuel Carlos de Brito dedica igualmente algumas linhas a dois grandes compositores ligados ao nosso país, designadamente Domenico Scarlatti, italiano contratado para servir a corte portuguesa, e Carlos Seixas, o qual considera ser o nosso mais importante compositor de música de tecla no século XVIII. Neste texto é destacada a relevância da substituição, nas primeiras décadas do século XVIII, da música profana e teatral da tradição espanhola que então reinava no país, pela tradição vocal italiana, que floresceu a partir daí, incluindo ao nível da música religiosa. Igualmente nas igrejas, o processo de italianização estendeu-se progressivamente a todas as dioceses do país, como refere Brito. De seguida o autor aborda os estabelecimentos operáticos da corte e os teatros públicos, no âmbito do progressivo interesse pelos espectáculos músico-teatrais lá praticados, não olvidando géneros teatrais, compositores e obras, nem a acção de cantores e empresários.

Brito considera que a subida ao trono de D. José, em 1750, associa-se a um processo de secularização da vida política e cultural, no qual o marquês de Pombal teve especial responsabilidade, ao não incluir a Capela Real e Patriarcal no processo de reconstrução de Lisboa, após o terramoto de 1755, bem como a Casa da Ópera, expressões religiosa e profana do poder absoluto. Após algumas linhas sobre a Biblioteca da Ajuda, a qualidade musical da Real Câmara e o tipo de reportório dos teatros de corte, o autor alude a alguns compositores e obras musicais, aos diferentes teatros da época, e ainda à então contestada actividade operática da cidade do Porto. Nos parágrafos seguintes Brito aborda a popularidade da ópera entre nós, a influência operática italiana na música religiosa portuguesa, as principais obras, estilos de escrita e compositores, destacando Pedro António Avondano, além de fazer referência a concertos públicos e os privados. O capítulo termina com uma alusão ao aparecimento da "modinha", um género de canção sentimental que, segundo o autor, terá sido importado do Brasil e que adquiriu particular importância, a partir de 1770, nos salões aristocráticos e burgueses. De forma abreviada são expostas referências à música instrumental produzida na época, bem como ao fabrico de instrumentos de tecla e à edição e comércio musical.

Luísa Cymbron é a autora do quarto capítulo, o qual nos remete para a música em Portugal no século XIX. Esta musicóloga começa por abordar a coexistência de uma supremacia da música vocal italiana, com a persistência de modelos de organização da vida

musical com raízes no Antigo Regime, continuando com a exposição de uma panorâmica acerca do papel dos teatros de São Carlos e de São João, em Lisboa e no Porto, respectivamente, no âmbito da vida social e cultural das duas principais cidades portuguesas. Também são referidos outros teatros e compositores, especialmente Marcos Portugal, bem como é evocado o predomínio da música teatral, que a autora considera ter funcionado como inibidor do desenvolvimento da música instrumental e dos concertos públicos. São igualmente lembrados alguns protagonistas musicais da primeira metade do século, nomeadamente, vários compositores e mecenas, entre os quais a autora dá destaque ao conde de Farrobo e ao compositor Domingos Bomtempo, salientando ainda a Sociedade Filarmónica fundada por este, bem como a debilidade do estatuto profissional do músico, nas primeiras décadas do século XIX, o qual tardou em impor-se. As linhas seguintes são dedicadas pela autora ao magnetismo que a ópera italiana exerceu sobre a maioria dos compositores portugueses da época e até mesmo sobre o público, considerando esse fenómeno como o responsável pela quase inexistência de obras de outros géneros na produção portuguesa desse período. Cymbron refere que a ópera gozava de grande prestígio entre os compositores e alguns deles envolveram-se mesmo em tentativas de criação de ópera portuguesa, partindo do modelo francês da *opéra comique*. Após breve menção à criação do Conservatório de Música, são dedicados alguns parágrafos à disseminação do associativismo musical, em Lisboa e no Porto, nos quais são referidas sociedades, compositores e reportório, além da sua pouco relevante actividade. Na segunda parte deste texto, sob o subtítulo *Dos anos sessenta ao final do século*, a autora alude à progressiva diversificação das instituições, públicos e reportórios, em paralelo com a gradual perda de importância dos teatros de S. Carlos e de S. João, sublinhando também a génese da musicografia e dos jornais especializados em música. Luísa Cymbron faz ainda referência à afirmação, nos anos sessenta, de um novo modelo de vida musical, nomeadamente os concertos públicos, os quais a autora considera que tiveram uma afirmação mais evidente no Porto, na década seguinte. As páginas finais desta síntese são dedicadas à vida e obra de compositores como Francisco de Sá Noronha, Miguel Ângelo Pereira, Augusto Machado, Alfredo Keil, Moreira de Sá, Francisco Lacerda e Viana da Mota. A autora dá destaque a este último, no âmbito do seu papel na aproximação estética à música alemã, a qual foi sedimentada no final do século XIX, muito graças a intercâmbios de músicos de diferentes países.

O último capítulo, de autoria de Paulo Ferreira de Castro e sob o título *Tempo, modernidade e identidade na música portuguesa do século XX*, proporciona-nos uma visão sobre a história da música portuguesa no século XX. O autor começa por aludir à imagem de um ultraperiférico e desfasado século XX musical português - difundida no período após a II Guerra Mundial - relativamente ao modelo evolutivo da modernidade global e ao

progresso proveniente dos principais centros musicais internacionais. Falar de desfasamento é, para o autor, falar de uma relação problemática entre o tempo português ("um tempo circular, fechado sob si próprio, repetitivo, estagnado" (CASTRO, 2015: 216)) e o tempo da modernidade ("o tempo histórico propriamente dito, evolutivo e teologicamente orientado" (CASTRO, 2015: 216)), entre os quais considera haver um desacordo primordial e irreconciliável. Ainda neste âmbito, Castro dá conta de alusões do etnólogo e antropólogo Jorge Dias - num colóquio internacional realizado em 1950 - relativamente a uma fixidez da imaginação e inaptidão para o desenvolvimento das ideias do povo português, incluindo no que diz respeito à música, já que acusa os compositores portugueses de imobilidade e apego a alguns desenhos musicais fixos. De seguida, Paulo Ferreira de Castro dá conta de vários compositores do nosso século XX que se empenharam em combater uma decadência musical diagnosticada, tentando construir uma modernidade e uma identidade musical portuguesa através do esforço de adaptação de modelos musicais dinâmicos e evolutivos. Esse combate nasceu maioritariamente, como considera o autor, de um confronto com o mundo exterior, facilitado pelo progresso dos meios de comunicação, que permitiu a compositores portugueses viajarem e voltarem com a marca do "estrangeirado". O primeiro caso de esforços em prol de uma certa ideia de modernidade, que o autor refere, é Viana da Mota, cuja formação musical decorreu essencialmente na Alemanha e de onde trouxe uma grande devoção pelos expoentes da então chamada "moderna escola alemã". O autor dá especial destaque ao que considera ser o seu maior contributo enquanto compositor – a sinfonia *À Pátria*, relativamente à qual faz uma interessante contextualização e análise. Após fazer referência aos pensamentos opostos entre "debussystas" e "d´indystas", os quais considera que tiveram reflexos no contexto português, Paulo Ferreira de Castro aborda as diferentes fases da vida e obra do "introdutor do modernismo musical em Portugal" – Luís de Freitas Branco. Este autor faz também menção a algumas consequências do crescente isolamento político e cultural do país após a instauração da ditadura, em 1926, designadamente o distanciamento dos compositores portugueses relativamente às correntes internacionais. Finalmente, são abordadas, entre outras, questões estéticas da obra de Fernando Lopes-Graça e a "vanguarda musical em constante reinvenção" de Jorge Peixinho.

À primeira vista esta obra - escrita num estilo claro, objectivo e coerente - peca um pouco pela pouca quantidade de ilustrações, o que é compreensível face à necessidade de síntese exigida aos autores. Quanto à originalidade do seu conteúdo, refira-se que parte dele foi já escrito e publicado, sobretudo pelos respectivos autores, em artigos ou monografias. Todavia, esta obra tem o mérito de sintetizar vários trabalhos num único volume. Cada uma das épocas da história da música erudita, em Portugal, é abordada por peritos nos respectivos períodos, contrariamente a outras obras do género nas quais um

ou dois autores abordam todas as épocas musicais. Esta é uma das grandes vantagens deste livro. Estamos perante uma obra concisa, mas altamente meritória, da história da música "erudita" em Portugal, cuja leitura se recomenda vivamente e que é dirigida, não apenas a estudantes e profissionais, mas igualmente a um público mais geral que se interessa e questiona acerca das diferentes eras da história da música produzida e recepcionada em Portugal, desde de épocas anteriores à fundação da nacionalidade até a uma época recente. Uma referência é merecida aos autores dos textos, todos eles destacados docentes no Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa e musicólogos especialistas em diferentes épocas históricas, o que valoriza ainda mais a obra.

Referências

BRITO, Manuel Carlos de. *A música portuguesa no século XVIII*. In: COSTA, Jorge Alexandre (Coord.). *Olhares sobre a história da música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História, 2015. p. 123-160.

CASTRO, Paulo Ferreira de. Tempo, modernidade e identidade na música portuguesa do século XX. In: COSTA, Jorge Alexandre (Coord.). Olhares sobre a história da música em Portugal. Vila do Conde: Verso da História, 2015. p. 213-247.

COSTA, Jorge Alexandre (Coord.). *Olhares sobre a história da música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História, 2015. 247 p.

CYMBRON, Luísa. *A música em Portugal no século XIX: uma panorâmica*. In: COSTA, Jorge Alexandre (Coord.). *Olhares sobre a história da música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História, 2015. p. 161-212.

FERREIRA, Manuel Pedro. Antes de 1500: mil anos de música em Portugal. In: COSTA, Jorge Alexandre (Coord.). *Olhares sobre a história da música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História, 2015. p. 17-82.

NERY, Rui Vieira. A música portuguesa na era da Contra-Reforma: o longo século XVII. In: COSTA, Jorge Alexandre (Coord.). *Olhares sobre a história da música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História, 2015. p. 83-122.

Bruno César Pinto Madureira é Licenciado em Ciências Musicais e Mestre em Ensino de Educação Musical no Ensino Básico pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa. Doutorando em Estudos Artísticos, especialidade de Estudos Musicais, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação dos professores doutores Paulo Estudante e Maria Fernanda Rollo. Membro do Instituto de História Contemporânea (FCSH-UNL) e da Banda de Música da Força Aérea Portuguesa.

DOI 10.20504/opus2016a2216

The Psychology of Music, editado por Diana Deutsch, 3ª edição: resenha dos capítulos 10 a 13

Ricieri Carlini Zorzal (UFMA)

Resumo: O presente texto traz uma resenha de quatro capítulos da terceira edição do livro *The Psychology of Music*, editado por Diana Deutsch. Nominalmente, são analisados os seguintes capítulos: 10) *Performance musical: movimento e coordenação*, de autoria de Caroline Palmer; 11) *Desenvolvimento musical*, de autoria de Laurel Trainor e Erin Hannon; 12) *Música e habilidades cognitivas*, de autoria de Glenn Schellenberg e Michael Weiss; e 13) *As fundações biológicas da música: insights da amusia congênita*, de autoria de Isabelle Peretz.

Palavras-chave: Performance musical. Desenvolvimento musical. Música e habilidades cognitivas. Amusia.

The Psychology of Music, Edited by Diana Deutsch, 3rd Edition: Review of Chapters from 10 to 13

Abstract: This paper offers a review of four chapters of the third edition of the book *The Psychology of Music* edited by Diana Deutsch. Namely, the following chapters are analyzed: 10) *Music Performance: Movement and Coordination*, written by Caroline Palmer; 11) *Musical Development*, written by Laurel Trainor and Erin Hannon; 12) *Music and Cognitive Abilities*, written by Glenn Schellenberg and Michael Weiss; and 13) *The Biological Foundations of Music: Insights from Congenital Amusia*, written by Isabelle Peretz.

Keywords: music performance; music development; music and cognitive abilities; amusia.

ZORZAL, Ricieri Carlini. *The Psychology of Music*, editado por Diana Deutsch, 3ª edição: resenha dos capítulos 10 a 13. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 373-386, jun. 2016.

Submetido em 28/12/2015, aprovado em 18/02/2016.

Dando continuidade ao trabalho de análise individual dos capítulos da terceira edição do livro *The Psychology of Music*, de Diana Deutsch (2013), o presente texto discutirá os capítulos 10 – *Performance musical: movimento e coordenação*; 11 – *Desenvolvimento musical*; 12 – *Música e habilidades cognitivas*; e 13 – *As fundações biológicas da música: insights da amusia congênita*, da obra de referência acima citada. Essa série de resenhas pretende, prioritariamente, apresentar a diversidade de áreas que têm sido abertas desde o lançamento das edições anteriores dessa obra (DEUTSCH, 1982; 1999). Por conseguinte, esta resenha oferece uma sinopse dos principais resultados dos estudos apresentados em cada um desses capítulos, com descrições sobre os processos metodológicos empregados[1].

Capítulo 10 – Performance musical: movimento e coordenação

Este capítulo é estruturado a partir do que Caroline Palmer considera os dois principais avanços recentes nas medidas de performance musical: o foco no movimento do *performer*, possibilitado por recentes desenvolvimentos tecnológicos para captação de informações gestuais, e a mudança de foco da performance individual para a performance em grupo.

O movimento do *performer* é discutido a partir de estudos que trabalham esse objeto de pesquisa em duas principais perspectivas. A primeira perspectiva vê o movimento do *performer* mais ligado à produção do som propriamente dito, ou seja uma importante fonte de informação sensorial. Sob essa perspectiva, a autora apresenta estudos que discutem a relação entre influências sensoriais, tanto motoras quanto auditivas, e eventos acústicos em diversas situações musicais. Dessa forma, há estudos sobre como limites biomecânicos, anatômicos e cognitivos interferem na execução do tempo da música e na trajetória dos dedos; sobre a importância na escolha da digitação para o aumento da precisão na execução do tempo da música; e sobre os efeitos do feedback auditivo alterado (*delay*) na precisão da execução do tempo musical. A metodologia desses estudos adota, em sua maioria, um sistema de captação de imagem que é direcionado aos membros e/ou cabeça dos músicos, onde são colocados pequenos marcadores, que podem tanto emitir sinais infravermelhos, quanto refletir sinais emitidos pelo sistema de captação. Os dados obtidos por essas captações podem ser alinhados com outros eventos com os quais se queira relacionar (um evento acústico, por exemplo).

[1] Esta é a segunda de uma série de quatro resenhas. A resenha já publicada pode ser encontrada em Zorzal (2015).

A segunda perspectiva trata o movimento do *performer* como um gesto não diretamente ligado à produção do som, mas relacionado à intenção do *performer* de dar forma ao som. Assim, Palmer apresenta estudos que relacionam o movimento da campana de clarinetistas e os movimentos de ombros e cabeça de pianistas às intenções expressivas desses intérpretes. Esses estudos mostram, de modo geral, que os sinais visuais são tão efetivos quanto os sinais auditivos na transmissão das intenções expressivas para a plateia. A metodologia adotada para esses estudos é bastante semelhante à adotada pelos estudos anteriores, mas com um maior peso qualitativo na análise das variáveis envolvidas com as intenções expressivas.

A mudança de foco da performance individual para a performance em grupo é explicada pela autora por meio de argumentos simples. Em primeiro lugar, a maior parte dos músicos trabalha em grupos. Além disso, a performance em grupo oferece um contexto analítico muito mais complexo para a integração sensório-motora, e o estudo desse contexto é igualmente possível por meio dos recentes desenvolvimentos tecnológicos na área de captação de informações gestuais. Desse modo, Palmer discute resultados de pesquisas que estudam o feedback sensorial (auditivo, motor e visual) em diversas formações musicais e, também, questões que envolvem diferenças individuais entre os *performers* e papéis musicais que estes adotam para se adaptar aos seus parceiros na performance em grupo[2].

Os estudos sobre o feedback sensorial apontam que o controle coletivo da pulsação da obra tocada sofre diversos tipos de influência, tais como as relações estruturais entre as partes musicais que os músicos devem coordenar, a familiaridade com o material musical e o estilo pessoal para se tocar a obra. Complementarmente, esses estudos mostram que, quando alguma informação sensorial é removida (o feedback auditivo vindo do parceiro, por exemplo), os *performers* utilizam formas alternativas de informação sensorial no controle da pulsação da música (como observar os movimentos do corpo do parceiro). Palmer defende que esses resultados convergem no entendimento de que alguns aspectos da coordenação temporal são automáticos, rápidos e além do controle consciente.

Há também os estudos comprometidos com questões que envolvem diferenças individuais entre os *performers* e os papéis musicais que estes adotam para se adaptar aos seus parceiros. Esses estudos apresentam resultados que estabelecem alguns parâmetros na predição do êxito da performance em grupo. Por exemplo, uma menor diferença relativa

[2] Um exemplo de estudo qualitativo da performance em grupo realizado no Brasil pode ser encontrado em Santiago e Meyerevicz (2009).

nas taxas de coordenação temporal em atividades musicais, ou mesmo não musicais, por parte dos membros do grupo indica uma maior possibilidade de execução sincrônica de uma obra musical. Dicas não verbais que emergem de fatores tanto sociais (como as oriundas de um *performer* muito experiente) quanto musicais (um aumento na troca de olhar em *rallentandos*, por exemplo) também são críticas para o sucesso do controle temporal na performance em grupo. A metodologia adotada para esses estudos é semelhante àquela empregada nas pesquisas interessadas no movimento do *performer*. Além disso, esses estudos analisam o controle sincrônico dos movimentos desses membros por meio dos ciclos definidos por esses movimentos. As variações nesses ciclos são medidas através de uma ferramenta estatística chamada *cross-correlation*, que é um método que estima o grau de correlação entre duas séries que representam variáveis numéricas. Esse modelo analítico permite correlacionar os movimentos do *performer* aos feedbacks sensoriais percebidos pelos demais integrantes do grupo.

As perspectivas futuras apresentadas pela autora apontam para um considerável avanço na teoria da performance quando as linhas de pesquisa na área propuserem relações entre como as crianças aprendem a tocar juntas (objeto a ser estudado) e as seguintes teorias e/ou referenciais teóricos: teoria de simulação de ação; sistemas dinâmicos; e questões fundamentais sobre a evolução das habilidades de coordenação das pessoas. Ampliar as teorias computacionais da performance individual para a performance em grupo e aplicar técnicas de imagens cerebrais para estudos da coordenação de movimentos também são campos férteis para esses estudos.

Boa parte da bibliografia que suporta este capítulo foi produzida pela autora em coautoria com doutorandos e pós-doutorandos sob sua tutela. Caroline Palmer, que é titular da disciplina de pesquisa em neurociência cognitiva da performance da McGill University, em Montreal – Canadá, possui uma extensa lista de produção científica na área e tem à sua disposição um laboratório equipado com os recursos necessários para o desenvolvimento de pesquisas alinhadas com as perspectivas futuras por ela apresentadas. Informações adicionais sobre sua produção científica, que já conta com quase vinte publicações posteriores ao lançamento do livro que contém este capítulo, e projetos de pesquisa desenvolvidos, com descrições minuciosas sobre aspectos metodológicos utilizados, estão integralmente disponibilizadas em seu sítio eletrônico acadêmico (cf. http://www.mcgill.ca/spl/palmer).

Capítulo 11 – Desenvolvimento musical

Este capítulo traz uma consubstanciada discussão acerca dos universais da percepção musical e a consequente relação destes com aspectos estruturais dos sistemas musicais. Assim, após apresentarem breves pontos de vista sobre o estudo da música sob uma perspectiva evolucionária, Laurel Trainor e Erin Hannon passam a se concentrar no contexto sociocultural que a música desempenha no desenvolvimento humano.

Inicialmente, é apresentado um sólido corpo de pesquisa que investiga os usos e funções das canções de ninar e de brincar direcionadas às crianças em seus primeiros anos de vida. Dessa forma, os autores indicam que cantar para crianças parece ser uma atividade universal e propõem como principais funções para essas canções a comunicação emocional, a regulação do estado da criança e o processamento de modelos auditivos através do exagero de aspectos estruturais. Nesse sentido, são discutidos estudos em três abordagens: (1) pesquisas que descrevem as características das canções de ninar e das canções de brincar; (2) pesquisas que investigam a relação entre aspectos acústicos e comportamentos esperados nas crianças; e (3) pesquisas que observam o desenvolvimento da interação rítmica entre mães e filhos.

Complementarmente, Trainor e Hannon apresentam estudos sobre processamento espectral e processamento temporal que fazem emergir evidências científicas que apontam os períodos críticos para a aquisição musical nos primeiros anos de vida da criança. Assim, o capítulo mostra que bebês são capazes de discriminar diferentes frequências desde o período pré-natal, podem discernir modelos rítmicos simples e contrastantes após dois meses de nascidos, desenvolvem uma percepção básica de alturas por volta dos quatro meses de vida, exibem sensibilidade aos limites de agrupamentos rítmicos e melódicos entre quatro e seis meses, detectam consonâncias e dissonâncias e estão aptos ao desenvolvimento do ouvido relativo antes de completar o primeiro aniversário. Além disso, são discutidos estudos que sugerem que a enculturação do sistema tonal e da métrica musical podem começar com um ano de vida, que o implícito conhecimento da tonalidade ocorre a partir dos quatro anos de idade e que o início da sensibilidade à sintaxe harmônica começa a partir dos cinco anos. Em termos metodológicos, as principais técnicas empregadas nesses estudos são o uso de recompensas para determinados comportamentos e a obtenção de medidas de resposta a partir de eventos potencialmente relacionados derivados de eletroencefalogramas (EEG)[3].

[3] Os autores explicam, no segundo parágrafo da página 436, como eventos potencialmente relacionados (*event-related potential* - ERP) podem ser usados nesse tipo de pesquisa. Além disso, apresentam o *mismatch negativity* (MMN) como um método de interesse para esses fins.

Após determinar a relevância do ato de cantar no desenvolvimento musical das crianças, os autores destacam que o estudo sobre o desenvolvimento do canto é uma importante área de pesquisa para o futuro. Tal prognóstico é feito a partir de evidências que colocam o desenvolvimento perceptual, o desenvolvimento da memória e a interação entre música e linguagem como aspectos fundamentais no desenvolvimento do canto. Para tanto, os autores discutem o papel da percepção no processo de uma criança aprender a cantar como uma tarefa sensório-motora. Outrossim, trazem uma série de estudos que investigam como aspectos inerentes à memória, tal como a presença da letra de uma canção, contribuem para a melhora da afinação e do sentido de tonalidade. E, para completar essa discussão, apresentam resultados que ratificam que fala e canto recrutam regiões similares do cérebro[4]. Nesses estudos, o leitor perceberá a função desempenhada por outras variáveis, tais como experiências vividas, características da prática musical, instrução recebida e idade, no desenvolvimento de tais habilidades.

Para as posteriores fases do desenvolvimento musical, Trainor e Hannon apresentam e discutem estudos que investigam os efeitos, a longo prazo, do treinamento musical formal. Dessa forma, são apresentadas evidências perceptivas e neurológicas no desenvolvimento cerebral de músicos e de não músicos em diferentes faixas etárias. Em linhas gerais, os autores mostram que o treinamento musical formal influencia a neuroplasticidade cerebral e melhora a percepção, processamento e execução de uma série de habilidades musicais. Além disso, é questionada a noção de que há um talento musical inato que possa explicar diferenças comportamentais e neuroanatômicas entre músicos e não músicos[5]. Para seu desenvolvimento metodológico, esses estudos adotam desenhos longitudinais e trabalham com a estratégia de grupo controle. Ademais, usam a correlação entre estímulo e resposta e empregam técnicas oriundas da neurociência, tais como fMRI, MEG, EEG, MMN e ERP para um tratamento quantitativo.

A parte final do capítulo é dedicada às bases científicas sobre a possibilidade de o treinamento musical poder ser considerado a causa de melhoramentos em habilidades não musicais, tais como a matemática, as habilidades espaciais, a linguagem e as habilidades

---

O MMN é um estímulo ímpar, ou um evento inesperado, em uma sequência de estímulos similares, ou esperados, que é estudado como um componente da atividade elétrica do cérebro obtida pelo ERP. Outras siglas utilizadas nesse capítulo são referentes ao imageamento por ressonância magnética funcional (*functional magnetic resonance imaging* – fMRI), e ao magnetoencefalograma (*magnetoencephalography* – MEG).

[4] A relação entre música e linguagem é discutida com maior profundidade na parte final do capítulo, bem como nos três capítulos seguintes do livro.

[5] Zorzal (2012) apresenta uma discussão sobre a questão do talento musical que encontra consonância com os resultados desses estudos.

cognitivas gerais. Em relação à matemática e às habilidades espaciais, os autores sustentam que há poucas evidências entre o treinamento musical e esses domínios. Nesse sentido, são apontadas dificuldades metodológicas enfrentadas por esses estudos e a grande divergência na interpretação dos dados obtidos. Em outras palavras, o efeito Mozart não encontra suporte empírico, e isso será discutido com maior profundidade no capítulo 12.

Por contraste, como ventilado na parte inicial do capítulo, a relação entre música e linguagem converge no sentido da interação mútua. Assim, os autores direcionam essa discussão a partir de estudos que propõem que a computação imediata das estruturas sintáticas e semânticas de música e linguagem fiam-se no mesmo processo neural subjacente[6]. Portanto, são apresentados resultados de pesquisa que reforçam a influência da experiência musical nas habilidades linguísticas com dados que indicam que o treinamento musical melhora a decodificação das informações de entonação da fala, pode aumentar a habilidade de discernir a emoção na fala e pode ajudar a aprender línguas estrangeiras que empregam a entonação para comunicar significados. Além disso, a influência da experiência linguística nas habilidades musicais é ratificada por estudos que mostram como características de uma língua nativa pode influenciar a percepção musical de uma maneira geral. Como exemplos, são discutidos estudos que mostram que nativos de línguas mais sensíveis a mudanças na duração da vogal (finlandês e japonês) detectam melhor desvios na duração de sequências melódicas e línguas sensíveis à variação de altura (mandarim) discriminam e reproduzem melhor intervalos e sequências de notas. Portanto, os autores defendem que os efeitos das transferências entre os domínios musical e linguístico podem ser altamente específicos para uma língua ou estruturas musicais aprendidas.

A relação entre o treinamento musical e as habilidades cognitivas gerais é discutida a partir de estudos que utilizam uma variedade de consagrados testes cognitivos, tais como QI, N-back Task, Simon e Stroop, Go no-go, Digit Span, Torre de Hanoi, Wisconsin Card Sort, etc[7]. Em termos gerais, Trainor e Hannon propõem que, em vez de influenciar

[6] Essa proposta teórica é chamada de hipótese de recurso de integração sintática compartilhada ou *shared syntatic integration resource* (SSIRH, na sigla em inglês).

[7] N-back Task: tarefa que exige que o participante indique se um item é o mesmo do imediatamente anterior (*lower working memory*), ou se é o mesmo do anterior ao previamente mostrado (*higher working memory*). Simon e Stroop: tarefas que exigem do participante uma resposta em um contexto com informações conflitantes ou convergentes. Go no-go: tarefa usada para medir a atenção e exige que o participante execute uma ação a partir de estímulos dados, *go*, ou que essa ação seja inibida em um diferente arranjo de estímulos, *no-go*. Digit Span: tipo de *memory span test* que consiste em repetir uma sequência numérica e visa medir a atenção e a memória de trabalho de curto prazo. Torre de Hanoi: jogo matemático que é empregado na pesquisa psicológica na solução de problemas e na neuropsicologia para avaliar

habilidades específicas, o treinamento musical leva a efeitos globais no funcionamento cognitivo, com melhoras gerais nas funções executivas.

Por fim, os autores endossam a complexidade da música e de suas funções, em todas as culturas, de elo comunicativo entre cuidadores e bebês. Também, colocam como controversas as origens evolucionárias da música, assunto que é discutido com profundidade no capítulo 16. Todavia, defendem que as origens ontológicas da música começam muito cedo, pois têm sua gênese nas interações sociais, e têm o aprendizado de suas relações estruturais baseado em experiências culturais específicas que levam anos para serem completamente absorvidas.

Pelo exposto, vê-se como essencial a leitura deste capítulo para aqueles que têm interesse tanto no estudo do desenvolvimento musical nos primeiros anos de vida, quanto no papel desempenhado pelo canto no desenvolvimento musical do indivíduo. Outrossim, o entendimento do desenho metodológico dos estudos aqui discutidos pode fornecer suporte para a condução de futuros estudos brasileiros na área.

Capítulo 12 – Música e habilidades cognitivas

O presente capítulo posta-se como discussão complementar aos resultados de pesquisa apresentados no capítulo imediatamente anterior a este. Para o desenvolvimento deste texto, Glenn Schellenberg e Michael Weiss submetem a aptidão musical, ou a atitude em direção à música, à um grupo de possíveis correlações com diversas outras habilidades cognitivas em diferentes condições contextuais. O âmago dessas correlações está no uso de testes de aferição, tanto cognitivos quanto musicais, na validação dos construtos utilizados e no controle de algumas das variáveis envolvidas[8].

Também em sintonia com o capítulo 11, os autores rechaçam a ideia de que há fortes evidências para a proposição de uma relação positiva entre aptidão musical e habilidades matemáticas. Além disso, reforçam que associações entre aptidão musical e aspectos específicos da cognição, em especial aqueles relacionados à linguagem, podem ser

possíveis déficits no lobo frontal. Wisconsin Card Sort: teste utilizado para avaliação neuropsicológica no exame das funções executivas de planejamento, flexibilidade do pensamento, memória de trabalho e monitoração.

[8] O leitor perceberá que, nos estudos aqui discutidos, a variável dependente determinará, de alguma forma, um rol de variáveis a serem controladas pelos pesquisadores. Por exemplo, estudos sobre a relação entre aptidão musical e a realização acadêmica tendem a controlar o status socioeconômico. Da mesma forma, estudos sobre a relação entre aptidão musical e a leitura tendem a controlar o vocabulário.

um subproduto da associação entre aptidão e inteligência geral. Para lidar com essas correlações, os autores iniciam a discussão com breves comentários acerca dos conceitos de modularidade e de inteligências múltiplas, sobre os quais é indicado residir a distinção entre talento musical e outras habilidades cognitivas, e apresentam lacônicas descrições de alguns testes de aptidão musical, tais como Seashore, Gordon, Wing, Bentley, Mcleish, Vispoel, e Young.

A alteração da performance cognitiva após uma audição musical também é uma correlação discutida neste capítulo. Estudos que propõem essa correlação, muito comuns nos anos 1990 e apelidados de efeito Mozart, trabalham, em geral, com dois grupos, um que ouve música e outro que permanece em silêncio ou recebe um outro estímulo auditivo. Assim, após um determinado período de tempo, esses grupos são submetidos a testes e têm suas performances comparadas. O texto ratifica, através da quantidade de estudos aqui confrontados, a fama que a proposta do efeito Mozart obteve duas décadas atrás. Contudo, a positiva relação entre a audição da música erudita e a melhora da performance cognitiva sugerida inicialmente não tem sido corroborada. Os autores sugerem que ouvir música pode mudar o estado emocional, e essa mudança de estado emocional pode influenciar a performance cognitiva.

Para além do efeito Mozart, Schellenberg e Weiss discutem a influência que um fundo musical pode exercer sobre algumas habilidades cognitivas. Em outras palavras, possíveis alterações da performance cognitiva são investigadas durante uma audição musical. Dessa forma, os autores evocam estudos realizados desde o início do século XX para fazerem emergir teorias que discutem a probabilidade de interferências cognitivas na execução concomitante de tarefas. Construídos sobre desenhos metodológicos com algumas similaridades na adoção de grupos experimental e controle usados para a investigação do efeito Mozart, os estudos aqui confrontados correlacionam o fundo musical com respostas emocionais, com atividades matemáticas, com a memória, com a compreensão da leitura e com possíveis diferenças individuais de performance. Em última análise, os resultados obtidos mostram poucos efeitos confiáveis para essas correlações. Segundo os autores, a necessidade de se considerar um elevado número de variáveis e as complexas relações entre elas tornam esse efeito muito difícil de ser testado[9]. Não obstante, é defendida a realização de estudos dessa natureza a partir tanto da

[9] Entre as variáveis discutidas nesses estudos estão: personalidade, treinamento musical, preferências musicais, hábitos de estudo, o tipo da tarefa a ser executada, o contexto e a escolha da música em termos de seu humor e agradabilidade, tempo, intensidade ou dinâmica, etc.

documentação de padrões gerais evidentes em uma grande amostra de participantes, quanto da identificação de fatores idiossincráticos que qualificam essas tendências gerais.

A parte final do capítulo aborda os efeitos do treinamento musical nas habilidades cognitivas. Em outras palavras, Schellenberg e Weiss discutem evidências empíricas de habilidades como audição, memória, vocabulário e leitura, habilidades visuais e espaciais, habilidades matemáticas, inteligência geral, realização acadêmica, habilidades socioemocionais e funções executivas, como uma função do treinamento musical.

Um resumo dos estudos apresentados mostra que a associação entre treinamento musical e audição é indicada como positiva para uma variedade de testes de cognição musical e uma diversidade de tarefas auditivas, tais como percepção da fala, discriminação de vozes, e alguns aspectos da percepção de uma língua estrangeira. A análise de dados dos estudos sobre a associação entre treinamento musical e memória também indica uma positividade na relação, mas com conclusões ainda controversas, o que leva os autores a sugerir que os resultados desses estudos podem depender do tipo de tarefa e dos sujeitos de pesquisa selecionados. A associação entre treinamento musical e vocabulário e leitura insinua uma correlação positiva, porém os autores apresentam algumas divergências nos resultados obtidos a partir de estudos experimentais e de meta-análises, sendo que o mesmo ocorre com a associação entre treinamento musical e habilidades visuais e espaciais. A associação entre treinamento musical e habilidades matemáticas volta a apresentar estudos com resultados ainda não conclusivos, por isso os autores sugerem que as pequenas associações nessa relação, quando aparecem, podem ser o resultado de diferenças individuais. Para a associação entre treinamento musical e inteligência geral, os autores fiam-se em estudos que empregam testes que proveem uma medida agregada do QI[10] e, nesse sentido, colocam que poucos desses estudos chegam a uma positiva correlação quando essas medidas são mantidas constantes. Estudos em larga escala sugerem que estudantes musicalmente treinados tendem a obter uma maior realização acadêmica, porém, baseados na complexidade metodológica desses estudos, os autores são sabiamente reticentes em não apontar uma relação causa-efeito para essas variáveis. Estudos que investigam a associação entre treinamento musical e habilidades socioemocionais trazem resultados conflitantes quando a pesquisa ocorre no contexto da aula individual ou no contexto da aula coletiva. E, por fim, estudos que investigam a associação entre treinamento musical e funções executivas ainda não são conclusivos na sustentação da hipótese que tem considerado que as funções executivas atuam como

[10] Tais testes são denominados *Full Scale Intelligent Quotient* (FSIQ), e o mais comum deles é o *Wechsler Intelligence Scale for Children* (WISC).

variáveis mediadoras nas associações entre treinamento musical e habilidades cognitivas gerais.

Em termos metodológicos, Schellenberg e Weiss apontam que os estudos que investigam a associação entre treinamento musical e habilidades cognitivas são, preponderantemente, correlacionais ou quase-experimentais. Por isso, alegam que são perigosas quaisquer inferências de causa-efeito para as variáveis envolvidas. Além disso, muitos dos testes descritos no capítulo 11 são empregados nos estudos aqui apresentados. Em suma, embora destaquem que seja razoável assumir que o treinamento musical tende a ser um bom preditor de boa performance em uma ampla variedade de testes cognitivos, os autores explicam que as evidências sugerem que crianças de alto funcionamento[11] são mais prováveis a buscar aulas de música e, ao mesmo tempo, a se sair melhor em testes de habilidades cognitivas.

Pelo exposto, considera-se que o arcabouço teórico apresentado, tanto aqui quanto no capítulo anterior, é de extrema importância para a atual discussão sobre a implementação da educação musical nas escolas de ensino fundamental e básico no Brasil. Muitos desses estudos acontecem no contexto escolar de diferentes países, e replicações dessas pesquisas no contexto escolar brasileiro podem oferecer maior suporte empírico para a efetivação dessa implementação. Outrossim, essas informações podem ajudar a desconstruir a duvidosa, mas ainda popularmente aceita, ideia de justificar o ensino de música a partir da construção de conhecimento em outras áreas.

Capítulo 13 – As fundações biológicas da música: insights da amusia congênita

Isabelle Peretz, autora deste capítulo, é uma das pioneiras no estudo da percepção musical através de uma perspectiva neurofisiológica e tem concentrado seu trabalho na identificação de disfunções cognitivas associadas às capacidades musicais. Uma das principais contribuições da autora e de seu grupo de pesquisa é a construção de um corpo de evidências para o entendimento da etiologia e do diagnóstico da amusia congênita. Dessa forma, o laboratório que Peretz chefia na Universidade de Montreal, no Canadá, tem conseguido validação para diversas ferramentas de coleta de dados e tem mantido uma intensa rotina de publicações na área. Valiosas informações sobre essas ferramentas e boa parte dos resultados das pesquisas desenvolvidas pelo grupo estão gratuitamente disponíveis no sítio eletrônico da autora (http://www.brams.umontreal.ca/plab/).

[11] *High-functioning children*, no original. A maioria dos estudos desta seção são conduzidos com crianças, por isso os autores destacam essa faixa etária.

O presente capítulo debruça-se sobre o que tem sido produzido acerca da amusia congênita partindo do pressuposto de que alguns indivíduos nunca adquirem uma mínima capacidade musical, mesmo que a falta dessa capacidade não possa ser explicada por perdas auditivas, danos cerebrais, deficiências intelectuais ou falta de exposição à música. Assim, o texto destaca que as anomalias neurais apresentadas pelo cérebro dos amúsicos são detectadas apenas em detalhados estudos de imagens cerebrais e afirma que essas anomalias anatômicas estão relacionadas ao déficit de comportamento na realização de tarefas musicais de detecção de alturas. Em outras palavras, há evidências de que a amusia não afeta o processamento da linguagem, ou seja, é uma especificidade musical, e a codificação tonal da altura é um componente crítico na detecção dessa desordem. A partir disso, a autora traz evidências de que ao menos 3% da população pode ser afetada por essa desordem e, por conseguinte, apresenta o Montreal Battery of Evaluation of Amusia (MBEA) como ferramenta para o diagnóstico da amusia congênita. O MBEA é uma bateria de testes que envolve seis subtestes, com cento e oitenta estímulos, para avaliar componentes melódicos, tais como contorno, afinação, intervalos, ritmo, métrica e memória. Essa bateria está disponível nas versões online e PDF no aludido sítio eletrônico e o leitor que conferir esses arquivos pode tecer algumas críticas ao forte apelo ocidental-tonal dos estímulos. Assim, Peretz tem trabalhado para validar alguns testes de habilidades musicais em sujeitos de diferentes culturas (cf. exemplo em http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3707384/)[12].

Em termos metodológicos, as pesquisas aqui discutidas comparam o comportamento cerebral de sujeitos normais e de amúsicos através das mais variadas técnicas. Há discussões sobre desvios de altura através da análise de eventos potencialmente relacionados (ERP)[13]; sobre padrões melódicos a partir da análise da oxigenação sanguínea nível-dependente (BOLD); e sobre a propagação anormal da informação sequencial de alturas por meio da análise do imageamento por ressonância magnética funcional (fMRI). Assim, a autora sumariza tais pesquisas colocando que a distinção entre um cérebro normal e um cérebro amúsico reside na diminuição funcional da conectividade entre os córtices auditivo e frontal inferior. Ou seja, percebe-se que a leitura deste capítulo exige uma prévia familiaridade, ou um interesse no aprendizado, sobre as técnicas oriundas das neurociências e sobre a terminologia utilizada para designar as regiões cerebrais.

12 Esta bateria já encontra validação para uso no Brasil. Cf. Nunes et al. (2010).

13 As siglas apresentadas são referentes à nomenclatura em inglês. BOLD: *blood oxygenation level-dependent*. Cf. nota de rodapé 3 para as demais nomenclaturas.

Além de procurar entender o funcionamento do cérebro em atividades musicais, o texto também discute possíveis componentes hereditários para a amusia. Ao mesmo tempo, indica que a exposição diária à música e o aprendizado de um instrumento musical podem mudar a anatomia e a atividade cerebral. Assim, Peretz conclui destacando a importância do estudo dos fatores ambientais, tanto os que contribuem para o aparecimento da amusia, quanto os que podem neutralizar sua completa expressão, para guiar a natureza de possíveis intervenções clínicas. Essas questões são de enorme importância para o atual momento vivido pela educação musical no Brasil.

Referências

DEUTSCH, Diana (Ed.). *The Psychology of Music*. San Diego: Academic Press, 1982.

_____. *The Psychology of Music*. 2nd ed. San Diego: Academic Press, 1999.

_____.*The Psychology of Music*. 3rd ed. San Diego: Academic Press, 2013.

NUNES, Marília et al. Tradução e validação de conteúdo de uma bateria de testes para avaliação de amusia. *Avaliação Psicológica*, v. 20, n. 2, p. 211-232, ago. 2010.

PALMER, Caroline. Music Performance: Movement and Coordination. In: DEUSTCH, Diana (Ed.). *Psychology of Music*. 3rd ed. San Diego: Academic Press, 2013. p. 405-422.

PERETZ, Isabelle. The Biological Foundations of Music: Insights from Congenital Amusia. In: DEUSTCH, Diana (Ed.). *Psychology of Music*. 3rd ed. San Diego: Academic Press, 2013. p. 551-564.

SANTIAGO, Patrícia Furst; MEYEREVICZ, André Borges. Consideração sobre o gesto na performance do Grupo UAKTI. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 20, p. 83-91, 2009.

SCHELLENBERG, Glenn; WEISS, Michael. Music and Cognitive Abilities. In: DEUSTCH, Diana (Ed.). *Psychology of Music*. 3rd ed. San Diego: Academic Press, 2013. p. 499-550.

TRAINOR, Laurel; HANNON, Erin. Musical Development. In: DEUSTCH, Diana (Ed.). *Psychology of Music*. 3rd ed. San Diego: Academic Press, 2013. p. 423-497.

ZORZAL, Ricieri Carlini. Uma breve discussão acerca do talento musical. *Musica Hodie*, Goiânia, v. 12, n. 2, p. 201-209, 2012.

_____. The Psychology of Music, editado por Diana Deutsch, 3ª edição: uma resenha dos quatro capítulos finais. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 231-242, dez. 2015.

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

OPUS • VOLUME 22 • NÚMERO 1 • JUNHO 2016

Editorial 7

Instruções para autores 8

Artigos

***Prométhée*, op. 21 de Leopoldo Miguez: considerações sobre o poema sinfônico, seu programa e a forma sonata** 9
Norton Dudeque

***Prométhée*, op. 21 by Leopoldo Miguez: Considerations on the Symphonic Poem, Its Program and Sonata Form** 35
Norton Dudeque

Forma musical como um processo: do isomorfismo ao heteromorfismo 59
Danilo Rossetti, Silvio Ferraz

Satie e a arte da polifonia 97
Eder Wilker Borges Pena

Apontamentos sobre os recursos idiomáticos da flauta transversal relativos às técnicas estendidas: levantamento de sua utilização nos séculos XX e XXI 119
Felipe de Almeida Ribeiro, Fabrício Vallério Ribeiro, Paul Franz Wegmann Pena

O tratamento da distonia tarefa-específica em músicos: aspectos motores e sensoriais envolvidos no processo 145
Rita de Cássia dos Reis Moura

Metáforas do inconsciente: metáforas dos sonhos e a metáfora musical da linguagem 161
José Eduardo Costa Silva

O uso da temática indígena na música de concerto latino-americana: casos do Brasil, Peru, México e Bolívia 179
Gabriel Ferrão Moreira

Multiculturalismo na formação de professores de música: o caso de três instituições de ensino superior da cidade do Rio de Janeiro 211
Renan Santiago, Ana Ivenicki

***A articulação entre o ensino especializado da* música e o sistema geral de ensino em Portugal: impacto actual da reestruturação de 2009** 237
António José Pacheco Ribeiro, Maria Helena Gonçalves Leal Vieira

A obra teórica de Francesco Geminiani (1687-1762) 255
Marcus Held

A relação entre o madrigal *Luci serene e chiare* e o ideal poético de Carlo Gesualdo: uma investigação sobre a importância deste poema na obra do compositor 275
Rafael Luís Garbuio, Carlos Fernando Fiorini

Francisco Curt Lange e sua atuação nos meios musical e político em Belo Horizonte: constituição de uma rede de sociabilidades 299
Myrian Ribeiro Aubin

Rupturas e continuidades na música litúrgica católica do presente no Brasil: restauração, esquecimento e recriação da memória musical 339
Fernando Lacerda Simões Duarte

Resenhas

Recensão da obra *Olhares sobre a história da música em Portugal*, coordenada por Jorge Alexandre Costa 363
Bruno César Pinto Madureira

***The Psychology of Music*, editado por Diana Deutsch, 3a edição: resenha dos capítulos 10 a 13** 373
Ricieri Carlini Zorzal