OPUS

OPUS

REVISTA DA ANPPOM

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VOLUME 22 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2016 • ISSN 1517-7017



REVISTA DA ANPPOM • VOLUME 22 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2016

OPUS 22·2

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 textos Priscilla Morandi **Revisão de traduções** Kathleen S. Martin
Projeto Gráfico Rogério Budasz

Capa: *Celestial Maxixe,* disco do Acervo José Moças, imagem gentilmente cedida pela Universidade de Aveiro.

Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM – v. 22, n. 2 (dez. 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 2 • DEZEMBRO 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 2 • dezembro 2016

Editorial 7

Instruções para autores 8

Artigos

Versões, improvisos, rearranjos da música de protesto brasileira na marcha da arte engajada da década de 1960 9
André Domingues dos Santos

Versions, Improvisations, and Rearrangements of Brazilian Protest Music in the March of Engaged Art in 1960s 37
André Domingues dos Santos

O reggae na terra do forró: diálogos, interpenetrações e conflitos 65
Iztok Mervič, Adriana Fernandes

Diálogos luso-brasileiros no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro: um estudo exploratório das gravações mecânicas (1902-1927) 83
Pedro Aragão

A língua vernácula na música católica no Brasil desde o século XIX: cânticos espirituais e as representações acerca da participação ativa dos fiéis nos ritos religiosos 115
Fernando Lacerda Simões Duarte

***Que "ismo" é esse, Koellreutter?*: Guerra-Peixe e Lopes-Graça entrelaçando os fios dodecafônicos (1944-1958)** 147
Ana Cláudia de Assis

O negócio da arte: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo 173
Juliana Marília Coli

Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847) 193
Fausto Borém, Ana Taglianetti

As *allemandes* para cravo de François Couperin: características linguísticas do discurso oratório francês do século XVIII como recurso interpretativo 217
Beatriz Pavan, Sonia Ray, Edmundo Hora

Transcriação: uma análise do *Pierrot Lunaire* de Augusto de Campos e o uso da melopoética como ferramenta para a tradução de obra vocal 259
Lúcia Vasconcelos Jatahy, Adriana Giarola Kayama

Canto coral: o uso do gesto como auxílio na afinação e na sonoridade 283
Weider Martins, Celso Luiz Gonçalves dos Santos Junior

Estudo exploratório sobre o impacto da informação sobre psicologia da performance no nível de estresse e ansiedade de músicos práticos brasileiros 303
Sonia Ray, Leonardo Casarin Kaminski, Rodrigo Dueti, Carlos Alberto da Fonseca, Sergio Rocha, Paulo Jorge Parreira dos Santos, Beatriz Pavan

Ansiedade na performance musical: estudo de caso com a Orquestra Filarmonia das Beiras 325
Fernanda Torchia Zanon, Helena Marinho, Daniela Coimbra, Marta Martins

A invenção sonora d´*Os pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* de Hilda Hilst por Almeida Prado 349
Tadeu Moraes Taffarello, Rutzkaya Queiroz dos Reis, Luciana Gastaldi Sardinha Souza, Diego Luciano Rodolfo, Daniel Henrique Hilário

Rethinking Modal Gender in the Context of the Universe of Tn-Types: Definitions and Mathematical Models for Tonicity and Phonicity 399
Marcus Alessi Bittencourt

Use of Linkage Technique in Johannes Brahms' op. 78 and Leopoldo Miguéz's op.14 Violin Sonatas 429
Desirée Johanna Mesquita Mayr, Carlos de Lemos Almada

O ritmo como sistema evolutivo: o músico imerso em ciclos de percepção 451
Ana Luisa Fridman, Jônatas Manzolli

Collaboration Between Non-Guitarist Composers and Guitarists: Analysing Collaborative Modalities Applied to the Creative Process 471
Márlou Peruzzolo Vieira

A integração das atividades de extensão e pesquisa ao ensino e estudo diário como solução para a formação de violoncelistas de alto desempenho na UFRN 493
Fabio Soren Presgrave

Educação musical no currículo escolar: uma análise dos impactos da Lei nº 11.769/08 515
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, Rafael Prim Meurer

Sobre a docência de música na educação básica: uma análise de editais de concurso público para professores 543
Luciana Del-Ben, Joana Lopes Pereira, Vanilda Lídia Ferreira de Macedo, Tamar Genz Gaulke, Maria Odília de Quadros Pimentel, Cássia Vanessa Oliveira Cotrim, Daniela Cesa Fracasso, Marcia Puerari, Elaine Martha Daenecke, Juliana Rigon Pedrini

Resenhas

Resenha crítica do livro *Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics* 569
Bibiana Bragagnolo

***The Psychology of Music*, editado por Diana Deutsch, 3ª edição: resenha dos capítulos 6 a 9** 581
Ricieri Carlini Zorzal

DOI 10.20504/opus2016b2200

editorial

Este número da Opus encerra o primeiro ano da atual gestão com 20 artigos e 2 resenhas. Visando a internacionalização da revista, o artigo *Versões, improvisos, rearranjos da música de protesto brasileira na marcha da arte engajada da década de 1960,* de André Domingues dos Santos, é apresentado nas versões em português e inglês. Mantendo a proposta da Opus de divulgação dos resultados mais representativos da pesquisa em música no Brasil em sua pluralidade, em 2016 foram publicados nos dois números da revista 37 textos nas áreas de etnomusicologia, música popular, musicologia histórica, performance, cognição, saúde do músico, teoria e análise, composição e educação musical. Para esses números foram submetidos 62 textos, o que correspondeu a um aumento expressivo com relação aos anos anteriores.

É com prazer que informo que a revista recebeu novamente o conceito A1 da Capes na avaliação de 2015; esperamos em 2017 manter a qualidade demonstrada até agora, com algumas modificações para se adaptar ao grande fluxo de submissões. Agradeço aos autores e também aos pareceristas pelo excelente e criterioso trabalho na avaliação.

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 (2015), 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 site para envio é **www.anppom.com.br/revista/**.

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.

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/opus2016b2201

Versões, improvisos e rearranjos da música de protesto brasileira na marcha da arte engajada da década de 1960

André Domingues dos Santos (UFSB)

Resumo: Este estudo investiga as tensões da aliança entre músicos populares e intelectuais eruditos na arte politicamente engajada surgida no CPC-UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), no início da década de 1960, e depois estendida aos meios de comunicação massivos, sobretudo na forma do que ficou conhecido como música de protesto, a partir das atuações de Carlos Lyra, Nara Leão, Geraldo Vandré, Edu Lobo e outros artistas. O propósito comum de superação do capitalismo através dos meios massivos de comunicação não resume os interesses em jogo nessa aliança e, ainda por cima, contribui para silenciar os conflitos entre os dois grupos. A percepção dos diferentes lugares ocupados por um e outro se revela, decisivamente, na comparação entre as relações que estabeleceram durante governo democrático de João Goulart e depois do golpe civil-militar de 1964.

Palavras-chave: Música de protesto. Centro Popular de Cultura (CPC). História da música popular brasileira.

Versions, Improvisations, and Rearrangements of Brazilian Protest Music in the March of Engaged Art in 1960s

Abstract: This study investigates the tensions in the alliance between popular musicians and intellectuals in relation to the politically engaged art that emerged in the 1960s at the CPC-UNE (Popular Culture Center of the National Student Union) and extending to the mass media, especially in the form known as "protest music" through works by Carlos Lyra, Nara Leão, Geraldo Vandré, Edu Lobo and other artists. The common purpose of overcoming capitalism through mass media does not epitomize the interests at stake in this alliance, and, moreover, contributes to silence the conflict between the two groups. The roles played by one and the other are revealed, decisively, comparing the relationships established during the democratic government of João Goulart and after the civil-military coup of 1964.

Keywords: Brazilian protest music; Centro Popular de Cultura (CPC); history of Brazilian popular music.

SANTOS, André Domingues dos. Versões, improvisos e rearranjos da música de protesto brasileira na marcha da arte engajada da década de 1960. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 9-36, dez. 2016.

Submetido em 06/10/2016, aprovado em 22/11/2016.

"Órgão cultural do povo", para o sociólogo Carlos Estevam (1963: 88); "mutirão estético-ideológico", para o poeta e crítico literário Affonso Romano de Sant'Anna (2004: 49); "conjunto de jovens artistas [...], líderes estudantis e pessoas interessadas que possuíam um projeto intelectual comum: a elaboração imperiosa de uma 'cultura popular' em confronto com as expressões artísticas até então vigentes", para o historiador Manoel Tosta Berlinck (1984: 5). Não raramente, as descrições do Centro Popular de Cultura (CPC), formado na União Nacional dos Estudantes, em 1961, evocam essa singularíssima coesão estética e política, uma epifânica união de artífices que circulavam na esfera culta e outros da cultura popular urbana. Diante dela, soa prosaica a objeção feita em sua constituição pelo bossa-novista Carlos Lyra, cofundador e primeiro diretor musical da instituição, quando se opôs ao nome original de 'Centro de Cultura Popular': "Sou contra... Sou burguês, não faço cultura popular, faço cultura burguesa, não tem jeito" (CASTRO, 2000: 261). Tomada a partir do costumeiro ponto de vista anedótico, tal objeção – enfim, aceita – se reveste da moralidade de uma confissão, sugerindo a honestidade, a firmeza, a transparência e o desejo de transcendência político-social que cercaram o acontecimento. A visão, porém, pode ser bem outra, se desatada a intrincada trama histórica ali tecida, rompendo a unicidade a partir de tensões silenciadas entre os diferentes agentes envolvidos. Afinal, que força extraordinária, revelação ou mágica fraternidade teria possibilitado a superação repentina do abismo histórico entre um artista da cultura massiva, como Lyra, e a intelectualidade erudita envolvida no CPC, vinda do Teatro de Arena, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, como Carlos Estevam, do Cinema Novo, como Leon Hirszman, ou do neo concretismo literário, como Ferreira Gullar? Ou se trata, ao contrário, de uma aliança estratégica, firmada justamente na omissão e na negligência das diferenças entre eles?

O primeiro passo na indagação de tal unicidade bem pode ser uma investigação do denominador comum entre a ressalva de Lyra e a "imperiosa" tarefa assumida pelo CPC: a defesa do popular, por e para o qual se justificava boa parte das ações da entidade. Afinal, a fala de Lyra sugeria haver diferenças na acepção e, talvez, na valoração do popular entre os envolvidos. Torna-se fundamental, então, tomar atentamente as qualificações do termo feitas no Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido pelo primeiro presidente do CPC, Carlos Estevam Martins, em 1963, e reproduzido em *A questão da cultura popular* (assinado por ele apenas como Carlos Estevam), do mesmo ano. Nele, foram apresentadas com clara tendência pejorativa tanto a "arte popular", massiva, industrial e mais evoluída tecnicamente, quanto a "arte do povo", folclórica, rústica, produzida, sobretudo, em comunidades rurais economicamente atrasadas, sem diferenciação entre produtores e consumidores:

> A arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada, ingênua e retardatária: e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. [...] A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue, entretanto, atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação inconsequente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência. [...] Consegue ser lírica lidando com a miséria, consegue ser saudosista quando se trata do futuro, é capaz de ironia ou abnegação diante da dor mais pungente e de todos os modos representa sempre um salto mágico para um plano mágico de existência ao qual ninguém sabe como chegar e de onde ninguém sabe como voltar para as provas do cotidiano (ESTEVAM, 1963: 92-93).

Em caracterizações tão degradantes, não era de se estranhar que Carlos Estevam negasse a real capacidade de representação do povo tanto numa quanto noutra, cujas denominações só se justificariam por oposição à (previamente descartada) arte que não se destinava ao povo, mas à elite: a arte erudita. Para ele, afinal, a única forma de arte capaz de representar o povo, de fato, seria a uma derivação da arte popular moldada por conteúdos ideológicos de inspiração marxista: a 'arte popular revolucionária'. Esta se aproveitava do desenvolvimento técnico da 'arte popular' e introduzia conteúdos capazes de esclarecer politicamente e atuar sobre a infraestrutura social, instrumentalizando uma revolução proletária:

> Radical como é, nossa arte revolucionária pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é o povo (ESTEVAM, 1963: 94).

Outro grande ideólogo do CPC e segundo presidente da instituição, Ferreira Gullar (2010: 23), tomou um caminho semelhante ao considerar "cultura popular" somente na modalidade revolucionária: "cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária". Mesmo considerando o posterior abrandamento das posições afirmadas por Carlos Estevam (RIDENTI, 2014: 56-57), a definição usada pelo poeta sugere que, nesse tema nevrálgico, não houve alteração. Não se configurava, ali, uma defesa aberta e irrestrita

da cultura popular, em si mesma, mas justamente uma manutenção da restrição a todas as suas formas não-revolucionárias, isto é: as feitas à margem da conscientização marxista.

O choque entre o povo experimentado cotidianamente e sua conjectural essência revolucionária se refletiu na destinação dos escritos cepecistas de Carlos Estevam e Ferreira Gullar, bem menos dirigidos a artistas populares, do que a intelectuais capazes de decifrar e propagar esse popular ideal, que só poderia se tornar real com a tomada do poder pelo proletariado. Tanto é que, na sua descrição da formação de uma cultura popular revolucionária, Gullar (2010: 25) não propõe que os intelectuais engajados busquem aprender algo com o povo, mas o contrário: "trabalhar diretamente com o povo, ensiná-lo a ler e transmitir-lhe um mínimo de conhecimento básico para se situar na realidade social do país". Ainda que o papel do intelectual, aí, não parecesse causar um grande descentramento no cotidiano popular, com eufemismo de um apoio "mínimo" e "básico" em letramento e conscientização política, seu alcance ia muito além e visava substituir os ideários populares vigentes. O CPC, de fato, se entendia como um tipo novo e superior de combate estético-político ante sindicatos, entidades, partidos e demais organizações da sociedade civil, assumindo ares de vanguarda (cf. ESTEVAM, 1963: 89). Tal qualificação ganha corpo no pensamento de outro importante intelectual ideologicamente ligado ao CPC, Affonso Romano de Sant'anna (2004: 48), quando, além de tomar a arte engajada como um movimento de vanguarda, assume seu papel impositivo ao descrevê-la como uma "atitude catequética".

O uso do termo "vanguarda" entre os cepecistas não foi, de modo algum, circunstancial ou irrefletido. O *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura* orbitou em torno de uma noção importante e típica desse imaginário, a dimensão histórica, marcada pela oportunidade de uma cisão abrupta na linearidade do tempo, justificada teleologicamente, com a ideia de que o futuro (o inevitável triunfo do proletariado) avaliza cada etapa presente. Daí a adesão ao culto vanguardista ao "novo", a novolatria, clara na obrigação – até voluptuosa – de romper com a produção alienada do momento presente:

> Em nosso país não há nada mais fácil do que descobrir a presença ativa do novo. Ele encontra-se a cada momento operando transformações de todas as ordens em todos os níveis da realidade nacional. Os que não o encontram e por isso se perdem na angústia e na impotência sem remédio são os artistas e intelectuais que se recusam a compreender que o novo é o próprio povo e que há o novo onde está o povo e só onde está o povo (ESTEVAM, 1963: 87).

"Novo" e "povo", então, se igualaram conceitualmente, numa hábil manobra que tornava prescindível a própria voz do povo, manifesta somatória ou estatisticamente em

relação ao conjunto dos habitantes do país, para a enunciação de uma cultura popular revolucionária. Bastava ao erudito a forma do popular, como recipiente para o discurso conscientizador. Gullar ofereceu um bom exemplo disso ao afirmar:

> O poeta não escreverá, então, para os críticos ou para a "história literária". Escreverá, hoje, sobre os fatos de hoje, para os homens de hoje. A medida da sua poética será a clareza e a capacidade de comunicar e emocionar. Ele aproveitará ou não as formas consagradas pelo uso popular. Não procurará imitar os "cantadores" e ou "violeiros" porque seu propósito é prático, objetivo: contribuir para que o povo tome consciência dos seus problemas e da causa deles. A obra, como concepção literária, torna-se decorrência da obra, como instrumento de conscientização social (GULLAR, 2010: 155).

A concepção de uma arte popular revolucionária no CPC coube, enfim, aos intelectuais. Carlos Estevam (1963: 90-91), mesmo considerando a possibilidade conjectural de uma criação artística que nascesse no interior da classe revolucionária, não hesitou em assumir que toda produção nesse sentido acabasse vindo de intelectuais formados na pequena-burguesia, o que o levou a caracterizar o artista engajado, via de regra, como alguém "permanentemente exposto à pressão dos condicionamentos materiais de hábitos arraigados, de concepções e sentimentos que o incompatibilizam com a classe que decidiu representar". O pesquisador norte-americano Christopher Dunn (2009: 62) apontou nesse protagonismo dos intelectuais um movimento contraditório com os intuitos democráticos do projeto do CPC, já que cultura da maioria oprimida deveria ser gerada por uma elite cultural esclarecida, para só depois ser levada às massas. A aparente contradição entre a cultura do proletariado – que, em última instância, representaria também o interesse profundo de toda a humanidade (ESTEVAM, 1963: 90) – e sua enunciação não necessariamente pelo próprio proletariado, entretanto, tinha uma justificativa sagaz: a cultura de classe era tida como uma decorrência superestrutural e necessária (do ponto de vista lógico) do modo de vida dos proletários, mas a sua plena expressão estaria condicionada à apreensão racional e dialética do funcionamento da sociedade de classes. O autor foi assertivo quanto a isso:

> O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura (ESTEVAM, 1963: 83).

Por esse raciocínio, o artista que expressasse uma cultura não respaldada pela ideologia condicionante do "novo", então representado pelo "povo", seria tido como falseador ou incluído na categoria inferior de "alienado", mesmo se acaso fosse socialmente pertencente às classes subalternas e tivesse sua experiência de vida. Carlos Estevam, assim, não deixou dúvidas de que a validação de qualquer produção artística devesse recair sobre a expressão dos interesses últimos desse povo, visto em sua determinação infraestrutural, em seus condicionamentos materiais sociais e históricos, enfim: visto em uma análise sociológica marxista que o colocava e aos seus pares como juízes e porta-vozes privilegiados da cultura popular nacional. Nesse caminho, os poemas contidos na famosa série *Violão de rua*, editada pela intelectualidade cepecista junto à editora Civilização Brasileira, do célebre intelectual e militante marxista Caio Prado Júnior, entre 1962 e 1963, foram pródigos em representações revolucionárias de personagens oprimidos, tais como o cabra conscientizado João Boa-Morte do poema homônimo de Ferreira Gullar (1962: 22-35), que encontra novo sentido na vida ao se engajar na Liga Camponesa, ou o simples pescador de *Mão aberta*, de Reynaldo Jardim (1962: 108), que abria mão de tudo para o bem de seus pares, menos da capacidade de lutar: "[...] Deu o braço mais direito/ Uma cicatriz no peito/ e a sombra do seu pulmão/ Mais daria se soubesse/ ser hoje o dia da revolução".

Uma vez que a arte engajada assumiu o compromisso ideológico de se comunicar com o que cria ser a massa, impôs-se, também, a necessidade de associação com o veículo mais adequado para isso: a chamada indústria cultural, em que a música popular tinha grande destaque. A adequação, nesse caso, não se mediu por qualidades estéticas, mas sociais, chegando às manifestações culturais que, no desenvolvimento material das relações de produção, melhor atendessem à demanda capitalista pela ampla e rápida circulação de mercadorias. Carlos Estevam esclareceu como os procedimentos da indústria cultural, instrumentos capitalistas por excelência, podiam dar vazão aos anseios revolucionários no artigo Reforma cultural e revolução cultural, também reproduzido em *A questão da cultura popular*. Nele, seguindo a dialética do materialismo histórico, argumentou que seria preciso usar as contradições do estágio mais evoluído dos meios de produção capitalista para "acelerar a velocidade com que se transformam os suportes materiais da sociedade" (ESTEVAM, 1963: 4-5), donde a solução cepecista não representaria uma revolução cultural – pois "a criação da cultura verdadeira" só seria possível quando tal massa já estivesse no poder –, mas uma reforma de sentido revolucionário na cultura existente. A cultura popular, feita à maneira da industrial, transformou-se, assim, num veículo intermediário e útil, até obrigatório, da passagem do estágio sócio-político daquele tempo para o comunismo (ESTEVAM, 1963: 7).

Contudo, se já havia algo de espinhoso na relação dos intelectuais cepecistas com a linguagem popular, parecia ainda mais difícil estabelecer laços com os veículos da indústria cultural. O dramaturgo Alfredo Dias Gomes (1968: 11), por exemplo, notava "o controle dos meios de comunicação com as massas por forças políticas e econômicas". Já o poeta Geir Campos (1962: 39), simbolizou acidamente a indústria como "as mil bocas" do "tio rico" que "nos vende feijão podre", "trinca nos juros de um dinheiro podre", "força em direito uma doutrina podre" e "conta por santo um parentesco podre". Ferreira Gullar, por sua vez, dedicou uma reflexão mais aprofundada ao tema, identificando a atuação da indústria cultural com a ideologia do imperialismo:

> A redução dos problemas sociais à sua justa expressão leva à conclusão de que parte desses problemas tem causa em interesses estranhos ao país, na dominação imperialista. Como o poder de influência sobre os órgãos de divulgação é quase total, e como esses órgãos atuam de modo decisivo em todos os setores da vida nacional – inclusive no veto ou promoção de valores culturais –, a luta do escritor e do artista engajados na cultura popular se trava, de saída, contra o imperialismo (GULLAR, 2010: 29).

O caráter conflituoso da relação com a indústria cultural saltava à vista, mas sua aceitação se apresentava como incontornável. Acontece que, para além do raciocínio marxista de apoderamento dos instrumentos capitalistas mais modernos, a esquerda passava por uma constante necessidade de envolver o que identificava como massa em seus projetos de poder, começando pela mais simples forma de tensionamento político oferecida pela expressão de 'opinião pública'. Um exemplo maiúsculo disso foi a chamada Rede da Legalidade, movida pelo governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, no mesmo ano de 1961, em que o CPC foi fundado. Aconteceu que, após a renúncia do presidente Jânio Quadros, forças golpistas civis e militares ameaçaram a posse do vice João Goulart, com quem Brizola e a esquerda tinham notórias afinidades, e um recurso importante de defesa foi a mobilização da opinião pública através da grande rede radiofônica baseada na rádio Guaíba, que transmitiu discursos de Brizola em ondas curtas para todo o Brasil. Nesse contexto turbulento, mesmo ao longo do mandato de Goulart, quando os intelectuais cepecistas se aproximaram do poder, não se dispensou a prontidão para a conclamação de tal massa. A especificidade de sua atuação, porém, foi que, considerando dominados pelo imperialismo os meios de comunicação de massa convencionais, o CPC apostou na criação de uma espécie de indústria paralela, um sistema parainstitucional focado nos estudantes universitários e no proletariado que se propunha a "competir com os meios de comunicação de massa, buscando as formas de comunicação

populares e indo com suas obras aos sindicatos, às favelas, aos subúrbios, às vilas operárias, às usinas de açúcar, às faculdades" (GULLAR, 2010: 173-174). Foi nesse esforço que a entidade planejou montar um circo, realizou espetáculos em cima de uma carreta (recebida em doação em 1963), produziu em regime de autofinanciamento obras como o filme *Cinco vezes favela* (dirigido por Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman), o disco coletivo *O povo canta*, a também coletiva série poética *Violão de rua*, já comentada, e ainda uma rede nacional de distribuição de livros, discos e revistas, a Prodac, cujos correspondentes costumavam ser estudantes universitários (BERLINK, 1984: 20).

Bossa infiltrada

As diretrizes básicas do CPC no trato com a cultura popular e sua aparente autonomia no trato com a cultura não permitiam prever a relação que estabeleceria com a bossa-nova, quanto menos prever a grande onda de "música de protesto" que surgiria dessa conjunção em meados da década de 1960. Voltando ao caso de Carlos Lyra, mesmo admitindo certa similaridade social (já que era filho da sofisticada Zona Sul carioca) o aproximassem da intelectualidade ali reunida, é preciso ter em mente sua produção artística, forjada no mundo das boates, dos shows, do rádio e dos discos, pouquíssimo tinha a ver com a cultura erudita, onde o CPC esperava arrebanhar seus líderes. De outro lado, a finalidade comum de alcançar o poder político com um projeto de esquerda já poderia responder melhor a essa questão, acomodando as dissonâncias em prol de um projeto futuro. Tal saída, entretanto, tem o inconveniente de, em nome do porvir, eventualmente silenciar as relações que os sujeitos mantinham em seu tempo e o jogo dos interesses possivelmente envolvidos. Ficam obscuros, então, o motivo dessa aliança e, sobretudo, a maneira como o aliado algo exótico se conformou ao movimento.

Investigando as relações objetivas desse possivelmente problemático momento presente, a primeira questão quanto aos motivos da aliança poderia ser encaminhada pela já mencionada necessidade do CPC de se comunicar com a massa, impondo a busca pela associação com a linguagem e os veículos mais adequados para isso e chegando à tão arraigada música popular brasileira. A adequação específica da bossa-nova, nesse caso, não se mediria por qualidades estéticas, mas sociais, sendo tomado como uma manifestação cultural que, no desenvolvimento material das relações de produção, atendia bem à demanda capitalista pela ampla, rápida e fácil circulação de mercadorias culturais. Poderia se somar a isso o pensamento de que o CPC devia se relacionar com a cultura popular nos moldes em que dava no panorama nacional, como sugere o argumento supracitado de Gullar contra o imperialismo, visto que o nacional, mesmo sem ser um "espírito do povo"

– uma vez que estava submetido à instância superior e economicamente tipificada da classe proletária transnacional –, aparecia como incontornável no ideário cepecista. Carlos Estevam (1963: 95) abordou a questão tanto pelas relações específicas de dominação do sujeito, que se davam numa esfera econômica definida no âmbito de cada nação, quanto pelo viés comunicacional, que condicionava a compreensão e a divulgação das ideias revolucionárias. Gullar, em sentido semelhante, argumentou:

> A cultura popular tem caráter eminentemente nacional e mesmo nacionalista. Nem poderia ser de outro modo, já que visão cultural que a alimenta – como movimento e como fenômeno – emerge dos problemas de estrutura do país e coloca a necessidade de participação do intelectual na solução desses problemas (GULLAR, 2010: 29).

Assim, a concepção de nacionalismo do CPC ficou, antes de tudo, vinculada à base econômica da realidade, ao invés do costumeiro elogio de um espírito comum ou essência nacional. "O que determina o caráter nacionalista da cultura popular é a sua visão básica da realidade. Não é nem poderia ser o compromisso ingênuo com preconceitos de raça, nacionalidade, tradicionalismos escusos ou qualquer forma de chauvinismo", afirmou Gullar (2010: 30). Esses preconceitos, falsamente enraizados na cultura, não se constituíam cientificamente e, logo, universalmente. Eram, então, construções superestruturais destinadas à manutenção do poder da classe dominante e, em última instância, à imposição de uma nação sobre outra, ou seja: imperialismo. É importante observar isso, pois, se houve alguma razão na associação com o nacionalismo tradicional, como a feita por Augusto de Campos (1993: 61) e Gilberto Mendes (1993: 134) no caso da migração de certa parcela da bossa-nova para a música de protesto, esta não se deveu aos princípios norteadores de atuação da entidade.

Mesmo em se considerando a demanda do CPC pelo massivo e nacional, é difícil tomá-la como suficiente para explicar a intensa interlocução com a bossa-nova. De um lado, a bossa, no início dessa relação era ainda um consumo de elite (CASTRO, 2000: 282), de outro, mesmo entre a esquerda, não era unanimemente considerada algo "nacional", como nas ácidas palavras do crítico marxista José Ramos Tinhorão, que a acusava de ser "um tipo de jazz, mas num sentido totalmente original: a matéria prima era brasileira e a forma norte-americana" (LOBO; TINHORÃO; VINHAS, 1965: 307). Em função disso, fica insuficiente o argumento de uma busca cepecista pelo puro e simplesmente popular e nacional na música de Carlos Lyra e sua turma.

É preciso, pois, afastar-se um pouco das prescrições estéticas dos textos seminais do CPC e se debruçar mais sobre o espaço sociocultural então ocupado pela bossa-nova. Fica bastante mais revelador observar que, naquela virada da década de 1950 para 1960, a bossa-nova tinha se estabelecido como uma prestigiosa modernização da música nacional, cativando especialmente a juventude das grandes cidades do Sudeste brasileiro. Nesse movimento, ao menos para os cultores do estilo, havia o sentido nacionalista de responder às tendências mais reconhecidamente sofisticadas da produção mundial com um produto brasileiro, feito a partir do samba, que assimilasse os procedimentos modernos. É o que transparecia na fala do compositor cepecista Nelson Lins e Barros, num debate de 1966 na *Revista Civilização Brasileira*: "a bossa nova surgiu para enfrentar a música internacional, que por ser de melhor qualidade técnica entrava em avalanches no Brasil, deturpando a própria música brasileira" (BARROS et al., 2008: 25). Identificar o grupo em que esse pensamento vicejava, por outro lado, dá boas pistas sobre a abrangência da bossa em termos de comunicação popular. Vale, aí, lembrar a defesa que o jornalista Ruy Castro (2000: 169,171) e o executivo da indústria fonográfica André Midani (2008: 74) fazem da bossa como o primeiro gênero musical de juventude no Brasil. Nessa defesa, há um grande destaque a penetração e o arraigamento da bossa no meio estudantil universitário, que foi, justamente, o alvo mais imediato do CPC, formado no interior da UNE (cf. BERLINK, 1984: 19-20, 75). Vista por esse ângulo, a associação inicial da intelectualidade cepecista à bossa-nova apresenta um vínculo bem mais importante do que o objetivo vago de adequação à linguagem nacional e popular – que bem poderia ter seguido a retórica nacionalista de um Heitor Villa-Lobos e de um Camargo Guarnieri ou o sucesso comercial dos boleros derramados de um Nelson Gonçalves e dos rocks requebrados de uma Celly Campelo: o desejo de legitimação e apelo massivo no interior de um nicho específico. É o que se depreende de uma frase sem grandes reviravoltas conceituais dita pelo dramaturgo Augusto Boal a Caetano Veloso para justificar a roupagem bossa-novista do musical *Arena canta Bahia*, em 1965: "eu penso em toda uma juventude urbana que eu preciso atingir e que entende essa linguagem" (VELOSO, 1997: 85). Vale completar essa frase com a informação de que a própria mão de obra empregada no CPC era formada por cerca de 70% de estudantes voluntários, segundo estimativa de Carlos Estevam (BERLINCK, 1984: 20).

É verdade que, nessa equação de interesses, a popularidade desejada ficava bem mais satisfeita do que a legitimação nacional, como se nota num desdobramento da fala do próprio Lins e Barros no debate mencionado, quando dizia que a bossa "partiu da classe média, culturalmente ligada ao jazz – daí a série de deturpações felizmente corrigidas a tempo" (BARROS et al., 2008: 25). A correção, aí, é exatamente o trabalho da música engajada, que buscou uma solução simbólica na inserção de elementos "típicos" da brasilidade, como o samba de morro e a música regional, no seu jazzisticamente sofisticado

discurso musical. É o caso da emblemática canção *Influência do jazz*, composta por Carlos Lyra em 1961, em que o samba surge como lenitivo para a descaracterização cosmopolita ("[...] Pobre samba meu/ Sobe lá no morro e pede socorro onde nasceu/ Pra não ser um samba com notas demais/ Não ser um samba torto, pra frente e pra trás/ Vai ter que rebolar pra poder se livrar/ Da influência do jazz.").

Uma vez percebido o capital cultural da bossa-nova que se fazia central no projeto da intelectualidade cepecista, cabe perguntar qual seria a contraparte, para os bossa-novistas, dessas demandas. Nesse ponto, cabe notar, antes de tudo, que o fato de Carlos Lyra ser o único músico popular com destaque na constituição do CPC dificulta uma apreciação política que ultrapasse os limites de sua biografia, além de estar profissionalmente afastado dos projetos coletivos da bossa-nova nesse tempo (CASTRO, 2000: 258-261). Afora esse detalhe não pouco relevante, pode-se buscar as bases da união que viria a gerar a chamada "música de protesto" no anseio por reconhecimento nas esferas mais altas de poder político e cultural, como identificado por José Miguel Wisnik (1983: 175) na aliança de Pixinguinha, Donga e outros músicos populares dos anos 1920 com a intelectualidade modernista. Pesam, aí, porém, algumas ressalvas importantes. Primeiro, mesmo com o inegável prestígio da intelectualidade envolvida no CPC (tomando, extensivamente, os ligados ao Partido Comunista Brasileiro e à esquerda, em geral), a bossa já dispunha de contatos relevantes com a elite intelectual de seu tempo, como nas emblemáticas parcerias estabelecidas por músicos populares (entre eles, Carlos Lyra) com o poeta e diplomata Vinicius de Moraes. Dessa forma, fica estranho dizer que os bossa-novistas experimentassem uma carência de reconhecimento nessa esfera similar à dos sambistas de outrora. Em segundo lugar, é importante ressaltar que, no tempo de sua formação, entre 1960 e 1961, o acesso do CPC ao poder era pequeno e que a bossa já havia estabelecido canais de atuação junto ao alto poder político, sobretudo, em sua relação com o ex-presidente Juscelino Kubitschek que, afora ter recebido simpaticamente o apelido de "Presidente Bossa-Nova", encomendou a Vinicius e Tom Jobim a composição de uma sinfonia para a inauguração de Brasília, a *Sinfonia da Alvorada*.

Se o instante da formação do CPC dificulta uma análise mais ampla da questão, vale a pena considerar o momento imediatamente subsequente, quando aumenta a presença de músicos populares e a situação política do país muda consideravelmente, a partir da renúncia do presidente Jânio Quadros, ainda em meados de 1961, e a ascensão de João Goulart ao cargo, com forte ligação com a herança de Getúlio Vargas e com relações expressivas com a esquerda. O crítico literário Roberto Schwarz descreveu o período então vivido pelas esquerdas como idílico:

> O vento pré-revolucionário descompartimentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente. O jornalismo político dava um extraordinário salto nas grandes cidades, bem como o humorismo. Mesmo alguns deputados fizeram discursos com interesse. Em pequeno, era a produção intelectual que começava a reorientar a sua relação com as massas (SCHWARZ, 1992: 69).

Tal relação se deveu, bastante, ao fato de que os intelectuais de esquerda tivessem ampliado suas possibilidades de participação política no governo de João Goulart, sobretudo nas ações do Ministério da Educação e Cultura, comandado por Paulo de Tarso, com destaque para o Serviço Nacional de Teatro, dirigido por Roberto Freire – não por acaso, Ferreira Gullar (2010: 27) fez questão de destacar seus nomes no final do primeiro capítulo de *Cultura posta em questão*. Vale acrescentar, ainda, os espaços que a esquerda vinha conseguindo em Pernambuco e Rio Grande do Sul, nos sucessivos mandatos de prefeito da capital e governador de cada estado tanto de Miguel Arraes quanto de Leonel Brizola – com destaque para o primeiro, no campo da cultura. Na interlocução com tais instâncias governamentais, a intelectualidade do CPC ficou em condição privilegiada na formulação e implementação de políticas públicas, possibilitando acenar com promessas concretas de acesso ao poder, além de prestígio naquele nicho cultural agitado e "irreconhecivelmente inteligente", semelhantes às descritas por Wisnik na relação dos modernistas com os sambistas cariocas. Não eram promessas vazias, visto que, em 1963, Lyra foi indicado para a diretoria musical da Rádio Nacional, conforme relatou ao historiador Alcyr Lenharo (1995: 246) o também cantor e militante Jorge Goulart.

Notar os diferentes capitais simbólicos e os interesses em jogo na aliança entre intelectuais e artistas populares na zona de influência do CPC é apenas um primeiro passo para se romper a imagem homogênea da arte de protesto ali desenvolvida. O fato de ser uma aliança dificulta uma distinção mais clara dos agentes, justamente porque implica um esforço conjunto para se apagar as diferenças. É preciso, pois, definir melhor os limites que os diferenciam, aprofundando a visão sobre o teor e os impactos dos debates internos do lado menos aparente nessa relação, o dos artistas que forjaram a música de protesto, e, em outra mão, analisando o comportamento dessa aliança num momento diferente desse em que se constituiu, ou seja: depois do Golpe de 1964, quando o CPC foi desmanchado e os lugares ocupados por uns e outros se deslocaram abruptamente.

Samba e sertão na carreta

O historiador Arnaldo Contier, num artigo sobre os compositores engajados Carlos Lyra e Edu Lobo, foi enfático quanto à invenção de um caminho próprio dos músicos populares no interior dos debates da arte engajada do CPC: "devido à inexistência de um projeto específico para a área musical e em função da historicidade das memórias sonoras desses compositores, o projeto sobre a canção de protesto foi-se esboçando através de matizes poético, políticos e musicais muito diversos" (CONTIER, 1998).

A observação de Contier é precisa no caráter original da canção de protesto, mas peca pela passividade atribuída à atuação dos músicos populares, ali marcada, por um lado, pela ausência de uma diretriz superior, e, por outro, pelo atavismo de suas memórias (o texto, em diferentes momentos, forma uma lista caótica de memórias que inclui os habitualmente citados cool-jazz, bossa-nova e modernismo erudito brasileiro, além de jazz genérico, bolero, rock-balada, folclore, baião, frevo, samba-canção, samba bossa-novista, jazz West Coast, impressionismo e neoclassicismo). Essa suposta passividade da música popular, aliás, não aparece apenas no trecho citado, mas retorna em todas as suas menções aos determinantes das composições de protesto de Carlos Lyra e Edu Lobo, descritas com os termos "inspiração", "influência" e "internalização" (os dois primeiros termos foram usados também quanto às suas motivações intelectuais, reunindo referências como o Centro Popular de Cultura, o Centro de Dramaturgia do Teatro de Arena e o nacionalismo musical de Mário de Andrade).

A presença dos músicos populares na arte de protesto, e mesmo no interior do CPC, contudo, não foi, de forma alguma, passiva. Um primeiro passo para se delinear a especificidade da música de protesto em meio à arte revolucionária do CPC é perceber o estabelecimento da bossa-nova no centro nas questões musicais. Tal centralidade, evidentemente, não se baseava numa visão unânime no meio musical e nem nos movimentos de esquerda brasileiros, exigindo um esforço argumentativo notável, como num debate em 1965, promovido pela *Revista Civilização Brasileira* (frequentemente ocupada pelos intelectuais do CPC), em que o músico engajado Edu Lobo clarificou o papel revolucionário que vislumbrava para a bossa na produção da vanguarda engajada:

> O exame do panorama da música popular brasileira atual deve começar com uma referência a Antônio Carlos Jobim, com quem nossa música deu um salto de mil anos. O que ele conseguiu foi uma mudança no plano harmônico de tamanha importância que hoje é possível dar um tratamento moderno a músicas antigas, que voltam ao gosto do público. Ele era o subversivo da época e por isso foi tremendamente combatido (LOBO; TINHORÃO; VINHAS, 1965: 308).

É interessante perceber, aí, que o compositor retomou a justificativa do vanguardismo da bossa-nova do ponto de vista formal e modernizador, como gênero mais desenvolvido de música popular. Tal justificativa, como se viu, não poderia se adaptar à proposta do CPC por esse viés, visto que não se dirigia a necessidades comunicacionais constatadas no povo. Ferreira Gullar (2010: 36-37) também combateu a ideia de "passo à frente" na arte, se desvinculada de uma necessidade social, tomando-a a partir da ingenuidade de "perseguir um nível de 'modernidade' equivalente ao das 'vanguardas' europeias e norte-americanas, uma vez que tais fenômenos se referem a realidades culturais específicas das quais não participamos com a mesma intensidade". Indiferente a essa possível oposição, porém, Edu Lobo propunha que, a partir da bossa, devesse ser dado o passo seguinte, construindo o que estaria em vias de se chamar de "bossa novíssima ou que nome se queira dar". Não seria, pois, uma ruptura com as conquistas do já subversivo Jobim, mas uma ampliação para campos inexplorados, a exemplo do avanço do violonista e compositor Baden Powell sobre elementos afro-americanos, significando a "fuga aos esquemas, liberdade de escolha, inclusive fazendo letra com conteúdo político" (LOBO; TINHORÃO; VINHAS, 1965: 309).

Em se tratando da ideologia cepecista, nada havia de óbvio nas palavras de Edu, inclusive na destacada menção a Baden Powell, que vinha compondo seus afrossambas com Vinicius de Moraes sobre motivos do folclore baiano, uma vez que o *Anteprojeto de Manifesto do Centro Popular de Cultura* minimizava as contribuições culturais desse tipo e deplorava o folclorismo de elite (ESTEVAM, 1963: 95). Para explorar essa face do campo conceitual em que se firmou a música de protesto, é interessante acompanhar, também, a argumentação do letrista e crítico engajado Nelson Lins e Barros sobre os destinos políticos e nacionais da música brasileira, feita num artigo da *Revista Civilização Brasileira*, em 1965. A bossa-nova surgia, ali, como fruto do "grande surto desenvolvimentista, de caráter nacionalista, da década de 50", sendo uma etapa da música de classe-média, posterior à do samba-canção e, como ele, criada a partir da expropriação do samba das classes mais pobres. A trajetória descrita até a bossa era engenhosa. Ante a invasão de músicas despersonalizadas do mundo todo, empreendida decididamente pelas gravadoras multinacionais após o final da 2ª Guerra Mundial, a música brasileira teria entrado em colapso, dada a incapacidade dos artistas mais autênticos de competir com a produção internacional, já que não atingiam o mesmo "bom acabamento" comercial. Teria sido somente com o vertiginoso desenvolvimento industrial brasileiro em torno de 1955 que os artistas nacionais puderam vencer a música importada:

> O poder aquisitivo das novas classes médias das maiores cidades permitia aos jovens amantes de música popular adquirir instrumentos caros, que não apenas o popular violão, tomar conhecimento da cultura clássica, da melhor música internacional, do bom jazz e da canção francesa, estudar música com os melhores professores e adotar novos métodos de aprendizagem musical, como o uso de cifras. Nessas condições, formou-se um novo movimento entre jovens compositores e intérpretes, na zona sul do Rio de Janeiro, que viria a ser conhecido por bossa nova (BARROS, 1965: 233-234).

Nelson Lins e Barros novamente situava a bossa-nova como correlato musical do desenvolvimento das forças produtivas no Brasil, mas evocando também um ponto de vista nacionalista, contraposto à invasão "pelo pior que havia na música internacional" (BARROS, 1965: 233). A manipulação das análises sociológica e musical era evidente, como ao acomodar um processo incrivelmente complexo num espaço inferior a três anos (período em que o referido surto desenvolvimentista teria acontecido) para explicar a súbita mudança no panorama musical desencadeada pela bossa-nova, em 1958. Nesse esforço, por exemplo, o violão surgia como exemplo de atraso, antípoda da modernização, embora, em muitos discursos – sobretudo os centrados na figura do cantor e violonista João Gilberto –, ocupasse o lugar de instrumento fundamental da bossa-nova. Em outro ponto, ainda, tomava o sistema de cifras, com sua simplificação da notação musical formal, como algo "mais evoluído", um favor do progresso. As arbitrariedades eram muitas, enfim, mas tinham em comum o desejo de forjar uma coincidência perfeita entre as supostas infraestrutura e superestrutura nacionais, legitimando a proeminência da bossa-nova. Ligada ao desenvolvimentismo de Juscelino Kubistchek, então, a bossa-nova seria um movimento que buscava elevar a produção nacional e combater a invasão estrangeira. Seu único deslize teria sido o afastamento das tradições populares em função das ligações com a arte de elite internacional, principalmente nos "excessos jazzísticos". Ao final, teria se firmado como uma mercadoria de luxo, corroída socialmente pelas tentativas publicitárias de torná-la mais comercial e afastada da intelectualidade nacionalista que inicialmente a apoiou. Desde aí, teriam vindo, então, os impasses: "como se manter nacionalista e artisticamente boa? Como se manter artisticamente boa e penetrar nas massas?", mas, na música de protesto, também a solução: "uma integração com a música tradicional, com o folclore e com outros setores artísticos nacionais, todos vítimas do mesmo mal" (BARROS, 1965: 234-235). Nesse ponto de vista, um poderoso elo entre setores artísticos diversos – semelhante ao "mutirão estético-ideológico" de Sant'Anna – teria unido horizontalmente populares e eruditos, num movimento algo diferente do preconizado por Carlos Estevam, que tinha os eruditos no comando das ações. Seu surgimento, por volta de 1964 – note-se a data, pouco posterior do ilustrativo episódio da carreta –, aparecia como única saída viável para a crise

interna da bossa-nova. Não se tratava, pois, de negar as conquistas de Tom Jobim e companheiros, mas de integrá-las às outras correntes progressistas a fim de que absorvessem seus ensinamentos de comunicação com o povo brasileiro e se expandissem para uma representação que transcendesse a classe em que se gerou. Formava-se, assim, a figura do artista de "todas as bossas", apto a tecer um pacto social revolucionário, que Nelson Lins e Barros (1965: 236) enxergava exemplarmente na engajada Nara Leão, cujo disco de estreia havia satisfeito as necessidades de choque da nova vanguarda com o racha que causou na bossa-nova (CASTRO, 2000: 343-353).

O argumento de Nelson Lins e Barros, justamente por ser transpassado de claras fragilidades conceituais e históricas, precisa ser tomado com atenção, na medida em que revela uma versão original da arte engajada, forjada na apropriação fragmentária dos preceitos cepecistas pelos artistas populares. Tratava-se, afinal, de um autor bastante relevante na música engajada, a ponto de ser apontado pelo crítico Sérgio Cabral (1966: 266), afinado com o CPC, como um dos "primeiros a nacionalizar a bossa-nova [em parceria com Carlos Lyra], sendo Nelson, talvez, o primeiro compositor a elaborar letras de música popular com preocupações sociais, denunciando as injustiças e acentuando esperanças". Ruy Castro (2000: 346) foi além, e disse que Lins e Barros era municiador ideológico de Carlos Lyra. Suas palavras, portanto, refletem bastante o discurso de sustentação da música de protesto.

Ainda a respeito do texto de Lins e Barros, a "integração" que pregava é algo que merece atenção, pois havia ecoado por todo o modernismo brasileiro, desde a *Estética da vida* de Graça Aranha, conforme mostra o historiador Eduardo Jardim de Morais (1978: 21-45). Esse reaproveitamento do modernismo era, também, algo assimilado há bastante tempo pela tradição da música popular e ainda presente, como se observa nas falas de Edu Lobo no citado debate da *Revista Civilização Brasileira*. Nele, o compositor citou Mário de Andrade por duas vezes, sendo a primeira para justificar a nacionalização do jazz via bossa-nova e a segunda para defender o emprego da arte para um combate no campo social. Contudo, a categoria de "integração", quando usada no sentido modernista, estabelecia uma fratura no projeto original do CPC, pois substituía a consciência revolucionária pela intuição no ato de identificar-se com o proletariado. Bastava a diluição não racionalizada, intuitiva, do artista na cultura do povo, seja nos aspectos de classe, seja nos culturais, para que ganhasse autoridade para se pronunciar em nome do coletivo nacional. A autodefesa feita por Edu Lobo, numa comparação de sua música com o poema *Operário em construção* (publicado no primeiro volume de *Violão de rua*), de Vinicius de Moraes, foi eloquente nesse sentido:

> A música, como as outras artes, é decorrência de um estado emocional, mas também de um fato social. [...] Quando Vinícius escreve sobre o *Operário em Construção*, foi fato social visto ou lembrado. Na verdade, qualquer artista está autorizado a falar sobre a mulher, a política e quaisquer outros temas (LOBO; TINHORÃO; VINHAS, 1965: 310-311).

A adaptação da forma modernista de contato com a essência do povo, a intuição, agora feita pela turma da bossa-nova, ajudou a formar uma curiosa heterodoxia na música de protesto. Para identificá-la, basta recorrer a listagem dos termos preponderantes na recepção dessa produção na imprensa escrita feita por Arnaldo Contier. Nela, percebe-se, basicamente, uma variação na associação nacionalista entre o realismo materialista e o nacionalismo modernista, com os decorrentes populismos "de esquerda" e "de direita" (CONTIER, 1998). A apropriação levava, assim, a uma série de obras e ideias alternativas ou contraditórias com os princípios formulados por Carlos Estevam. Duas delas, citadas com perspicácia pelo jornalista Ruy Castro, se destacaram justamente no aclamado musical *Opinião*, um grande marco da arte engajada, dirigido por Augusto Boal e protagonizado por Nara Leão: *Opinião*, de Zé Kéti, e *Sina de caboclo*, de João do Vale (CASTRO, 2000: 351). A primeira transformava a acomodação em resistência, quando o personagem-enunciador dizia que, por mais miséria que houvesse, não abandonava o morro, enquanto a segunda assumia uma proposta reformista na questão agrária ("[...] Vai ser bom pra mim/ E bom pro doutor/ Eu mando feijão/ Ele manda trator [...]"), algo inaceitável para Carlos Estevam, que, nas questões de terra, pregava a máxima guevarista: "primeiro toma-se o poder; depois, faz-se a reforma agrária" (ESTEVAM, 1963: 3). Eram, enfim, obras de caráter revolucionário intuitivo, derivado da sensibilidade e da experiência de vida dos autores, sem análises dialéticas. O que as compatibilizava com as propostas iniciais do CPC era menos os vínculos conceituais com o materialismo histórico do que a aproximação circunstancial com seus alegados ideais de justiça social – a descrição de Ruy Castro da apenas ocasional participação de Lyra na fundação de uma célula paulistana do Partido Comunista Brasileiro aponta para o mesmo sentido (CASTRO, 2000: 262).

Outro ponto fundamental na diferenciação entre a evolução da música de protesto e os princípios ideológicos que nortearam a constituição do CPC é observar os improvisos que os músicos populares bossa-novistas fizeram para atender a preceitos da "arte popular revolucionária". Acontece que esse papel, desde a ressalva inicial ao termo "cultura popular" feita por Carlos Lyra, não era confortavelmente ocupado por artistas firmados na sofisticada bossa-nova, não porque se negassem a inserir as mensagens político-sociais que os elevassem à arte popular revolucionária, mas porque "popular", aí, se referia indistintamente a todas as manifestações massivas ditas "industriais", sem considerar o lugar

específico que ocupavam (e procuravam ocupar) no meio da música popular brasileira. Daí que tenha interessado a Lyra e seus parceiros – não necessariamente acompanhados pelos ideólogos do CPC – a reconstrução de um padrão estético para a música de protesto. Manoel Tosta Berlinck aponta como marco inicial dessa construção a decepção do show que marcou a estreia de uma carreta doada ao CPC em 1963, realizado às 18 horas de um dia da semana, no Largo do Machado carioca, apinhado de trabalhadores saindo do serviço. Aconteceu que os transeuntes deram bem menos atenção às canções de talhe bossa-novista de Carlos Lira, Carlos Castilho e outros engajados que se apresentavam sobre a caçamba do que a dois músicos de rua, imigrantes nordestinos, que tocavam viola e berimbau na calçada. De acordo com Berlinck (1984: 77), dessa frustração os cepecistas teriam tirado a lição de que a forma das suas canções ainda não estava correta, insistindo numa "perigosa e equivocada distinção entre forma e conteúdo [...] incorporada na teoria da cultura popular por Carlos Estevam". A solução encontrada para o impasse teria sido a de vestir suas mensagens revolucionárias com formas mais populares, sobretudo através do aliciamento de artistas "legítimos", como os sambistas "de morro" Zé Kéti, Cartola, Nelson Cavaquinho, para integrar as mostras musicais do CPC. Essa visão de Berlinck, que parte da suposta coesão estética do CPC, mostra certas contradições da música de protesto, mas não explica bem a escolha do samba de morro como um interlocutor privilegiado. Acontece que este impõe uma clara dissonância com os propósitos modernos e massivos da "arte popular", uma vez que tinha pouquíssima expressão na mídia e na indústria – haja vista que os sambistas citados sequer tinham discos gravados naquela época –, ficando mais próximo aos ares folclóricos da repudiada "arte do povo", junto à viola e ao berimbau. Outro entrave para tal leitura é o fato de que, ao menos dois anos antes do episódio da carreta, a aliança com o samba de morro já estava em andamento, como na letra de uma das suas primeiras canções engajadas, a citada *Influência do jazz*, de 1961. Não fosse esta suficiente, pode-se recordar as frequentes idas de Lyra às rodas de samba na casa de Cartola durante o ano seguinte, quando gravava tudo o que os sambistas faziam – "até espirro", nas palavras de Elton Medeiros (BARBOZA; OLIVEIRA FILHO, 2003: 184), ou uma declaração do mesmo ano, em que, cuidadosamente, atacava as letras da bossa-nova, preservando sua modernidade formal ao dizer que "era apenas uma forma musicalmente nova de repetir as mesmas coisas românticas e inconsequentes que vinham sendo ditas há muito tempo. Não alterou o conteúdo das letras. O nacionalismo é o único caminho" (apud CASTRO, 2000: 344).

Em função dessas dissonâncias, então, parece ser mais viável considerar que aquilo que se apresentou como descontinuidade na narrativa do episódio da carreta, aos olhos de Berlinck, não tenha sido outra coisa, senão o desdobramento mais profundo de uma tendência já presente na música popular desenvolvida no CPC.

O fato do estreitamento das trocas entre sambistas-de-morro e a nascente música de protesto ser anterior ao choque descrito por Berlinck, porém, não deve ser visto como parte de um projeto comum e homogêneo, mas como um segundo acordo cultural estabelecido no âmbito do CPC. Afinal, mesmo em se tratando de artistas da mesma faixa de atuação, é evidente a disparidade das posições que ocupavam no meio cultural de seu tempo, com a bossa-nova (Lyra incluso) tendo acabado de consolidar sua trajetória internacional, no famoso show do Carnegie Hall nova-iorquino, e os sambistas vivendo às margens dos principais meios de circulação de música popular no Brasil.

Uma cena muito reveladora da distância e dos termos da aliança entre eles ocorreu numa noite próxima do episódio da carreta, conforme narrou por Ruy Castro (2000: 346), a partir de informações de José Ramos Tinhorão, testemunha ocular do fato. Aconteceu de Lyra, junto ao letrista Nelson Lins de Barros (seu amigo e mentor intelectual, segundo Castro), convidarem Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Kéti para uma visita ao seu apartamento, na Zona Sul carioca. O objetivo era, justamente, que compusessem algo em parceria. Sentados todos à mesa, então, os cepecistas iniciaram a conversa servindo whisky para si e oferecendo cachaça e cerveja para os visitantes, com constrangedora naturalidade. Resumiu-se, assim, naqueles copos, a posição de cada um na relação: enquanto os artistas oriundos da bossa-nova se deliciavam com uma iguaria consumida pela elite cosmopolita, aos populares cabia sorver o sabor típico brasileiro. Outra passagem entre Carlos Lyra e Zé Kéti, narrada pelo primeiro, reflete esses lugares esperados, quando o sambista lhe propôs compor algo engajado:

> Certa noite, Zé Kéti me aparece em casa, meio constrangido e segredando: "Carlos Lyra, os caras lá do teatro do CPC querem que eu faça um samba, mas só que com letra integrada na realidade brasileira...". "Zé, tuas letras já são suficientemente integradas", retruquei. Ele insistiu: "Mas pra não contrariar tentei fazer uma puxando para esse lado...". Isso dito, foi tirando do bolso um papel e uma caixinha de fósforo. Depositou o papel na mesa, deu o tom, batucou na caixinha de fósforo e mandou: "Estamos caminhando rumo ao socialismo, devagar...". Apanhei depressa o papel da mesa e, meio engasgado, ainda, disse: "Esquece, Zé, pelo amor de Deus, não faz isso não..." (LYRA, 2008: 63).

Aquela parceria no samba socialista não vingou, mas uma posterior, sim: *Samba da legalidade*, que, contudo, passava longe da ideia do sambista assumir a escrita de um discurso ideológico ("[...] Eu não sou politiqueiro/ Meu negócio é um pandeiro [...]"). Ficava expresso, portanto, que, tanto em um caso, quanto em outro, o conteúdo revolucionário da arte do sambista emanava do seu ser, intuitiva e fatalizadamente, e não das suas opções intelectuais. Dessa forma, a relação dos músicos populares engajados com os sambistas –

assim como adiante, com o sertanejo nordestino João do Vale, no musical *Opinião* – acabou se concentrando numa troca semelhante à que os modernistas descritos por Wisnik tiveram com os artistas populares de seu tempo: a de legitimidade por reconhecimento. Os sambistas de morro legitimaram os discursos sobre o nacional e o proletário dos bossa-novistas engajados, enquanto estes lhes deram reconhecimento no ambiente intelectual e massivo em que circulavam. A condução do processo estava, obviamente, nas mãos dos músicos populares intelectualizados, o que fica evidente no desconcertante intervalo de cerca de dez anos entre a "redescoberta" fonográfica das composições de Cartola e Nelson Cavaquinho, no disco de estreia da então engajada Nara Leão, *Nara* (1964), e os primeiros discos assinados pelos próprios sambistas, *Cartola* (1974) e *Nelson Cavaquinho* (1973).

É importante ressaltar que o princípio e a forma desse nacionalismo, acusado diversas vezes na música de protesto, são frutos dos debates internos da música popular, e não uma diretriz política dos ideólogos do CPC. A observação da distância entre o que o CPC, institucionalmente, esperava da música e o que a nascente música de protesto elegia como linguagem e campo de atuação fica ainda mais clara na primeira grande obra musical proposta pela entidade e bancada pela UNE, o LP *O povo canta*, lançado em 1963. Nele, foram reunidas 5 canções: *O subdesenvolvido* e *Canção do trilhãozinho*, de Carlos Lyra e Chico de Assis, interpretadas por Conjunto CPC, Carlinhos Castilho e Edmundo Barbosa; *João da Silva*, de Billy Blanco, interpretada por Nora Ney; *Grileiro vem...*, de Rafael de Barros, interpretada por ele mesmo; *Zé da Silva*, de Geni Marcondes, Augusto Boal e o Conjunto CPC, interpretada por Carlinhos Castilho. Essas obras foram apresentadas na contracapa como uma "experiência nova na música popular", em que "os elementos autênticos da expressão coletiva são utilizados para, através deles, chegar a uma forma eficaz de comunicação com o povo, esclarecendo-o, ao mesmo tempo a respeito de problemas atuais que o atingem diretamente". No mesmo texto, aparecem os elementos aos quais essa nova arte se contrapunha: o sentido individual dos problemas comumente abordados nas canções; a busca pelo sentimental ou pelo "moderninho"; os objetivos de entretenimento e amortecimento; as visões irreais da vida, forjadas pelas frustrações, e as deformadas, ainda que espirituosamente, por um humorismo impotente.

Ficava em evidência, desde aí, o objetivo de conscientização, lastreado na explicação das causas da experiência cotidiana do brasileiro anônimo e averso ao que se identifica como cotidiano da música popular, o que explica a proeminência do aspecto verbal nas canções. Delas, *O subdesenvolvido* e *Canção do trilhãozinho* (de Carlos Lyra e Chico de Assis), além de *Zé da Silva* (de Geni Marcondes e Augusto Boal), saíram mais próximas do teatro musical, com melodias claramente subordinadas às narrativas dos textos. *João da*

Silva, por sua vez, seguiu os rumos dos sofisticados sambas-sincopados do autor, Billy Blanco (que já havia composto *Café society* e *Estatuto de gafieira*). A letra de *João da Silva* era toda baseada no livreto *Um dia na vida do Brasilino*, de Paulo Guilherme Martins, político e escritor "comuno-petebista" – aludindo à auspiciosa qualificação do Dops – Santos (PRONTUÁRIO Nº 8438, 1977) – que, aliás, teria inspirado o nome do protagonista do filme *Terra em transe* (1968), de Glauber Rocha. Já o baião *Grileiro vem...*, concentrava-se na resistência dos moradores do morro ao assédio de grileiros, encenando a luta do proletariado contra o capital especulativo. É curioso notar como, em todas essas canções, não se percebe uma presença dominante da bossa-nova, ainda que Lyra seja o único músico a assinar duas faixas. Seria, então, a superação da bossa pela viola e o berimbau, evocada no episódio da carreta? Provavelmente não, pois a referência musical mais próxima desse universo é justamente a última canção, *Grileiro vem...*, assinada pelo autor mais obscuro do disco, Rafael de Barros, reconhecido, na época, pela quadrilha *Arrasta pé*, gravada por Ademilde Fonseca em 1951, e por uns poucos registros esparsos deixados a partir de meados da década anterior. A canção de Billy Blanco também trazia algum tempero popular, na medida em que seguia a tradição do samba, mas com bastante distância dos terreiros das escolas de samba. Que teria havido, então, com o efervescente debate musical e nacionalista do CPC? A resposta parece estar na política interna da entidade, com bossa, viola e berimbau ficando em segundo plano no espaço nobre do disco, em favor do grupo mais forte, o do teatro, que coassinou as primeiras três canções supracitadas, e teve supremacia não só numérica e estética, mas também destaque na ordem de apresentação, ocupando abertura de cada lado do disco. Diante dessas opções, bem se pode interpretar que os coadjuvantes fizessem parte de um cenário legitimador das obras dos teatrólogos. Não se pode excluir, ainda, que Billy Blanco, Nora Ney e Rafael de Barros também estivessem sendo ali homenageados pelos anos que tinham de militância no PCB.

Em todos os casos, é perceptível que a participação dos músicos populares no disco cepecista *O povo canta*, além de subalterna, constituiu uma atividade exótica na produção cotidiana, já que nenhum deles levava tais obras ou, mesmo, composições semelhantes às suas produções profissionais daquele tempo, como se pode observar no LP lançado por Lyra em 1963, *Depois do carnaval – o sambalanço de Carlos Lyra*, no lançado por Nora Ney em 1962, *Nora Ney & Jorge Goulart*, e, um pouco mais afastado, no compacto lançado por Rafael de Carvalho em 1961, *É só socó/Ralando coco*. Nesse silêncio, semelhante ao de Dorival Caymmi nas parcerias politizadas com Jorge Amado nos anos 1940 (DOMINGUES, 2009: 106-113), fica clara a resistência dos músicos engajados aos desígnios da intelectualidade dominante no CPC, resguardando uma estética e uma historicidade próprias que tal primazia marginalizava.

Pescando política

As dissonâncias na aliança entre os músicos populares e os ideólogos do CPC, presentes desde a fundação da instituição, ficaram mais evidentes após o golpe de 31 de março de 1964, quando se reconfiguraram os pesos dos capitais trocados pelos dois grupos. Acontece que a tomada do Estado pelos militares e civis mancomunados bloqueou o projeto de poder da intelectualidade cepecista, dissolvendo a entidade, desmantelando sua rede de organizações populares e rompendo seus laços com as instâncias governamentais. Os canais de produção e difusão da música de protesto, entretanto, não só não foram tão afetados, como também se beneficiaram de um crescimento de mercado que se avolumaria e perduraria ao longo de grande parte do período de vigência da ditadura então instaurada (ORTIZ, 1994: 114). Daí o ensejo para se formar um novo equilíbrio.

Um símbolo importante dessa mudança foi o citado musical *Opinião*, protagonizado por Nara Leão (depois Maria Bethânia), tendo ao lado Zé Ketti e João do Vale. Schwarz o identificou como a primeira reação relevante ao golpe:

> Neste enredo, a música resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a opinião que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira. Identificavam-se assim para efeito ideológico a música popular – que é com o futebol a manifestação chegada ao coração brasileiro – e a democracia, o povo e a autenticidade, contra o regime dos militares (SCHWARZ, 1992: 81).

Schwarz foi preciso na descrição do papel da música no *Opinião*, em que deu uma sonora demonstração da nova condição alcançada. As canções, outrora submetidas aos roteiros de filmes e espetáculos engajados, agora ganhavam vida na fragmentação assistemática da sensibilidade midiática, assim como aconteceu com *O morro (feio não é bonito)*, de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri. Composta em 1963, a obra deixou seu contexto original de parte da trilha sonora da adaptação cinematográfica de *Gimba, o presidente dos valentes*, uma peça politizada de Guarnieri, para alcançar grande repercussão massiva, circulando pelos canais dos meios de comunicação modernos. Primeiro, fez parte do bem sucedido LP de estreia de Nara Leão, *Nara*, em 1964. Pouco adiante, em 1965, foi a segunda música do pot-pourri de abertura do famoso LP *2 Na bossa*, de Elis Regina e Jair Rodrigues, o maior sucesso de vendas da década de 1960 e correlato fonográfico do badalado programa televisivo *O fino da bossa*, comandado pela mesma dupla de artistas na TV Record a partir daquele ano.

A migração da arte de protesto do circuito parainstitucional proposto pelo CPC para os discos e os musicais de televisão foi, talvez, a ponta mais aguda da criação do que Schwarz (1992: 79-80) chamou de "símbolo vendável da revolução" – sendo rapidamente acolhida pelos estudantes e o público, em geral. Independentemente do juízo depreciativo sobre o ser vendável – característica elementar da música massiva –, o movimento acontecido foi exatamente esse. Vale notar, porém, que tal migração não se deu por interesse único nem majoritário dos meios de comunicação, mas por atuação direta de artistas da arte engajada nesses meios, tais como Edu Lobo e o notável compositor, cantor, pianista, ator e diretor cinematográfico Sérgio Ricardo (no que foram acompanhados, pouco a pouco, por alguns nomes de destaque entre os ideólogos do CPC, como Alfredo Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho e Francisco de Assis). É significativo, aliás, que os maiores símbolos dessa nova faixa de atuação da música de protesto, os festivais televisivos de MPB, tenham sido idealizados por Solano Ribeiro, um ator que fez o mesmo itinerário: do protesto à mídia. Foi ele o produtor do I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, na TV Excelsior paulista, em que consolidou um modismo de canções de protesto ao sagrar vencedora a canção-praieira *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, defendida por Elis Regina, obra bossa-novista de inspiração caymmiana que representava o cotidiano de uma comunidade pré-capitalista de pescadores.

É interessante frisar que uma parcela significativa da crítica viu nessa expansão da arte engajada para os meios de comunicação um artifício benéfico, unicamente, à conservadora ditadura civil-militar instaurada, como fez a crítica literária Flora Süssekind:

> A estratégia do governo Castelo Branco foi, por um lado, expansionista – superdesenvolvimento dos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão; por outro, até liberal com relação à arte de protesto e à intelectualidade de esquerda, desde que cortados seus possíveis laços com as camadas populares (SÜSSEKIND, 2004: 22).

Desse panorama, Süssekind (2004: 213) concluiu que houve um confinamento da produção intelectual "de esquerda", enquanto, no que diz respeito à massa, a televisão garantia "a certeza de um controle social efetivo em cada casa que possuísse seu aparelho transmissor". Obviamente, tal interpretação depreciativa reverberou na música de protesto, que teve em musicais e festivais de televisão seu principal veículo divulgador. Independentemente de uma avaliação comparativa entre a eficácia ou a profundidade das diferentes manifestações de protesto, porém, pode-se dizer que tal depreciação não dá conta dos conflitos encenados na televisão e nos meios de comunicação massivos, incluindo as censuras e perseguições motivadas por sua receptividade aos discursos de esquerda

(DUNN, 2007: 65). Mais do que isso, porém, o argumento de Süssekind, por prender-se unicamente ao poder dos meios, torna ínfima a possibilidade de haver qualquer atuação política vinda dos artistas da cultura massiva, ao contrário do que vem sendo mostrado aqui. Vale observar, aí, que não se trata de um traço meramente pessoal da autora, mas de um impasse da intelectualidade de esquerda da época, em geral, premida entre a vontade de envolver o popular em seus projetos e a recusa dos meios de comunicação massivos convencionais, conforme argumenta Carlos Guilherme Motta (2008: 243-298).

A onda de canções de protesto desencadeada por *Arrastão* foi igualmente desprezada pela crítica literária Walnice Nogueira Galvão (1976: 95), na acusação do mito do "dia que virá", um instrumento de "evasão e consolação para pessoas intelectualmente sofisticadas". Nesse mito, cujo maior representante no que chamou de MMPB (moderna música popular brasileira) seria o cantor e compositor paraibano Geraldo Vandré, autor de sucessos como *Disparada* (com Théo de Barros) e *Pra não dizer que não falei de flores*, a autora observou que "não há opção a não ser cantar; o que varia é a finalidade do cantar. Consolo, divulgação ou pensamento mágico, eis as finalidades que a canção da MMPB propõe a si mesma" (GALVÃO, 1976: 104). À luz dos conflitos internos da arte de protesto aqui estudados, mais do que a avaliação reducionista dos efeitos anestésicos da canção de protesto, a insistência percebida por Galvão nesse mito reflete uma estratégia da música popular para se colocar na dianteira das ações. Nessa perspectiva, as críticas de Galvão não são, senão, a expressão do outro polo em jogo na arte engajada: o da intelectualidade erudita, que de antemão fez a mesma acusação de "mera consolação" contra os artistas populares (vide os argumentos anteriormente citados de Carlos Estevam). De forma semelhante, a univocidade do domínio dos meios de comunicação massivos, apontada por Süssekind, foi antecipada nos escritos seminais do CPC. Tais juízos, então, bem menos do que soluções, são partes do problema.

A desqualificação da passagem de músicos populares para a dianteira do debate político-musical, feita nos moldes do CPC, esbarra, ainda, em mais um grande obstáculo, talvez decisivo: o reconhecimento que esses músicos tiveram da intelectualidade em questão no calor da hora. Emblemático foi o caso de Nara Leão, que com o *Opinião* obteve bastante visibilidade, prestígio e dividendos (cf. CASTRO, 2000: 352) e, ainda em fins de 1964, confessava: "estou ganhando tanto dinheiro que não sei onde enfiar". Foi nessa boa maré que ela, em 1966, declarou a um jornal: "os militares podem entender de canhão ou de metralhadora, mas não pescam nada de política" e "as nossas Forças Armadas não servem para nada, como foi constatado na última revolução, em que o deslocamento das tropas foi prejudicado por alguns pneus furados" (apud CASTRO, 2000: 353). Eram declarações incrivelmente soberbas e insensatas, ante a consumada vitória dos militares,

mas que mereceram uma atenção incomum. Por parte do regime militar, foram respondidas não por algum delegado obscuro, mas pelo então Ministro da Guerra (e futuro-presidente), general Costa e Silva, com uma ameaça de enquadramento na Lei de Segurança Nacional. Por parte da alta intelectualidade, não foram tomadas por uma rebeldia alienada, mas acolhidas euforicamente. O líder cepecista Ferreira Gullar, que ainda dedicou-lhe a quadrinha: "Moço não se meta/ Com a tal Nara Leão/ Que ela anda armada/ De uma flor e de uma canção" (apud CASTRO, 2000: 353).

Revendo o desenvolvimento da música de protesto, entre a expressiva repercussão de uma Nara Leão ou de um Geraldo Vandré, na segunda metade da década de 1960, e as modestas apresentações de Carlos Lyra e sua turma na carreta do CPC, por volta de 1963, não se nota uma ruptura, mas um desdobramento de relações artísticas gradualmente constituídas. No primeiro momento, verifica-se um originalíssimo mecanismo de trocas, em que os intelectuais engajados buscavam o capital massivo e a legitimidade dos populares para consolidar seu projeto de poder, oferecendo, em contrapartida, seu reconhecimento, tanto no plano estético, com a aceitação da historicidade da bossa-nova, quanto no plano político, com participação na efetivação de um projeto de esquerda. Para o sucesso desse pacto, porém, a música de protesto, que não era unanimemente considerada representante da cultura popular nacional, precisou estabelecer um pacto complementar, trocando o prestígio obtido entre a intelectualidade e a visibilidade massiva que dispunha pela legitimidade de artistas tidos como mais próximos à "pureza" folclórica. Já no momento imediatamente posterior ao golpe, a relação entre intelectuais e artistas populares aparece reequilibrada com pesos distintos, mas com os mesmos elementos já colocados. Tendo perdido as vias de acesso ao poder e sua rede de organizações populares, a intelectualidade cepecista, por um lado, abriu mão na exclusividade da determinação do conteúdo revolucionário das obras de arte e passou a demandar muito mais o capital massivo da música popular, passando à condição de subsidiária dos artistas desse campo, que deixaram o papel de intermediários entre a esfera culta e a massa para assumir uma posição autônoma na ação política. É difícil, contudo, apontar um vencedor político entre os grupos da arte engajada, uma vez que a ditadura foi amplamente dominante nos projetos de poder do período. Do ponto de vista do meio cultural brasileiro, porém, a proeminência conseguida pelos artistas populares após o golpe de 1964 foi algo notável e repercutiu bastante nos anos subsequentes: seja nos desdobramentos da música de protesto, com Chico Buarque, João Bosco e Aldir Blanc, Taiguara e Gonzaguinha, entre outros, seja no tropicalismo de Caetano Veloso, Gilberto Gil e sua turma.

Referências

BARBOZA, Marília Trindade; OLIVEIRA FILHO, Arthur de. *Cartola, os tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

BARROS, Nelson Lins e. Música popular: novas tendências. *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n. 1, p. 232-237, mar. 1965.

BARROS, Nelson Lins e et al. Que caminho seguir na música popular brasileira? In: *Tropicália:* encontros. COHN, S; COELHO, F. (Orgs). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 16-31. Debate acontecido em 1966, organizado por Airton Lima Barbosa.

BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus Livraria, 1984. Disponível em: <http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br.df/files/cpc.livro_.pdf>. Acesso em: 23 out. 2013.

CABRAL, Sérgio. Nelson Lins e Barros. *Revista Civilização Brasileira*, ano 2, n. 9-10, p. 265-267, set.-nov. 1966.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Geir. Razão de família. In: *Violão de rua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira-Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1962. p. 39.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade:* a história e as histórias da bossa-nova. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de. História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 16 out. 2013.

DOMINGUES, André. *Caymmi sem folclore*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

DUNN, Christopher. Tropicália, modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos (Org). *Tropicália:* uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 59-79.

_____. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Unesp, 2009.

ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos:* ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

GOMES, Alfredo Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, 1968, p. 7-17.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, vanguarda e subdesenvolvimento:* ensaios sobre arte. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. João Boa-Morte (Cabra marcado para morrer). In: *Violão de rua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira-Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1962. p. 22-35.

JARDIM, Reynaldo. Mão aberta. In: *Violão de rua (II)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira-Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1962. p. 108.

LENHARO, Alcyr. *Cantores do rádio:* a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Edunicamp, 1995.

LOBO, Edu; TINHORÃO, José Ramos; VINHAS, Luiz Carlos. Confronto: música popular brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n. 4, p. 305-312, jul. de 1965.

LYRA, Carlos. *Eu & a bossa:* uma história da bossa-nova. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. In: CAMPOS, A. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 133-145.

MIDANI, Andre. *Música, ídolos e poder* – do vinil ao download. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MORAIS, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista:* sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: 34, 2008.

NEVES, Santusa Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira:* cultura brasileira e indústria cultural. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PRONTUÁRIO N° 8438, DOPS/Santos. Santos: 1977. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoriapolitica/prontuario.php?prontuario=BR_SP_APESP_DEOPS_SAN_P008438_01>. Acesso em: 13 abr. 2016.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro:* artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Unesp, 2014.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 61-92.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários & retratos. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira – música.* 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 129-191.

André Domingues dos Santos é professor e coordenador do bacharelado interdisciplinar em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia, Campus Paulo Freire. Doutor e mestre em História Social pela Universidade de São Paulo, tendo como tema a História da Música Popular Brasileira, e licenciado em Filosofia pela Universidade Federal de Campinas. Autor de *Caymmi sem folclore* (Barcarolla, 2009) e co-autor de *Batuqueiros da Paulicéia: enredo do samba de São Paulo*, com Osvaldinho da Cuíca (Barcarolla, 2009), além de capítulos de livros especializados e artigos acadêmicos. Crítico musical por 15 anos na imprensa paulista; curador, diretor e produtor de diversos projetos musicais; professor em cursos livres de História da Música Popular Brasileira. andre-domingues@uol.com.br

DOI 10.20504/opus2016b2202

Versions, Improvisations, and Rearrangements of Brazilian Protest Music in the March of Engaged Art in 1960s

André Domingues dos Santos (UFSB)

Trad.: Kathleen S. Martin

Versions, Improvisations, and Rearrangements of Brazilian Protest Music in the March of Engaged Art in 1960s

Abstract: This study investigates the tensions in the alliance between popular musicians and intellectuals in relation to the politically engaged art that emerged in the 1960s at the CPC-UNE (Popular Culture Center of the National Student Union) and extending to the mass media, especially in the form known as "protest music" through works by Carlos Lyra, Nara Leão, Geraldo Vandré, Edu Lobo and other artists. The common purpose of overcoming capitalism through mass media does not epitomize the interests at stake in this alliance, and, moreover, contributes to silence the conflict between the two groups. The roles played by one and the other are revealed, decisively, comparing the relationships established during the democratic government of João Goulart and after the civil-military coup of 1964.

Keywords: Brazilian protest music; Centro Popular de Cultura (CPC); history of Brazilian popular music.

Resumo: Este estudo investiga as tensões da aliança entre músicos populares e intelectuais eruditos na arte politicamente engajada surgida no CPC-UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), no início da década de 1960, e depois estendida aos meios de comunicação massivos, sobretudo na forma do que ficou conhecido como música de protesto, a partir das atuações de Carlos Lyra, Nara Leão, Geraldo Vandré, Edu Lobo e outros artistas. O propósito comum de superação do capitalismo através dos meios massivos de comunicação não resume os interesses em jogo nessa aliança e, ainda por cima, contribui para silenciar os conflitos entre os dois grupos. A percepção dos diferentes lugares ocupados por um e outro se revela, decisivamente, na comparação entre as relações que estabeleceram durante governo democrático de João Goulart e depois do golpe civil-militar de 1964.

Palavras-chave: Música de protesto. Centro Popular de Cultura (CPC). História da música popular brasileira.

SANTOS, André Domingues dos. Versions, Improvisations and Arrangements of Brazilian Protest Music in the March of Engaged Art in the 1960s. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 37-64, Dec. 2016.

Submitted on Oct. 6, 2016, approved on Nov. 22, 2016.

"People's cultural organization" to sociologist Carlos Estevam (1963: 88); "ideological-aesthetical rally", to poet and literary critic Affonso Romano de Sant'Anna (2004: 49); and to historian Manoel Tosta Berlinck (1984: 5), "A group of young artists [...], student leaders and people interested in sharing a common intellectual project: the imperious development of a 'popular culture' in opposition to artistic expressions hitherto in force". It is not uncommon for descriptions of the Centro Popular de Cultura (CPC) [Popular Center of Culture], founded at the National Union of Students in 1961 to evoke this highly singular aesthetical and political cohesion, an epiphanic union of artisans, circulating the cultural sphere, with others from popular urban culture. In this light, Carlos Lyra, a bossa nova artist, and co-founder and first musical director of the "Popular Center of Culture" made, what may sound prosaic, his objection to the original name: "I am against it… I am bourgeois, I don't do popular culture, I do bourgeois culture, there's just no way" (CASTRO, 2000: 261). From the usual anecdotal point of view, such an objection–yet, accepted—takes on the morality of a confession, suggesting honesty, firmness, transparency and the desire for political and social transcendence that surrounded the event. The vision, however, can be quite another – it could be the unleashing of an intricate historical fabric woven at the Center, breaking the oneness from the silent tensions between the agents involved. After all, what extraordinary force, revelation or magical fraternity would have made it possible to suddenly overcome the historical abyss between a mass culture artist, like Lyra, and the erudite intellectuals involved in CPC who came from the Teatro de Arena [Arena Theater] like Gianfrancesco Guarnieri and Oduvaldo Vianna Filho; from the Instituto Superior de Estudos Brasileiros [Higher Institute of Brazilian Studies] like Carlos Estevam; from the Cinema Novo [New Cinema] like Leon Hirszman; or from the literary neo-concrete movement, like Ferreira Gullar? Or is it, on the contrary, a strategic alliance founded precisely on the omission and neglect of the differences between them?

The first step in the inquiry of this unity may well be an investigation of the common denominator between Lyra's proviso and the "imperative" task assumed by CPC: defending the popular, by and for which most actions were justified. After all, Lyra's speech suggested that there were differences in the meaning and, perhaps, the value of the popular among those involved. It is therefore essential to carefully consider the conditions of the terms made in the Proposed Manifesto of the Popular Center of Culture written by CPC's first president, Carlos Estevam Martins in 1963, and reproduced the same year in *A questão da cultura popular* ["The Question of Popular Culture"] (signed by Martins as Carlos Estevam). This Manifesto presented a clear pejorative tendency as much for mass, industrial and more technically evolved "popular art", as for folkloric, rustic "art of the people"

produced mainly in economically backward rural communities with no differentiation between producers and consumers:

> The art of the people is so devoid of artistic quality and cultural pretensions that it never goes beyond a crude and awkward attempt to express trivial facts given to the most tasteless, naive and backward sensibility: and in reality has no other function than to satisfy the needs of fun and ornament. [...] Folk art, on the other hand, more refined and with a higher degree of technical elaboration, cannot, however, attain the level of artistic dignity that credits it as a legitimate experience in the field of art; since its guiding purpose is to offer the public a pastime, an inconsequent occupation for leisure, never putting itself before the project of facing the fundamental problems of existence. [...] It can be lyrical while dealing with misery, it can be nostalgic when dealing with the future, it is capable of irony or selflessness in face of the most poignant pain and of all modes, it always represents a magical leap to a magical plan of existence to where no one knows how to get and from where no one knows how to return to day-to-day challenges (ESTEVAM, 1963: 92-93).

Under such a degrading characterization, it was not surprising that Carlos Estevam denied the real capacity of representation of the people as much as in one as in the other, whose denominations would only be justified in opposition to (previously discarded) art that was not intended for the people, but for the elite: erudite art. For him, after all, the only art form capable of representing the people, in fact, would be a derivation of popular art shaped by ideological content of Marxist inspiration: "revolutionary popular art". The latter took advantage of the technical development of "folk art" and introduced content capable of politically clarifying and acting on social infrastructure, to instrumentalize a proletarian revolution:

> As radical as it is, our revolutionary art pretends to be popular when it is identified with the fundamental aspirations of the people, when it unites the collective effort that aims to fulfill the existence project of the people, which cannot be other than to cease being such a people as they present themselves in a society of classes, that is, a people who do not rule the society in which they are the people (ESTEVAM, 1963: 94).

Another important ideologue of CPC and second president of the institution, Ferreira Gullar (2010: 23) took a similar path when considering "popular culture" only in a revolutionary form: "popular culture is therefore, above all, a revolutionary consciousness".

Even considering the subsequent softening of Estevam's positions (RIDENTI, 2014: 56-57), the definition used by this poet suggests there was no change in respect to this neuralgic issue. There was no open and unrestricted defense of popular culture in itself, but precisely a maintenance of the restriction to all its non-revolutionary forms, that is, those made on the margins of Marxist consciousness.

The clash between people of daily trials and their conjectural revolutionary essence was reflected in the mission of Carlos Estevam's and Ferreira Gullar's writings, much less directed at popular artists, than at the intellectuals capable of deciphering and propagating this popular ideal, which could only become real with the proletariat's seizure of power. So much so, that in his description of forming a revolutionary popular culture, Gullar (2010: 25) does not propose that engaged intellectuals seek to learn from the people, but the opposite: "to work directly with the people, to teach them to read and pass on to them a minimum of basic knowledge to enable them to fit within the social reality of the country". Although the role of the intellectual did not seem to cause a major decentralization in popular daily life with euphemisms like "minimal" and "basic" support in literacy and political awareness, its scope went much further and aimed to replace current popular ideals. The CPC, in fact, understood itself as a new and superior type of aesthetic-political combat against unions, entities, parties and other organizations of civil society, assuming airs of vanguard (ESTEVAM, 1963: 89). This position gains body in the mind of another important intellectual ideologically connected to the CPC, Affonso Romano de Sant'anna (2004: 48), when, in addition to embracing engaged art as a vanguard movement, he assumes his authoritarian role by describing it as a "catechetical attitude".

The use of the term "vanguard" among the CPCists was by no means circumstantial or unthinking. *The Draft of the Manifesto of the Popular Center of Culture* orbited around an important and typical notion of the following imaginary: the historical dimension marked by the opportunity of an abrupt split in the linearity of time, teleologically justified, with the idea that the future (the inevitable triumph of the proletariat) endorses each stage. Hence, the adherence of the avant-garde to the "new", the *novolatry*, clear in its obligation – even voluptuously – to break with the alienated production of the present moment:

> In our country, there is nothing easier than discovering the active presence of the new. At every moment, it operates transformations of all orders at all levels of national reality. Those who do not find it and are thus lost in anguish and impotence without remedy are the artists and intellectuals who refuse to understand that the new is the people themselves and that the new is where the people are and only where the people are (ESTEVAM, 1963: 87).

"New" and "people", then, became equated conceptually, in a skillful maneuver that rendered the very voice of the people indispensable, manifested statistically or in relation to all the inhabitants of the country, for the enunciation of a revolutionary popular culture. It was enough for the erudite that the popular form be like a receptacle for "conscientiousizing" discourse. Gullar gave a good example of this when he said:

> Poets will not then write for critics or for "literary history." They will write, today, about the facts of today, for the men of today. The measure of their poetics will be clarity and the ability to communicate and move. They will inspire or not on forms consecrated through popular use. They will not seek to imitate "singers" or "viola players" because their purpose is practical, objective: to help people become aware of their problems and their cause. The work, as a literary conception, becomes a consequence of the work, as an instrument of social awareness (GULLAR, 2010: 155).

The conception of revolutionary popular art in the CPC fell, finally, to the intellectuals. Carlos Estevam (1963: 90-91) – even conjecturing the possibility of an artistic creation that is born within the revolutionary class – did not hesitate to assume that all production in this sense ended up coming from intellectuals educated in the petty-bourgeoisie, which led him to characterize the engaged artist, as a rule, as someone "permanently exposed to the pressure of material conditioning of ingrained habits, conceptions and feelings that make them incompatible with the class they decided to represent". The American researcher Christopher Dunn (2009: 62) pointed out in this protagonism of intellectuals a contradictory movement with the democratic intentions of the CPC project, since culture of the oppressed majority should be generated by an enlightened cultural elite, to only then be taken to the masses. However, the apparent contradiction between proletariat culture – which, in the end, would also represent the deep interest of all humanity (ESTEVAM, 1963: 90) – and its enunciation, not necessarily by the proletariat itself, had a sagacious justification: a class culture seen as a super-structural and necessary (from a logical point of view) consequence in the proletarian way of life, but its full expression would be conditioned to the rational and dialectical understanding of the functioning of class society. The author was assertive in this regards:

> What distinguishes CPC artists and intellectuals from other groups and movements in the country is the clear understanding that any and all cultural manifestations can only be adequately understood when placed in light of their relationship with the material foundation on which stand the cultural processes of superstructure (ESTEVAM, 1963: 83).

Through this reasoning, the artist expressing a culture not backed by the conditioning ideology of the "new", then represented by the "people", would have been considered falsifying or included in the lower category of "alienated", even if by chance it socially belonged to the subaltern classes and had life experience. Carlos Estevam, therefore, left no doubt that the validation of any artistic production should fall on the expression of the ultimate interests of this people, seen in its infrastructural determination, in its social and historical material conditioning, in the end: viewed from a sociological Marxist analysis that placed him and his peers as judges and privileged spokesmen of the national popular culture. In this way, the poems contained in the renowned *Violão de rua* ["Street Guitar"] series, edited between 1962 and 1963 by the CPC intelligentsia along with the publisher Civilização Brasileira, whose owner was the celebrated intellectual and Marxist activist Caio Prado Júnior, were prodigal in revolutionary representations of oppressed characters, such as the conscious goat *João Boa-Morte* ["John Good-Death"] from a poem of the same name by Ferreira Gullar (1962: 22-35), who finds new meaning in life by engaging in the Peasant League, or Reynaldo Jardim's simple fisherman in *Mão aberta* ["Open hand"] (1962: 108), who gave up everything for the good of his peers, except for the ability to fight: "[...] He gave his right arm / A scar on his chest / And the shadow of his lung / More would he give if he knew / Today was the day of revolution".[1]

Once engaged art assumed the ideological commitment to communicate with what it believed to be the masses, it also became necessary to associate it with the most appropriate vehicle: the so-called cultural industry, where popular music had taken center stage. Appropriateness, in this case, was not measured by aesthetic, but social qualities, reaching cultural manifestations that, in terms of material development related to production, better served capitalistic demands through its fast and broad product circulation. Carlos Estevam clarified how methods of cultural industry, capitalist instruments par excellence, could give vent to revolutionary anxieties in his article *Reforma cultural e revolução cultural* ["Cultural Reform and Cultural Revolution"], also published in *A questão da cultura popular* ["The Issue of Popular Culture"]. This article, based on the dialectics of historical materialism, argued that it would be necessary to use the contradictions of the most advanced stage of capitalistic means of production to "accelerate the speed with which the material foundations of society become transformed" (ESTEVAM, 1963: 4-5), where the CPC solution would not represent a cultural revolution – for "the creation of true culture" would only be possible when said masses were already in power – but to

[1] "[...] Deu o braço mais direito / Uma cicatriz no peito / e a sombra do seu pulmão / Mais daria se soubesse / ser hoje o dia da revolução"

reform in the revolutionary sense of the existing culture. Popular culture, made by industrial means, transformed, therefore, into an intermediary and useful, even obligatory, vehicle for moving from the socio-political stage of those times to communism (ESTEVAM, 1963: 7).

However, if there was already something thorny about the relationship of CPC intellectuals with the popular idiom, it seemed even more difficult to establish links with vehicles of the culture industry. Playwright Alfredo Dias Gomes (1968: 11), for example, noted "the control of the means of communication with the masses by political and economic forces." While poet Geir Campos (1962: 39), acidly symbolized the industry as "the thousand mouths" of the "rich uncle" who "sells us rotten beans"; "trump the interest of rotten money", "strength in law a rotten doctrine" and "counts as a saint a rotten kin". Ferreira Gullar, on the other hand, dedicated a more in-depth reflection to the subject, identifying the cultural industry's action with the ideology of imperialism:

> Reducing social problems to their just expression leads to the conclusion that some of these problems are caused by interests that are foreign to the country, imperialist domination. As the power of influence over the media is almost total, and as these institutions act decisively in all sectors of national life – including the rejection or promotion of cultural values – the struggle of the writer and artist engaged in popular culture, locks heads, from the start, against imperialism (GULLAR, 2010: 29).

The conflicting nature of the relationship with the culture industry was plain to see, but its acceptance was viewed as imperative. It turns out that, beyond the Marxist reasoning for seizing the most modern capitalist instruments, the left underwent a constant need to involve what it identified as the masses in its power schemes, beginning with the simplest form of political tension offered by the expression of "public opinion". One of the most capital examples of this was what was called the "Legality Network", led by the governor of Rio Grande do Sul, Leonel Brizola in 1961, the same year the CPC was founded. As a result of the resignation of President Jânio Quadros, civilian and military coup forces threatened the seat of Vice President João Goulart, with whom Brizola and the left had strong affinities; an important defense resource was used to mobilize public opinion through a great radio network based in Guaíba that broadcasted via short-wave Brizola's speeches all over Brazil. Within this turbulent context, even in the course of Goulart's mandate when intellectuals of the CPC movement approached power, they did not dismiss their readiness to call on the masses. The specificity of their actions, however, was that, considering the conventional mass media dominated by imperialism, the CPC bet on creating a type of parallel industry, an institutional system focused on university students and the proletariat that proposed to "compete with mass media, seeking out popular forms

of communication and going with their works to unions, slums, suburbs, mill villas, sugar mills, colleges" (GULLAR, 2010: 173-174). It was towards this effort that the organization, usually comprised of college students, planned to set up a circus, performed shows on the back of a trailer (received in donation in 1963), self-financed productions such as the film *Cinco vezes favela* ["Five times slum"] (directed by Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade and Leon Hirszman), the album collection *O povo canta* ["The People Sing"], also the collection of poems *Violão de rua*, already mentioned, as well as a national distribution network of books, records and magazines called Prodac (BERLINK, 1984: 20).

Bossa infiltrated

The CPC's basic guidelines in dealing with popular culture and its apparent autonomy in dealing with culture did not allow it to predict the relationship it would establish with bossa nova, let alone predict the great wave of "protest music" that would arise from this conjunction during the mid-1960s. Going back to the case of Carlos Lyra, even admitting a certain social similarity (being the son of Rio de Janeiro's sophisticated Southern Zone) that brought him closer to the intellectuals gathered there, one must keep in mind his artistic production forged in the world of nightclubs, shows, radio and records had very little to do with the erudite culture where the CPC hoped to herald their leaders. On the other hand, the common purpose of achieving political power with a leftist project could already respond better to this issue, accommodating dissonance for the sake of a future project. Such a solution, however, has the drawback that, in times to come, it would eventually silence the relationships at the time and the interests possibly at play. The motives behind the alliance, and above all, the manner in which the somewhat exotic ally conformed to the movement, are obscure.

Investigating the objective relationships of this possibly problematic moment, the first question as to the motive of the alliance could have been guided by the aforementioned necessity of the CPC to communicate with the masses by attempting to associate language with the most appropriate vehicle, thereby achieving the very deep-rooted Brazilian popular music. The specific suitability of bossa nova, in this case, would not be measured by aesthetic, but social qualities, being considered a cultural manifestation that, in the material development in respect to production well served the capitalistic demand with its broad, fast and easy circulation of cultural goods. One could add to this the thought that the CPC should have related to popular culture within the molds of the current national scene, as suggested by the aforementioned argument against imperialism by Gullar, given that the idea of national, even without being the "spirit of the People" – since it was subjected to a higher

and economically-typified instance of the transnational proletarian class – appeared to be unavoidable in CPC ideology. Carlos Estevam (1963: 95) addressed the issue both by specifically relating his dominance of the subject, within a defined economic scope in the context of each nation, and through a communication bias, which conditioned the understanding and dissemination of revolutionary ideas. Gullar, in a similar vein argued:

> Popular culture is eminently national and even nationalistic. It could not be otherwise, since the cultural view that feeds it – as a movement and phenomenon – emerges from the structural problems of the country and places the need for intellectual participation in the solution of these problems (GULLAR, 2010: 29).

Thus, the CPC's concept of nationalism was first and foremost tied to the economic basis of reality, rather than the customary compliment of a common spirit or national essence. "What defines the nationalist character of popular culture is its basic view of reality. It is not and could not be a naive compromise with prejudices of race, nationality, obscure traditionalisms or any form of chauvinism", states Gullar (2010: 30). These prejudices, falsely rooted in culture, are not constituted scientifically, and thusly, universally. They were, therefore, super-structural constructions destined to maintain the power of the ruling class and, ultimately, the imposition of one nation over another, i.e., imperialism. It is important to note, then, if there was any reason behind the association with traditional nationalism, such as that made by Augusto de Campos (1993: 61) and Gilberto Mendes (1993: 134) in the case that a certain part of bossa nova migrated to protest music, it was not due to the governing principles of the organization's actions.

Even considering the CPC's demand for things national and the masses, it is just not enough to explain its intense interlocution with bossa nova. On the one hand, bossa, at the beginning of this relationship was still consumed by the elite (CASTRO, 2000: 282); on the other hand, even among leftists, it was not unanimously considered "national", as in the acidic words of the Marxist critic José Ramos Tinhorão, who accused it of being "a type of jazz, but in a totally original sense: the raw material was Brazilian and the form, American" (LOBO; TINHORÃO; VINHAS, 1965: 307). As a result, it is insufficient to agree with the argument that CPC was in search of the pure and simple popular and national in the music of Carlos Lyra and his clan.

It is therefore necessary to step back slightly from the aesthetic prescriptions of the CPC's seminal texts and focus more on the socio-cultural environment then occupied by bossa nova. It is much more revealing to observe that at the turn of the decade, 1950-1960, bossa nova had established itself as a prestigious modernization of national music,

especially captivating the youth in major cities of southeastern Brazil. In this movement, at least for the followers of the style, it was in a sense nationalistic to respond to the admittedly more sophisticated trends of world production with a Brazilian product made from samba that assimilated modern methods. This is what was evident in the speech by the Brazilian composer and CPCist Nelson Lins e Barros in a 1966 debate in *Revista Civilização Brasileira* ["Journal of Brazilian Civilization"]: "bossa nova emerged to confront international music, which, because of its improved technical quality, came by avalanches into Brazil, distorting Brazilian music itself" (BARROS et al., 2008: 25). Identifying the group where these thoughts thrived, on the other hand, provides a good clue as to the scope of bossa in terms of popular communication. It is worth remembering, therefore, that it was the journalist Ruy Castro (2000: 169, 171) and the recording industry executive André Midani (2008: 74) who made bossa the premier musical genre of Brazilian youth. In this defense, there is great emphasis on bossa's ability to penetrate and take root in the environment of college students, which was, precisely, CPC's most immediate target, having been developed within UNE [National Student Union] (cf. BERLINK, 1984: 19-20, 75). Seen from this angle, the initial association of CPC intelligentsia with bossa nova demonstrates a much more important link than the vague goal of accommodating a national and popular idiom – which might well have followed the nationalist rhetoric of a Heitor Villa-Lobos and a Camargo Guarnieri or the commercial success of the overly sentimental boleros of a Nelson Gonçalves and the rock and roll of a Celly Campelo: the desire of legitimization and mass appeal within a specific niche. It is what we understand from a statement without great conceptual commotion given by the playwright Augusto Boal to Caetano Veloso in 1965 to justify the dress of a bossa nova artist in the musical *Arena canta Bahia*: "I think of all the urban youth I need to reach and who understands this language" (VELOSO, 1997: 85). It is worth completing this sentence with the fact that the workforce employed at CPC had been comprised of about 70% volunteer students according to Carlos Estevam (BERLINCK, 1984: 20).

It is true that in this equation of interests, the desired popularity was far more satisfied than national legitimacy, as can be seen in the unfolding dialogue of Lins e Barros himself in the aforementioned debate, when he said that bossa "was born of the middle class, culturally linked to jazz – whence, a series of misrepresentations were happily corrected in time" (BARROS et al., 2008: 25). The "correction", here, is exactly the work of engaged music, which sought a symbolic solution by inserting "typical" elements of Brazilianess, like *samba de morro*[2] and regional music, in its jazzistically sophisticated musical

[2] Literally, "samba from the hills", in reference to the samba originating in the shantytowns in the hills of suburban Rio de Janeiro.

discourse. This is the case of the emblematic song *Influência do jazz* ["Influence of jazz"] composed by Carlos Lyra in 1961, in which samba appears as a lenitive for cosmopolitan de-characterization ("[...] My poor samba / Climb up the hill and ask for help from where it was born / To not be a samba with too many notes / To not be a crooked samba, back and forth / You'll have to roll to get rid / Of the influence of jazz.") .[3]

Once the bossa nova cultural capital that was central to the project of the CPC intelligentsia had been perceived, we should ask what would be bossa nova's counterpart for these demands. At this point, it should be noted, first of all, that the fact that Carlos Lyra is the only popular musician with prominence within the CPC constitution, hinders a political appreciation that goes beyond the limits of his biography, besides being professionally removed from the collective bossa nova projects at this time (CASTRO, 2000: 258-261). Although this detail is little relevant, one can explore the foundations of the union that would generate what we call "protest music" in the longing for recognition amongst the higher spheres of political and cultural power, as identified by José Miguel Wisnik (1983: 175) in the alliance of Pixinguinha, Donga and other popular musicians of the 1920s with the modernist intelligentsia. However, there are some important caveats. First, even with the undeniable prestige of the intelligentsia involved at CPC (considering extensively those associated with the Brazilian Communist Party and the left in general), bossa had already made relevant contacts with the intellectual elite of its time, as in the emblematic partnerships made by popular musicians (among them, Carlos Lyra) with the poet and diplomat Vinicius de Moraes. Therefore, it is strange to say that bossa nova artists experienced a lack of recognition within this sphere similar to that of past samba musicians. Secondly, it is important to emphasize that at the time of its founding, between 1960 and 1961, CPC's access to power was minimal, while bossa had already established active channels with high political power, mainly, in its relationship with former president Juscelino Kubitschek, who, having fondly received the nickname "President Bossa Nova", commissioned Vinicius and Tom Jobim to compose a symphony, the *Sinfonia da Alvorada*, for the inauguration of the new capital Brasilia.

If the moment of CPC's foundation makes it difficult to more broadly analyze the issue, it is worth considering the immediate subsequent moment, when popular musicians grow in presence, and the country's political situation changes significantly after the resignation of President Quadros in mid-1961 and the rise of João Goulart, having a strong

[3]"[...] Pobre samba meu / Sobe lá no morro e pede socorro onde nasceu / Pra não ser um samba com notas demais / Não ser um samba torto, pra frente e pra trás / Vai ter que rebolar pra poder se livrar / Da influência do jazz."

connection with the legacy of Getúlio Vargas and expressive relations with the left. The literary critic Roberto Schwarz described the period then lived by the left as idyllic:

> The pre-revolutionary wind disintegrated national consciousness and filled the newspapers with agrarian reform, peasant agitation, labor movements, nationalization of American companies, etc. The country was unrecognizably intelligent. Political journalism made an extraordinary leap in major cities, as well as humor. Even some congressmen made speeches with interest. In short, it was intellectual production that began to reorient its relationship with the masses (SCHWARZ, 1992: 69).

This relationship developed as leftist intellectuals had expanded their possibilities of political participation in João Goulart's government, especially through actions by the Ministry of Education and Culture led by Paulo de Tarso with an emphasis on the National Service of Theater directed by Roberto Freire – not by chance, Ferreira Gullar (2010: 27) made it a point to highlight their names at the end of the first chapter of his book of essays *Cultura posta em questão*. It is also worth mentioning the ideological space the left had been achieving in the states of Pernambuco and Rio Grande do Sul during the successive mandates of the respective mayor and governor of the capital cities of each state, Miguel Arraes and Leonel Brizola, with emphasis on the first in the field of culture. In dialogue with such governmental bodies, CPC's intellectuality was privileged in the formulation and implementation of public policies, making it possible to signal concrete promises of access to power, as well as prestige in that agitated and "irreconcilably intelligent" cultural niche, similar to those described by Wisnik in the relationship of modernists with samba musicians. They were not empty promises, since in 1963 Lyra was nominated to the musical directorate of Radio Nacional, as reported by historian Alcyr Lenharo (1995: 246) and singer and militant Jorge Goulart.

Noting the different symbolic capitals and interests at stake in the alliance between intellectuals and popular artists in CPC's zone of influence is only the first step in breaking the homogeneous image of the protest art developed there. The fact that it is actually an alliance makes it difficult to clearly distinguish its agents, precisely because it implies a joint effort to erase differences. It is therefore necessary to better define the limits that differentiate them, by deepening the view into the content and impact of the internal debates of the least obvious side of this relationship, that of the artists who forged protest music, and, on another hand, analyzing the behavior of this alliance at a different moment from that in which it was constituted, that is: after the 1964 coup, when CPC was dismantled, abruptly shifting the positions held.

Samba and wasteland on a trailer

The historian Arnaldo Contier, in an article on the composers Carlos Lyra and Edu Lobo, was emphatic in regards to the path invented by popular musicians themselves within CPC's debate on engaged art: "due to the inexistence of a specific project for the area of music and in function of the historicity of the sonorous memories of these composers, the project for protest songs was outlined through a variety of poetic, political and musical nuances" (CONTIER, 1998).

Contier's observation is precise in the original character of the protest song, but errs in terms of the passivity attributed to the role of popular musicians, marked on the one hand by the absence of a higher order and, on the other, by the activism of their memories (the text, at different moments, forms a chaotic list of memories that includes the usually cited cool-jazz, bossa nova and Brazilian erudite modernism, besides generic jazz, bolero, ballad rock, folklore, *baião*, *frevo*, *samba-canção*, bossa nova samba, West Coast jazz, impressionism and neoclassicism). This supposed passivity of popular music, in fact, does not only appear in the aforementioned passage, but returns in all its references to the determinants of the compositions of protest music by Carlos Lyra and Edu Lobo, described with terms like "inspiration", "influence" and "internalization" (the first two terms were also used for their intellectual motivations, bringing together references like the Popular Center for Culture, the Drama Center of the Arena Theater and the musical nationalism of Mario de Andrade).

The role of popular musicians in protest art, and even within CPC, however, was by no means passive. A first step in delineating the specificity of protest music in the midst of CPC's revolutionary art is to perceive the establishment of bossa nova at the center of the question of music. Such centrality, evidently, was not based on a unanimous view within the field of music nor on the movements of the Brazilian left, demanding remarkable argumentative efforts, as in the 1965 debate promoted by the *Revista Civilização Brasileira* (often occupied by CPC intellectuals), where engaged musician Edu Lobo clarified the revolutionary role he envisioned for bossa in the production of the engaged avant-garde:

> Examining the current panorama of Brazilian popular music should begin with a reference to Antônio Carlos Jobim, with whom our music made a leap of a thousand years. What he achieved was a change in the harmonic plan of such importance that today it is possible to give a modern treatment to old songs to return them to the public taste. He was a subversive of the times and for this reason was tremendously battled (LOBO; TINHORÃO; VINHAS, 1965: 308).

It is interesting to note that the composer justified the avant-gardism of bossa nova from a formal, modernizing point of view, being a more developed genre of popular music. Such a justification, as we have seen, could not adapt to CPC's proposal through this bias, since it did not address the observed communicational needs of the people. Ferreira Gullar (2010: 36-37) also fought the idea of a "step forward" in art dissociated from social need, viewing it from the naivety of "pursuing a level of modernity equivalent to European and North American 'vanguard', since such phenomena refer to specific cultural realities in which we do not participate with the same intensity". Indifferent to this likely opposition, however, Edu Lobo proposed that, starting from bossa, the next step should be taken; constructing what would be called "*bossa novíssima* or whatever name you want to give it". Therefore, it would not break from the achievements of the already subversive Jobim, but become an extension to unexplored fields, like the advancement of guitarist and composer Baden Powell on African-American elements, meaning an "escape from schemes, freedom of choice, even writing lyrics with political content" (LOBO; TINHORÃO; VINHAS, 1965: 309).

When it comes to CPC ideology, there was nothing obvious in Edu's words, including the special mention of Baden Powell who had composed his Afro-sambas with Vinicius de Moraes on motifs from Bahia's folklore, since the Draft Manifesto of the Popular Center of Culture minimized cultural contributions of this kind and deplored elite folklore (ESTEVAM, 1963: 95). To explore this side of the conceptual field in which protest music was established, it would also be interesting to accompany the argument of the lyricist and engaged critic Nelson Lins e Barros on the political and national purpose of Brazilian music published in an article of the *Revista Civilização Brasileira* in 1965. Bossa nova appeared as a result of the "great developmental surge of nationalist character of the 1950s", being a phase of middle-class music, coming after *samba-canção* and, like it, created from the expropriation of samba from the poorer classes. The trajectory described up to bossa was ingenious. In the face of the invasion of depersonalized music from around the world, decidedly undertaken by multinational recording companies after the end of World War II, Brazilian music would have collapsed, given the inability of more authentic artists to compete with international production, since they were unable to achieve the same level of "finished" commercial appeal. Only after the vertiginous industrial development in Brazil around 1955 could national artists be able to defeat imported music:

> The purchasing power of the new middle class of the largest cities allowed young lovers of popular music to acquire expensive instruments, not only the popular guitar, to learn about classical culture, the best international music, good jazz and French song, study music with the best teachers and adopt new methods of learning

> music, such as the use of cyphers. Under these conditions, a new movement was formed among young composers and performers in the southern zone of Rio de Janeiro that would be known as bossa nova (BARROS, 1965: 233-234).

Nelson Lins e Barros again situated bossa nova as a musical correlation of the development of the productive forces in Brazil, but also evoking a nationalistic point of view, opposed to the invasion "of the worst there was in international music" (BARROS, 1965: 233). The manipulation of sociological and musical analysis was evident, as in accommodating an incredibly complex process in a space of less than three years (the period in which this developmental surge had occurred) to explain the sudden change in the musical panorama unleashed by bossa nova in 1958. In this effort, for example, the guitar became an example of backwardness, an antipode to modernization; although in many discourses – especially those centered on the singer and guitarist João Gilberto – it held a place of being the fundamental instrument of bossa nova. Still, at another point, he considered the cipher system, through its simplification of formal musical notation, as something "more evolved", in favor of progress. The arbitrariness was significant, after all, but they had in common the desire to forge a perfect coincidence between the supposed national infrastructure and superstructure, legitimizing the prominence of bossa nova. Linked to the developmentalism of Juscelino Kubistchek, then, bossa nova would be a movement that sought to raise national production and combat foreign invasion. Its only slip would be the departure from folk traditions in function of its link with the art of the international elite, especially in "jazz excesses". In the end, it would establish itself as a luxury commodity, socially corroded by publicity attempts to make it more commercial and alienated from the nationalist intelligentsia that initially supported it. Since then, impasses were then to come: "How do we stay nationalist and artistically good? How do we stay artistically good and penetrate the masses?" But, also the solution in protest music: "an integration with traditional music, folklore and other national artistic sectors, all victims of the same evil" (BARROS, 1965: 234-235). From this point of view, a powerful link between various artistic sectors – similar to Sant'Anna's "aesthetic-ideological rally" – would unite the popular and erudite horizontally, in a movement somewhat different from that advocated by Carlos Estevam who had the erudite in command of actions. Its rise, around 1964 – note the date, which is shortly after the illustrative episode of the trailer – appeared to be the only viable way out of the internal crisis of bossa nova. It was not a question of denying the feats of Tom Jobim and his companions, but to integrate them with other progressive currents in order to absorb their teachings of communicating with the Brazilian people and expand them to a representation that would transcend the class in which it had been generated. Thus, the figure of the artist "todas as bossas" ["all of the bossas"] was

formed and able to weave a revolutionary social pact, which Nelson Lins e Barros (1965: 236) saw exemplarily in the engaged Nara Leão, whose debut album had satisfied the shocking needs of the new vanguard with the rift it caused in bossa nova (CASTRO, 2000: 343-353).

Nelson Lins e Barros's argument, precisely because it is permeated with clear conceptual and historical fragilities, needs to be read with attention, insofar as it reveals an original version of engaged art, forged in the fragmentary appropriation of CPC precepts by popular artists. He was, after all, a very relevant author in engaged music to the point of being singled out by the critic Sérgio Cabral (1966: 266) – in tune with CPC – as one of the "first to nationalize bossa nova [in partnership with Carlos Lyra], Nelson being perhaps the first composer to write popular music lyrics in respect to social concerns, denouncing injustices and accentuating hope. Ruy Castro (2000: 346) went further to say that Lins e Barros was an ideological supporter of Carlos Lyra. His words, therefore, rather reflect the discourse of sustaining protest music.

Still on the text of Lins e Barros, the "integration" he preached is something that deserves attention, since it had echoed throughout Brazilian modernism ever since *Estética da vida* ["Life's Esthetic"] by Graça Aranha, as shown by historian Eduardo Jardim de Morais (1978: 21-45). This reutilization of modernism was also something that had long been assimilated by the tradition of popular music until today, as can be seen in the words of Edu Lobo in the aforementioned debate in *Revista Civilização Brasileira*. In it, the composer quoted Mário de Andrade twice, being the first to justify the nationalization of jazz via bossa nova and the second to defend the use of art for social combat. However, the category of "integration", when used in the modernist sense, would create a fracture in the original CPC project, since it substituted revolutionary consciousness with intuition upon identifying itself with the proletariat. The non-rationalized, intuitive dilution of the artist in the culture of the people, whether in the aspect of class or culture, was enough to gain authority to speak for the national collective. Edu Lobo's self-defense in a comparison of his music with the poem *Operário em construção* ["Worker in Construction"] (published in the first volume of *Violão de rua*) by Vinicius de Moraes, was eloquent in this sense:

> Music, like the other arts, is the result of an emotional state, but also of a social fact. [...] When Vinícius writes about the "Worker in Construction", it was a social fact seen or remembered. In fact, any artist is allowed to talk about women, politics, and any other subject (LOBO; TINHORÃO; VINHAS, 1965: 310-311).

Adapting the modernist form of contact with the essence of the people, intuition, now performed by the bossa nova clan, helped to form a curious heterodoxy in protest music. To identify it, one only has to refer to the list of prevailing terms written by Arnaldo Contier in the reception of this production by the news. One basically notices a variation in the nationalist association between materialist realism and modernist nationalism, with the resulting "left" and "right" populisms (CONTIER, 1998). The appropriation thus led to a series of alternative or contradictory works and ideas to the principles formulated by Carlos Estevam. Two of them, insightfully cited by journalist Ruy Castro, emerged precisely in the acclaimed musical *Opinião* ["Opinion"], a major landmark of engaged art directed by Augusto Boal and starring Nara Leão: *Opinião* by Zé Kéti, and *Sina de caboclo* ["Caboclo's Fate"] by João do Vale (CASTRO, 2000: 351). The former transformed resignation into resistance when the character-proclaimer said that no matter how miserable, he would not abandon his mountain, while the latter assumed a reformist proposal as to the agrarian issue ("[...] It will be good for me / And good for doctor / I command beans / He commands tractor [...])"[4] something unacceptable to Carlos Estevam, who, on issues of land, preached Guevarist ideology to the maximum: "first take power; then, the agrarian reform" (ESTEVAM, 1963: 3). They were, finally, works of intuitive revolutionary character, derived from the sensitivity and life experience of the authors, without dialectical analyzes. What made them compatible with the initial proposals of CPC was less the conceptual links to historical materialism than to the circumstantial approximation with its alleged ideals of social justice – Ruy Castro's description of Lyra's only occasional participation in the establishment of a communist party cell in São Paulo points to the same sense (CASTRO, 2000: 262).

Another fundamental point in the differentiation between the evolution of protest music and the ideological principles that guided the constitution of CPC is to observe what the improvising bossa nova popular musicians did to meet the precepts of "popular revolutionary art". It turns out that artists established within the sophisticated bossa nova did not comfortably occupy this role from the initial caveat in the term "popular culture" by Carlos Lyra. Not because they refused to insert the socio-political messages that would elevate them to revolutionary popular art, but because "popular" here indistinctly referred to all so-called "industrialist" mass manifestations, regardless of the specific place they occupied (and sought to occupy) in the midst of Brazilian popular music. So that is what interested Lyra and his partners – not necessarily adopted by CPC ideologues – the reconstruction of an aesthetic standard for protest music. Manoel Tosta Berlinck marks the beginning of this construction as the disappointing debut on a trailer donated to CPC in

[4] "[...] Vai ser bom pra mim / E bom pro doutor / Eu mando feijão / Ele manda trator [...]"

1963 held at six o'clock p.m. during a weekday at the plaza *Largo do Machado* in Rio crowded with workers leaving their jobs. It turned out that the passers-by paid less attention to the bossa nova sculpted of Carlos Lira, Carlos Castilho, and other engaged artists who performed on the trailer than two street musicians, Northeastern immigrants, playing *viola* and *berimbau* on the sidewalk. According to Berlinck (1984: 77), the learnings from this frustration was that the CPCists decided that the form of their songs was still not correct, insisting on a "dangerous and mistaken distinction between form and content [...] incorporated in the theory of popular culture by Carlos Estevam". The solution found to this impasse had been to dress its revolutionary messages with more popular forms, especially through enticing "legitimate" artists, like the *samba de morro* musicians Zé Kéti, Cartola, and Nelson Cavaquinho to integrate CPC's musical shows. Berlinck's view, which proceeds from CPC's supposed aesthetic cohesion, shows certain contradictions in protest music, but poorly explains why the *samba de morro* musicians were chosen as a privileged interlocutor. It so happens that this imposes a clear dissonance with the modern and mass purposes of "popular art", since it had very little voice in the media and industry – since samba musicians had no recordings at that time – being closer to the folkloric airs of the repudiated "art of the people", along with the *viola* and *berimbau*. Another obstacle to such a reading is the fact that, at least two years before the trailer episode, the alliance with *samba de morro* was already under way, as in the lyrics of one of its first engaged songs, the aforementioned *Influência do jazz* ["Influence of Jazz"] of 1961. Had it not been enough, we can recall Lyra's frequent trips to the "roda de samba" at Cartola's house during the following year, when he recorded everything *sambistas* did – "even a sneeze" in the words of Elton Medeiros (BARBOZA; OLIVEIRA FILHO, 2003: 184), or a statement that same year in which he carefully attacked the lyrics of bossa nova, preserving his formal modernity by saying that "it was only a new musical form to repeat the same romantic and inconsequential things being said for a long time. It did not change the content of the lyrics. Nationalism is the only way" (apud CASTRO, 2000: 344).

Therefore, because of these dissonances, it seems more feasible to consider that what appeared to be a discontinuity in the narrative of the trailer episode, in the eyes of Berlinck, was nothing more than a deeper unfolding of a tendency already present in popular music developed at CPC.

The fact that the narrowing of exchange between *samba de morro* and nascent protest music precedes the shock described by Berlinck, however, should not be seen as part of a common and homogeneous project, but as a second cultural agreement established within the scope of CPC. After all, even in the case of artists in similar fields of performance, the disparity of positions they occupied in the cultural milieu of their time was

evident, with bossa nova (Lyra included) having just consolidated its international course with its famous concert at New York's Carnegie Hall, and the *sambistas* living on the margins of the principal means of circulation of popular music in Brazil.

A scene that well reveals the distance and terms of the alliance between them happened the night after the trailer episode as narrated by Ruy Castro (2000: 346) and based on information from José Ramos Tinhorão who was an eyewitness to the fact. Lyra, along with lyricist Nelson Lins e Barros (his friend and intellectual mentor, according to Castro), invited Cartola, Nelson Cavaquinho and Zé Kéti for a visit to his apartment in the Southern Zone of Rio. The goal in fact was to compose something in partnership. Then with everyone seated at the table, the CPCists began the conversation by serving whiskey for themselves while offering cachaça and beer for the visitors with embarrassing naturalness. Those glasses thusly summarized the position of each one in the relationship: while bossa nova artists were delighted with a delicacy consumed by the cosmopolitan elite, the popular musicians were only fit to drink the typical taste of Brazil. Another passage between Carlos Lyra and Zé Kéti, narrated by Lyra, reflects these expected positions when the Kéti, the samba musician, proposed to compose something engaged:

> One night, Zé Kéti comes by my house, a little embarrassed and whispering, "Carlos Lyra, the guys over there at the CPC Theater want me to make a samba, except with lyrics integrated in Brazilian reality". "Zé, your lyrics are already integrated enough", I replied. He insisted: "But to avoid contradicting them I tried to do one pushing more to that side". That said, he began to take out a piece of paper and a matchbox from his pocket. He deposited the paper on the table, set the tone, drummed the matchbox, and began, "We are moving towards socialism, slowly". I quickly grabbed the paper from the table and, still choking, said, "Forget it, Zé, for God's sake, don't do that" (LYRA, 2008: 63).

That partnership in socialist samba did not take root, but sometime later, it did: *Samba da legalidade* ["Legality Samba"], which, however, was far from the idea of the samba composer to assume writing an ideological discourse ("[...] I am not a politician / My business is a tambourine [...]")[5]. It became clear, therefore, as much in one case as another, that the revolutionary content of the samba musician's art emanated from his being, intuitively and fatally, and not from his intellectual choices. In this way, the relationship of engaged popular musicians with the samba musicians – as it would later for the Northeastern *sertanejo* musician João do Vale in the musical *Opinião* – ended up

[5] "[...] Eu não sou politiqueiro / Meu negócio é um pandeiro [...]"

concentrating on an exchange similar to the one modernistas had described by Wisnik with the popular artists of his time: one of legitimacy by recognition. The *samba de morro* musicians legitimized the discourse in regards to the national and proletarian of the engaged bossa-novistas, while the latter gave them recognition within the intellectual and mass environment in which they circulated. Driving the process was obviously in the hands of the intellectualized popular musicians, evident in the disconcerting interval of about ten years between the "rediscovery" of compositions by Cartola and Nelson Cavaquinho in the debut record of the then engaged artist Nara Leão, *Nara* (1964), and the first albums composed by the samba artists themselves, *Cartola* (1974) and *Nelson Cavaquinho* (1973).

It is important to emphasize that the principle and form of this nationalism, found several times in protest music, are fruit of the internal debates of popular music, and not the policies of CPC ideologues. The observation of the distance between what CPC as an institution expected of music, and what the nascent protest music chose as its language and field of action, becomes even clearer in the first great musical work proposed by CPC and financed by UNE: the LP, *O povo canta* ["The people sing"] released in 1963. The album brought together 5 songs: *O subdesenvolvido* ["The Underdeveloped"] and *Canção do trilhãozinho* ["Song of a Few Trillion"] by Carlos Lyra and Chico de Assis, performed by Carlinhos Castilho, Edmundo Barbosa and the CPC Band; *João da Silva* [a common male name] by Billy Blanco, performed by Nora Ney; *Grileiro vem...* ["Grileiro comes..."[6]], composed and performed by Rafael de Barros; *Zé da Silva* [common male name] by Geni Marcondes, Augusto Boal and the CPC Band performed by Carlinhos Castilho. These works were presented on the back cover as a "new experience in popular music," where "authentic elements of collective expression are used to achieve a more effective way of communicating with the people, making it more clear, while at the same time [communicate] the current problems that directly affect them." Contained in the same text are elements to which this new art is counter posed: the individual meaning of problems commonly addressed in songs; the search for the sentimental or "stylish"; the objectives of entertainment and dampening; the unrealistic visions of life, forged by frustrations, and deformed, albeit wittingly, by impotent humor.

From then on, the objective to increase awareness was patent and based on the explanation of the causes of the day-to-day experiences of the anonymous Brazilian and averse to what they identify as mundane in popular music, which explains the prominence of the verbal aspect in the songs. In *O subdesenvolvido* and *Canção do trilhãozinho* ["Song of a Few Trillion"] (by Carlos Lyra and Chico de Assis), as well as *Zé da Silva* (by Geni

[6] "Grileiro" is a person who illegally attempts to obtain lands with the use of false documents (T.N.).

Marcondes and Augusto Boal), came closer to musical theater, having melodies clearly subordinated to the text narratives. *João da Silva*, in turn, followed the course of the sophisticated syncopated sambas of the composer Billy Blanco (who had already composed *Café society* and *Estatuto de gafieira* ["Statute of the *gafieira* ballroom dance"]. The lyrics of *João da Silva* was entirely based on the booklet *Um dia na vida do Brasilino* ["A day in the Life of Brasilino"] by Paulo Guilherme Martins, a politician and writer of communist-PTB (Brazilian Labor Party) ideology – alluding to the auspicious qualification of DOPS-Santos [Department of Political and Social Order in the city of Santos, SP] (PRONTUÁRIO [RECORD] No. 8438, 1977) – that, in fact, had inspired the name of the protagonist in the film *Terra em transe* ["Land in trance"] (1968) by Glauber Rocha. While the *baião*-style *Grileiro vem...* was concentrated on the resistance of the people living in the suburban shantytowns on the mountain in Rio against the harassment of *grileiros* staging the fight of the proletariat against speculative capital. It is curious to note that it is difficult to perceive a dominant presence of bossa nova in any of these works, although Lyra is the only musician to have composed two tracks. Was it, then, that bossa nova had been overcome by the *viola* and *berimbau* evoked in the trailer episode? Probably not, because the musical reference closest to this universe is precisely the last song, *Grileiro vem...,* composed by the most obscure composer on the album, Rafael de Barros, recognized, at the time, from the square-dance band *Arrasta pé* recorded by Ademilde Fonseca in 1951, and by a few sparse records from the mid-1950s. Billy Blanco's song also brought some popular seasoning to the album in that it was based on the samba tradition, but still quite distant from the turf of the samba schools. What had happened then to CPC's effervescent musical and nationalist debate? The answer seems to lie in the organization's internal politics, with bossa, *viola* and *berimbau* taking back seat on the prime space of the record, in favor of the stronger group, theater, that co-composed the first three songs mentioned above, being superior not only in terms of number and aesthetics, but also highlighted in the order of presentation, being awarded the opening track on each side of the record. Faced with these options, we could actually construe that coadjutants were part of a scenario that legitimated the works of the theatrical artists. Yet, it cannot be ruled out that Billy Blanco, Nora Ney and Rafael de Barros were being honored for their years of militancy in the Brazilian Communist Party.

In all cases, it is noticeable that the participation of the popular musicians on the CPC record *O povo canta*, ["The people sing"], besides being less important, constituted something exotic in everyday production since none of them included these works or, even, a similar type of composition in their professional productions at that time, as can be seen in the LP released by Lyra in 1963, *Depois do carnaval – o sambalanço de Carlos Lyra,* ["After Carnival – Sambaswing of Carlos Lyra"], *Nora Ney & Jorge Goulart* released by Nora Ney in 1962, and, a little more removed, in the 45 released by Rafael de Carvalho in 1961, *É*

só socó/ralando coco. ["It is only a bird/grating coconut"]. In this silence, similar to that of Dorival Caymmi in the politicized partnerships with Jorge Amado in the 1940s (DOMINGUES, 2009: 106-113), it is obvious that the engaged musicians are resistant to the designs of CPC's dominant intellectuality, protecting their own aesthetics and historicity that such primacy marginalized.

Fishing politics

The dissonance in the alliance between popular musicians and CPC ideologues since the founding of the institution became even more evident after the coup of March 31, 1964, when they reconfigured the weight of the capital exchanged by the two groups. It turns out that the joint military-civilian takeover of the state blocked the power structure of CPC intelligentsia, dissolving the organization, dismantling its network of popular organizations and breaking ties with the government. Production and distribution channels of protest music, however, were not only affected too badly, but benefited from the growth in the market that would last for most of the dictatorship (ORTIZ, 1994: 114). Hence the opportunity to form a new equilibrium.

An important symbol of this change was the aforementioned musical *Opinião*, starring Nara Leão (afterwards Maria Bethânia), with Zé Ketti and João do Vale. Schwarz identified it as the first relevant reaction to the coup:

> In this scenario, music was mainly an authentic summary of a social experience, such as the opinion that every citizen has the right to organize and sing, even if the dictatorship does not want it. Thus, they identified for ideological purposes that popular music – which is, along with football, the manifestation of the Brazilian heart – and democracy, the people and authenticity, is against the military regime (SCHWARZ, 1992: 81).

Schwarz was precise in describing the role of music in *Opinião*, in that it gave a sonorous demonstration of the new condition achieved. The songs, once submitted to screenplays and engaged shows, now came to life in the unsystematic fragmentation of media sensibility, just as it happened with *O morro (feio não é bonito)* ["The hill, (ugly is not beautiful)"] by Carlos Lyra and Gianfrancesco Guarnieri. Composed in 1963, the work left its original context as part of the soundtrack of the film adaptation of *Gimba, o president dos valentes* ["Gimba, the president of the valiant"] – a politicized piece by Guarnieri meant to achieve mass repercussions – that had been circulating the channels of modern media. First, it was part of Nara Leão's successful debut album, *Nara*, in 1964. Shortly thereafter, in 1965,

it was the second song in the opening potpourri of the famous LP, *Dois na bossa* ["Two in Bossa"] by Elis Regina and Jair Rodrigues, the most successful selling album of the 1960s and phonographic correlation of the popular TV show *O fino da bossa* ["The Fine of Bossa"] led by the same duo on TV Record beginning that year.

The migration of protest art from the institutional circuit proposed by CPC to records and television musicals was perhaps the pinnacle of the creation of what Schwarz (1992: 79-80) called the "saleable symbol of the revolution" – being quickly welcomed by students and the public in general. Regardless of his derogatory judgement as to being saleable – the fundamental characteristic of mass music – the movement that took place was exactly that. It is worth noting, however, that the migration did not occur because of the sole or majority interest of the media, but by the direct actions of engaged artists in these media, like Edu Lobo and the notable composer, singer, pianist, actor and film director Sérgio Ricardo (in which they were accompanied, little by little, by some prominent names among CPC ideologues such as Alfredo Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri and Oduvaldo Vianna Filho and Francisco de Assis). It is significant, however, that the greatest symbol of the new channel for protest music, the MPB ["Brazilian Popular Music"] television festivals, was conceived by Solano Ribeiro, an actor who took same route: from protest to media. He was the producer of the First National Festival of Brazilian Popular Music on TV Excelsior of São Paulo, where he consecrated a style of protest songs by crowning as winner *Arrastão* ["Trawl net"] a *canção-praieira* [songs of the seashore] by Edu Lobo and Vinicius de Moraes, defended by Elis Regina, a bossa nova work inspired on Caymmi that represented the daily life of a pre-capitalist community of fishermen.

It is interesting to point out that a significant share of the critics saw the expansion of engaged art to mass media as a device beneficial only to the conservative civil-military dictatorship in power, as did the literary critic Flora Süssekind:

> The strategy of Castelo Branco's administration was, on the one hand, expansionist—super-development of the mass media, especially television; on the other hand, even liberal in terms of protest art and left intelligentsia, as long as it severed its possible links with the popular strata (SÜSSEKIND, 2004: 22).

From this panorama, Süssekind (2004: 213) concluded that there was a confinement of "left-wing" intellectual production, while, in respect to the masses, television guaranteed "the certainty of effective social control in every household that possessed transmitting equipment". Obviously, such a derogatory interpretation reverberated in protest music that used televised musicals and festivals as its main disseminating vehicle. Independent of a comparative analysis of the effectiveness or depth of the different types of

protest manifestations, we could say, however, that the derogatoriness does not explain the conflicts staged on television and in the mass media, including the censure and persecution motivated by the receptivity to left-wing discourse (DUNN, 2007: 65). More than this, however, Süssekind's argument, confined solely to the power of media, makes it almost impossible for any political action to have come from the artists of mass culture, contrary to what has been shown here. It is worth noting that this is not merely a personal opinion of the author, but an impasse of the leftist intellectuals of the time, in general, pressed between the will to involve the popular in their projects and the refusal of conventional mass media, as argued by Carlos Guilherme Motta (2008: 243-298).

The wave of protest songs unleashed by *Arrastão* was equally despised by literary critic Walnice Nogueira Galvão (1976: 95), in the accusation of the myth of the "day to come", an instrument of "evasion and consolation for intellectually sophisticated people". In this myth – whose greatest representative in what is called MMPB ("Modern Brazilian Popular Music") would be singer and composer from [the northeast state of] Paraíba, Geraldo Vandré, author of hits like *Disparada* (with Théo de Barros) and *Pra não dizer que não falei de flore*s ["To not say that I did not speak of flowers"] – Galvão observed that "there is no option but to sing; what varies is the purpose of singing. Consolation, dissemination, or magical thinking, these are the purposes that the MMPB song proposes for itself" (GALVÃO, 1976: 104). In light of the internal conflicts of the protest art studied here, rather than the reductionist evaluation of the anesthetic effects of the protest song, Galvão's insistence on this myth reflects a popular music strategy to put itself at the forefront of action. In this perspective, Galvão's criticisms are nothing other than the expression of the other extreme of engaged art in play: that of the erudite intelligentsia, who had already made the same accusation of "mere consolation" against popular artists (see the arguments cited above by Carlos Estevam). Similarly, the unequivocalness of the mass media domain, as pointed out by Süssekind, had been anticipated in CPC's seminal writings. These judgements, then, far less than solutions, are part of the problem.

Disqualifying the move of popular musicians to the forefront of the political-musical debate, modeled on CPC, is yet another, if not decisive, major obstacle: the recognition these musicians received by the intellectuals in question during the heat of the hour. An emblematic case was that of Nara Leão, who through *Opinião*, gained significant visibility, prestige and rewards (cf. CASTRO, 2000: 352) and, even at the end of 1964, confessed: "I am making so much money that I don't know where to put it." It was in this good tide that she told a newspaper in 1966: "The military can understand cannons or machine guns, but catches nothing of politics" and "our Armed Forces are useless, as demonstrated in the last revolution, when troop movement was hampered by some flat

tires" (apud CASTRO, 2000: 353). These were incredibly arrogant and foolish statements, in light of the consummate victory of the military, but was given uncommon attention. On the part of the military regime, it responded not by some obscure sheriff, but by the current Minister of War (and future president), General Costa e Silva, with a threat of enforcing the National Security Law. On the part of the high intelligentsia, they were not taken in by some alienating rebellion, but euphorically welcomed her. CPC's leader Ferreira Gullar, even dedicated to her the quatrain: "Young man don't mess / With this Nara Leão / Who goes around armed / With a flower and a song"[7] (apud CASTRO, 2000: 353).

Reviewing the development of protest music among the expressive repercussions of a Nara Leão or Geraldo Vandré during the second half of the 1960s, and the modest presentations of Carlos Lyra and his clan on CPC's trailer around 1963, one does not perceive a rupture per se, but the gradual development of artistic relationships. At first, there is an extremely innovative mechanism of exchange where engaged intellectuals sought mass capital and the legitimacy of the popular to consolidate their goals for power, offering, on the other hand, their recognition, both aesthetically, by accepting the historicity of bossa nova, as well as politically, by participating in the realization of a left-wing project. For the success of this pact, however, protest music, which was not unanimously considered representative of national popular culture, had to establish a complementary pact, exchanging the prestige gained by the intelligentsia and their mass visibility, for the legitimacy of artists considered closer to folkloric "purity". While immediately after the coup, the relationship between intellectuals and popular artists seems to have achieved a new equilibrium with specific weights, albeit comprising the same elements already in place. Having lost its access to power and its network of popular organizations, CPC's intelligentsia, on the one hand, gave up its exclusivity of determining the revolutionary content of works of art and began to demand much more from the mass capital of popular music, to play a more auxiliary role with the artists, who no longer played the part of intermediary between the cultured sphere and the masses to assume an autonomous position in political action. It is difficult, however, to nominate a political winner among the engaged art groups, since the dictatorship was largely dominant in the power projects of the period. From the point of view of the Brazilian cultural milieu, however, the prominence achieved by popular artists after the 1964 coup was something remarkable and had significant repercussions in the following years, whether in the development of protest music of Chico Buarque, João Bosco and Aldir Blanc, Taiguara and Gonzaguinha, among others, or the Tropicalism of Caetano Veloso, Gilberto Gil and his clan.

[7] "Moço não se meta / Com a tal Nara Leão / Que ela anda armada/ De uma flor e de uma canção"

References

BARBOZA, Marília Trindade; OLIVEIRA FILHO, Arthur de. *Cartola, os tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

BARROS, Nelson Lins e. Música popular: novas tendências. *Revista Civilização Brasileira*, Year 1, no. 1, p. 232-237, Mar. 1965.

BARROS, Nelson Lins e et al. Que caminho seguir na música popular brasileira? In: *Tropicália:* encontros. COHN, S; COELHO, F. (Orgs). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 16-31. Debate occurred in 1966 and organized by Airton Lima Barbosa.

BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus Livraria, 1984. Available on: <http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br.df/files/cpc.livro_.pdf>. Accessed on: 23 Oct. 2013.

CABRAL, Sérgio. Nelson Lins e Barros. *Revista Civilização Brasileira*, year 2, nos. 9-10, p. 265-267, Sept.-Nov. 1966.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5th Ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Geir. Razão de família. In: *Violão de rua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira-Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1962. p. 39.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade:* a história e as histórias da bossa-nova. 2nd ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de. História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52. Available at: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=pt&nrm=iso>. Accessed on: 16 Oct. 2013.

DOMINGUES, André. *Caymmi sem folclore*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

DUNN, Christopher. Tropicália, modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos (Org). *Tropicália:* uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 59-79.

_____. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Trans. Cristina Yamagami. São Paulo: Unesp, 2009.

ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos:* ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades/Secretary of Culture, Science and Technology of the State of São Paulo, 1976.

GOMES, Alfredo Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, p. 7-17, 1968.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, vanguarda e subdesenvolvimento:* ensaios sobre arte. 4the ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. João Boa-Morte (Cabra marcado para morrer). In: *Violão de rua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira-Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1962. p. 22-35.

JARDIM, Reynaldo. Mão aberta. In: *Violão de rua (II)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira-Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1962. p. 108.

LENHARO, Alcyr. *Cantores do rádio:* a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Edunicamp, 1995.

LOBO, Edu; TINHORÃO, José Ramos; VINHAS, Luiz Carlos. Confronto: música popular brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, Year 1, n. 4, p. 305-312, July 1965.

LYRA, Carlos. *Eu & a bossa:* uma história da bossa-nova. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. In: CAMPOS, A. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5th Ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 133-145.

MIDANI, Andre. *Música, ídolos e poder:* do vinil ao download. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MORAIS, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista:* sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: 34, 2008.

NEVES, Santusa Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira:* cultura brasileira e indústria cultural. 5th ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PRONTUÁRIO [RECORD], No. 8438, DOPS/Santos. Santos: 1977. Available at: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoriapolitica/prontuario.php?prontuario=BR_SP_APESP_DEOPS_SAN_P008438_01>. Accessed on: 13 Apr. 2016.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro:* artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Unesp, 2014.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 61-92.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários & retratos. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira – música.* 2nd ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 129-191.

André Domingues dos Santos is a professor and coordinator of the interdisciplinary baccalaureate in Arts of the Federal University of Southern Bahia, Paulo Freire campus. He has received his Doctorate and Master's in Social History from the University of São Paulo with a focus on the history of Brazilian popular music, and a teaching degree in Philosophy from the University of Campinas. Author of *Caymmi sem folklore* ["Caymmi without folklore"] (Barcarolla, 2009) and co-author of *Batuqueiros da Paulicéia: enredo do samba de São Paulo* [Roughly: "Drummers of the town of São Paulo: the storyline of samba from São Paulo"] with Osvaldinho da Cuíca (Barcarolla, 2009), as well as chapters in specialized books and academic articles. A music critic for 15 years in the São Paulo city press; Curator, director and producer of several music projects; teacher in free courses on the History of Brazilian Popular Music. Andre-domingues@uol.com.br

DOI 10.20504/opus2016b2203

O *reggae* na terra do forró: diálogos, interpenetrações e conflitos

Iztok Mervič (UFPB)
Adriana Fernandes (UFPB)

Resumo: O presente artigo apresenta o cenário atual do *reggae* na Paraíba, Nordeste do Brasil. Ao longo da pesquisa, a Paraíba foi várias vezes caracterizada como "terra do forró", em relação à popularidade e predomínio do gênero musical mais tocado e apreciado da região pesquisada, que é o forró. Em comparação com os outros estados vizinhos do Nordeste do Brasil, o *reggae* na Paraíba não tem o mesmo nível de popularidade, embora em alguns poucos locais na região existam bandas se apresentando frequentemente. No artigo são apontadas as causas encontradas em pesquisa etnográfica para os desafios enfrentados pelo *reggae* na Paraíba e uma pequena reflexão sobre a dinâmica das relações destes problemas.

Palavras-chave: *Reggae*. Paraíba. Forró.

Reggae in the Land of Forró: Dialogues, Interpenetrations and Conflicts

Abstract: This article presents the current *reggae* scene in Paraíba in northeastern Brazil. Throughout the study, Paraíba was characterized many times as "the land of forró" in respect to the popularity and dominance of this musical genre played and appreciated in the region of our study. Compared to other neighboring states in Northeast Brazil, reggae in Paraíba does not enjoy the same level of popularity, although reggae bands do exist and frequently perform in a few locations in the region. This article addresses the causes of the challenges faced by *reggae* in Paraiba that were identified in the ethnographic study and includes a small reflection on the dynamics of these issues.

Keywords: Reggae. Paraíba. Forró.

MERVIČ, Iztok; FERNANDES, Adriana. O *reggae* na terra do forró: diálogos, interpenetrações e conflitos. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 65-82, dez. 2016.

Submetido em 10/05/2016, aprovado em 29/07/2016.

Apesar de o *reggae* ter surgido na Jamaica, ganhou popularidade entre o público mundial, como na América do Sul, América do Norte, Europa, África, e até no Japão e na Oceania, entre outros. Além disso, o *reggae*, ou estilos musicais influenciados pelo *reggae*, é tocado em comunidades locais específicas ao redor do mundo, como por exemplo pelos índios Hopi e Havasupai no Arizona (EUA), pelos quilombolas na Colômbia, por jovens urbanos na Nigéria e África do Sul, *skinheads* da classe trabalhadora na Grã-Bretanha, Maori da Nova Zelândia e aborígenes australianos (MANUEL, 1995). Segundo este mesmo autor, há diferentes razões que levaram as diversas sociedades ao redor do mundo a aceitarem e adotarem o *reggae*: a sua mensagem de libertação universal, promoção dos valores espirituais, divulgação da igualdade entre classes sociais e da identidade pan-africana. O Brasil não é uma exceção. Aqui vários compositores e bandas se deixaram influenciar pelo *reggae* desde o fim de década de 1970, principalmente depois da gravação da música *Não chore mais*, de Gilberto Gil (a versão do sucesso de Bob Marley *No Woman, No Cry*) em 1979, que significou o começo de expansão e popularização do *reggae* no Brasil. Atualmente, o *reggae* é tocado em todo país, com identificações diferenciadas. Há várias formas de adaptação ao *reggae* que foram se espalhando de forma fragmentada e regionalizada (ALBUQUERQUE, 1997: 147-155).

Na região do Nordeste brasileiro é possível destacar dois lugares onde o *reggae* significativamente influenciou e reformulou a cultura regional. O primeiro é o estado do Maranhão, conhecido como "Jamaica brasileira", que apresenta um destaque no cenário brasileiro por ter o *reggae* presente há quase 40 anos, como um fenômeno sociocultural diversificado (FERNANDES, 2007: 475. FREIRE, 2010: 160-162). A tradição da "radiola" (sistema de som, uma tradução local do *sound system* jamaicano) e da dança em par do *reggae,* observados principalmente na capital São Luis, são um destaque no cenário de *reggae* brasileiro (SILVA, 1992: 87-95). O segundo local é o estado da Bahia, onde o *reggae* jamaicano também influenciou a transformação de tradições musicais. As estruturas rítmicas do *reggae* se combinaram com estruturas rítmicas locais e caribenhas e criaram um novo padrão rítmico na música brasileira, contribuindo, assim, para a formação de um novo estilo musical baiano. Segundo Béhague (2006: 84), os novos padrões de bateria que combinaram a batida básica do samba com estruturas rítmicas de merengue, salsa e *reggae* foram chamados de *samba-reggae.*

Além dos dois exemplos destacados, o cenário, ou seja, a cultura do *reggae* em geral, está significativamente presente nas capitais do Nordeste brasileiro como Recife, Maceió, Natal e Fortaleza. É um gênero musical bastante praticado e difundido na cultura popular destas cidades. Considerando que estas cidades são vizinhas ao estado da Paraíba se espera que também neste estado o *reggae* tenha um espaço similar no cenário musical.

Baseado nesta ideia, o objetivo do presente artigo é apresentar o cenário do *reggae* na Paraíba, Nordeste do Brasil, através de um estudo etnográfico.

É importante salientar que este artigo está, de alguma forma, generalizando as conclusões sobre as manifestações da cultura do *reggae* na Paraíba, pois o estudo foi realizado em apenas três cidades. No entanto, vale ressaltar que a região apresenta um significativo cenário cultural paraibano. O estudo foi desenvolvido na capital João Pessoa (JP), na cidade de Campina Grande, segunda maior cidade paraibana, e na cidade de Cabedelo, vizinha à capital (Fig. 1), durante a segunda metade de 2013 e todo o ano de 2014.



Fig. 1: Brasil, destaque para Paraíba e a região da pesquisa (municípios de João Pessoa, Cabedelo e Campina Grande). Fonte: elaborado por Fernando Vieira Rocha.

Ao coletar os dados básicos para o trabalho, foram enfrentadas dificuldades para encontrar registros e ou trabalhos científicos sobre *reggae* na região em foco. Praticamente não existe nenhuma fonte de informação sobre o assunto, além dos dados básicos sobre algumas bandas e divulgação de show postados na Internet, em particular na rede social Facebook. Também existem poucos sites oficiais das bandas paraibanas de *reggae*, sendo que a maioria divulga seus trabalhos através do Facebook e nas plataformas, como Palco MP3 e Soundcloud. No início da pesquisa contatos foram estabelecidos com algumas bandas locais de João Pessoa cujos shows foram frequentados, o que nos permitiu estabelecer uma rede de conhecimento que incluía os principais representantes envolvidos com *reggae* na região pesquisada. Entre maio e setembro de 2014 sete entrevistas

semiestruturadas foram realizadas, sendo cinco com as seguintes bandas ou seus representantes: banda Pedecoco; Denys da banda Geração Rasta; Febuk; banda Candeeiro Natural; e banda DigZin. Uma entrevista foi realizada com o locutor do programa Transa Reggae e promotor de eventos e shows Dado Belo e outra com Tiago e Zazuka, os representantes do Movimento de Reggae João Pessoa. Além disso, várias conversas informais com membros das outras bandas (como André e Allyson da banda Dona Terezza, Bruno da banda Kayapira, Kabeça da banda Tribo Ras, David da banda Datura Reggae, Allyson e David da banda Emboscada e outros) foram importantes fontes de informação. Paralelo a todo o processo de contatos e entrevistas, foi feito um levantamento e coleta de músicas (CDs, mp3s, vídeos, etc.), das letras e outros materiais de divulgação relacionados às bandas e eventos regueiros na região pesquisada. Em relação às mídias de divulgação de *reggae*, foi feito o acompanhamento presencial do programa de rádio Transa Reggae (visitas ao estúdio da Rádio Tabajara) e acompanhamento de mídias de Internet, como páginas das bandas e o Facebook.

A principal estratégia utilizada no trabalho de campo foi a chamada observação participante (MYERS, 1992), que permitiu entender melhor os fenômenos em estudo. Nesse sentido, foram acompanhadas também as atividades, ocasiões, interesses e afetos em duas bandas de *reggae* de João Pessoa, as quais um dos autores desta pesquisa teve a oportunidade de integrar durante o processo. Como contrabaixista, Iztok Mervič participou de shows das bandas Dona Terezza e Geração Rasta. Com a banda Dona Terezza (desde novembro de 2013) abriu-se a possibilidade de participar no processo de criação das músicas. Esta experiência permitiu observar em detalhes várias fases de processo de criação artística. Isso nos ajudou a entender melhor como funciona o cotidiano de uma banda no cenário de *reggae* na Paraíba - desde a forma de organização dos encontros e ensaios, a questão do processo criativo em termos de composição das músicas, comunicação entre os membros da banda, até o processo de divulgação e realização dos shows e apresentações. O envolvimento pessoal de um dos pesquisadores com os sujeitos da pesquisa poderia ter influenciado a nossa objetividade, além da presença dele poder perturbar o normal decurso da interação social. Mas, como todos os sujeitos foram informados sobre a pesquisa antes da colaboração começar e o fato de já conhecerem nossos objetivos acadêmicos, eles aceitaram o duplo papel de Mervič sem preconceitos identificados. Além de visitas aos shows, tanto de bandas locais como de bandas nacionais e internacionais de *reggae* que estiveram tocando nas cidades paraibanas, foram realizadas visitas a ensaios, eventos e programa de rádio, assim como inúmeras conversas informais com músicos e com simpatizantes do *reggae* local para fins de observação acerca dos fenômenos ocorrentes. O presente artigo é o resultado desse processo etnográfico.

Como tudo começou: o *reggae* na Paraíba

A forma de difusão de *reggae* na Paraíba não foi uma exceção em termos da difusão do *reggae* pelo mundo e pelo Brasil. Mesmo não sendo um dos gêneros populares na região, o cenário está presente. As primeiras bandas surgiram na década de 1990 com os pioneiros do *reggae* paraibano, o músico Febuk (com a banda Santo Graal) e o Rastamen (com a banda Reggae Band). Fernando Antonio Fernandes de Albuquerque - Febuk foi uma das pessoas mais importantes para o desenvolvimento do cenário de *reggae* na Paraíba. Foi um dos primeiros a trazer, divulgar e tocar *reggae* na região. Além de ser músico, também é sócio-fundador e presidente da ACRPB - Associação Cultural do Reggae do Estado da Paraíba. Segundo ele, o cenário do *reggae* em João Pessoa e em toda Paraíba desenvolveu-se mais tarde e com menos impacto em comparação às capitais e estados vizinhos do Nordeste do Brasil. Febuk acredita que a razão mais relevante é a "cultura musical" presente na Paraíba, que dá grande destaque ao forró. Ele comenta a posição inferior do *reggae* no cenário da música popular na região:

> Trabalhar com *reggae* num estado onde um outro estilo predomina, é muito difícil, é uma questão de resistir. Aqui o que se ouve nas emissoras é o forró. O Governo do Estado investe muito no forró. Todo mundo já ouviu falar em 'O maior forró do mundo', em Campina Grande. Fazer shows de *reggae* aqui com bandas locais é uma verdadeira maratona. Acredite, é um desgaste, mas alimenta a alma (ALBUQUERQUE, 2014).

Febuk afirma que na década de 1980 ainda não existiam bandas de *reggae* na região e que também foi muito difícil encontrar discos de *reggae* em João Pessoa. Na década de 1990, a situação não mudou significativamente, apenas alguns discos das maiores estrelas do *reggae* internacional, como Bob Marley ou Jimmy Cliff, estavam disponíveis nas lojas de CDs. Assim como fez Riba Macedo[1], do Maranhão, por volta de 1970, para adquirir os discos de *reggae*, Febuk também os comprava fora do seu estado: em Recife (PE), onde os camelôs vendiam nas calçadas, em Fortaleza (CE), São Luís (MA) e São Paulo (SP). Ao longo dos anos, Febuk criou uma coletânea própria, que acabou sendo de grande importância para o desenvolvimento do cenário do *reggae* na Paraíba. Nos primeiros shows de *reggae* de João Pessoa não havia CDs de *reggae* para serem tocados nos intervalos, como por

[1] Riba Macedo, dono de uma radiola em São Luis do Maranhão, é considerado uma das personagens mais significativas da popularização do *reggae* no estado de Maranhão. Na década de 1970, ele adquiriu seus primeiros discos fora do seu estado, em Belém (Pará) e os levou para tocar nas festas "regueiras".

exemplo no primeiro show de Edson Gomes[2] na quadra do Jangada Clube[3]. Portanto, foi Febuk quem levou um CD da sua coletânea para tocar antes do show começar.

Na década de 2000, o *reggae* ainda estava pouco presente no mercado dos discos. Além da oferta básica de *reggae* internacional, alguns discos de artistas brasileiros, como do cantor Edson Gomes e da banda Ponto de Equilíbrio[4], poderiam ser encontrados em poucas lojas. Portanto, uma pequena loja que Febuk abriu no centro da João Pessoa na segunda metade dos anos 2000 foi de uma importância significante para o desenvolvimento da cena do *reggae* em João Pessoa. Ele vendia discos do *reggae* de diversos subgêneros, dos vários artistas nacionais e internacionais. Febuk resolveu fechar a loja depois que seus equipamentos de som e DVD foram levados em um roubo.

Quando se dá um pouco de atenção à trajetória do *reggae*, não só na Jamaica mas também no Brasil, percebe-se que os meios de divulgação são de grande importância para a difusão das canções assim como para o desenvolvimento do seu cenário. A referência do *reggae* paraibano mais frequentemente mencionada e muito respeitada atualmente é o apresentador, jornalista, locutor e radialista, Dado Belo, chamado de "mago do *reggae*". Depois que seu programa de rádio chamado Transa Reggae saiu ao vivo pelos bairros e pelos municípios, o *reggae* passou a ser mais divulgado e mais ouvido, ganhando lugar entre os gêneros musicais populares na região. Transa Reggae está no ar desde 6 de janeiro de 1996, quando Dado Belo fez sua primeira transmissão. Na preparação de estréia do programa, um amigo dele, radialista, o denominou de "mago do *reggae*" - uma antonomásia que ficou até hoje. Vários sujeitos da pesquisa afirmaram que ele é o responsável pela popularização do *reggae* na região e que foi através dele que muitas pessoas entraram em contato com *reggae* pela primeira vez. A ideia principal do programa é tocar os sucessos do *reggae*: internacionais, nacionais e também músicas das bandas locais.

Além de ser locutor, Dado Belo também é promotor de shows de *reggae* em João Pessoa. Ele trouxe alguns dos maiores nomes do *reggae* para a capital. Em 2006, por exemplo, a banda norte-americana Groundation[5] e algumas semanas depois os jamaicanos

---

[2] Edson Gomes é um cantor e compositor baiano, considerado um dos músicos mais significados do *reggae* brasileiro.

[3] Jangada Clube é um local onde eventos e festas de vários tipos ocorrem. Está localizado na orla da praia do Cabo Branco, em João Pessoa.

[4] Ponto de Equilíbrio é uma banda carioca, considerada uma das principais referências do *reggae* no Brasil.

[5] Groundation é uma banda de *reggae* norte-americana, internacionalmente famosa, que inclui nas suas composições influências de *jazz* e *blues*. É considerada uma das maiores referências de *reggae* atual mundial.

Israel Vibration[6] tocaram no Esporte Clube Cabo Branco, em João Pessoa, pela primeira vez na Paraíba. Dado Belo organizou também os shows das maiores bandas nacionais do *reggae* como Edson Gomes e Ponto de Equilíbrio. Um papel bastante significante que Dado Belo tem para a cultura do *reggae* paraibano é que ele dá oportunidade para bandas locais e regionais apresentarem o seu trabalho, realizando entrevistas ao vivo com as bandas e permitindo que elas divulguem suas músicas. Além disso, convida bandas pequenas e desconhecidas para abrirem shows produzidos por ele. Estes shows, em geral, contam com a participação de bandas grandes e famosas, com apresentação em um palco maior e com uma melhor infra-estrutura. Para as bandas iniciantes, colaborar com Dado Belo significa um ponto de extrema importância para seu lançamento no mercado local e também nacional do *reggae*. Entretanto, existem alguns críticos entre os músicos locais do *reggae*, que reclamam destas colaborações em termos de cachês mal pagos.

Reggae paraibano em busca das suas características regionais

Em geral, os regueiros paraibanos acreditam que o *reggae* está sendo negligenciado e ficando "em segundo plano", considerando a predominância de outros gêneros e estilos musicais na região. Alguns até acreditam que no final da década de 2000 o *reggae* estava mais presente no cenário cultural do que hoje em dia. Foi nesta época que muitas bandas paraibanas surgiram e passaram a se apresentar com determinação para o público da região. Ao longo da pesquisa (2013-14), quase todo fim de semana havia um evento com alguma banda de *reggae* local. Além disso, também ocorreram shows e eventos com participação de bandas populares do *reggae* brasileiro como Ponto de Equilíbrio (Clube Cabo Branco, JP, agosto de 2013 e novembro de 2014), Edson Gomes (JampaVille, JP, novembro de 2013), Natiruts (orla de Cabo Branco, JP, dezembro de 2013), Planta e Raiz (Praia de Ponta de Campina, Cabedelo, agosto de 2014), Tribo de Jah[7] (Clube Cabo Branco, JP, janeiro de 2015) e bandas internacionais famosas como Groundation (Clube Cabo Branco, JP, outubro de 2013) e SOJA[8] (Domus Hall, JP, dezembro de 2014).

No *reggae* das bandas paraibanas várias influências musicais diferentes foram identificadas, tanto sonoras como de conteúdo das letras. Nem todas as bandas são apresentadas neste artigo, somente algumas com uma história mais destacada. É importante

[6] Israel Vibration é uma banda de *reggae* formada na Jamaica nos anos 1970. Durante a carreira manteve a sua posição como uma das bandas mais representativas do gênero em geral.
[7] Tribo de Jah é a banda mais famosa do Maranhão, formada em 1986 na Escola de Cegos (os quatro fundadores da banda são cegos).
[8] SOJA é uma banda norte-americana, bastante popular e reconhecida entre os regueiros brasileiros.

ressaltar que a grande maioria dos integrantes das bandas de *reggae* na região pesquisada são homens. Em alguns casos, mulheres apareceram nas bandas como cantoras de apoio (por exemplo, Caroline, da banda Emboscada ou a dupla Isabella e Luanda, da banda Geração Rasta). Uma exceção é a cantora e compositora chamada Naiá, que é muito influenciada pela cultura musical regional, com forró, xote e baião. Para ela, esses subgêneros musicais possuem as "batidas" (o ritmo) das suas raízes e ela acredita que possuem a mesma "batida" do *reggae*. Além disso, segundo ela, *blues* e MPB também influenciam suas composições. No seu trabalho, ela destaca temas como amor e natureza, tendo por objetivo principal "mexer com o coração do seu público e preenchê-lo com alegria" (conversa informal, mar. 2014).

A temática romântica também é identificada no trabalho da banda Dona Terezza, que surgiu no ano de 2009 e cuja ideia foi desenvolver um projeto musical diversificado – *MPB reggae*. Além das suas próprias músicas (influenciadas por bandas como Cidade Negra, Natiruts e O Rappa, além de Bob Marley e bandas como SOJA e Steel Pulse), o repertório da banda é composto por versões *reggae* de sucessos da MPB. Dona Terezza também possui uma influência regional, como por exemplo, a versão *reggae* da música *Eu só quero um xodó*, do sanfoneiro e compositor pernambucano Dominguinhos em parceria com Anastácia.

Um estilo de *reggae* diferenciado, influenciado principalmente pelo rock progressivo, é apresentado pela banda Emboscada, uma banda bem conhecida e respeitada entre os regueiros na Paraíba. Desde seu surgimento em 2001, a proposta da banda foi produzir um som "diferente" e "original", por isso denominou o seu *reggae* como *new reggae* - *reggae* novo. As músicas autorais da banda Emboscada tratam tanto de assuntos ligados à juventude, praia, surf e amor, como também destacam questões sociais, tocando em temas mais delicados, como pobreza e conflitos.

Uma das bandas mais recentes no cenário paraibano é a banda Dubbem, que na sua música mistura várias influências, desde *reggae roots* e *dub*, até *pop*, *rock'n'roll* dos anos 1990, *rap* e *heavy metal*. Nas palavras dos integrantes da banda, todas essas influências musicais são entrelaçadas com "um grande toque do nosso irreverente tempero brasileiro". A ideia principal da Dubbem é transmitir uma imagem da banda como sinônimo de energia positiva, consciência social, harmonia e poesia, passando mensagens de paz, amor e amizade para todos (conversa informal, nov. 2014).

Um estilo diferenciado, o *ska*[9], é apresentado em um projeto desenvolvido por músicos de diversas bandas que se juntaram com um objetivo em comum - o Parahyba Ska Jazz Foundation. A banda toca sucessos da época de *ska* jamaicano, com algumas versões singulares – por exemplo, o cover da famosa composição do jazzista Dave Brubeck *Take Five*, porém tocada em compasso 4/4 (ao invés de original 5/4).

A banda pessoense Candeeiro Natural é um destaque no cenário regueiro da região pesquisada. O líder da banda, Gabriel Caminha, é um músico experiente que em setembro de 2008 formou o grupo na busca de firmar uma identidade musical. A proposta da banda é trazer um pensamento positivo e uma reflexão da nossa sociedade através de *reggae*, fortemente influenciado pela tradição musical regional nordestina, além de pop e MPB. Uma forte influência de xote pode ser identificada no som da banda Candeeiro Natural, usando a sanfona no seu *reggae* como maior destaque. No repertório podem-se encontrar, além das composições próprias e sucessos internacionais do *reggae*, as versões das músicas tradicionais nordestinas atualizadas, tocadas na estrutura rítmica/tímbrica de *reggae*[10]. As influências do grupo vão de Bob Marley e Luiz Gonzaga, até Milton Nascimento, Djavan e Gilberto Gil.

A banda Pedecoco hoje em dia é considerada uma das mais populares e melhores bandas de *reggae* no estado da Paraíba. O nome da banda Pedecoco é uma expressão popularmente utilizada para representar o coqueiro. O cantor David Moreira Soares acredita que vem de uma "regionalidade", que representa a beira da praia e é uma referência à cidade de João Pessoa, rodeada de coqueiros que "representam de forma tão sólida nosso clima tropical, nossas praias e nosso *reggae*" (SOARES, 2014). Desde o início, a proposta da banda Pedecoco foi de fazer um som diferenciado, um som original que eles chamaram de "*reggae* natural". A banda afirma que o seu *reggae* é influenciado por diferentes estilos musicais brasileiros, desde o baião, coco, maracatu e MPB, até o *blues*, *jazz*

[9] *Ska* é um gênero musical que se tornou a música dominante da Jamaica no início dos anos 1960. A maior característica da "levada rítmica" do *ska* foi a ênfase do *offbeat* (contratempo) sobre uma linha de contrabaixo chamada *walking bass* (padrão usado no *jazz*). O contratempo (*offbeat*) marcou a música jamaicana para sempre e também é a maior característica do *reggae*.

[10] As caraterísticas mais comuns do *reggae* são o uso de *offbeat* (acentuação dos tempos fracos na música - os tempos dois e quatro, em vez de um e três, ou simplesmente contratempo); *onedrop* (um padrão rítmico que não enfatiza, e, às vezes, elimina completamente, o primeiro tempo de cada compasso); *riddim* (um padrão rítmico caraterístico de reggae, composto da linha de contrabaixo acompanhada por bateria); *bubble shuffle* (um estilo de tocar teclado no reggae. Um padrão rítmico mais *shuffle,* colcheias em *swing*, como se toca no *jazz*, usado para tocar acordes numa maneira cortada e abafada. Normalmente o teclado utiliza o som de estilo órgão Hammond); o contraste sonoro entre a guitarra base e o contrabaixo e a utilização dos efeitos sonoros artificiais (como *echo*, *reverb* e *delay*).

e *rock'n'roll*. Segundo eles "a música regional já veio na carga genética e a gente a joga nas nossas músicas inconscientemente. O resultado é uma mistura que acrescenta um som ímpar ao estilo cada vez mais característico do grupo" (SOARES, 2014).

A banda Geração Rasta foi formada no bairro Padre Zé em João Pessoa, que é um dos bairros da periferia da capital paraibana, com uma reputação associada à violência. Os integrantes da banda afirmam que o seu *reggae* é *reggae roots* com letras autorais de conteúdo local e influências da cultura nordestina. A sua música, posicionada num contexto similar ao dos guetos jamaicanos da época do surgimento do *reggae*, reflete uma realidade social bastante complexa.

Na região de município de Cabedelo surgiu apenas a banda DigZin, cujas influências musicais vão desde "clássicos" do *reggae* internacional e brasileiro (como Bob Marley, Peter Tosh, Burning Spear, Edson Gomes, entre outros) até tradições musicais nordestinas (como Luiz Gonzaga), MPB (como Renato Russo e Caetano Veloso) e blues. A proposta da banda é misturar o *reggae* com as influências regionais, que eles consideram como suas "raízes verdadeiras". O percussionista e vocalista Noé Pires acredita que "o *reggae* não é uma coisa só, por isso queremos misturar o nosso *reggae* com ritmos regionais do Nordeste, como maracatu, ciranda e coco" (PIRES, 2014).

Em Campina Grande, a banda Kayapira foi formada por jovens da periferia, conhecida localmente como Pelourinho, no bairro do Rosa Cruz. Como explicou o cantor Bruno, o nome da banda vem de um jogo de palavras, juntando as palavras *kaya* e *caipira. Kaya,* além de ser o nome de um dos álbuns mais conhecidos de Bob Marley, também é uma palavra jamaicana para maconha. *Caipira* é um termo brasileiro de origem tupi que costuma ser utilizado para se referir à população do interior e também designa os moradores da roça, da zona rural. No palco, o cantor Bruno surpreende pelo seu figurino, apresentando uma blusa quadriculada e um chapéu de palha, característicos de pessoas que vivem em sítios e fazendas e também figurino característico de festas juninas. A proposta da Kayapira é tocar o "verdadeiro *reggae* de raiz", com uma identidade local própria, incluindo nas suas letras o seu dialeto e vivências do dia a dia.

Outra banda da região da Campina Grande é a banda Silêncio, que busca a originalidade com seu "*reggae* alternativo" influenciado pelo maracatu, *rock*, *hard core*, *rap*, *ragga* e *ska*. A proposta das letras é disseminar as mensagens de paz, amor, igualdade, meditação e liberdade, conscientizando os ouvintes, seja em relação à natureza, à espiritualidade ou aos aspectos sociais.

O cenário do *reggae* paraibano é diferenciado, no sentido de existir bandas de *reggae* com várias influências musicais nas suas composições. Os artistas do *reggae*

paraibano mostram um grande respeito à cultura musical regional (forró, xote, baião, coco, maracatu, entre outros) e a citam como uma fonte significativa de inspiração para sua música.

Desafios enfrentados

Segundo alguns sujeitos da pesquisa, no início de anos 2000 havia mais lugares onde o *reggae* era tocado e as bandas tocavam "com mais vontade e entusiasmo" (ALBUQUERQUE, 2014). Naquela época, as bandas ainda tocavam *reggae* mais pelo prazer, mesmo sabendo que financeiramente não daria tanto lucro como tocar outros gêneros musicais, como forró, *rock*, MPB ou pagode. Depois dessa época, as coisas ficaram mais lentas devido aos entraves, falta de recursos e patrocínio. Enfrentando essas dificuldades, várias bandas pararam de tocar, desistiram permanentemente ou deram uma pausa. Ao mesmo tempo, muitas permaneceram apesar das dificuldades que enfrentaram ao longo do caminho. Tanto as bandas, como os organizadores dos eventos e locutores encontram vários desafios em relação à realização de shows de *reggae*. Cinco aspectos desafiadores que os artistas e o público regueiro enfrentam na Paraíba, foram identificados ao longo da pesquisa: (1) aspecto sociocultural (em relação ao gosto musical predominante do público da região, que valoriza o forró, e com os preconceitos ainda presentes em relação ao *reggae*); (2) aspecto infra-estrutural (em relação à falta de lugares para se tocar *reggae*); (3) aspecto financeiro (em relação ao baixo valor dos cachês recebidos pelas bandas); (4) aspecto publicitário (poucas emissoras que tocam *reggae*); e (5) aspecto organizacional (falta de um movimento organizado em prol do *reggae*).

A razão principal destacada pelos músicos e simpatizantes do *reggae* na região, que ainda não permite que o *reggae* se torne um estilo musical mais popular na Paraíba, é a sua posição sociocultural. Vários sujeitos da pesquisa acreditam que o *reggae* encontra-se em uma posição inferior em comparação aos outros gêneros musicais, principalmente ao forró, que é o gênero predominante da região pesquisada. Segundo eles, a "cultura musical característica" da região dificulta a divulgação das bandas locais, prejudicando a cultura *reggae* em geral. Febuk acredita que o forró é uma cultura abraçada pelo governo de estado da Paraíba e pelas suas prefeituras e por isso, permanece a referência cultural no estado como um todo. Um exemplo que ele apresentou são os festivais de forró que se tornaram uma atração turística da Paraíba. No entanto, não existe este espaço para festivais de *reggae*. Ele afirma: "Devido à massificação do forró em nosso estado, o *reggae* é tido como uma música estranha, estrangeira, música de marginal para a maioria das pessoas" (ALBUQUERQUE, 2014). Este preconceito acompanha o *reggae* desde seu surgimento.

No Brasil, o *reggae* sofreu um certo preconceito e foi negligenciado pela mídia, que o considerou como música dos marginais e "mais uma música de favelados" (CARDOSO, 1997: 12). Pelas conversas informais, não só com simpatizantes do *reggae,* mas também com o público em geral, pode ser concluído que o *reggae* ainda é visto como uma música do gueto, voltada para o pobre, marginalizado. Os músicos e os simpatizantes do *reggae* são considerados "desocupados", "maconheiros", até "viciados". A situação na região pesquisada não é uma exceção, pelo contrário, os sujeitos da pesquisa afirmam que o preconceito hoje em dia na Paraíba permanece principalmente como conseqüência das posições culturais da sociedade. Um exemplo dessa visão é um comentário do radialista Anacleto Reinaldo, apresentador Paraibano do programa Chumbo Grosso da Rádio Sucesso FM 92,9 MHZ, publicado no YouTube em 2012. Um ouvinte ligou para o programa pedindo para o radialista tocar uma música de Bob Marley. A resposta do Anacleto Reinaldo foi:

> Toca mmm… Aqui não toca música de maconheiro não, maconheiro aqui é peia[11]. Uma Bob Marley é meu cacho de pomba[12] para a sua mulher, no triângulo[13] dela, viu seu corno besta… Aqui não tem fumaça não, aqui não tem viadagem, não tem fumaça, negócio aqui é música bonita popular brasileira, música feita por quem sabe ler não por um analfabeto safado da qualidade que tem hoje aqui, viu? E triângulo …mulher bunduda do triângulo bonito. Aqui a gente gosta é disso, viu? Tá bom? E você toma um tabaco pra lá… e tá na hora de tomar o seu café… tá na hora de você comer merda… Café de pobre safado da sua qualidade favelado de periferia é merda, viu? Viado safado… (REINALDO, 2012).

Nas palavras do radialista podem-se identificar diversas generalizações e preconceitos. Em relação aos amantes do *reggae*, podem ser observados preconceitos de cunho social ("analfabeto safado", "pobre safado", "favelado de periferia"). Além disso, podem-se identificar ideias de sexismo e machismo (se refere às mulheres como objetos, utiliza termos pejorativos para se referir à questão sexual) e ideias homofóbicas ("viado safado"). Percebe-se, ainda, que o radialista associa diretamente o ouvinte de *reggae* aos usuários de drogas e incita a violência ("Aqui não toca música de maconheiro não, maconheiro aqui é peia"). Não se pode generalizar a partir de um exemplo como esse, que

[11] Peia é uma expressão regional transmitindo a ideia de apanhar.
[12] Cacho de pomba faz referência ao pênis.
[13] Triângulo faz referência à vagina.

é extremado, porém, pode-se concluir que o preconceito sobre os fãs do *reggae* ainda está presente na cultura popular paraibana.

O "Mago do *reggae*" Dado Belo admite que hoje a situação melhorou muito, mas reconhece que o preconceito ainda existe, pelo menos em relação a dois fatores: à marginalidade e às drogas, ambos ainda comumente associados ao *reggae* (BELO, 2014). Similarmente, Febuk acredita que o *reggae* paraibano ainda sofre um "preconceito do sistema" e que o *reggae* "já vem malhado com aquela roupagem suja" (ALBUQUERQUE, 2014). Ele lamenta que para o *reggae* as portas ainda estejam fechadas também no âmbito da administração pública. Segundo ele, existem padrões duplos em relação às escolhas das bandas para os eventos públicos, direcionados pela prefeitura, pois existem bandas de outros gêneros musicais que tocam com muita frequência, até repetindo suas apresentações em anos seguidos. Além disso, ele reclama dos custos burocráticos, mais precisamente dos custos para obtenção da documentação de permissão para show, inclusive em pequenos estabelecimentos, cujos proprietários não têm garantido seu retorno financeiro. Esta situação já implica na outra dificuldade que os músicos de *reggae* enfrentam na região pesquisada.

As condições de infraestrutura são outro fator bastante importante que afeta a popularização e aceitação do *reggae* na região pesquisada. A maior lacuna para o desenvolvimento do cenário é a falta dos lugares e casas de shows receptivas e promotoras do *reggae*. Não existem espaços particulares para o *reggae* e há poucos espaços cujos empresários sejam simpatizantes do *reggae* para que as bandas possam tocar e apresentar seu trabalho. Embora existam lugares suscetíveis de serem adaptados para os eventos de *reggae*, não há casas de show de *reggae* especificamente, há poucas boates (ou casas noturnas) onde se pode ouvir *reggae* ocasionalmente (como, por exemplo, What's Up). Na capital João Pessoa, a região mais frequentada por regueiros é o Centro Histórico. Lá existem lugares como Casarão 39, Vila do Porto e Cachaçaria Filipeia, que realizam shows de *reggae*, assim como também de diversos outros gêneros musicais. Alguns eventos são organizados esporadicamente, não ocorrendo em bares ou casas de show, mas utilizando-se espaços comuns, como nas praças de comunidades. Para eventos com bandas nacionais e internacionais mais famosas (como por exemplo Natiruts, Edson Gomes e SOJA) os shows ocorreram nas casas de shows Domus Hall e JampaVille, que não são espaços onde o *reggae* é normalmente tocado, mas têm capacidade para receber um público maior. Similarmente, o município de Campina Grande tem poucos lugares onde os shows de *reggae* são realizados. O mais famoso de todos é um lugar chamado Extensão Vitrola Bar, que é um espaço de caráter mais "alternativo", onde os jovens se reúnem para escutar, curtir e dançar diferentes estilos musicais (*reggae*, *rap*, *hip-hop*, *rock*, *heavy metal*, *hard core*,

entre outros). No fim dos anos 2000, a situação pareceu melhor. Em João Pessoa, houve bares como Marley´s bar no bairro de Cabo Branco, bar A Base e bar Dona Tereza, ambos no bairro do Bessa. Nos dias atuais, esses bares ou não existem mais ou começaram a tocar outros gêneros musicais, deixando o *reggae* negligenciado.

Além de ter poucos lugares para se apresentar, as bandas de *reggae* na Paraíba, em geral, têm dificuldades de receber um bom valor de cachê, e se acontece, há casos em que os contratantes não querem pagar o valor combinado. Segundo alguns músicos, é difícil "receber um retorno financeiro digno" com o *reggae*. Como Allyson, o guitarista das bandas Emboscada e Dona Terezza, disse em uma conversa informal: "se você quer ganhar a vida só tocando *reggae* aqui, vai morrer de fome. Eu sou do *reggae*, mas para fazer um lucro eu também toco em vários outros projetos de estilos mais populares, como MPB e rock e até forró universitário se precisar" (conversa informal, nov. 2013). Similarmente, Dado Belo comenta que seria muito mais lucrativo organizar um show de forró, no entanto, para ele o *reggae* é o estilo de vida que não tem nada a ver com o lucro do capital (BELO, 2014). Os músicos acreditam que essa situação dificulta o desenvolvimento do cenário em grande escala. As bandas têm pouco retorno financeiro, pois não conseguem investir mais em seu trabalho, como comprar melhores instrumentos, pagar os ensaios nos melhores estúdios musicais ou investir nas gravações com produção de qualidade melhor. As bandas das classes sociais mais pobres não conseguem comprar seus próprios instrumentos, como é o caso da banda Geração Rasta, cujo baterista, por exemplo, não possui sua bateria própria.

Em relação ao aspecto publicitário, os sujeitos da pesquisa destacaram o poder que a mídia tem na formação do gosto musical e aceitação dos artistas e suas músicas na região pesquisada. Na história do *reggae*, tanto na Jamaica como no Brasil, as mídias, principalmente o rádio, desempenham um papel significativo no reconhecimento da cultura *reggae*. Segundo os sujeitos da pesquisa, o público é influenciado pela música que toca no rádio, que é forró, rock, MPB e também fica muito voltada para os sons internacionais, como pop norte-americano. Na região pesquisada, o *reggae* não é tocado nas emissoras populares da mídia, como Radio Cabo Branco, Sucesso FM, Mix FM, Clube FM e Radio Tambaú, com exceção das músicas mais populares de *reggae* nacional, de bandas como Natiruts, Cidade Negra ou O Rappa. O *reggae* das bandas locais e bandas "clássicas" do *reggae* jamaicano e internacional na verdade só é tocado em um programa da Radio Tabajara, que é Transa Reggae, de Dado Belo.

Os artistas acreditam que o *reggae* está negligenciado no mercado musical e nas mídias, por isso eles estão procurando outras janelas para promover o seu trabalho, mais especificamente a Internet, principalmente através das redes sociais. Incomodados com esta

situação, dois jovens entusiastas, Zazuka, de 26 anos e Tiago Rocha, de 29, tomaram a iniciativa para formação do Movimento do Reggae João Pessoa em 2011. Por enquanto, a atividade deles é a venda dos ingressos e a divulgação dos eventos do *reggae*, principalmente através da rede social *Facebook* e do aplicativo de celular *WhatsApp*. Além disso, eles lançaram o site reggaejoaopessoa.com.br, usado principalmente para o registro dos shows, incluindo agendas, fotos e vídeos gravados nos shows. Em um futuro próximo, eles querem registrar todos os eventos e as informações sobre todas as bandas da região. A ideia principal do Movimento do Reggae João Pessoa é ajudar o cenário do *reggae* crescer, e "vê-lo daqui dez anos totalmente diferente". Para alcançar esse objetivo, eles acreditam que também precisam despertar a atenção de mais pessoas com o *reggae*, levá-lo às pessoas que nunca viram um show de *reggae*, nas palavras de Zazuka, "mostrar que o *reggae* não é uma doidera" (ZAZUKA, 2014).

Atualmente, a cultura *reggae* ainda está em processo de reconhecimento no contexto da cultura regional, enfrentando vários desafios. De modo geral, o que falta é um ambiente mais organizado, que poderia fornecer ao *reggae* local/regional mais estrutura e a possibilidade de estar ainda mais presente e mais valorizado no cenário musical regional. Todavia, há um cenário de *reggae* ativo, com a existência de várias bandas influenciadas por diferentes vertentes musicais, que expressam momentos sócio-históricos locais e mundiais.

Comentários finais

No processo inicial de procura dos contatos e dos sujeitos que fazem parte da presente pesquisa, várias pessoas ficaram surpresas com o tema de interesse. Muitos se perguntaram se existe mesmo *reggae* na região e comentaram que este gênero musical não estaria muito presente na "terra do forró". Ao longo da pesquisa esse estereótipo ficou cada vez mais evidente, ficando mais claro que a pesquisa trata de um gênero atípico da região, onde o gênero musical mais popular é o forró. No entanto, diferente das informações iniciais, hoje, após a realização da pesquisa, podemos dizer que *existe sim* uma cena "regueira" na "terra do forró" e isso também é demonstrado no presente artigo.

Comparando com os estados vizinhos, o *reggae* chegou um pouco "atrasado" na Paraíba e o cenário, segundo os entrevistados, não se desenvolveu de maneira similar. Por causa dos diferentes desafios identificados ao longo da pesquisa, o cenário não conseguiu alcançar o mesmo nível de popularidade e aceitação como nos estados vizinhos. Apesar disso, o *reggae* paraibano possui qualidades para afetar as várias esferas da vida social, similarmente como pode ser constatado na sua história ao redor do mundo. Na Paraíba, o *reggae* não possui um papel tão significativo na reformulação das práticas musicais regionais,

como observado no Maranhão e na Bahia. Por um lado, os gêneros musicais dominantes e sua infraestrutura de disseminação impedem o *reggae* de tornar-se um gênero mais presente nos meios de comunicação e, portanto, mais atraente e acessível à (nova) audiência. Por outro lado, são as práticas musicais predominantes, como o forró, que têm impacto sobre o caráter do *reggae* paraibano e o reformularam.

Durante a pesquisa e convivência com os regueiros paraibanos algumas ideias gerais foram formuladas. O *reggae* na Paraíba, como um gênero musical, está no caminho de reconhecimento em contextos culturais e sociais, para se tornar uma prática musical localmente reconciliada e aceita. Os músicos estão procurando as referências e ligações estéticas (e de conteúdo) com gêneros musicais regionais, como forró, xote ou coco. Por outro lado, paradoxalmente, esta forte relação com as práticas musicais e culturais regionais em busca do desenvolvimento e fortalecimento de uma identidade regional nordestina parece ser uma das razões que contribui para a obstrução do *reggae* em desempenhar um papel mais significativo e se tornar um gênero musical mais aceito e trabalhado no cenário da música popular paraibana. O papel dominante do forró parece ser o fator de maior peso que restringe a afirmação do *reggae* na cena musical local. No entanto, este orgulho regional não impediu o *reggae* de conquistar um lugar de destaque no cenário da música popular em outros estados do Nordeste brasileiro, onde a identidade regional nordestina se misturou com a "atitude regueira" para fortalecer as ideias "globalizadas" do *reggae*. Comparando com os temas recorrentes das letras do *reggae* "globalizado" de outras regiões do mundo (como por exemplo, discriminação e violência, liberdade e amor, exclusão e união), um destaque bastante interessante pode ser observado na atitude das bandas do *reggae* paraibano. Além destes temas comuns, há uma valorização da cultura e da identidade regional, principalmente em relação ao estado da Paraíba e a região Nordeste do Brasil, mas também à cultura brasileira em geral.

Referências

ALBUQUERQUE, Carlos. *O eterno verão do reggae.* São Paulo: Editora 34, 1997.

ALBUQUERQUE, Fernando Antonio Fernandes de (Febuk). *Depoimento*. Entrevista concedida a Iztok Mervič. Mangabeira, João Pessoa, Paraíba, 11 jun. 2014.

BÉHAGUE, Gerard. Rap, Reggae, Rock, or Samba: The Local and the Global in Brazilian Popular Music (1985-95). *Latin American Music Review*, University of Texas Press, Austin, v. 12, n. 1, p. 79-90, 2006.

BELO, Dado. *Depoimento*. Entrevista concedida a Iztok Mervič. Castelo Branco, João Pessoa, Paraíba, 17 set. 2014.

CARDOSO, Marco Antonio. *A magia do reggae*. São Paulo: Editora Martin Claret ltda, 1997.

FERNANDES, Adriana. As transformações do reggae jamaicano no Brasil: o caso do xote nordestino. *Revista Brasileira do Caribe*, v. 7, n. 1, p. 471-482, 2007.

FREIRE, Karla Cristina Ferro. *Que reggae é esse que jamaicanizou a "Atenas brasileira"?* 2010. 217 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2010.

MANUEL, Peter. *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae.* Philadelphia: Temple University Press, 1995.

MYERS, Helen. *Ethnomusicology*: An Introduction. London: Macmillan, 1992.

PIRES, Noé. *Depoimento*. Entrevista concedida pelos membros da banda Digzin a Iztok Mervič. Fortaleza de Santa Catarina, Cabedelo, Paraíba, 2 ago. 2014.

REINALDO, Anacleto. Eu quero uma música de Bob Marley. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wuy4Vc9Bj8U>. Acesso em: 12 nov. 2013. Transcrição feita por Iztok Mervič em nov. 2013.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. *Da terra das primaveras a ilha do amor*: reggae, lazer e identidade em São Luis do Maranhão. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1992.

SOARES, David Moreira. *Depoimento*. Entrevista concedida pelos membros da banda Pedecoco a Iztok Mervič. Bancários, João Pessoa, Paraíba, 10 jul. 2014.

ZAZUKA. *Depoimento*. Entrevista dos membros do Movimento Reggae João Pessoa concedida a Iztok Mervič. Cabo Branco, João Pessoa, Paraíba, 1 jun. 2014.

Iztok Mervič é Mestre em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Paraíba (2015). Possui graduação em Sociologia (Fakulteta za druzbene vede Ljubljana, 2003). Tem experiência na área de Música, com formação de contrabaixista. Desenvolve linha de pesquisa em etnomusicologia, tendo investigando os conceitos de metáfora e identidade no *reggae*. iztok.mervic@gmail.com

Adriana Fernandes possui doutorado em Música (Ethnomusicology) - PhD pela University of Illinois at Urbana-Champaign (2005), mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (1995) e graduação no curso de Licenciatura em Educação Artística Habilitação em Música - Piano pela Universidade Federal de Uberlândia (1989). Foi professora efetiva da Universidade Federal de Goiás (UFG) de 1995 a 2008. Desde agosto de 2008 é professora no departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) responsável pelas disciplinas de Voz para o Ator. Atua no programa de Pós-Graduação em Música da UFPB na área de Etnomusicologia (como permanente) e no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da UFG como colaboradora. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Etnomusicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: relação música e teatro, música popular; música e corpo. fernandesufpb@gmail.com

DOI 10.20504/opus2016b2204

Diálogos luso-brasileiros no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro: um estudo exploratório das gravações mecânicas (1902-1927)

Pedro Aragão (UNIRIO)

Resumo: Este artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa de pós-doutorado com foco em diálogos musicais entre Brasil e Portugal no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro. Composto por cerca de 6 mil discos em formato 78 rpm, este acervo é considerado um dos mais importantes de Portugal e encontra-se atualmente em fase de catalogação e digitalização na referida universidade. O artigo apresenta um estudo exploratório das gravações mecânicas que refletem fluxos e trocas sonoras entre os dois países, com foco em "gêneros nacionais" – tais como o fado e o maxixe – gravados em Lisboa e no Rio de Janeiro por intérpretes que integravam um sistema de entretenimento comum (formado por teatro de revista, indústria fonográfica e partituras) aos dois países. Tendo por base os conceitos de "Atlântico Negro" tal como proposto por Gilroy (2001) e de "ecologia de saberes musicais do Atlântico Sul" proposto por Sardo (2013), pretendo trazer contributos ao entendimento destes intérpretes e destes fonogramas para a construção de um imaginário sonoro comum entre Brasil e Portugal.

Palavras-chave: Gravações mecânicas. Música popular brasileira. Música popular portuguesa. Diálogos luso-brasileiros.

Luso-Brazilian Mechanical Recordings (1902-1927) in the José Moças Collection at Aveiro University: An Overview

Abstract: This article presents the partial results of a postdoctoral study focused on musical dialogues between Brazil and Portugal from the José Moças Collection at the University of Aveiro (Portugal). Comprising six thousand shellac 78 rpm disc records, this archive is considered the most important sound collection in Portugal and is currently being catalogued and digitized by the University. The article presents an exploratory study of the mechanical recordings that reflect the flows and exchanges between Brazil and Portugal. The study focuses on "national genres"--such as *fado* and *maxixe*–recorded in Lisbon and Rio de Janeiro by artists who were part of a common entertainment system (made up of theatrical revues and the music publishing and recording industries) in both countries. In light of a review of "Black Atlantic" (GILROY, 2001) and "the ecology of musical knowledge of the South Atlantic" proposed by Sardo (2013), we intend to contribute to the understanding of the performers and phonograms to construct an imaginary sonority between both countries.

Keywords: Mechanical recordings; Brazilian popular music; Portuguese popular music; Luso-Brazilian musical dialogue.

ARAGÃO, Pedro. Diálogos luso-brasileiros no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro: um estudo exploratório das gravações mecânicas (1902-1927). *Opus*, v. 22, n. 2, p. 83-114, dez. 2016.

Submetido em 04/09/2016, aprovado em 21/10/2016.

Este artigo integra uma pesquisa de pós-doutorado[1] com foco no estudo de diálogos e trocas de práticas musicais entre Brasil e Portugal no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro. Considerada a maior coleção de discos em 78 rotações por minuto em Portugal, o acervo é composto por 17.450 fonogramas gravados entre 1900 e 1950 e abrange um vasto leque de gêneros musicais que vão do fado à música de concerto, além de uma ampla gama de intérpretes. Doado em 2012 à Universidade de Aveiro pelo radialista José Moças, o acervo é peça-chave não apenas para o estudo da implantação da indústria fonográfica em Portugal no início do século XX, como para o entendimento das dinâmicas transnacionais de práticas sonoras no referido período, uma vez que uma parte significativa dos fonogramas aponta para a circulação de gêneros musicais no espaço lusófono.

Partindo dos novos campos de possibilidades epistemológicas surgidas da premissa estabelecida por Gilroy em sua definição do "Atlântico Negro" – a de que os influxos comerciais estabelecidos pelos navios negreiros definiriam formas culturais estereofônicas que estariam para além das fronteiras definidas pelo estado-nação (GILROY, 2001) – e utilizando o conceito de "ecologias de saberes musicais do Atlântico Sul" tal como proposto por Sardo (2013), pretendo trazer contributos para o entendimento dos papéis da indústria fonográfica e de intérpretes – cantores e instrumentistas – na construção de um espaço sonoro comum entre Brasil e Portugal no início do século XX. Na primeira seção do artigo realizo uma breve análise da formação e da trajetória das coleções fonográficas em 78 rpm nos dois países, identificando um percurso que vai desde o relativo menosprezo dado por intelectuais brasileiros e portugueses a estes registros – tidos como "comerciais" e, consequentemente, "impuros" nas décadas de 1920 e 1930 – até a "legitimação" deste *corpus* de gravações como símbolos de autenticidade e identidades nacionais a partir da década de 1980. Este movimento é acompanhado por um processo de institucionalização de muitas coleções discográficas particulares e por um interesse acadêmico crescente pelo tema da fonografia, com vários trabalhos focados no âmbito da instalação da indústria fonográfica nos dois países (FRANCESCHI, 2002. SANTOS, 2011. GONÇALVES, 2013. LOSA, 2014). Ainda que de fundamental importância por seu pioneirismo, estes trabalhos são focados, via de regra, nas dinâmicas da fonografia como conformadoras do "estado-nação", e apresentam pouca ênfase em processos transnacionais ligados às indústrias do disco. Mesmo levando-se em conta a existência de

[1] Pesquisa realizada com bolsa da CAPES (Bolsista CAPES – Processo n. 0267/15-5), na Universidade de Aveiro, entre agosto de 2015 e julho de 2016. Além da CAPES, deixo aqui registrado meu agradecimento às professoras Susana Sardo e Rosário Pestana, da referida universidade, que me ajudaram imensamente com seus vastos conhecimentos sobre os temas aqui apresentados.

estudos recentes que têm como foco a ideia de fluxo contínuo de práticas musicais entre Brasil, Portugal e diversos países africanos (CIDRA; TILLY; MOREIRA, 2010. LUCAS; NERY, 2012. SARDO, 2013. MENEZES BASTOS, 2013), no que se refere ao tema específico da fonografia, esta abordagem ainda é pouco usual.

Desta forma, ao realizar, na segunda parte deste artigo, um estudo exploratório dos registros fonográficos da fase mecânica que refletem estas práticas em trânsito, pretendo trazer novos dados sobre a atuação de intérpretes que construíram pontes sonoras entre Brasil e Portugal no início do século XX e entender de que forma a indústria fonográfica reflete e ao mesmo tempo constrói este processo. Com poucas exceções, a maior parte dos nomes que consta nos rótulos dos discos do período é totalmente desconhecida e suas trajetórias só podem ser parcialmente recompostas através de pesquisa em fontes primárias – notadamente jornais de época. Ao tomar como foco a trajetória de artistas brasileiros e portugueses que continuamente se deslocavam pelos dois lados do Atlântico – integrados a uma indústria do entretenimento formada pelo tripé teatro de revista-indústria de partituras-indústria fonográfica –, pretendo entender de que forma tais atores sociais tiveram papel ativo na construção de um espaço sonoro e de um imaginário compartilhado entre os dois países.

Arquivos discográficos em 78 rpm: entre as "coleções nacionais" e a noção de culturas estereofônicas

Se nos fosse possível sintetizar em uma só palavra ou expressão toda a história da indústria fonográfica na primeira metade do século XX, a escolha do termo "78 rpm" não seria absolutamente despropositada. Ao se configurar como o primeiro suporte tecnológico comercializado mundialmente a partir da ação da indústria fonográfica, o disco 78 rpm tornou-se, de alguma maneira, símbolo da revolução fonográfica que se constituiu como uma das mudanças paradigmáticas da relação da humanidade com as práticas sonoras (TAYLOR, 2001).

Ainda que a trajetória do 78 rpm já tenha sido alvo de diversos estudos, que abrangem desde aspectos técnicos (BRADY, 1999. KATZ, 2005), etnomusicológicos (SHELEMAY, 1991. MALM, 1992. COTRELL, 2010) e comerciais (GRONOW, 1983), no que concerne a sua trajetória no Brasil e em Portugal, o interesse acadêmico é relativamente recente. Por refletirem em grande parte a produção da música popular urbana, as gravações em 78 rpm receberam pouca atenção de intelectuais brasileiros e portugueses da primeira metade do século XX. Mais preocupados em estudar músicas de matriz rural, identificadas em ambos os países como portadoras de "autenticidade" que lhes

dava primazia na construção de um "projeto nacional", tais intelectuais, via de regra, classificavam a produção musical urbana veiculada em discos 78 rpm como "popularescas", "inautênticas", "pastiches", dentre outros termos depreciativos (TRAVASSOS, 1997. SARDO, 2009). Tal desapreço refletiu-se também no trabalho de arquivamento deste material. Sem a chancela do meio intelectual da época, a salvaguarda deste gigantesco *corpus* de gravações veiculadas comercialmente em 78 rpm se deu – tanto no Brasil quanto em Portugal – muito mais por ações isoladas de instituições várias (colecionadores particulares, bibliotecas, museus, universidades) do que por políticas públicas ligadas à constituição de grandes arquivos fonográficos nacionais (LOPES, 2010: 50. ARAGÃO, 2010)

Este processo começou a sofrer significativas mudanças nas últimas décadas do século XX, quando se iniciou um movimento de redescoberta e valorização de gravações de música popular urbana em formato 78 rpm, que passaram a ser identificadas – paradoxalmente – como detentoras e formuladoras de "identidades nacionais". No Brasil, parte desta mudança de paradigma deveu-se ao trabalho realizado por intelectuais e jornalistas das décadas de 1950 e 1960, tais como Lúcio Rangel e Mozart Araújo. Conforme demonstrado por Napolitano e Wasserman (2000), estes intelectuais conseguiram estabelecer *status* de autenticidade a gêneros musicais urbanos, construindo discursos que associavam os mesmos a supostas "raízes rurais" ou "ancestralidades africanas". Surgiram, assim, as primeiras coleções associadas às práticas urbanas: inicialmente constituídas em âmbito particular, reunidas por músicos, radialistas, produtores culturais etc., estas coleções foram, em grande parte, incorporadas por instituições públicas e privadas durante as últimas décadas do século XX[2]. Este movimento de institucionalização também abrangeu as coleções discográficas em 78 rpm, dispersas em arquivos particulares. A publicação da *Discografia brasileira em 78 rpm* pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), em 1982, é sem dúvida uma primeira tentativa institucional de catalogação deste material. Sintomaticamente, a construção do catálogo dependeu de quatro colecionadores particulares, detentores de coleções representativas – Alcino Santos, Grácio Barbalho, Jairo Severiano e Miguel Ângelo Nirez. Apesar da importância deste catálogo, a primeira coleção de grande porte a ser institucionalizada foi a do pesquisador e fotógrafo Humberto Franceschi. No ano de 2001, com financiamento da PETROBRAS, a coleção – com cerca de 6.000 discos – foi totalmente digitalizada e posteriormente incorporada ao Instituto

[2] Como é o caso das coleções do músico Jacob do Bandolim e do radialista Henrique Foréis Domingues, o Almirante, que foram incorporadas ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro na década de 1970, bem como das coleções Pixinguinha, Baden Powell e Elizeth Cardoso, incorporadas ao Instituto Moreira Salles nos anos 2000.

Moreira Salles – entidade cultural privada com sede no Rio de Janeiro –, que a disponibiliza *online*[3].

No contexto português, verificam-se condições bastante similares às brasileiras. Espelhando práticas populares de contextos urbanos, a fonografia em Portugal constituiu-se, pelo menos em seu início, como um dos elos de uma cadeia formada pela indústria de partituras e pela indústria de entretenimento. Como afirma Pestana (no prelo), "o disco vai comercializar, em um novo suporte, músicas já popularizadas pela indústria de partituras [...] e por toda uma atividade performativa em torno dos teatros, jardins e outros espaços públicos". Justamente por reproduzir gêneros musicais populares urbanos – cançonetas, canções populares, fados, dentre outros –, boa parte desta produção veiculada em discos 78 rpm foi ignorada tanto pela elite portuguesa (LOSA, 2014) quanto pelos intelectuais, que viam gêneros urbanos, como o fado, como símbolos de uma suposta degenerescência urbana (PESTANA, 2013: 70). A década de 1950 marca, entretanto, uma mudança de postura em relação a este gênero. De acordo com Sardo (2009: 452), apesar do "discurso oficial" a favor do folclore em detrimento do fado, este "mantém o seu percurso paralelo, num processo de tolerância velada, e começa a adquirir um protagonismo mais evidente e quase institucional, a partir dos anos 1950". Este processo torna "quase obrigatória" sua aceitação pelo Estado Novo, elevando-o a uma "espécie de ícone de portugalidade" (SARDO, 2009).

Nas décadas de 1970 e 1980 surgem – ainda que esparsas – as primeiras coleções institucionais de discos 78 rpm, inseridas em ações mais amplas de constituições de acervos, tais como os Arquivos Sonoros da RTP[4] e o Museu Nacional do Teatro[5]. No âmbito acadêmico, os temas da fonografia e das "indústrias musicais" começam a ser explorados somente a partir da década de 1990. Como afirmam Silva e Pestana (no prelo), os primeiros estudos sistemáticos neste sentido em Portugal foram realizados pelo Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md) no contexto da elaboração da *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (CASTELO BRANCO, 2010), trabalho centrado no mapeamento de centenas de agentes de produção em música, o que "permitiu reconhecer o impacto das inovações tecnológicas e dos diferentes processos de

3 Através do *website* <http:www.ims.com.br>.

4 Fundados em 1971, os Arquivos Sonoros da Rádio e Televisão Portuguesa (RTP) comportam cerca de 4.000 discos em formato 78 rpm, bem como cerca de 24.000 CDs originais com música comercializada (BRISSOS, 2010: 62).

5 Fundado em 1982 e sediado em Lisboa, o acervo comporta maquetes de cenários, adereços de cena, trajes, figurinos, cartazes (em um total de 300.000 espécies) que refletem a história do teatro em Portugal desde o século XVIII. Seu arquivo sonoro é composto por cerca de 6.500 discos, em formatos 45, 33 e 78 rpm (BRISSOS, 2010: 61).

organização comercial da produção musical, do teatro de revista à indústria fonográfica, do cinema à rádio e à televisão"[6] (SILVA; PESTANA, no prelo: 3). Dentre os desdobramentos do projeto, encontram-se várias teses e dissertações sobre o tema, dentre os quais se destaca o trabalho de Losa (2014), um estudo etnomusicológico sobre a implantação e desenvolvimento da indústria fonográfica em Portugal de 1900 até meados da década de 1950, quando se inicia o processo de industrialização da produção naquele país.

No Brasil, o primeiro trabalho de grande magnitude sobre o tema da indústria de discos na primeira metade do século XX é o de Franceschi (2002). Ainda que dominado por uma postura mais empírica do que acadêmica, o trabalho apresenta farta documentação inédita sobre o início da fonografia no Brasil, incluindo partituras, documentos e material iconográfico sobre a Casa Edison, a primeira gravadora do Brasil. A partir deste trabalho inicial, o tema passa a ser abordado por dissertações e teses acadêmicas focadas na implantação e desenvolvimento de indústrias fonográficas em São Paulo e no Rio Grande do Sul (GONÇALVES, 2013. SANTOS, 2011), em análises de gravações do período mecânico (ULHÔA, 1999, 2013. SOUZA, 2009) e nos processos de desenvolvimento da indústria na segunda metade do século XX (DIAS, 2008).

Como apontado na introdução deste artigo, a maior parte dos trabalhos sobre a produção discográfica nos dois países apresenta ênfase nos processos de articulação da indústria fonográfica com a formulação de dinâmicas nacionais e regionais – processo que envolve a construção de gêneros musicais entendidos como símbolos de nacionalidade, tais como o fado e o samba, bem como relações entre as transformações sociais verificadas pelo advento da fonografia no âmbito de cada "estado-nação". Não há dúvida de que a ausência de estudos sobre o tema até a década de 1990 nos dois países motivou, em grande parte, o surgimento das produções acadêmicas com foco nas "fonografias nacionais" a partir de então. Mesmo levando-se em conta o pioneirismo e a importância de toda esta gama de trabalhos dedicados ao tema, pode-se constatar, de forma geral, uma ausência de foco nos aspectos transnacionais ligados à geração de fluxos e diálogos musicais entre países como Brasil e Portugal a partir do surgimento da fonografia.

Se é certo que uma gama de trabalhos recentes tem apontado para o estudo de sistemas ou "ecologias" musicais estabelecidas a partir do Atlântico Sul (MENEZES BASTOS, 2013. SARDO, 2013), é também certo que o tema específico do papel das

[6] A partir deste projeto inicial, surgiram diversos desdobramentos de pesquisa tanto em dissertações e teses realizadas no âmbito do INET-md quanto em projetos financiados por agências científicas portuguesas. Dentre eles, destaca-se o projeto "A indústria fonográfica em Portugal no século XX", realizado entre os anos de 2008 e 2012.

indústrias fonográficas na consolidação de tais sistemas musicais transatlânticos permanece paradoxalmente pouco explorado. O qualificativo "paradoxal", aqui utilizado, prende-se ao fato de que a consolidação da fonografia em âmbito industrial e capitalista é normalmente vista como um fenômeno essencialmente transnacional. Como afirma Malm (1992: 351), mesmo levando-se em conta a existência de pequenas indústrias com ações locais durante curtos períodos (principalmente na Europa), a divisão do mercado mundial, a partir do início do século XX, foi feita a partir de seis grandes conglomerados fonográficos europeus e norte-americanos, e até os anos 1990 esta estrutura pouco teria se alterado.

De forma análoga às indústrias de partituras, que durante toda a segunda metade do século XIX criaram fluxos transnacionais de gêneros associados às danças de salão, o sistema fonográfico capitalista do século XX promoverá, com uma intensidade nunca antes vista, o deslocamento de práticas sonoras antes tidas como locais. Se até então este sistema transnacional era baseado apenas nas partituras – registros escritos dos sons –, a fonografia inaugura o transporte das próprias vozes, timbres, fórmulas de oralidade e sonoridades instrumentais dos intérpretes locais – agora "congelados" em discos 78 rpm e disseminados mundo afora.

Desta forma, o sistema capitalista associado à fonografia será mais um poderoso elo na construção das chamadas "culturas estereofônicas", tais como definidas por Gilroy. Para este autor, o estabelecimento de um sistema mercantil e escravocrata entre Europa, Américas e África a partir do século XVI teria sido o responsável pela criação de formas culturais multifocais baseadas "nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória" das diásporas negras espalhadas pelo mundo, que o autor denomina "Atlântico Negro". Assim, ao invés de se focar na ideia de culturas e etnias estanques – vistas como ideologias políticas formadas por agentes interessados na defesa dos "estados-nações" – o autor defende a ideia de cultura como "fluxo":

> Decidi-me pela imagem de navios em movimento pelos espaços entre a Europa, América, África e o Caribe como um símbolo organizador central para este empreendimento e como meu ponto de partida. A imagem do navio – um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento – é particularmente importante na circulação de ideias e ativistas, bem como no movimento de artefatos culturais e políticos chaves: panfletos, livros, registros fonográficos e coros (GILROY, 2001: 38).

A partir desta premissa, Sardo (2013) procura expandir o conceito de culturas estereofônicas para outros campos que vão além da diáspora negra. Para a autora, as rotas mercantis desenhadas a partir dos trânsitos promovidos pela Península Ibérica em contato

com a África e a América do Sul definiriam o que ela denomina "ecologia musical do Atlântico Sul". Tomando como base o conceito de "ecologia de saberes", tal como proposto por Santos (2007), esta ecologia musical definiria uma nova cartografia das relações culturais no triângulo formado por Península Ibéria, África e América do Sul, cartografia que transgrediria as fronteiras físicas dos estados-nações e estabeleceria novas relações de pertencimento e estereofonia cultural entre os vértices deste triângulo. Neste processo, novos sujeitos e modos de representações culturais, antes renegados e silenciados por perspectivas etnocêntricas, passam a se tornar protagonistas na construção destes saberes. As vozes, cosmogonias e ações de indivíduos até então considerados "sem história" – e, portanto, incapazes de pensar sobre si próprios – passam a compor uma ecologia de saberes que integram uma "pluralidade de formas de conhecimento, para além do paradigma ocidental do conhecimento científico" (SARDO, 2013: 49).

Aplicadas ao contexto de nosso objeto de pesquisa, estas perspectivas epistemológicas nos permitem entender o papel das indústrias fonográficas no início do século a partir de novos ângulos. Ao registrarem as vozes e as práticas musicais de indivíduos hoje praticamente desconhecidos – falamos de uma gama de intérpretes associados ao contexto do teatro de revista e da canção popular, tidos como gêneros "menores" pela intelectualidade da época –, os registros fonográficos nos permitem entender de que forma estes atores sociais participaram ativamente na construção de um imaginário sonoro compartilhado entre os dois países. Desta forma, ao realizar, no próximo tópico, um estudo exploratório das gravações mecânicas de intérpretes como Geraldo Magalhães, Medina de Souza, Raul Soares, Sales Ribeiro, dentre outros, pretendo trazer novos contributos para o entendimento do papel destes obscuros artistas na construção desta ecologia de saberes musicais entre Brasil e Portugal no início do século XX.

Fados, maxixes e modinhas em trânsito: um estudo exploratório das gravações mecânicas

Como introdução a esta seção, descreverei de modo sucinto alguns aspectos metodológicos utilizados no âmbito da investigação realizada no Acervo José Moças. A fase inicial da pesquisa consistiu em um estudo detalhado do catálogo da coleção, com o fim de se realizar uma primeira seleção do material. Este catálogo, elaborado pelo próprio colecionador em formato de planilha Excel, contém os seguintes campos (1) registro: número que o próprio colecionador atribuiu para localizar os discos na coleção; (2) intérprete: nome dos intérpretes tais como constam no rótulo dos discos; (3) título: também refletindo o nome que consta no rótulo do disco; (4) data de gravação; (5) local de gravação; (6) número de matriz; (7) nome da gravadora. Os itens (4) e (5)– usualmente não

informados nos rótulos dos próprios discos – foram em parte restabelecidos através de consultas a catálogos de gravadoras disponíveis *online* em *websites* especializados[7].

A partir deste estudo inicial do catálogo, procurou-se realizar uma seleção de fonogramas que refletisse diálogos luso-brasileiros, utilizando-se dois critérios: (1) busca por discos gravados em Portugal com gêneros habitualmente identificados por "brasileiros", tais como maxixes, choros, batuques, tangos-brasileiros, etc. Ainda que o catálogo não contenha um campo específico para gênero musical, os títulos das músicas muitas vezes já trazem a denominação de gêneros (p. ex. *Batuque brasileiro*, *Maxixe aristocrático*); (2) busca por discos gravados no Brasil por intérpretes portugueses.

Estabelecidos os critérios de seleção, a pesquisa revelou um *corpus* de 24 fonogramas da fase mecânica (1900 a 1926) que espelham trânsitos e diálogos entre Brasil e Portugal[8]. Dentre estes, encontram-se 13 maxixes gravados em Lisboa no início do século XX por intérpretes variados (Anexo 1), bem como outros gêneros musicais tais como lundu, modinha, cateretê e batuque (Anexo 2), totalizando 18 gravações representativas de gêneros considerados "brasileiros" gravados em Portugal. Por outro lado, foi possível identificar 6 fonogramas gravados no Brasil por intérpretes portugueses, sendo que 3 fonogramas são identificados como fados (com subdenominações como "fado cômico" e "fado corrido") e 3 sem identificação de gênero (Anexo 3).

Definido o *corpus* inicial de gravações a serem estudadas, procedeu-se a seleção, limpeza, digitalização e processo de filtragem sonora dos discos, trabalho realizado com a ajuda dos técnicos de som da Universidade de Aveiro em parceria com um técnico de som brasileiro especializado no tratamento de discos de 78 rpm[9]. Através de diversas reuniões presenciais e via Internet, estabeleceu-se uma metodologia de trabalho que fixou critérios específicos de limpeza dos discos e digitalização "em bruto" do material (ou seja, realizada sem a utilização de equalizadores ou *softwares* de filtragem eletrônica dos fonogramas). Uma vez realizada a digitalização e guardados os arquivos digitais com o material não tratado, foram definidos parâmetros de filtragem das gravações para uma futura edição do material.

---

[7] Informação prestada pelo próprio colecionador em entrevista em 13 abr. 2016.

[8] Para além destas 24 gravações, o Acervo José Moças apresenta cerca de 60 registros da fase elétrica (1927 a 1945) que espelham trocas luso-brasileiras, dentre os quais as primeiras gravações de Amália Rodrigues. Por questões metodológicas, preferi focar neste artigo apenas os registros da fase mecânica.

[9] Deixo registrado meu agradecimento ao técnico Otacílio Azevedo, um dos maiores especialistas em recuperação e tratamento de 78 rpm no país, responsável pela digitalização do *corpus* de gravações aqui analisada.

Como ponto inicial para o estudo destes fonogramas, partiu-se do pressuposto de que os mesmos não poderiam ser tomados como unidades autônomas, mas sim como integrantes de um sistema complexo que envolvia, desde finais do século XIX, uma rede de entretenimento formada por editoras de partituras, teatros de revista, performances públicas em cafés-concerto, circos, arenas, dentre outros elementos (LOSA, 2014: 104). Segundo Ochoa (2003: 37), este fenômeno estaria intimamente relacionado ao surgimento de uma cultura do espetáculo – nascida em contextos cosmopolitas burgueses a partir de meados do século XIX – que, associada aos novos "meios massivos" do fim do século, tais como o fonógrafo e o cinema, configurariam alguns dos primeiros sistemas de entretenimento transnacionais. Neste processo, músicas antes tidas como locais – tais como o fado e o maxixe – passariam a integrar este grande sistema de espetáculo – operetas, *vaudevilles,* teatros de revista – e transformam-se, elas próprias, em "canais" para construção de imaginários coletivos e em elementos-chave na ressignificação das relações espaço-tempo (ERLMANN, 1996).

No Brasil e em Portugal, a introdução destas novas formas de entretenimento – associada a outros fatores como as reformas urbanas e o surgimento de novas tecnologias[10] – estaria intimamente ligada à procura de um novo *ethos* cosmopolita-modernista característico dos grandes centros urbanos europeus, tais como Paris e Londres. Neste processo, o teatro de revista poderia ser identificado como um dos mais poderosos meios pelos quais esta cultura do espetáculo se desenvolveu no contexto luso-brasileiro (REBELLO, 1984. TINHORÃO, 1998). Comparada aos outros espaços que se constituíam como símbolos da modernidade cosmopolita da época – tais como os cafés-concerto, os *vaudevilles* e os cabarés, usualmente associados a contextos masculinos – o teatro de revista iria se consagrar como uma das poucas opções de lazer popular voltada para as famílias oriundas das classes média e baixa (TINHORÃO, 1998: 181). Para além disso, por sua característica fragmentada – a revista é essencialmente definida como uma peça sem enredo dramático, composta por diferentes "quadros" independentes entre si, agregando esquetes cômicos, números de dança, canto, etc. –, esta forma de entretenimento seria facilmente

[10] Dentre as reformas urbanas e melhorias tecnológicas no Rio de Janeiro da segunda metade do século XX, destacam-se a iluminação a gás (a partir de 1860), as primeiras obras de canalização de esgoto (1864), a inauguração das primeiras linhas telefônicas (1872) e as primeiras grandes avenidas inauguradas no início do século ao modo dos *boulevares* de Paris (TINHORÃO, 1998: 204). Em Lisboa, o engenheiro Ressano Garcia pode ser considerado como o grande responsável pelas reformas urbanas ocorridas a partir de 1874, tal como a abertura de largas vias como a Avenida da Liberdade e a Avenida das Picoas, bem como melhorias nos transportes públicos, com a inauguração de ascensores (como o famoso Elevador de Santa Justa) e a inauguração das primeiras ferrovias ligando a capital portuguesa às principais capitais europeias (SILVA, 2011: 72).

adaptável a diferentes contextos urbanos e ao mesmo tempo funcionaria como instrumento de mediação de elementos locais e transnacionais. Como afirma Silva (2011), ao apresentar lado a lado gêneros musicais locais (como o maxixe e o fado) e gêneros musicais considerados "cosmopolitas", a revista teria de alguma forma conferido legitimidades aos primeiros: retirados de seus contextos de origem (bairros populares como a Cidade Nova e a Alfama, por exemplo, para citar dois lugares emblemáticos do maxixe e do fado no Rio de Janeiro e em Lisboa), tais gêneros passavam a integrar um sistema de entretenimento cosmopolita e desta forma tornavam-se alvo de ressignificação.

Não por acaso, do *corpus* de 24 fonogramas selecionados no acervo José Moças, 18 estão diretamente associados ao teatro de revista. Esta vinculação nos permite realizar algumas constatações: a primeira é a de que uma parte significativa da produção fonográfica da época era subsidiária direta das performances nos palcos. O disco era considerado em muitos casos como um subproduto da montagem teatral, como se comprova pelo fato de que os rótulos traziam, via de regra, o título da peça associada à música (por exemplo: *Maxixe* da revista *A Capital Federal*; *O vatapá* da revista *Fado-Maxixe*, ou ainda *Modinha de Pernambuco* da revista *Fado-Maxixe* – cantada pelo mesmo ator da peça, Sr. Raul Soares"). A segunda constatação é a de que – sendo subsidiários das performances teatrais – estes fonogramas tinham como intérpretes os próprios atores da época, muitos dos quais vinculados a companhias teatrais portuguesas que realizavam constantes turnês ao Brasil. É o caso da Companhia Taveira, fundada pelo empresário Alfredo Taveira, sediada no Teatro da Trindade em Lisboa entre 1909 e 1910, e que reunia atores como Medina de Souza, Delphina Victor, Raul Soares e Sales Ribeiro, nomes que eram frequentemente anunciados na imprensa brasileira da época. A terceira constatação – e talvez a mais importante para o estudo deste *corpus* de fonogramas – é a de que os discos não eram apenas veículos de propagação das músicas das peças, mas de todos os elementos cênicos que, de alguma forma, estavam "embutidos" nas performances vocais gravadas.

Estes elementos cênicos resultam em uma pluralidade de "gestos vocais" – entendidos aqui como cada um dos componentes que integram o conjunto de possibilidades da fala e da palavra cantada em um contexto performativo teatral. Elementos heterogêneos como falas e diálogos satíricos, fragmentos de risadas, interjeições, cantos com voz empostada, cantos masculinos "em falsete", cantos com ênfase em "sotaques" regionais são alguns dos exemplos destes "gestos vocais" encontrados nos dezoito registros fonográficos associados ao teatro de revista no Acervo José Moças. Ainda que não seja objetivo deste artigo uma análise exaustiva destes registros, passaremos em revista algumas destas características presentes nas gravações.

Os registros *Maxixe aristocrático* (Gramophone 64332), *O vatapá* (Gramophone 64336), *Cateretê brasileiro* (Zonophone 054014) e *Corta jaca* (Zonophone 054015), gravados em Lisboa em 1910 pelo duo Geraldo Magalhães e Medina de Souza, exemplificam bem a gama de gestos vocais utilizados na construção de tipologias e imaginários brasileiros na Europa no início do século XX. Um dos primeiros cantores e atores negros brasileiros a fazer carreira internacional, Geraldo Magalhães é ainda um nome pouco explorado tanto pela historiografia musical (com poucas exceções, como Efegê, 2007) quanto pela bibliografia acadêmica brasileira. Natural do Rio Grande do Sul, tendo se estabelecido no Rio de Janeiro já em fins do século XIX, passou a fazer sucesso como cantor em cafés e teatros de variedades. Em 1907 formou o duo Os Geraldos, em parceria com Nina Teixeira, realizando sua primeira excursão para Portugal – em um movimento pioneiro de inserção de artistas brasileiros naquele país, quando o mais comum era o fluxo inverso, ou seja, a presença maciça de artistas portugueses no Brasil. A turnê se tornou um êxito, fato comprovado pela imprensa portuguesa da época. A *Revista Brasil-Portugal* de 1º de agosto de 1908, por exemplo, publicava uma foto do duo, afirmando que o teatro Coliseu dos Recreios "se enchia para ver Os Geraldos em seu inimitável dueto brasileiro" (REVISTA BRASIL-PORTUGAL, 1908). O sucesso em Portugal teve eco no Brasil de modo dúbio: enquanto parte da imprensa festejava a "consagração do artista patrício"[11], o cronista Jota Depê classificava o duo como "dueto beiçudo", que supostamente proclamava em países estrangeiros "o baixo nível financeiro e estético de nossa arte" (LOPES, 2008).

As gravações realizadas em duo com a atriz portuguesa Medina de Souza – integrante da companhia Taveira e com intensa atuação no Brasil – apresentam três características marcantes: a constante remissão a tipos raciais brasileiros (com ênfase em figuras femininas, como "a mulata" e "a negrinha") associadas a uma música sincopada (caracterizada por vezes como "maxixe", "cateretê" ou mesmo "fado") e à ideia de sensualidade ora provocada pela dança, ora resultante de uma duplicidade de sentidos das letras das canções, em um efeito cômico muito apreciado à época. Como dito anteriormente, é possível perceber, nas performances dos dois artistas, uma gama de gestos vocais que colocarão em relevo estas características.

Um primeiro exemplo é o *Maxixe aristocrático* (Gramophone 64332), gravado em Lisboa em 1910. De autoria do compositor brasileiro José Nunes, este maxixe foi um dos números de maior popularidade na revista *Cá e Lá*, de Tito Martins e Bandeira de Gouveia, cuja estreia se deu no dia 15 de março de 1904 no Teatro Recreio Dramático do Rio de Janeiro. A intenção cômica da música já está presente no título e ilustra de alguma forma o processo de ressignificação de músicas populares urbanas no contexto do teatro de revista:

[11] Cf. *O Correio da Manhã* de 27 de agosto de 1909.

sendo o termo "maxixe" associado às camadas populares, um "maxixe aristocrático" seria em princípio um contrassenso. É esta ambiguidade que está presente na gama de gestos vocais apresentados pelos cantores. Tomemos como exemplo a primeira frase cantada por Magalhães – "O maxixe tem ciência / ou pelo menos tem arte / Para ter proficiência / Basta mexer certa parte" (Fig. 1). Como a orquestração da época usava normalmente um instrumento de sopro para dobrar a voz do cantor, é possível se observar com exatidão os momentos em que este se distancia da melodia original da música em busca de efeitos cômicos ou dramáticos. Na frase de quatro versos, fica evidente o contraste entre o primeiro e o terceiro versos, cantados com voz empostada à maneira operística (principalmente o terceiro verso "para ter proficiência"), e o segundo e o quarto versos, praticamente declamados em tom satírico. Esta diversidade de gestos vocais em uma mesma frase musical é que confere o contraste cômico proposto pelo próprio título da peça.

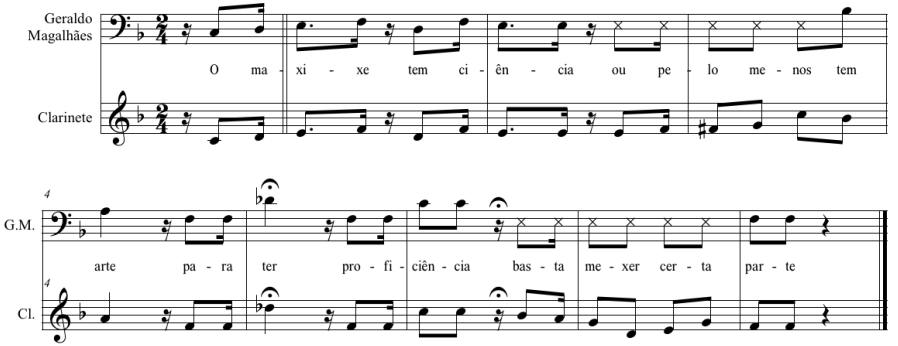


Fig. 1: *Maxixe aristocrático*, de José Nunes, interpretado por Geraldo Magalhães (excerto). Transcrição do autor a partir do fonograma (Gramophone, 64332, Acervo José Moças, Universidade de Aveiro).

Também perceptível na gravação é o uso constante de locuções interjetivas tais como "Quebra mulata, bate nas cadeiras", "Aí minha negra, quebra com gosto!", usadas por Magalhães ao longo da gravação. Tais interjeições reforçam o caráter cênico presente nos fonogramas uma vez que remetem o ouvinte para aspectos coreográficos do que se passava no palco (as expressões "quebra" e "bate nas cadeiras" estão essencialmente ligadas à dança do maxixe). Além disso, como dito anteriormente, elas apontam para a construção de tipos raciais brasileiros femininos que eram vistos como "exóticos", tais como a negra e a mulata.

A mesma variedade de gestos vocais é perceptível no fonograma *O vatapá* (Gramophone Co. 64336), cantado pelos mesmos intérpretes. Ainda que o nome do compositor não apareça no rótulo do disco original, trata-se de música de autoria do compositor brasileiro Paulino do Sacramento, conforme comprova o cotejo da gravação com partituras editadas no início do século[12]. Composta originalmente para a revista *O Maxixe*, de autoria dos brasileiros Baptista Coelho (por alcunha João Foca) e Manuel Bastos Tigre (por alcunha Dom Xiquote), e posteriormente reaproveitado na revista *Fado-Maxixe* (parceria entre o mesmo João Foca e o célebre revistógrafo português André Brun)[13], este maxixe apresenta um curioso diálogo entre os personagens "Maxixe" e a "Bahia" – duas entidades icônicas brasileiras. Seguindo uma tradição típica do lundu brasileiro do século XIX e que posteriormente se consolidaria com compositores como Dorival Caymmi e Ary Barroso, a letra é uma mistura de receita culinária dada pela personagem "Bahia" com a picardia do duplo sentido sexual associado ao personagem "Maxixe":

Bahia: "O vatapá, comida rara – É assim yoyô – que se prepara – Você limpa a panela bem limpa – Quando o peixe lá dentro já está – Bota o leite de coco, gengibre – A pimenta da Costa e o fubá – O camarão torradinho se ajunta - Ao depois da cabeça tirada"

Maxixe: "Mas então a cabeça não entra?"

Bahia: "*Qual* cabeça seu moço, que nada"

Ambos: "Mexe direito – Pra não queimar – Mexe com jeito – O vatapá"

Se a comicidade, as tipologias raciais e a sexualidade se constituem como parte do imaginário ligado ao maxixe em vários dos fonogramas gravados na época, é possível identificar, no *corpus* de fonogramas aqui analisados, gravações que não necessariamente se relacionavam com este imaginário. É o caso de duas composições de Nicolino Milano (1876-1962), outro artista brasileiro que exerceu papel chave na construção de um sistema de trocas musicais entre Brasil e Portugal no início do século. Em um período marcado pela presença massiva de maestros e compositores portugueses no Rio de Janeiro[14], Milano

[12] Cf. a edição encontrada no arquivo de partituras do Instituto Casa do Choro do Rio de Janeiro, sob o número IC 7093.

[13] No Brasil, o maxixe *O vatapá* seria ainda gravado pela Banda do 52º Batalhão de Caçadores (Disco Columbia 80, c. 1908-1912) e também pelos cantores Mário Pinheiro e Pepa Delgado (Disco Columbia 31, c. 1908-1912).

[14] Conforme atesta Tinhorão (1998: 242), o mercado brasileiro era um espaço bastante lucrativo para a atuação das companhias portuguesas de teatro de revista e, por consequência, o número de maestros e compositores portugueses responsáveis por espetáculos musicais do período eram bastante grandes, destacando-se nomes como Gomes Cardim, Francisco Alvarenga, Luz Júnior, dentre outros.

empreendeu o caminho inverso, conquistando expressivo sucesso comercial em Portugal e mais tarde em França. Descendente de italianos migrados para o interior de São Paulo, Milano nasceu na cidade de Lorena, tendo se mudado para o Rio de Janeiro ainda jovem, onde teve aulas de violino com Vincenzo Chernichiaro (1858-1928), um dos mais prestigiados instrumentistas de época e autor de um dos primeiros compêndios sobre a música no Brasil (*Storia dela musica nel Brasile,* publicado em Milão em 1926). A partir de 1890, Milano começou a atuar como violinista e regente de orquestras de teatro de revista, passando a obter sucesso também como compositor. Seu primeiro grande êxito no exterior foi a música para a revista *A Capital Federal*, de Artur de Azevedo (1855-1908), uma das primeiras produções teatrais brasileira a ter grande repercussão em Lisboa, conforme se comprova pelas notícias da imprensa da época. Em geral, os jornais do Rio de Janeiro do início do século XX traziam habitualmente colunas dedicadas ao dia-a-dia das produções teatrais em Portugal. Assim, o jornal carioca *Correio da Manhã* publicava em 5 de janeiro de 1903, na coluna *Carta de Lisboa*, assinada por um certo "Portugal da Silva", a notícia de que a revista *Capital Federal* tivera "ruidosa ovação" no Teatro da Trindade e que "como resultado os bilhetes nas mãos dos contratadores têm enorme ágio e todos querem ver a bem concebida produção e ouvir a música de Nicolino Milano" (PORTUGAL DA SILVA, 1903).

Dentre os números musicais de maior sucesso da peça estava o *Maxixe* da revista *A Capital Federal*, que recebeu pelo menos duas gravações em Portugal (ambas presentes no acervo José Moças), sendo a primeira realizada no próprio ano de 1903, mesmo ano de estreia da peça em Portugal, pela Banda da Guarda Municipal de Lisboa (Gramophone 60174). A popularidade deste maxixe foi enfatizada pelo jornal carioca *A Gazeta de Notícias*, de 2 de junho do mesmo ano, que trazia, em sua coluna dedicada ao panorama teatral em Lisboa, assinada por um certo "João Câmara", o seguinte trecho: "Há um ditado francês que diz: *tout passe, tout lasse, tout casse*. Chegou a vez de morrer o Maxixe da Capital Federal, que reinou todo o inverno no assovio do garoto, o que é a suprema prova da popularidade". Apesar desta afirmativa, o maxixe de Nicolino Milano parece ter sobrevivido no interesse comercial da época, a ponto de ter recebido uma segunda gravação em Portugal[15], desta vez pelo cantor Jorge Bastos, em 1911 (Homokord 9286).

[15] Para além das gravações em Portugal, o *Maxixe* da revista *A Capital Federal* receberia três gravações no Brasil pelos cantores João Barros e Júlia Martins (Disco Victor 98908), pelo já citado Geraldo Magalhães (Disco Odeon 40602), e uma gravação instrumental com grupo não identificado (Disco Odeon 40775).

A segunda composição de Milano presente no Acervo José Moças é o *Maxixe do café*, gravado por uma banda instrumental não identificada, em disco Chanteclair 8008, registro até o presente momento inédito na discografia brasileira em 78 rpm. O rótulo do disco não traz qualquer indicação de autoria, apenas apresenta a informação de que a música pertencia à revista *Ovo de Colombo*. Apesar disso, é possível se comprovar a autoria de Milano através de uma partitura para piano e canto editada pela Casa Sasseti de Lisboa, também presente no acervo José Moças (Fig. 2). Este documento também comprova que a versão original do maxixe tinha letra de Eduardo Schwalbach (1860-1946), um dos mais destacados autores de teatro de revista em Portugal, e responsável pelo libreto da revista *Ovo de Colombo*. A letra do maxixe segue o padrão da época ao apresentar um dueto homem-mulher. Entretanto, ao invés da figura da "mulata" ou da "negrinha", surge agora a personagem genericamente chamada de "a brasileira", enquanto o personagem masculino traz a alcunha de "o café". Ainda que a figura da "brasileira" se aproxime do imaginário da mulher sensual representada nos palcos do teatro de revista ("Feiticeira, brasileira, moquenqueira como o quê! Meu benzinho, que gostinho tão docinho tem você!" é um dos exemplos de fala do personagem masculino), a temática da letra da música é toda centrada no "café", outro elemento icônico da cultura brasileira em Portugal. Um dos símbolos da riqueza econômica do Brasil no início do século XX, o café estava também associado à nova classe burguesa (os chamados "barões do café") que seria responsável em grande parte pelo início da industrialização no novo sistema republicano do país. Para além disso, o hábito de se tomar café estava indissociavelmente ligado a um costume moderno e cosmopolita, e os estabelecimentos especializados na venda da bebida eram muitas vezes associados a lugares de alto luxo tanto em Lisboa quanto no Rio de Janeiro. Tendo em vista todo o exposto, a letra de Schwalbach, além de realçar o sabor do café em uma alusão ambígua à sexualidade do "negrinho" ("Cafezinho do Martinho, tão negrinho, como é bom! Basta o cheiro, seu faceiro, seu brejeiro, pra dar o tom!", canta a personagem "brasileira"), também procura realçar as pretensas propriedades medicinais ("Quando os dotô de medicina, di curá já não tem fé, dão injeção de cafeína, qui os defuntos põe em pé!") associadas à bebida brasileira.

Se a presença de maxixes de compositores brasileiros em discos gravados em Portugal no início do século XX é uma das provas da incorporação deste gênero musical a um grande sistema de entretenimento transnacional, a existência de dois registros de maxixes compostos por não brasileiros, no *corpus* destas gravações, parece reforçar ainda mais o *status* transnacional assumido por este gênero no período. O primeiro deles é identificado no rótulo do disco apenas como *Maxixe*, de autoria do português Carlos Calderón (Disco Jumbo 130043) e é interpretado por um grupo instrumental nomeado como Grande Banda Militar. Ainda que não haja até o presente momento nenhuma

indicação sobre o contexto histórico da composição deste maxixe, é bastante sintomático que sua autoria recaia sobre um dos mais significativos compositores portugueses da época. Mais do que isso, Carlos Calderón (1867-1945) pode ser apontado como um dos primeiros empresários musicais que em Portugal perceberia o potencial comercial da associação entre discos fonográficos, partituras editadas e espaços performativos, tais como os teatros de revista (LOSA, 2014: 74). Conciliando a carreira de compositor com a de homem da indústria, Calderón obteve seus primeiros sucessos musicais a partir de 1900 com músicas para diversas revistas que se consagraram nos teatros portugueses, tais como *De capote e lenço* e *A.B.C.*. Neste mesmo período, tornou-se representante comercial de várias companhias fonográficas europeias em Portugal, tal como a Companhia Francesa de Gramophone (em 1904) e a alemã Beka (com quem cria o selo Ideal a partir de 1905). Na década de 1920 intensificou suas atividades comerciais com a criação da Sociedade Phonográfica Portuguesa, que vendia discos e partituras editadas com base no repertório de música popular da época. Desta forma, Calderón foi um pioneiro na concepção de "um modelo de circulação e comercialização de repertórios que, durante décadas, enformou a produção de música popular em Portugal" (LOSA, 2014: 75).

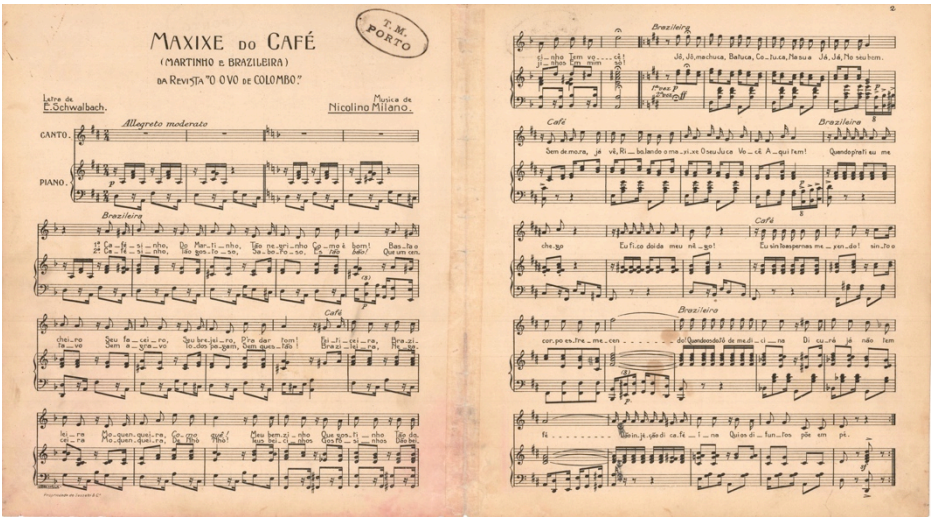


Fig. 2: Partitura do *Maxixe do café*, composição de Nicolino Milano com letra de Eduardo Schwalbach. Acervo José Moças – Universidade de Aveiro.

Esta qualidade de mediador comercial provavelmente terá sido a razão pela qual Calderón adquiriu familiaridade com diversos gêneros musicais que faziam parte do *mainstream* do repertório associado aos sistemas de entretenimento globais da época. Se a própria condição de compositor de teatro de revista já pressupunha uma habilidade para compor gêneros musicais diversos, o fato de ser também dono de uma das mais importantes casas de comércio de partituras e discos da época certamente contribuiu ainda mais para que Calderón aprofundasse seus conhecimentos deste repertório transnacional. Pelo menos é o que se infere a partir da audição do fonograma deste *Maxixe* presente no Acervo José Moças, que apresenta vários elementos típicos de orquestração dos maxixes brasileiros, bem como estrutura melódica sincopada peculiar ao gênero (Fig. 3):

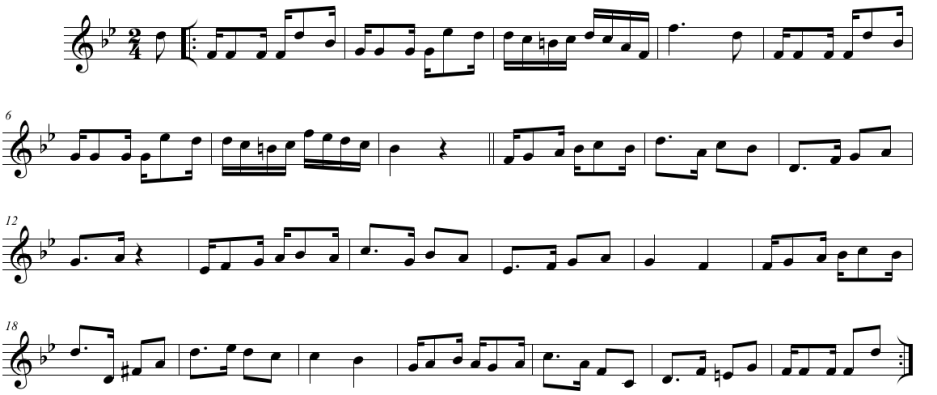


Fig. 3: *Maxixe* do compositor português Carlos Calderón (excerto). Transcrição do autor a partir do fonograma (Disco Jumbo 130043, Acervo José Moças, Universidade de Aveiro).

O segundo maxixe composto por um não brasileiro encontrado no Acervo José Moça pode ser entendido como um exemplo clássico da circulação e dos empréstimos transnacionais de gêneros musicais no contexto do entretenimento da época. Identificado no rótulo apenas como *Maxixe*, cantado por um certo "Farpellas" (Disco Beka 6953), sua música corresponde à composição denominada *La mattchiche*, editada em 1905 pela Librairie Hachette e Co. de Paris, com autoria atribuída ao francês Charles Borel Clerc[16]. A partitura indica ainda a peça como "le grand succès parisien de 1905" e parte integrante da revista *Ça mousse*. Os versos em francês apresentavam o gênero como o novo fetiche do

[16] Partitura disponível em <www.ernestonazareth150anos.com.br>.

momento ("C'est la chanson nouvelle, mademoiselle, c'est la chanson fettiche, c'est la mattchice") e, a partir do sucesso em Paris, a música recebeu diversas gravações na Europa e no Brasil, onde ganhou novas quadras em português[17]. Apesar do enorme sucesso, diversos críticos brasileiros ao longo do século XX – dentre os quais se destaca o radialista Henrique Foréis Domingues (1908-1980), o "Almirante" – ressaltaram que a música não teria nenhuma relação com o maxixe, por não conter a "síncope característica" (formada pelo padrão rítmico semicolcheia-colcheia-semicolcheia) própria do gênero, e que estaria mais próxima do *paso-doble* espanhol[18]. Pesquisa recente de Dias (s.d.), entretanto, revelou que a peça teria sido originalmente composta pelo espanhol Ramón Estellés como parte da opereta *Los inocentes*, estreada em Madrid em 1895. Ainda que não se tenha encontrado qualquer repercussão da opereta em jornais da época, a peça de Estellés (que originalmente não continha qualquer referência à palavra "maxixe" em sua letra original) passou a ser reutilizada – como era hábito na época – em diversas outras operetas europeias até ser adaptada pelo francês Borel-Clerc, que formulou nova letra e a rebatizou como *La mattchiche*, obtendo estrondoso sucesso, a julgar pelo número de gravações que a música recebeu no início do século XX. Apesar de sua extensa pesquisa sobre o tema, Dias não relaciona a gravação de Farpellas em Portugal em sua listagem de registros do tema musical pelo mundo – o que demonstra que esta gravação permanecia até o presente momento desconhecida pelos estudiosos brasileiros. A performance – executada pelo tenor com acompanhamento de piano – segue rigorosamente a melodia das partituras editadas no período. Para além disso, a precária qualidade da gravação – o disco presente no Acervo José Moças encontra-se bastante deteriorado – dificulta a análise do registro: não é possível discernir com clareza a letra cantada, por exemplo. Outro fator ainda por ser averiguado diz respeito à trajetória artística do tenor Farpellas: seu nome não consta em nenhuma obra de referência ou jornal de época em Portugal e, no Brasil, e seus dados biográficos permanecem até hoje completamente desconhecidos[19].

---

[17] Para além da gravação realizada em Portugal por Farpellas, somente na França a peça receberia seis gravações do cantor Félix Mayol (Zonophone X-82160 e 5066 e Gramophone 2-32740, 3-32588, 4-32170 e K-607). No Brasil, a peça foi incorporada em 1906 à revista *O maxixe*, de Bastos Tigre e João Phoca, obtendo enorme sucesso popular, a ponto de receber novas quadras em português (tais como "O santo padre disse que é pecado andar de braço dado sem ser casado").

[18] Conforme informação do próprio Almirante no programa "O Pessoal da Velha Guarda" irradiado em 27 dez. 1951.

[19] Mesmo para alguns dos mais importantes colecionadores de discos 78 rpm em Portugal, a biografia de Farpellas permanece completamente desconhecida. No âmbito desta pesquisa, para além do próprio José Moças, foram consultados os professores Jorge Rino – professor aposentado de biologia da Universidade de Aveiro e especialista em discografia portuguesa em

Ainda que o maxixe tenha sido um dos gêneros musicais brasileiro de maior sucesso em Portugal no início do século XX – sendo, não por acaso, o estilo musical mais representativo no *corpus* de fonogramas aqui analisados –, outros gêneros também tiveram popularidade a ponto de merecerem gravações comerciais na época. Dentre eles, destacam-se práticas musicais associadas ao nordeste do Brasil, genericamente classificadas como "canção nortista" ou "modinha". A seleção aqui analisada apresenta duas gravações que se enquadram nesta categoria: *Modinha de Pernambuco*, gravada pelo tenor Raul Soares (Gramophone 2-62111), e *Cabocla de Caxangá*, gravada por Salles Ribeiro (Odeon A 136282). Nenhum dos dois fonogramas consta na *Discografia Brasileira em 78 rpm* (ALCINO et al., 1988) e ambos permaneciam inéditos até a presente pesquisa.

Como informado no rótulo do próprio disco, *Modinha de Pernambuco* era parte integrante da já citada revista *Fado-Maxixe*, de autoria de João Phoca e André Brun. De acordo com Rebello (1984: 152), esta revista representaria "uma curiosa tentativa de estabelecer uma espécie de intercâmbio luso-brasileiro ao nível da revista", através da apresentação de diversos ícones da cultura dos dois países personificados no palco – o que incluía, na parte brasileira, um desfile dos estados, "das margens do Amazonas aos pampas do Rio Grande" (REBELLO, 1984: 152). Em sua estreia no Rio de Janeiro, realizada no Teatro Recreio em dezembro de 1910, diversos jornais noticiaram que a peça já havia tido "168 apresentações consecutivas em Lisboa", sendo considerada "o maior sucesso da temporada" (CORREIO DA MANHÃ, 1910). Este mesmo jornal afirmava, em sua edição de 4 de janeiro de 1911, que "todos os dias eram bisados diversos números" da revista, dentre os quais a canção *Pernambuco*, pelo personagem de mesmo nome representado pelo ator português Raul Soares. Nome praticamente ignorado pelas enciclopédias de música no Brasil e em Portugal, Soares aparecia frequentemente nas páginas da imprensa carioca nos primeiros anos do século XX como tenor integrante da Companhia de Teatro da Rua dos Condes. Realizada em Lisboa no mesmo ano de 1910, a gravação de *Modinha de Pernambuco* nos apresenta uma estrutura musical muito próxima daquilo que era usualmente definido como coco de embolada, formada por um pequeno estribilho fixo que se alterna com frases improvisadas em formato de semicolcheias rápidas, em um desafio à capacidade prosódica do cantador - daí o nome popular "embolada" (ANDRADE, 1989: 146). Usualmente associado ao cantador rural nordestino, este gênero seria incorporado aos meios urbanos brasileiros no início do século XX de maneira estilizada – usualmente com a substituição do instrumental típico do cantador, limitado a instrumentos de percussão como o ganzá, pelo instrumental característico dos teatros de revista e das

78 rpm – e António Manuel Nunes – especialista em canção de Coimbra e autor do blog *Guitarra de Coimbra*.

primeiras gravadoras da época, formado por piano e instrumentos de sopro. Para além disso, a parte improvisada do coco passava a ser "fixa", ou seja, escrita de antemão pelo compositor urbano que normalmente se utilizava de vocabulário que remetia à temática sertaneja. No caso desta *Modinha de Pernambuco*, a qualidade da gravação não nos permite transcrever a letra cantada; entretanto, a estrutura musical segue o formato típico dos cocos, com um estribilho de quatro compassos binários, que se alternam com as frases de "embolada" de oito compassos binários em semicolcheias:

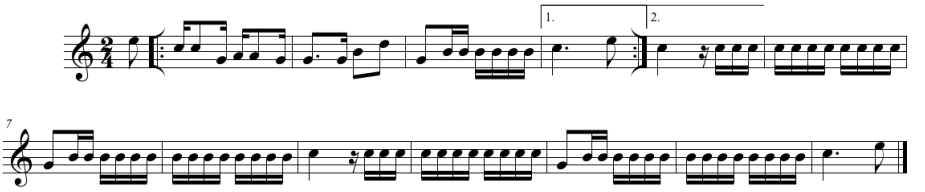


Fig. 4: *Modinha de Pernambuco* da revista *Fado-Maxixe* (excerto). Transcrição do autor a partir do fonograma (Disco Gramophone 2-62111).

É curioso notar que esta mesma estrutura musical se repetirá, de forma idêntica, em um dos maiores sucessos da indústria fonográfica brasileira do período: a canção sertaneja *Cabocla de Caxangá*. Gravada pela primeira vez por Eduardo das Neves, em 1913 (Disco Odeon 120521), teve música e letra registradas como sendo de autoria de Catulo da Paixão Cearense. Posteriormente esta autoria seria questionada por diversos pesquisadores da música popular, dentre os quais o já citado radialista Almirante, que apontava o violonista João Teixeira Guimarães ("João Pernambuco") como o verdadeiro autor da música. Polêmicas à parte, o fato é que *Cabocla de Caxangá* obteve gigantesco sucesso popular no carnaval de 1914 no Rio de Janeiro e passou a ser incorporada em outras esferas musicais – Villa-Lobos a incorporou em seu *Ciclo de canções típicas brasileiras* (sem mencionar os nomes de Catulo e João Pernambuco) e Darius Milhaud a utilizou em sua suíte *O boi no telhado*.

Parte do sucesso da música pode ser atribuída à busca de um "exótico" nordestino por parte das classes médias do Rio de Janeiro – presente também nas vestimentas estereotipadas de "cangaceiros" características de muitos carnavais nas décadas de 1910. A gravação do tenor Sales Ribeiro, realizada em Lisboa, pode ser analisada em certa medida como um processo de "dupla mediação" a partir do âmbito da indústria fonográfica na época. Este processo pode ser descrito com base no seguinte roteiro: inicialmente um gênero musical nordestino – normalmente associado a modos de

sociabilidades específicos da região (festas, bailes, etc.) – serve como base para uma canção urbana que se utiliza de sua estrutura básica, mas que já apresenta modificações expressivas. Os versos, habitualmente improvisados pelos cantadores, são redigidos por um poeta popular urbano que procura evocar gírias e palavras típicas evocativas de um imaginário "exótico" nordestino, como já mencionado. A canção é gravada no Rio de Janeiro tendo como base instrumentos harmônicos – como violão e cavaquinho – usualmente não utilizados nos contextos nordestinos. Tais instrumentos estabelecem um padrão de acompanhamento calcado em quatro semicolcheias com acentos no segundo e no quarto batimentos – um padrão de acompanhamento encontrado no coco mas também típico do maxixe carioca. A partir desta gravação – realizada por músicos populares urbanos e executada a partir de um arranjo musical certamente não escrito – surgem diversas partituras para piano que estilizam esse padrão de acompanhamento e que servirão certamente de base para a gravação realizada em Lisboa.

Neste processo de dupla mediação, é interessante notar a falta de familiaridade do cantor português com o gênero musical de origem, perceptível no evidente descolamento entre a parte vocal e o "dobramento" da parte vocal executado pela clarineta – em outras palavras, o cantor está sempre "atrasado" em relação à parte instrumental. Este descolamento resulta em grande parte da dificuldade prosódica característica do coco e provavelmente da pouca familiaridade do intérprete português com versos recheados de expressões "exóticas" (mesmo para os habitantes do Rio de Janeiro) como "teu coração inda mais duro que o muri amogonguê". Em todo o caso, a semelhança formal entre o *Cabocla de Caxangá* e a *Modinha de Pernambuco* fica patente na comparação entre as duas transcrições (Fig. 5).

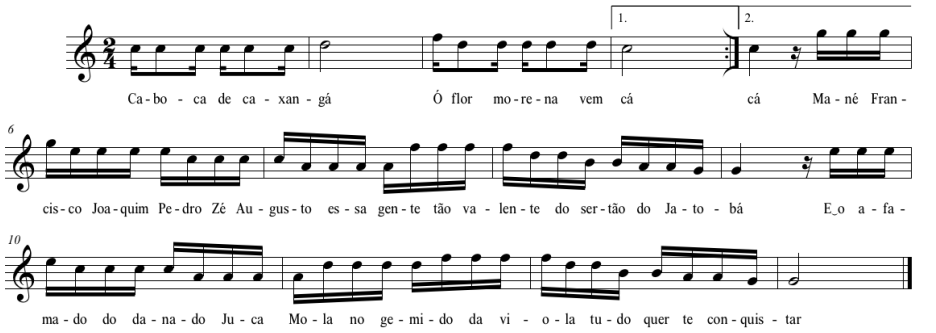


Fig. 5: *Cabocla de Caxangá* (excerto). Transcrição do autor a partir do fonograma (Disco Odeon A 136282).

Se o *corpus* de gravações aqui analisado apresenta em sua maioria gêneros musicais brasileiros gravados em Portugal, este estudo exploratório ficaria certamente incompleto sem uma breve análise dos 6 registros de música portuguesa realizadas no Brasil presentes no Acervo José Moças. O baixo número de gravações desta categoria certamente não reflete a vasta influência portuguesa no início da fonografia brasileira – com centenas de fados gravados apenas na primeira década do século XX –, mas apenas a metodologia adotada pelo próprio colecionador José Moças, que, desde o início de sua carreira como colecionador, priorizou apenas a compra de discos gravados ou produzidos em Portugal[20].

Destas 6 gravações, 5 têm como intérprete o tenor Almeida Cruz, outro nome de relevo na construção de diálogos entre práticas musicais luso-brasileiras no período, mas que permanece pouquíssimo estudado até os dias de hoje. De fato, uma consulta à *Discografia brasileira em 78 rpm* (SANTOS et al., 1982) revela nada menos do que 54 gravações realizadas por Almeida Cruz no Brasil na primeira década do século XX, o que o coloca entre um dos mais importantes cantores portugueses em atuação no país neste período. Em que pese sua relevância, os dados biográficos a respeito deste tenor são tão esparsos e divergentes que pairam dúvidas mesmo sobre sua nacionalidade e filiação. Ainda que seu nome não conste nas principais obras de referências portuguesas e brasileiras[21], algumas fontes na Internet o identificam como artista brasileiro, tais como o *Dicionário Cravo Albin de música brasileira*[22] e o verbete da *Wikipedia* portuguesa[23]. Entretanto, uma das mais importantes pesquisas sobre o tema, feita pelo pesquisador português António Manuel Nunes, refuta esta informação. Para Nunes,

> a documentação brasileira não apresenta provas seguras e irrefutáveis quanto ao nome completo, filiação, naturalidade e carreira artística. Assim vista a situação, Almeida Cruz pode significar que na mesma época existiram dois artistas distintos, um português e outro brasileiro. Ou pode significar que existiu apenas o artista português, o qual está erradamente dado por brasileiro, posição que seguimos neste estudo, concedendo embora que só uma audição de toda a obra fonográfica a que se possa aceder fará prova de estarmos em presença da mesma voz ou de vozes diferentes (NUNES, s.d.).

[20] Conforme informação prestada pelo próprio colecionador em entrevista em 13 abr. 2016.
[21] O nome Almeida Cruz não consta na *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* e nem na *Enciclopédia da música brasileira – popular, erudita e folclórica*, para citar duas obras de referência fundamentais nos dois países.
[22] Disponível em <www.dicionariompb.com.br>.
[23] Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Almeida_Cruz>.

Concordamos com Nunes na afirmativa de que muito provavelmente existiu apenas o artista português, fato corroborado pelas constantes menções a Almeida Cruz como ator e cantor integrante de companhias portuguesas do início do século XX nos periódicos brasileiros – e nenhuma menção a qualquer artista brasileiro com este mesmo nome. De acordo com Nunes, António de Almeida Cruz teria nascido em Tavarede, município de Figueira da Foz, em 1879, e falecido em Lisboa, em 1951. Tendo se mudado para Coimbra em 1895, teria iniciado sua incursão na vida artística no ambiente de serenatas e grupos teatrais amadores da época, ganhando popularidade gradativa até se tornar, por volta de 1903, um nome conhecido em Portugal. Datariam do final da primeira década do século XX, ainda segundo a pesquisa de Nunes, as primeiras temporadas teatrais e musicais no Rio de Janeiro, onde Almeida Cruz teria gravado extenso repertório para a gravadora Columbia, tais como "canções de *vaudeville,* em voga nos meios teatrais, modas-danças do folclore português, fados e diversas árias masculinas enquadráveis na paisagem sonora da Canção de Coimbra" (NUNES, s.d.).

Alguns dos dados colhidos em periódicos do Rio de Janeiro do início do século para a presente pesquisa corroboram e complementam as informações colhidas pelo pesquisador António Nunes. A edição de 26 de setembro de 1901 do jornal *O País,* por exemplo, trazia a notícia da estreia do tenor Almeida Cruz no Teatro da Trindade, em Lisboa, representando o papel de Nicolau na opereta *Os sinos de Corneville*. A estreia no Rio de Janeiro se deu em 1905, conforme noticiava o mesmo periódico em sua edição de 22 de maio do mesmo ano. Anunciando a estreia da ópera cômica *A musa dos estudantes*, no Teatro Apolo, o jornal salientava a "excelente organização" da companhia portuguesa Taveira, que apresentava "excelentes vozes e atores de primeira ordem", alguns dos quais "completamente desconhecidos do público brasileiro", tais como os senhores "Gomes Júnior e Almeida Cruz". Sobre este último, o crítico destacava "a voz de tenor com timbre muito agradável e intensa" (O PAÍS, 1905). Para além da qualidade vocal, os jornais da época dão a entender que Almeida Cruz possuía outros atributos que contribuíram para sua rápida popularidade nos palcos cariocas. Em sua edição de 10 de junho de 1905, *O País* anunciava a "repentina enfermidade do tenor Almeida Cruz" que levou a Companhia Taveira a suspender a peça *Os frades* e a substituí-la às pressas por outro número para aquela noite (O PAÍS, 1905). Segundo o colunista, isso fez com que, no Teatro Apolo, onde se apresentava a companhia teatral portuguesa, "só se ouvissem suspiros: o homem bonito [Almeida Cruz] não cantava e as apaixonadas não se contentavam com a beleza do Gomes Júnior" , em uma referência a outro ator português. Algumas linhas adiante, a coluna mencionava "uma roda muito grande de artistas e curiosos" que discutia, no intervalo da peça que se exibia no lugar de *Os frades*, se seria ou não verdadeira "a versão de quebranto do tenor Almeida Cruz", sendo que alguns dos presentes juravam que "uma artista

brasileira, que usa nome francês, deitara paixão pelo tenor, e que o homem, sob aquela influência combinada com o quarto crescente, perdera a voz" (O PAÍS, 1905). À parte a menção ao sucesso que Almeida Cruz fazia entre o público feminino e ao possível "mau-olhado" de que fora vítima – sugerido pelas expressões populares "quebranto" e "quarto crescente" – a notícia já indicia o início de um sistema de estrelato artístico que viria se intensificar nas décadas seguintes. Para além do caráter polimórfico do produto musical – desdobrado em práticas performativas, gravações em disco e comércio de partituras –, a imprensa passaria a ser um importante elo na construção de uma "aura" de fama ligada aos cantores e atores da época, o que sem dúvida ajudava a alavancar o comércio em torno destas mesmas práticas artísticas.

Dada a sua popularidade nos palcos, não causa espanto o grande número de gravações realizadas por Almeida Cruz no Brasil na primeira década do século XX. Boa parte destas gravações está ligada a gêneros musicais identificados como portugueses – dos 54 registros presentes na *Discografia brasileira em 78 rpm*, 52 são classificados como "fado" ou "canção portuguesa". Dada a grande colônia portuguesa no Rio de Janeiro do período, era natural que as músicas identificadas como portuguesas tivessem atenção especial por parte da indústria fonográfica da época. Os 5 registros encontrados no Acervo José Moças encontram-se todos referenciados na discografia brasileira, sendo que alguns deles receberam também gravações de artistas brasileiros – o que parece reforçar o caráter transnacional deste repertório. A canção popular *Balancê,* por exemplo, para além da gravação de Almeida Cruz (Columbia B 108), recebeu também gravação do cantor Eduardo das Neves (Odeon 108085), o palhaço negro que se firmaria como um dos mais importantes intérpretes do início da fonografia no Brasil. Da mesma forma, *Cobre-me cobre-me*, identificada na gravação de Almeida Cruz (Columbia B 109) como "canção portuguesa", também receberia gravação do dueto Os Geraldos (Odeon 108254) – sendo que o rótulo do disco classifica a música como "mazurca" –, além de duas gravações do cantor português Duarte Silva (Odeon 43229 e Victor Record 98632). Finalmente, as "canções cômicas" *Serapico* e *O prior e o padre cura* (Columbia B 106) e o clássico *Fado da Mouraria* (Columbia B 108) completam os registros das gravações realizadas no Brasil por Almeida Cruz no Acervo José Moças.

Conclusões

Ainda que o desenvolvimento da presente pesquisa aponte para um maior aprofundamento das análises das gravações em questão, cremos já ser possível enumerar algumas conclusões a respeito do papel destes fonogramas para o entendimento das dinâmicas musicais entre os dois países no início do século XX. Em primeiro lugar, ao

combinar análise de registros fonográficos pouco estudados pela bibliografia do período – alguns dos quais inéditos na discografia brasileira – com um primeiro mapeamento de fontes primárias, notadamente jornais de época, este artigo contribui para futuros estudos sobre a atuação destes artistas que criaram "pontes" entre os dois países no início do século. Nomes como Geraldo Magalhães, Medina de Sousa, Raul Soares, Nicolino Milano e Sales Ribeiro – talvez pelo próprio fato de terem sido "artistas em trânsito" – foram, de alguma forma, silenciados e esquecidos em ambos os lados do Atlântico. Em segundo lugar, o raio de atuação destes artistas, para além da circulação em palcos em Lisboa e no Rio de Janeiro, foi ampliada pelos registros fonográficos da época, que contribuíram para a construção de um espaço sonoro compartilhado entre os dois países. Tal espaço, como nos mostra a análise dos registros, era formado não apenas por identidades e partilhas, mas também pela criação de estereótipos, diferenças e alteridades – como nos casos das associações entre o maxixe e tipos raciais brasileiros aliados à ideia de comicidade ou apelo sexual. Em terceiro lugar, a análise dos fonogramas nos mostra que, para além das músicas, os registros fonográficos espelhavam todo o espaço cênico presente nos espetáculos, e que eram indissociáveis das práticas musicais: este aparato cênico está presente na grande gama de gestos vocais que reforçam muitas vezes ideais de diferenças e alteridades – mas que, ao mesmo tempo, compõem o que Sardo denomina "ecologia de saberes" ligados às práticas musicais luso-brasileiras do período.

Finalmente, se os estudos sobre o início da fonografia em Portugal e Brasil basearam-se até agora nas premissas das fronteiras dos estados-nações, talvez seja tempo de focar em aspectos transacionais que nos permitam ir além dos "paradigmas nacionais" tal como apontado por Travassos (2003). Conquanto estudos como os de Menezes Bastos (2013) e Sardo (2013) apontem para um intenso sistema de trocas musicais no triângulo entre Europa, África e América do Sul, o entendimento de tais sistemas passa certamente por novos estudos que enfatizem o papel de intérpretes e fonogramas que promoveram pontes sonoras entre os dois países no início do século.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação de Oneyda Alvarenga e Flávia Toni. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB-USP/ Edusp, 1989. Coleção reconquista do Brasil, 2, série. v. 162.

ARAGÃO, Pedro. O acervo Pixinguinha no Instituto Moreira Salles. In: PAES LEME, Bia (Org.). *Pixinguinha na pauta*: 36 arranjos para o programa "O Pessoal da Velha Guarda". São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. p. 32-40.

BRADY, Erica. *A Spiral Way*: How the Phonograph Changed Ethnography. Jackson: Univ. PressMiss, 1999.

BRISSOS, Ana Cristina. Museu Nacional do Teatro & RDP, Arquivos Sonoros. In: CASTELO-BRANCO, S. (Org.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX.* Lisboa: Círculo de Leitores, 2010. p. 61-62.

CASTELO-BRANCO, S. (Org.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX.* Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

CIDRA, Rui; TILLY, António; MOREIRA, Pedro. Música do Brasil em Portugal. In: CASTELO-BRANCO, S. (Org.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX.* Lisboa: Círculo de Leitores, 2010. p. 173-181.

CORREIO DA MANHÃ. Theatro Recreio. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1910. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: ago. 2016

COTRELL, Stephen. Ethnomusicology and the Music Industries: An Overview. *Ethnomusicology Forum*, v. 9, n.1, p. 3-25, 2010.

DIAS, Alexandre. *Os maxixes no exterior:* o caso de "La mattchiche". Disponível em: <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/posts/index/22>. Acesso em: 8 ago. 2016.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

ERLMANN, Veit. The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s. *Public Culture*, v. 8, n. 3, p. 467-489, 1996.

FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GONÇALVES, Carolina Koshiba. *Música em 78 rotações*: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 1930. São Paulo: Editorial Alameda, 2013.

GRONOW, Pekka. The Record Industry: The Growth of a Mass Medium. *Popular Music*, n.3, p. 53–75, 1983.

KATZ, Mark. *Capturing Sound:* How Technology Has Changed Music. Berkely and Los Angeles: University of California Press, 2005.

LOSA, Leonor. *Machinas falantes*: a música gravada em Portugal no início do século XX**.** Lisboa: Tinta da China, 2014.

LOPES, Antonio Herculano. Vem cá mulata. *Revista Tempo.* Rio de Janeiro, v. 13, n. 26, p. 80-100, 2008.

LOPES, Rui Cabral. Música Gravada. In: CASTELO-BRANCO, S. (Org.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010. p. 50-51.

LUCAS, Maria Elizabeth; NERY, Rui Vieira (Org). *As músicas luso-brasileiras do final do Antigo Regime*: repertórios, práticas e representações. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

MALM, Kristen. The Music Industry. In: MYERS, H. (Org). *Ethnomusicology*: An Introduction. London: Macmillan, 1992. p. 349-364.

MENEZES BASTOS, Rafael de. O fado como integrante do sistema de transformações lundu-modinha-fado: notas para um modelo histórico-antropológico das relações musicais Brasil/Portugal/África. In: VALENTE, H. (Org). *Trago o fado nos sentidos*: cantares de um imaginário atlântico. São Paulo: Letra e Voz, 2013. p. 18-32.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista brasileira de história*. São Paulo, v. 20, n. 19, p. 167-189, 2000.

NUNES, António Manuel. *Rememoração do esquecido serenateiro António de Almeida Cruz (1879-1951)*. Disponível em: <http://guitarradecoimbra4.blogspot.com.br>. Acesso em: 10 ago. 2016.

O PAÍS. Artes e artistas. *O País*, Rio de Janeiro, 1905. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>. Acesso em ago. 2016.

OCHOA, Ana Maria. *Musicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

PESTANA, Maria do Rosário. O fado: destinos e oportunidades do 'ser português'. Um estudo sobre fado e emigração. In: VALENTE, H. (Org.). *Trago o fado nos sentidos*: cantares de um imaginário atlântico. São Paulo: Letra e Voz, 2013. p. 66-87.

_____. A música popular, a imprensa e os discos: mobilização política, crítica social e comicidade nos primeiros anos do século XX. No prelo.

PORTUGAL DA SILVA. Carta de Lisboa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1903. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: ago. 2016.

REBELLO, Luís Francisco. *História do teatro de revista em Portugal***.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

REVISTA BRASIL-PORTUGAL. Colyseu dos Recreios: Geraldos e Palácios. *Revista Brasil-Portugal*, Lisboa, n. 229, 1° ago. 1908. Disponível na Hemeroteca Digital Portuguesa, em <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>. Acesso em: 15 jul. 2016.

SANTOS, Alcindo et al. *Discografia brasileira em 78 rpm:* 1902-1964. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, v. 7, p. 3-46, out. 2007.

SANTOS, Luana. *A Casa Eléctrica e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SARDO, Susana. Música e conciliação. Contributos para uma ecologia dos saberes a partir das viagens da música no Atlântico Sul. O caso das relações Portugal-Brasil In: VALENTE, H. (Org.). *Trago o fado nos sentidos*: cantares de um imaginário atlântico. São Paulo: Letra e Voz, 2013. p. 44-64.

_____. Música popular e diferenças regionais. In: LAGES, Mário F.; MATOS, A. (Orgs.). *Multiculturalidade: raízes e estruturas*. Coleção Portugal Intercultural, v. I. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. 2009. p. 408-476.

SHELEMAY, Kay Kaufman. Recording Technology and Ethnomusicological Scholarship. In: NETTL, B.; BOHLMAN. P. (Org.). *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991. p. 277-292.

SILVA, João Luís Meirelles Leitão da. *Music, Theatre and the Nation:* The Entertainment Market in Lisbon (1865–1908). Tese (Doutorado em Música), Newcastle University, London, 2011.

SILVA, Manuel Deniz; PESTANA, Maria do Rosário. *Indústrias de música e arquivos sonoros em Portugal no século XX*: práticas, contextos, patrimônios. Cascais: Câmara Municipal de Cascais. No prelo.

SOUZA, David Pereira. *Banda do Corpo de Bombeiros do RJ - gravações pioneiras*. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

TAYLOR, Timothy. *Strange Sounds:* Music, Technologies and Culture. New York-London: Routledge, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. *Revista Opus*, v. 9, p. 73-86, 2003.

_____. *Os mandarins milagrosos*: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bártok. Rio de Janeiro: FUNARTE/Jorge Zahar, 1997

ULHÔA, Martha. Análise de música brasileira popular. *Cadernos do Colóquio* (UNIRIO). Rio de Janeiro, v. III, p.61-68, 1999.

_____. Noite serena: estilo vocal em gravações mecânicas (1902-1912). *Música Popular em Revista*, v. 1, p. 6-32, 2013.

ANEXO I – Maxixes na Coleção José Moças (mantidos os títulos tal como aparecem nos respectivos rótulos dos discos)

N. catálogo	Intérpretes	Título	Ano	Local	N. registro	Gravadora
682	Delphina Victor	*Celestial maxixe*	1905	Lisboa	63584	Gramophone
1260	Geraldo Magalhães, Medina de Sousa	*Maxixe restocratico*	30 mar. 1910	Lisboa	64332	Gramophone
1266	Medina de Sousa, Geraldo Magalhães	*Maxixe, o vatapá*	28 mar. 1910	Lisboa	64336	Gramophone
3079	Geraldo Magalhães, Medina de Sousa	*Maxixe com a jacca*	1° abr. 1910	Lisboa	Z-054015	Zonophone
4054	Isabel Costa	*Maxixe da revista "É provisório"*	1911	Lisboa	9568	Homokord
6330	Jorge Bastos	*Maxixe da Capital Federal*	1911	Lisboa	9286	Homokord
7924	Guarda Municipal de Lisboa	*Maxixe – Vem cá mulata*	1908	Lisboa	260151	Gramophone
13591	Banda da Guarda Municipal de Lisboa	*Capital federal (maxixe)*	1903	Lisboa	60174	Gramophone
3567	Grande Banda Militar	*Maxixe*			130043	Jumbo
3839	Farpellas	*Maxixe*	1904		6953	Beka
10815	Banda	*Maxixe do café*			8008	Chanteclair
11051	Rodrigues Vieira, Isabel Costa	*Vem cáa mulata*			2004	Simplex
16052	Silva Paranhos	*Maxixe*			9172	Disco Lisboa

ANEXO 2 – Outros gêneros musicais brasileiros no Acervo José Moças (mantidos os títulos tal como aparecem nos respectivos rótulos dos discos)

N. catálogo	Intérprete	Título	Data de gravação	Local de gravação	N. do disco	Gravadora
1267	Raul Soares	*Modinha de Pernambuco*	29 mar. 1910	Lisboa	2-62111	Gramophone
3080	Geraldo Magalhães, Medina de Sousa	*Catarette brasileiro*	28 mar. 1910	Lisboa	Z-054014	Zonophone
10814	Banda	*Batuque brazileiro*			8007	Chanteclair
11776	Salles Ribeiro	*Choro e poesia*			A 136282	Odeon
11777	Salles Ribeiro	*Caboucla de caxangá*			A 136282	Odeon

ANEXO 3 – Gêneros musicais portugueses gravados no Brasil – Acervo José Moças (fase mecânica - mantidos os títulos tal como aparecem nos respectivos rótulos dos discos)

N. catálogo	Intérprete	Título	Ano de gravação	Local	N. do disco	Gravadora
84	Joaquim Ramos	*O fado* (serenata do 3.º acto)	1904-05	Rio de Janeiro	143022	Odeon
1886	Almeida Cruz, Rosa Pinto	*Serapico*	1904-06	Rio de Janeiro	B 106	Columbia
1887	Almeida Cruz	*O prior e o padre cura* (fado cómico)	1904-06	Rio de Janeiro	B 106	Columbia
1890	Almeida Cruz	*Balance*	1904-06	Rio de Janeiro	B 108	Columbia
1891	Almeida Cruz	*Fado da mouraria* (fado corrido)	1904-06	Rio de Janeiro	B 108	Columbia
4535	Almeida Cruz	*Cobre-me cobre-me*	1904-06	Rio de Janeiro	B 109	Columbia

Pedro Aragão é professor na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil, onde atua na graduação – lecionando prática de conjunto e História da Música Popular Brasileira – e na pós-graduação. Seus interesses de pesquisa incluem música popular brasileira, arquivos sonoros, relações entre indústria fonográfica e música popular e lusofonia. É autor do livro "Alexandre Gonçalves Pinto e 'O Choro'", que recebeu em 2012 o Prêmio Silvio Romero IPHAN – MINC (2ª colocação) e o Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música 2013. É organizador (com Bia Paes Leme, Paulo Aragão e Marcilio Lopes) dos livros "Pixinguinha, Inéditas e Redescobertas", "Pixinguinha: Outras Pautas" e "Carnaval de Pixinguinha", reunindo arranjos orquestrais desse compositor brasileiro para a rádio nas décadas de 1940 e 1950. Bolsista de pós-doutorado da CAPES desenvolve pesquisas sobre acervos sonoros em 78 rpm em Portugal e Brasil na Universidade de Aveiro, Portugal. pedro.aragao@unirio.br

DOI 10.20504/opus2016b2205

A língua vernácula na música católica no Brasil desde o século XIX: cânticos espirituais e as representações acerca da participação ativa dos fiéis nos ritos religiosos

Fernando Lacerda Simões Duarte (PPGMUS/UFMG – CAPES/PNPD)

Resumo: Durante o Concílio Vaticano II (1962-1965) a liturgia católica experimentou um processo de revisão que ocasionou reformas profundas, algumas das quais já se encontravam em curso há pelo menos duas décadas. Considerado útil à participação ativa dos fiéis nos ritos, o uso da língua vernácula nas cerimônias religiosas foi ampliado. Assim, passaram a existir representações de que antes do Concílio inexistia uma preocupação da instituição religiosa com a participação dos fiéis, bem como de que a língua vernácula não era utilizada na música e nos ritos religiosos. Este trabalho tem como objetivo discutir os possíveis usos de cantos em língua vernácula na Igreja Católica no Brasil já na segunda metade do século XIX, os chamados cânticos espirituais ou cantos religiosos populares. Os dados obtidos em pesquisa bibliográfica e documental foram interpretados a partir de Roger Chartier, Walter Buckley e Niklas Luhmann. São abordados no artigo o papel dado aos cânticos espirituais na ótica da Igreja institucionalizada, as possíveis origens deste gênero, os principais movimentos que determinaram as metas musicais e globais do sistema religioso e a presença dos cânticos espirituais no Brasil. Os resultados apontam para a uma divergência entre as representações feitas acerca da música após o Concílio Vaticano II ou durante o século XX enquanto período do desenvolvimento da música religiosa em língua vernácula e as práticas musicais desde pelo menos a segunda metade do século XIX.

Palavras-chave: Música litúrgica – Igreja Católica. Canto religioso popular. Canto e liturgia em vernáculo. Cantos pastorais. Congregação da Missão Brasileira.

The Vernacular in Catholic Music in Brazil since the Nineteenth Century: Spiritual Songs and Representations about the Active Participation of the Faithful in Religious Rites

During the Second Vatican Council (1962-1965) the Catholic liturgy experienced a review process that led to profound reforms, some of which were already under way for at least two decades. Considered useful for active participation of the faithful in the rites, the use of the vernacular in religious ceremonies was enlarged. Therefore, representations began to exist, since before the Council, the Church did not concern itself with the participation of the faithful, nor was the vernacular language used in music and religious rites. This paper aims to discuss the possible uses of chants in the vernacular in the Catholic Church in Brazil in the second half of the nineteenth century, the so-called spiritual songs or popular religious songs. Data from bibliographic and documentary research were interpreted from Roger Chartier, Walter Buckley and Niklas Luhmann. The article examines the role given to spiritual songs in the perspective of the institutionalized Church, the possible origins of this genre, the major movements that determined the musical and global targets of the religious system and the presence of spiritual songs in Brazil. The results point to a divergence between the representations made about the music after the Second Vatican Council or during the twentieth century as a period of development of religious music in the vernacular and musical practice since at least the second half of the nineteenth century.

Keywords: Liturgical music – Catholic Church; religious popular songs; chant and liturgy in the vernacular; pastoral chants; Congregation of the Mission in Brazil

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. A língua vernácula na música católica no Brasil desde o século XIX: cânticos espirituais e as representações acerca da participação ativa dos fiéis nos ritos religiosos. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 115-146, dez. 2016.

Submetido em 01/06/2016, aprovado em 12/07/2016.

O século XX tem sido interpretado na historiografia da música ocidental sob vários aspectos como um período de ruptura em relação ao anterior: o surgimento de vanguardas na música de concerto, o desenvolvimento da indústria cultural – e todas as suas implicações para o repertório –, o surgimento dos meios de comunicação pelos quais a música se propaga, dentre outros. A historiografia da música e da liturgia católicas parece ter valorizado igualmente as rupturas, em lugar de continuidades: o senso comum atribui ao Concílio Vaticano II (1962-1965) o uso da língua vernácula nos ritos religiosos e a participação ativa dos fiéis que dela decorre. Mesmo a literatura especializada parece não ter escapado a esta abordagem, como foi o caso de Euclides Marchi (1989) ao afirmar que o fiel que antes era atuante na vida religiosa se tornara, a partir de fins do século XIX, expectador passivo e silenciado nas cerimônias. Se por um lado esta visão pode decorrer de um somatório de fragmentos historiográficos de curta duração, por outro, pode ser fruto de uma representação intencional do Concílio como ponto de inflexão na história da liturgia católica. Parece haver, entretanto, uma clara distinção entre as práticas religiosas ou litúrgico-musicais e as representações feitas acerca delas. Segundo Roger Chartier:

> As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas (CHARTIER, 2002: 17).

O discurso de oposição entre o novo e o velho, o pós e o pré-conciliar na liturgia católica parece ter servido especialmente aos interesses de uma parcela do clero católico, dita progressista, que procurou estimular e acelerar as mudanças oficializadas pelo Concílio Vaticano II por meio de um discurso dualista em relação ao passado. No Brasil e América Latina de maneira geral, o desenvolvimento da Teologia da Libertação parece ter contribuído para o aumento deste discurso dualista. Contra esta interpretação de ruptura se insurgiram alguns teólogos, dentre os quais o cardeal Joseph Ratzinger (Bento XVI), para quem o Concílio seria somente mais um episódio no desenvolvimento orgânico pelo qual passa a liturgia ao longo da história.

Se a interpretação proposta pela Teologia da Libertação atendia a interesses reformadores no campo da religião paralelamente a uma agenda política bastante clara, a Hermenêutica da Continuidade de Ratzinger também revela interesses: a reaproximação com grupos dissidentes em razão do Concílio, mas também uma clara condenação à

Teologia da Libertação já durante o pontificado de João Paulo II, que foi mantida quando se tornou Bento XVI. Enquanto cardeal, Ratzinger fizera ainda duras críticas ao processo conhecido como "inculturação", segundo o qual elementos da cultura de cada povo particular deveriam ser incorporados na liturgia, e não se eximiu de criticar também o sacerdote que se comporta como um *showmaster* nas missas (DIAS, 2010: 90). No Brasil, o beneditino João Evangelista Enout (1964) também defendeu um discurso de continuidade entre o período que antecedeu o Concílio e aquele que o sucedeu, atribuindo à música o papel de fio condutor das mudanças oficializadas na década de 1960. Sua representação do processo de continuidade tem como um dos marcos iniciais o *motu proprio Tra le sollecitudini* de Pio X, documento que teria dado impulso ao movimento que chamou de "restauração litúrgica". Este movimento de restauração teria se desenvolvido ao longo do século XX culminando no Concílio Vaticano II. Na base do movimento de restauração estariam – não por acaso – seus confrades da Abadia de São Pedro de Solesmes, responsáveis por uma nova interpretação do canto gregoriano e pelo resgate do canto em uníssono na liturgia, que incentivaria a participação dos fiéis.

A representação de que o século XX foi um período de ruptura em relação ao anterior se revela igualmente em Enout e na linha que enfatiza o Concílio Vaticano II como ruptura na história da liturgia. O surgimento da "nova música litúrgica" no século XX é um dos discursos que enfatizam o entresséculos enquanto ponto de inflexão:

> Um terceiro princípio renovador da Constituição Conciliar 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 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).

O presente trabalho tem por objetivo questionar até que ponto existe um conflito entre a representação feita do século XX enquanto um novo momento para a música litúrgica católica e aquelas práticas musicais que se encontravam em curso no século XIX, particularmente no que diz respeito ao uso da língua vernácula e à participação ativa dos fiéis no rito por meio do canto. Questiona-se, em outras palavras, em que medida as representações da historiografia não têm sido seletivas ou excessivamente fragmentárias, limitando-se ao repertório das missas cantadas em língua latina, "o que supõe uma distinção

radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado" (CHARTIER, 2002: 20), daí implicando a existência, em alguma instância, de relações de poder[1]. Para responder a tais questões, recorreu-se à pesquisa bibliográfica e documental. O fio condutor para a constatação de uma eventual continuidade é o canto religioso popular, que pode ser assim definido:

> O canto religioso popular era, portanto, toda a música vocal escrita em latim ou vernáculo que possuísse texto fácil, capaz de expressar a doutrina da fé católica em melodias simples, mas que guardassem a gravidade e a dignidade da liturgia. Suas características musicais estavam intimamente relacionadas à índole do povo que o compôs. Este canto não poderia guardar características profanas ou teatrais, pelo contrário, seria tão mais santo quanto se aproximasse do cantochão. Poderia ser cantado com acompanhamento instrumental e seu uso era estimulado, sobretudo, nas funções litúrgicas não-solenes e em exercícios de piedade (DUARTE, 2016: 101).

Para a realização deste trabalho foi empreendida investigação bibliográfica e documental acerca do tratamento dado aos cânticos espirituais pela Igreja institucionalizada por meio de seus documentos, bem como nas fontes secundárias que trataram deste tema. Foi realizada ainda pesquisa documental em acervos brasileiros com vistas à localização de fontes musicais que contivessem cantos religiosos populares ou música religiosa em sentido amplo com textos em língua vernácula. Os dados obtidos foram analisados com base nas noções de práticas e representações de Roger Chartier (2002), bem como a partir dos referenciais de memórias e esquecimentos na construção das identidades por Joël Candau (2011). Segundo Candau, todo resgate e seleção – ou enquadramento – de passados pela via da memória ocorre em razão das necessidades dos sujeitos no presente. Isto se revela em relação à Igreja Católica, que necessitava, a partir do último quartel do século XIX, de uma identidade coletiva forte, baseada no que Candau (2011: 50) chamou de grandes memórias organizadoras. Tal noção de enquadramento ou seleção se aplica também aos

[1] "Mais do que o conceito de mentalidade, ela [representação] permite articular três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar, o trabalho de classificação e delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns 'representantes' (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade" (CHARTIER, 2002: 23).

musicólogos do passado e historiadores da música no Brasil, que podem ter descartado o canto em vernáculo na liturgia de maneira intencional, quer seja pela simplicidade e pouco interesse artístico que os cânticos espirituais possam ter suscitado, quer seja por quaisquer outras razões[2].

Finalmente, recorreu-se à abordagem da Igreja enquanto um sistema social, a partir das perspectivas propostas por Walter Buckley ([1971]) e Niklas Luhmann (1995), segundo as quais os sistemas sociais operam com vistas à sua manutenção a partir do contato com o entorno. Nos dois autores fica evidente o papel da comunicação entre sistema e entorno como via para as modificações internas do primeiro. Esta comunicação não pressupõe que todos os estímulos externos implicarão mudanças estruturais, ao contrário, o sistema é operacionalmente fechado a fim de resguardar sua identidade. Por outro lado, a aquisição das informações do entorno e daquelas relativas à própria diversidade interna lhe franqueia opções de mudanças, as quais são decididas pelos níveis do sistema capazes de determinar suas metas. No presente caso, este nível é representado pelo pontífice e pela Cúria Romana, mas também por organismos nacionais como a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), na segunda metade do século XX. Segundo Buckley ([1971]), todo sistema social comporta determinada tolerância aos chamados comportamentos aberrantes, ou seja, àqueles em desacordo com as metas globais estabelecidas. Metas oficiais, comportamentos aberrantes e a gradativa mudança desta relação serão analisados ao longo deste trabalho, que inicia com um panorama de dois movimentos que marcaram definitivamente as práticas musicais litúrgicas e a Igreja Católica como um todo desde finais do século XIX: o Ultramontanismo ou Romanização e a Restauração musical católica. Estabelecido este panorama, será abordado o canto religioso popular no plano das metas do sistema religioso para que então se discuta seus possíveis usos no Brasil anteriormente ao Concílio Vaticano II.

[2] "Há que contar com a presença doutros esquemas mais próximos da mentalidade popular, reserva adaptada às igrejas menores sem recursos humanos para maiores vôos. Foram as devoções e as catequeses que levaram os missionários a seleccionar os cânticos, em latim ou em vulgar, de modo a servirem, tanto quanto possível, de padrões literário-musicais para amparo e fixassão [sic] dos conceitos aprendidos no catecismo. Mas neste capítulo, também os historiadores brasileiros da especialidade, pagaram o seu tributo ao romantismo de escola quando, pretendendo captar a identidade dos formulários poéticos e melódicos propostos pelas diversas famílias religiosas de missionários, simplificaram o problema invocando qualidades inventivas emergindo do Povo e passando à margem dos veios de cultura que se impuseram por toda a parte em termos de valores estéticos entrados, por imitação, nas literaturas ocidentais" (ALEGRIA, 1992).

A Restauração musical católica no panorama da Romanização

Ultramontanismo significava, a partir do século XVIII, o reconhecimento da ingerência papal sobre os bispados nacionais mais do que uma eventual autoridade de sínodos locais ou dos poderes seculares. No século XIX, o termo passou a descrever a resposta do sistema religioso às adversidades provenientes das mudanças no entorno, tais como: o fim da dotação financeira estatal, a perda do status de religião oficial, casamento civil, leis de divórcio, educação e cemitérios laicos, o fato de o papa ter sido sitiado em um quarteirão, perdendo grande parte do antigo território do Vaticano, dentre outros. O sistema religioso passaria então a resgatar a identidade forte do catolicismo, a partir de suas grandes memórias organizadoras (CANDAU, 2011) e difundir esta identidade monolítica até os mais distantes rincões do universo católico. Elegendo como passados mais adequados a Idade Média – enquanto referencial de unidade – e o Concílio de Trento, a Cúria Romana prosseguiu em seu processo de transcender as questões seculares:

> Engendrado com a mesma concepção medieval unitária do Universo, esse catolicismo estava marcado pelo centralismo institucional em Roma, por um fechamento sobre si mesmo e por uma recusa de contato com o mundo moderno. Conscientes de que essa ordenação doutrinária constituía-se na força mantenedora da unidade da Igreja, os pontífices romanos, desde Gregório XVI até Pio XII, não mediram esforços para a sua consolidação. [...] A expressão doutrinária mais explícita dessa concepção religiosa foi a encíclica *Quanta Cura* e o *Syllabus* que a acompanhava, em que se retomava a luta pela preponderância da autoridade espiritual da Igreja sobre a sociedade civil (GAETA, 1997).

Apesar de ter condenado todos os "vícios da modernidade" por meio de seu *Syllabus errorum* de 1864, Pio IX governou uma instituição que passava a se modernizar do ponto de vista das relações de controle: longe da abertura até então dada às tradições locais e o amplo espaço dado à tradição na própria organização da Igreja, o sistema religioso passava a assumir um tipo de relações internas denominado por Weber de racional-legal ou burocrático[3] com uso de normas e coerção. Com a declaração da infalibilidade papal em 1870, durante o Concílio Vaticano I, fundava-se definitivamente um ordenamento jurídico sacro cuja norma transcendente – autoridade papal – não mais poderia ser questionada por sínodos locais. Neste panorama, merece destaque ainda a exigência de um "juramento antimodernista" da parte daqueles que aspirassem à carreira clerical, o que acabou

[3] A aplicação dos três tipos puros weberianos de dominação à abordagem sistêmica foi teorizada e exemplificada por Walter Buckley ([1971]: 272-291).

favorecendo o que Luhmann (1995) chamou de "fechamento normativo", ou seja, a recusa do sistema social a mudanças com vistas à manutenção de sua identidade.

Por meio do *motu proprio Tra le sollecitudini*, Pio X oficializou as mudanças na música de uso litúrgico, adequando-a ao discurso de transcendência em relação ao século que marcava a Romanização. Este documento revela, no campo da produção e execução do repertório religioso, a passagem do tipo de dominação tradicional ao modelo racional-legal, quando na Introdução, o pontífice afirma que ele deveria ser respeitado como um código jurídico de música sacra (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903).

É possível citar, como principais dispositivos do *motu proprio* sobre a música sacra: a declaração do canto gregoriano como gênero musical oficial da Igreja Romana; estímulo ao resgate da "polifonia clássica" do século XVI – sobretudo a obra de Palestrina – como repertório a ser executado nas missas, e também como inspiração para novas composições; proibição à execução de obras religiosas que tivessem características da ópera ou da música sinfônica; proibição aos coros mitos, bandas de música, uso de piano e instrumentos de percussão nos ritos religiosos. A música que deveria ser produzida para os templos a partir de então ficou conhecida como "repertório restaurista". O movimento da Restauração musical católica teve duas frentes principais: a paleografia gregoriana na abadia beneditina de Solesmes e a atuação das academias de Santa Cecília, que originaram o movimento restaurista chamado de Cecilianismo.

O Cecilianismo foi constituído por acadêmicos e especialistas em música sacra que compartilhavam uma representação de decadência da música litúrgica por influência da música teatral, sobretudo da ópera. Apesar de tal visão ter sido compartilhada de maneira unânime entre seus adeptos, os modos pelos quais haveria de se operar a restauração dividia opiniões: desde a restauração literal de modelos musicais do passado até a manutenção da linguagem romântica, porém com a simplificação da escrita instrumental. O tratamento dado por Pio X à polifonia moderna – ou repertório restaurista, que em nada lembrava a modernidade das vanguardas na música de concerto – procurou não privilegiar apenas uma vertente do Cecilianismo. Ao contrário, ao mesmo tempo em que o cantochão deveria ser o modelo supremo para as novas composições, foram tolerados, além dos instrumentos de cordas friccionadas que já eram aceitos, aqueles de sopro, desde que guardassem o caráter grave de acompanhamento do órgão, ou seja, sem apresentar ao canto um acompanhamento figurado, mas apenas sustentando-o (DUARTE, 2016).

Para garantir o cumprimento de suas prescrições e proibições, havia uma determinação no *motu proprio* de que fossem criadas comissões de música sacra responsáveis pela censura de obras que estivessem em desacordo com as normas e propaganda das obras adequadas. No Brasil, a Comissão Arquidiocesana de Música Sacra

do Rio de Janeiro foi uma das mais representativas, chegando a publicar um *index* de obras aceitas ou rejeitadas para o uso litúrgico (CAMS-RJ, 1946). Tais comissões eram o componente de coerção que, somado às minuciosas normas romanas, integrava o quadro do controle racional-legal das práticas musicais católicas da primeira metade do século XX. Diante de relações tão evidentes de controle, as manifestações do chamado catolicismo popular foram cerceadas, não raro com apoio da força policial. A principal representação que daí decorre já foi mencionada: a passagem da condição dos fiéis de sujeitos ativos e participantes da vida religiosa para expectadores passivos e silenciados durante a Romanização (MARCHI, 1989). É fato que a participação dos leigos na gestão de agremiações religiosas (irmandades e confrarias) diminuiu, mas afirmação de que estes deixaram de participar totalmente dos serviços religiosos se revela passível de questionamento, sobretudo ao se considerar o papel do canto religioso popular.

Dos cânticos espirituais ao canto pastoral

No panorama da Restauração musical católica do século XX, os cantos religiosos populares ou cânticos espirituais em língua latina e vernácula deveriam ser empregados, segundo o *motu proprio*, em procissões, com acompanhamento das bandas de música. O canto litúrgico nas funções solenes somente poderia ocorrer em língua latina: "A língua própria da Igreja Romana é a latina. Por isso é proibido cantar em língua vulgar, nas funções litúrgicas solenes, seja o que for, e muito particularmente, tratando-se das partes variáveis ou comuns da Missa e do Ofício" (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903: §7). A proibição de que se cantassem em vernáculo o Ordinário e o Próprio da missa neste dispositivo sugere a existência de comportamentos aberrantes que precisariam ser coibidos.

Em obra representativa do movimento de Restauração musical que se encontrava em curso na Europa anteriormente ao *motu proprio*, Inama e Less (1892: 192-209) defendiam ser possível o uso de cantos sacros populares em funções paralitúrgicas (*estraliturgiche*) e especificavam claramente a diferença entre estas e as funções litúrgicas em sentido estrito:

> Os tratadistas chamam [música] *profana* aquela que é feita nas salas [de concerto] e teatros do mundo; *religiosa*, aquela do oratório, como do *Messias* de Haendel, da *Criação* de Haydn, *Paulo* e *Elias* de Mendelssohn, *David*, e *Giornata* de [Giacomo] Carissimi, de *Anima del ricco Epulone* de Durante, etc.; sacra, em sentido amplo aquela que serve ao uso do culto genuíno e público, isto é, do culto social ou do povo, que se chama de liturgia por excelência, como são a missa, o Ofício Divino e outras funções que a Igreja realiza publicamente por meio de seus ministros segundo regras estritas a fim de render a Deus a homenagem que lhe convém ou de lhe suplicar nas

necessidades públicas. As leis da Igreja sobre a música sacra são restritas, em sua parte principal, às funções litúrgicas acima. As outras funções são chamadas de *paralitúrgicas*, e nestas, a música sacra não é restrita, senão pelas determinações gerais, por exemplo, que não desrespeite a santidade do lugar, a gravidade da oração e nunca desça ao gênero profano e trivial.

Assim, a Igreja não proíbe totalmente o canto popular e o sacro na língua vernácula dentro das paredes do templo sagrado, mas tão somente proíbe que esta forma de cantar possa substituir aos cantos litúrgicos e ser executada durante as suas funções, como na missa cantada, nas Vésperas, na benção do Venerável [Santíssimo Sacramento] no lugar do *Tantum ergo*, nas cerimônias da Semana Santa, na procissão de *Corpus Christi*, nos ofícios fúnebres, etc. Em outras ocasiões, portanto, como na missa baixa e *em todas as funções paralitúrgicas* como os exercícios das santas missões, as práticas pias do mês mariano e do mês de outubro, as três horas de agonia e hora da Tristeza, a recitação do terço, devoções do presépio, as confraternizações, as procissões privadas de penitência ou de exultação, antes e após as funções litúrgicas, na catequese, etc., ainda que se façam com grande solenidade e sejam dirigidas pelo Bispo, tratando-se do culto externo, mas não de culto litúrgico, *não há nenhuma lei que proíba o canto popular na língua de uso* [vernácula], conforme Decreto da Sagrada Congregação [dos Ritos]: "nas funções paralitúrgicas podem ser cantados hinos devotos e canções aprovadas..., tais cânticos não são minimamente proibidos" [Sagrada Congregação dos Ritos, 3 de abril de 1883][4] (INAMA; LESS, 1892: 197-198, tradução nossa).

[4] "I trattatisti chiamano *profana* quella che si fa nelle sale e nei teatri del mondo; *religiosa* quella dell'oratorio, come del *Messia* di Händel, della *Creazione* di Haydn, del *Paolo* ed *Elia* di Mendelssohn, del *Davide* e *Giornata* di Carissimi, dell'*Anima del ricco Epulone*, di Durante ecc.; sacra in senso lato quella che serve agli usi del culto autentico e pubblico, cioè del culto sociale o del popolo, che si chiama liturgia per eccellenza, come sono la Messa, il divino Ufficio e altre funzioni che la Chiesa esercita pubblicamente per mezzo de' suoi ministri dietro precise norme a fine di rendere a Dio l'omaggio che gli conviene o di supplicarlo nelle pubbliche necessità. La leggi della Chiesa sulla musica sacra si restringono nella loro parte principale alle funzioni liturgiche anzidette. Le altri funzioni si chiamano *estraliturgiche*, ed in queste la musica sacra non è ristretta che da generali determinazioni, p. e. che non isconvenga alla santità del luogo, alla serietà della prece e non discenda mai al genere profano e triviale. La Chiesa dunque non proibisce onninamente il canto popolare e il sacro nella lingua del paese entro le mura del sacro tempio, ma vieta soltanto che tale forma di cantare si possa sostituire ai canti liturgici e produrre durante le relative funzioni, come nella Messa in canto, al Vespro, alla benedizione col Venerabile in luogo del *Tantum ergo*, nelle cerimonie della Settimana Santa, nella processione del *Corpus Domini*, nell'officiatura funebre ecc. In altre occasioni pertanto, come alla messa bassa e *in tutte le funzioni estraliturgiche* come agli esercizi delle sante missioni, alle pie pratiche del mese mariano e del mese di ottobre, delle tre ore dell'agonia e dell'ora dell'Addolorata, alla recita del rosario, alle divozioni del presepio, delle confraternite, alle

A expressão missa alta ou *missa solemnis* é conhecida em língua portuguesa como "missa cantada", ao passo que a *missa baixa*, *lecta* (lida) ou *privata*, como "missa rezada". Para que fique clara a distinção entre as formas alta e baixa da celebração eucarística católica, recorre-se à distinção feita por Adrian Fontescue:

> Esta multiplicação de missas levou à construção de muitos altares numa única igreja; num grande mosteiro, se cada padre rezasse a missa diariamente, eles teriam que fazê-lo simultaneamente em vários altares. Isto levou ao rito abreviado que chamamos de missa baixa. Obviamente um coro, ministros e assistência não poderiam ser fornecidos para cada celebração, então um acordo foi autorizado pelo qual cada celebrante tomaria ele mesmo a parte do diácono e do sub-diácono, e um acólito, a dos outros ministros; a parte do coro foi então dividia entre os dois. As cerimônias foram simplificadas, algumas partes foram excluídas, e tudo seria dito em voz falada. [...] O Missal de Pio V (1570) reconheceu a missa baixa e a disciplinou definitivamente. Mas muito antes, missais medievais já davam direções ocasionais como alternativas para quando não houvesse nem diácono, nem coro.
>
> A distinção entre missas alta e baixa (*missa solemnis* e *privata*) é mais importante do que relatamos aqui. Uma missa pontifical (seja ela Alta ou Baixa) tem certos ritos especiais, alguns dos quais reminiscentes dos mais antigos, algumas ornamentações mais tardias, feitas meramente para expressar a grande dignidade do bispo. Uma missa papal alta tem outras peculiaridades, algumas muito arcaicas e interessantes, mas que excedem o escopo deste livro. Nossa também chamada *missa cantata* é o compromisso de um compromisso, uma missa baixa, com cânticos, como na missa alta, só justificada por realçar a dignidade da missa dominical quando não se pode ter um diácono ou sub-diácono[5] (FORTESCUE, 1914: 188-190, tradução nossa).

---

processioni private di penitenza o di esultanza, prima e dopo le funzioni liturgiche, alla catechesi, ecc., benchè si facciano con grande solennità e siano dirette persino dal Vescovo, trattandosi bensi di culto esterno, ma non di culto liturgico, *non vi è legge alenna che proibisca il canto popolare nella lingua di uso*. Ciò si ricava da un Decreto della S. Congregazione "nelle funzioni estraliturgiche si possono cantare inni divoti e canzoni approvate..., tali cantiche non sono menomamente proibite" [S. C. dei R. 3 apr. 1883] (INAMA; LESS, 1892: 197-198).

[5] "This multiplication of Masses led to building many altars in a church ; in a large monastery, if every priest said Mass daily, they had to do so often at the same time at different altars. It also led to the abridged service we call Low Mass. Obviously a choir, ministers and assistance could not be provided for each celebration, so a compromise was allowed by which the celebrant himself took the part of deacon and sub- deacon, one acolyte that of the other ministers ; the choir's part was divided between these two. The ceremonies were simplified, some were left out altogether and everything was said in the speaking voice. [...] The Missal of Pius V (1570) recognized Low Mass and arranged its order definitely. But long before that mediaeval missals give occasional directions as alternatives when there was no deacon nor choir. […] The

A distinção entre missa cantada e rezada foi mantida nas rubricas do Missal Romano de 1962, promulgado por Paulo VI ainda no rito pré-conciliar (tridentino). Após 1970, com a promulgação definitiva do novo rito romano, foi permitido cantar todas as partes da missa em todas as ocasiões. Deste modo, a antiga distinção entre missa lida e cantada deixou de fazer sentido. A partir do definitivo estabelecimento do Novus Ordo Missae parece ter deixado de fazer sentido igualmente a assistência de diácono e sub-diácono na distinção entre os ritos solenes e não-solenes (paraliturgia). Deste modo, mais do que a determinação de um novo rito litúrgico, as mudanças decorrentes do Concílio Vaticano II parecem ter estendido o caráter litúrgico também à missa antes chamada de baixa. Isto implica dizer que a forma supostamente nova de música sacra, "o canto litúrgico em vernáculo" que teria sido "criado" no século XX não é senão a continuidade dos cantos religiosos populares já utilizados em missas baixas no XIX. Igualmente, não é possível classificar o uso do canto em vernáculo no amplo espectro de serviços religiosos diversos da missa solene como o que Walter Buckley ([1971]) chamaria de um comportamento aberrante no sistema religioso.

Para Enout (1964), o movimento da reforma litúrgica foi iniciado com esforços do século XIX, empreendidos, dentre outros atores, pelos monges beneditinos de Solesmes, responsáveis pela execução restaurada do canto gregoriano. Em sua visão – note-se, em 1964 –, inexistia uma ruptura entre a Restauração musical e o espírito do Concílio: à Restauração musical se deveriam, em última análise, as reformas do Vaticano II na década de 1960.

Mesmo as associações de Santa Cecília – responsáveis pela Restauração musical católica e pelo desenvolvimento de um repertório religioso mais austero do que aquele corrente na segunda metade do século XIX – não se mostravam contrárias ao canto religioso popular. Ao contrário, restringiam suas preocupações ao âmbito estritamente litúrgico (missa alta) e viam o canto religioso, quando executado com decoro, como uma "coisa bela e útil" à edificação dos fiéis (INAMA; LESS, 1892: 199). Assim, a representação de que a Restauração musical e a Igreja pré-conciliar teriam como objetivo silenciar os fiéis nos ritos revela inconsistências. Para questionar esta representação pode ser citado

distinction between High and Low Mass (Missa *solemnis* and *privata*) is the most important of those we notice here. A Pontifical Mass (whether High or Low) has certain special rites, of which some are older survivals, some later embellishments, made merely to express the greater dignity of a bishop. A Papal High Mass has further peculiarities, some very archaic and interesting, but beyond the scope of this book. Our so-called *Missa Cantata* is the compromise of a compromise, a Low Mass, with singing as at High Mass, only justifiable to enhance the dignity of Sunday Mass when a deacon and subdeacon cannot be had. (FORTESCUE, 1914: 188-190).

inclusive o interesse de Pio XI, em sua Encíclica *Divini Cultus*, de 1928 de que os fiéis participassem da missa por meio do canto gregoriano. Este interesse existia de maneira sólida, entretanto, já no século XIX:

> Certamente é melhor e mais imponente aquele canto por meio do qual toda a assembleia dos fiéis, homens e mulheres, adultos e crianças, respondem na igreja juntamente com o coro ao clero, como era costume nos primeiros séculos [do cristianismo]. Em muitas igrejas ainda existe o costume de se cantarem desta maneira o Tantum ergo, o Miserere, a Salve Regina, as Ladainhas, o Magnificat, etc. [...] A conformidade da participação do povo por meio do canto litúrgico ao espírito católico é provada com o seguinte texto: "Seja, portanto, o canto que emprega neste rito (refere-se à exposição e bênção do Santíssimo Sacramento) executado com seriedade e suavidade, simples na tessitura e que possibilite que todos os fiéis possam participar, e assim subir a Deus a uma só voz de todo o povo" [6] (INAMA; LESS, 1892: 199-200, tradução nossa).

Em relação à participação dos fiéis por meio do canto em vernáculo, Inama e Less (1892: 201-209) destacaram ter havido na Europa o florescimento de algumas coletâneas: *Cantate*, *Coecilia* e *Piccolo salterio*, de Mohr, impressos pela casa publicadora Pustet, de Ratisbona. Os autores parecem se referir ao padre Joseph Mohr (1792-1848), que redigiu a letra de *Noite Feliz* (*Stille Nacht*) em 1816, um exemplo de canto religioso popular composto no início do século XIX. Muito mais antigos seriam, entretanto, os antecedentes históricos da prática musical de cantos religiosos populares nos templos:

> A origem do referido canto popular se perde nas origens do cristianismo. As pessoas sempre tiveram o costume de cantar de acordo com seu gênio, abandonando os cantos antigos sempre que alguém criava outros melhores, então existem melodias antigas e novas em toda a cristandade, um pouco menos simples, ou alegres, ou tristes, ou solenes, ou uníssonas, de acordo com a índole do tempo e da nação, em que vieram à luz e se espalharam. A lírica aumentou na Alemanha por meio dos

[6] "Migliore e più imponente è senza dubbio quel canto, pel quale tutta la adunanza dei fedeli, uomini e donne, grande e piccioli, fanno in chiesa col coro uma comune risposta al clero, come si costumava nei primi secoli. In molte chiese vige tuttora il costume di cantare in questa forma il Tantum ergo, il Miserere, la Salve Regina, le Litanie, il Magnificat, ecc. [...] Quanto sia conforme allo spirito cattolico la partecipazione del popolo al canto liturgico si prova col testo seguente: 'Sia donque [sic] il canto che si adopera in questo rito (parlasi della esposizione e benedizione del SS. Sacramento) modulato con gravità e soavità, semplice nella tessitura e tale che tutti i fedeli possano prendervi parte, e s'alzi così a Dio una sola voce di tutto il popolo'" (INAMA; LESS, 1892: 199-200).

> *Minnesänger*, na França, dos *trovadores*, e na Itália, por obra de São Francisco de Assis e de seus religiosos. Para além dos Alpes, já estavam em voga em fins da Idade Média representações dramáticas dos mistérios cristãos, como a ressurreição, depois a paixão de nosso Senhor: e estes contribuíram imensamente para o desenvolvimento da canção sacra popular. O *Pequeno saltério* de Mohr, Pustet, 1891, contém certa quantidade delas, lembrando a origem de algumas a partir do século IX. É falso que Lutero tenha descoberto a canção popular: ele não fez mais que substituir o que já era usado no lugar das funções litúrgicas; mas não se nega que tal coisa tenha influído também sobre as igrejas que continuaram católicas, as quais, como se disse, imitaram em grande parte o exemplo. A Itália, que se manteve firme às prescrições religiosas acerca das funções litúrgicas, desenvolveu sua lírica de maneira mais restrita, mas com uma maior variedade de formas e alegria de maneiras, como exigia sua genialidade e a beleza do seu céu[7] (INAMA; LESS, 1892: 201, tradução nossa).

É importante notar que, apesar do longo e gradativo florescimento do gênero, bem como de todo o apoio dado pelo Cecilianismo ao desenvolvimento deste repertório em língua vernácula nas funções paralitúrgicas, os partidários da Restauração musical ainda viam riscos em sua execução, que poderia profanar os serviços religiosos. Assim, defendiam que haveria uma maneira de interpretar os cânticos espirituais para que eles não soassem profanos. Para Inama e Less (1892), não deveria haver ornamentação vocal (apojaturas e outras figuras de passagem), as melodias não poderiam conter contornos teatrais, o andamento deveria ser conveniente e o acompanhamento deveria ter caráter de órgão litúrgico – e não de piano ou violão –, ou seja, não poderia ser figurado, com arpejos e repetições de acordes, mas tão somente sustentando o canto.

---

[7] "L'origine di siffatto canto popolare si perde nelle origini del cristianesimo. Il popolo fu sempre solito a cantare secondo il suo genio, lasciando le arie vecchie ogniqualvolta alcuno sapeva inventarne delle migliori, onde si hanno melodie vecchie e nuove in tutta la cristianità, più meno semplici, or gaie, or meste, ora solenni, ora monotone secondo l'indole del tempo e della nazione, in cui vennero alla luce e si diffusero. La lirica se allargò in Germania per mezzo dei *Minnesänger* e in Francia dei *Trovatori*, in Italia per opera di S Francesco d'Assisi e de' suoi religiosi. Oltremonti erano in voga già fino dal medio evo le rappresentazioni drammatische dei misteri cristiani, come della risurrezione, poi della passione di nostro Signore: e queste contribuirono immensamente allo sviluppo della canzone sacra popolare. Il *piccolo Salterio* di Mohr, Pustet, 1891, ne contiene una quantità, ricordando la origine di alcune fino dal secolo IX. È falso che Lutero abbia trovata la canzone popolare: egli non fece sostituire le già usate in luogo delle funzioni liturgiche; non si nega però che tale cosa influisse anche sulle chiese rimaste cattoliche, le quali, come fu detto, ne imitarono in gran parte l'esempio. L'Italia, che si mantenne ferma agli ordini ecclesiastici quanto alle funzioni liturgiche, svillupò la sua lirica in modo più ristretto, ma con maggiore varietà di forme e gaiezza di modi, come lo esigeva il suo genio e la bellezza del suo cielo" (INAMA; LESS, 1892: 201).

Já no século XX, poder-se-ia afirmar que o canto religioso popular se torna a meta musical principal do sistema religioso, sobretudo após o Concílio Vaticano II. Logo no início do século, a única menção feita ao gênero no código jurídico de música sacra de Pio X foi seu uso em procissões, acompanhado por bandas de música. As prescrições contidas no *motu proprio* de Pio X eram bastante rígidas e minuciosas, revelando, no plano da música, toda a desconfiança da Igreja em relação ao espírito da modernidade neste período. As bases do *motu proprio* evidenciam metas desenvolvidas pelo movimento da Restauração musical e a representação de decadência da música sacra a partir da qual este movimento se firmou. O "controle normativo" das práticas musicais (DUARTE, 2016) proposto por Pio X se estendia aos aspectos composicionais, interpretativos e até mesmo às relações que as pessoas deveriam guardar com a música e sua execução no interior dos templos e revelava uma perspectiva eurocentrista. Se os cânticos espirituais deveriam remeter à índole do povo que o produziu, também é fato que:

> embora seja permitido a cada nação admitir nas composições religiosas aquelas formas particulares, que em certo modo constituem o caráter específico da sua música própria, estas devem ser de tal maneira subordinadas aos caracteres gerais da música sacra que ninguém doutra nação, ao ouvi-las, sinta uma impressão desagradável (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903: Introdução).

Em outras palavras, a música não poderia soar tão étnica a ponto de causar estranhamento em algum europeu. Este posicionamento parece ter se mantido de maneira hegemônica pelo menos até o pontificado de Pio XII. Apesar de ainda incentivar a participação dos fiéis por meio do canto gregoriano, conforme havia feito Pio XI, na Encíclica *Divini Cultus* de 1928, Pio XII assim se referiu à participação dos fiéis e ao canto religioso popular na Encíclica *Mediator Dei*:

> São, pois, dignos de louvor aqueles que, com o fim de tornar mais fácil e frutuosa ao povo cristão a participação no sacrifício eucarístico, se esforçam em colocar oportunamente nas mãos do povo o "Missal romano" [...] Isso pode acontecer de vários modos: quando todo o povo, segundo as normas rituais, responde disciplinadamente às palavras do sacerdote ou executa cânticos correspondentes às várias partes do sacrifício, ou faz uma e outra coisa, ou, enfim, quando, na missa solene, responde alternadamente às orações dos ministros de Jesus Cristo e se associa ao canto litúrgico [gregoriano].
>
> Nós vos exortamos ainda, veneráveis irmãos, a que tomeis cuidado em promover o canto religioso popular e a sua acurada execução feita com a dignidade conveniente,

> podendo isso estimular e aumentar a fé e a piedade das populações cristãs. Suba ao céu o canto uníssono e possante de nosso povo como o fragor das ondas do mar, expressão canora e vibrante de um só coração e uma só alma, como convém a irmãos e filhos de um mesmo Pai. O que dissemos da música, se aplica às outras artes e especialmente à arquitetura, à escultura e à pintura. Não se devem desprezar e repudiar genericamente e por preconceitos as formas e imagens recentes, mais adaptadas aos novos materiais com os quais são hoje confeccionados [...] (MEDIATOR DEI, 1947: §95-179).

Pio XII revela, portanto, que o canto religioso popular era – apesar das distantes origens do gênero mencionadas por Inama e Less – uma expressão da novidade no seio da Igreja, isto porque constantemente se renovava e se adaptava às necessidades do presente, daí expressando as características musicais do presente e a índole de cada povo particular. A Encíclica de Pio XII foi redigida no período conhecido como *Aggiornamento*, ou seja, a atualização da Igreja Católica que alcançaria sua máxima expressão no Concílio Vaticano II. A tônica de *Mediator Dei* parece ser a do reconhecimento da diversidade, desde a cultural, das diversas nações, até mesmo a dos fiéis que frequentavam as celebrações:

> Não poucos fiéis, com efeito, são incapazes de usar o "Missal Romano" ainda quando escrito em língua vulgar; nem todos são capazes de compreender corretamente, como convém, os ritos e as cerimônias litúrgicas. A inteligência, o caráter e a índole dos homens são tão vários e dissemelhantes que nem todos podem igualmente impressionar-se e serem guiados pelas orações, pelos cantos ou pelas ações sagradas feitas em comum. Além disso, as necessidades e as disposições das almas não são iguais em todos, nem ficam sempre as mesmas em cada um (MEDIATOR DEI, 1947: §98).

Segundo Paula Montero (1992), o *Aggiornamento* foi um período de tolerância da Igreja às culturas não-europeias, ao passo que, no Concílio Vaticano II, a instituição deu o passo definitivo no sentido de reconhecer a igualdade entre as culturas. Durante o *Aggiornamento* foram compostas missas que de fato revelavam a índole de cada povo particular, tais como a *Missa Luba*, *Missa Bantu*, *Misae Katanga*, *Missa Sinensis* e outras. Redigida também neste período, em 1955, a Encíclica *Musicae sacrae disciplina* de Pio XII ilustra a tolerância às culturas autóctones:

> [...] cantos religiosos populares, escritos as mais das vezes em língua vulgar, os quais se originam do próprio canto litúrgico, mas, sendo mais adaptados à índole e aos sentimentos de cada povo em particular, diferem não pouco entre si, conforme o

> caráter dos povos e a índole particular das nações. [...] devem ser plenamente conformes ao ensinamento da fé cristã, expô-la e explicá-la retamente, usar linguagem fácil e melodia simples, fugir da profusão de palavras empoladas e vazias, e, finalmente, mesmo sendo breves e fáceis, ter uma certa dignidade e gravidade religiosa. [...] Por isso, embora, como dissemos, nas missas cantadas solenes não possam eles ser usados sem especial permissão da Santa Sé, todavia nas missas celebradas em forma não-solene podem eles admiravelmente contribuir para que os fiéis assistam ao santo sacrifício não tanto como espectadores mudos [...] Quanto às cerimônias não estritamente litúrgicas, tais cânticos religiosos, uma vez que correspondam às condições supraditas, podem contribuir de modo notável [...] e isso tanto nas Igrejas como externamente, especialmente nas procissões e nas peregrinações aos santuários, e do mesmo modo nos congressos religiosos nacionais e internacionais (CARTA ENCÍCLICA MUSICAE SACRAE, 1955: §30-31).

Com o advento do Concílio Vaticano II, o uso da língua vernácula foi ampliado por ter sido considerado útil ao povo. A partir de então houve, no campo da música, uma disputa entre duas linhas de compositores: de um lado, os chamados "esteticistas" defendiam a manutenção das metas musicais anteriores, tais como a escrita coral e o uso do órgão; de outro lado, os "pastoralistas" defendiam uma simplificação do repertório com vistas à participação efetiva dos fiéis nos ritos. O resultado desta disputa selou o destino da música pós-conciliar: com a vitória dos "pastoralistas", os cânticos espirituais passaram a ser chamados de "cantos pastorais" e a simplificação do repertório litúrgico em favor da participação ativa dos fiéis se tornou evidente. Esta disputa também ocorreu no Brasil e teve o mesmo resultado. Assim, na década de 1960 houve uma intensa produção das fichas de canto pastoral por algumas dioceses, dentre as quais, Rio de Janeiro e Campinas-SP (DUARTE, 2016).

Há de se notar, entretanto, a existência de um fator superveniente que tornou a música litúrgica latino-americana bastante particular: a ampla difusão da Teologia da Libertação entre o clero acabou por aproximar o canto pastoral da canção de protesto latino-americana. Isto se revela em letras com forte engajamento político, em duras críticas aos problemas sociais, bem como na forte valorização da inculturação, sobretudo no tocante aos ritmos populares e no uso do violão e de instrumentos de percussão, que acabaram por assumir o lugar que antes era ocupado pelo órgão na maioria dos templos. Neste cenário, o dualismo em relação ao passado também ficou bastante evidente: o Concílio Vaticano II passou a ser interpretado não somente como um momento de ruptura, mas quase como um novo momento de fundação do catolicismo, restituindo-lhe as bases das primeiras comunidades cristãs. Neste contexto se torna compreensível a

afirmação de que o canto litúrgico em vernáculo seria, de acordo com *A Música Litúrgica no Brasil*, fruto dos avanços da Igreja no século XX (CNBB, 1998). Neste mesmo documento é possível ver como o movimento litúrgico do século XX e os documentos sobre música sacra não são representados como um desenvolvimento orgânico da liturgia, mas enquanto uma antecipação das novidades atribuídas ao Concílio:

> *A música litúrgica em pleno Movimento Litúrgico*
>
> Foi no século XIX que surgiu, na abadia beneditina de Solesmes, na França, sob a liderança espiritual de Dom Guéranger (1805-1875), um movimento de retorno às fontes e de retomada do fervor litúrgico, que veio a desaguar, um século mais adiante, no Concílio Vaticano II. Foi o Movimento Litúrgico. Bebendo nas mesmas fontes e caminhando de mãos dadas juntamente com o Movimento Bíblico e o Movimento Ecumênico, o Movimento Litúrgico se espalhou pela Europa e, depois da 2ª Guerra Mundial, seu raio de influência e inspiração chegava a quase todos os países do mundo, sobretudo com o Motu Proprio "Tra le sollicitudine" de São Pio X (1903), que motivou as inovadoras e preciosas diretrizes do papa Pio XII, em suas encíclicas "Mediator Dei" (1947) e "Musicae Sacrae" (1955). Todas estas propostas de reforma tinham *em vista favorecer a participação "ativa* e *consciente"* do povo na liturgia: uma antecipação do Vaticano II (CNBB, 1998: §136-139, itálico em lugar de negrito).

Reforça a representação dualista em relação ao passado o fato de os cantos religiosos populares compostos antes do Concílio raramente terem sido incorporados ao *Hinário litúrgico* da CNBB (2003) e quando o foram, houve uma seleção principalmente daqueles de autoria desconhecida em uma clara expectativa de total renovação do repertório. Assim, os cantos religiosos populares pré-conciliares que antes representavam a novidade e a adaptação não saíram da prática musical dos templos católicos, mas passaram a ser tratados como símbolos da tradição e dos referenciais musicais do passado. A partir de finais da década de 1990, cânticos com características muito diversas dos cantos pastorais de características autóctones – ligados à Teologia da Libertação – passaram a figurar no panorama musical brasileiro de maneira mais evidente. Estes cânticos estão ligados à Renovação Carismática Católica e se assemelham aos cantos religiosos populares anteriores ao Concílio em muitos aspectos: adaptam-se à música do presente (*pop* urbano), mas suas letras não têm mais o engajamento dos cantos pastorais das décadas de 1970 a 90, ao contrário, suas letras reafirmam o caráter pessoal da relação entre o fiel e Deus (DUARTE, 2016).

Finalmente, faz-se necessário apresentar o posicionamento de João Paulo II acerca dos cantos religiosos populares, que ainda ressaltava o Concílio Vaticano II como momento de ruptura no qual o canto em vernáculo teria se desenvolvido plenamente. Trata-se de um documento redigido de próprio punho no centenário do *motu proprio* de Pio X:

> O século passado, com a renovação dada pelo Concílio Vaticano II, conheceu um desenvolvimento especial do canto popular religioso, do qual a *Sacrosanctum concilium* diz: "Promova-se com grande empenhamento o canto popular religioso, para que os fiéis possam cantar, tanto nos exercícios de piedade como nos próprios atos litúrgicos". Este canto apresenta-se particularmente apto para a participação dos fiéis, não apenas nas práticas devocionais, "segundo as normas que determina nas rubricas", mas igualmente na própria Liturgia. O canto popular, de fato, constitui um vínculo de unidade orante, promove a proclamação de uma única fé e dá às grandes assembléias litúrgicas uma incomparável e recolhida solenidade (JOÃO PAULO II, 2003: §11).

Nota-se inicialmente que João Paulo II aponta para o uso litúrgico dos cânticos espirituais a partir do Concílio e vai além, ao reconhecer neste gênero as mesmas características atribuídas ao cantochão nas representações pré-conciliares: unidade, grande e possante uníssono que promove a proclamação de uma só fé. Feita esta breve contextualização do canto em língua vernácula na perspectiva da Igreja institucionalizada, é possível agora estudar sua prática antes do Concílio Vaticano II no Brasil.

Os cânticos espirituais pré-conciliares no Brasil

Na primeira metade do século XX, multiplicou-se no Brasil a publicação de coletâneas de cantos religiosos populares, sobretudo a partir da década de 1940. Parecem ter contribuído para tal aumento o Concílio Plenário Brasileiro, de 1939, que teve sessões dedicadas à música sacra, e principalmente a Encíclica Mediator Dei de Pio XII, assim:

> Diversas coletâneas foram dedicadas ao gênero, dentre as quais *Hosana!*, *Cecilia* (SINZIG, RÖWER, 1926), *Sursum* (SCHOLL, 1960), *Laudate* (COLLEGIO "CORAÇÃO DE JESUS" DE FLORIANOPOLIS, 1922), *Cantate Dominum canticum novum* (GYMNASIO CATHARINENSE, 1926a; 1926b), *Nova coleção de cânticos sacros* (FRANCESCHINI, [1952]), Cantai e rezai! (MAUTE, [1942]), *Magnificat* (RUBINI, 1956) e a que se tornou mais difundida, *Harpa de Sião*, do padre João Batista Lehmann (1961). Nesta coletânea, os cânticos se relacionam principalmente

> às chamadas devoções brancas ultramontanas: cânticos marianos, do Sagrado Coração de Jesus e eucarísticos, havendo também uma parte dedicada a solenidades específicas dentro do calendário litúrgico (Advento, Natal, Paixão etc.) (DUARTE, 2016: 101).

Note-se que nem todas as datas mencionadas se referem às primeiras edições das coletâneas. *Harpa de Sião*, por exemplo, recebeu a aprovação eclesiástica para a primeira edição em 1923. Além destas coletâneas, cadernos manuscritos de música revelam o uso de tais cânticos na Catedral de Florianópolis na segunda metade do século XX (Fig. 1).

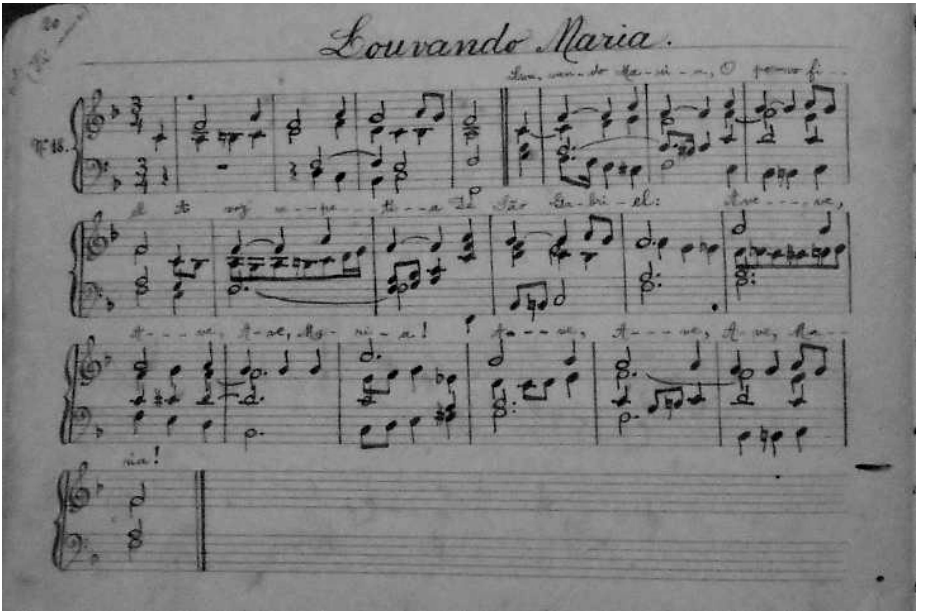


Fig. 1: Canto religioso popular *Louvando Maria*, n.18, do caderno de manuscritos *N. Senhora*, copiado por Edésia Aducci ([192-]). Ainda hoje este cântico é executado em cerimônias católicas, sobretudo no mês de maio. Pertence ao acervo da Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

O uso ampliado de cânticos espirituais em língua vernácula foi costume exclusivamente brasileiro, de modo que algumas fontes localizadas em acervos brasileiros revelam o trânsito deste gênero: "coletâneas de cantos em vernáculo publicadas em outros

países e idiomas (alemão, italiano e espanhol), e até mesmo cantos religiosos em italiano em cópias manuscritas feitas no Brasil" (DUARTE, 2016: 129).

Quanto à finalidade dos cânticos, duas coletâneas brasileiras a fornecem já em seus títulos: "*Benedictus: cânticos para a missa rezada* (Faist, Justo, [195-]), *A missa rezada: acompanhada de cânticos em português para uma ou duas vozes, de acordo com as partes da Missa...* (Röwer, 1940)" (DUARTE, 2016: 128). Assim, resta claro que o uso dos cantos em língua vernácula durante o século XX se dava em missas baixas e outros serviços paralitúrgicos, segundo Inama e Less (1892). Tal prática teria se limitado, entretanto, ao século XX? A primeira evidência em contrário foi dada pelo monsenhor Guilherme Schubert:

> De acordo com as informações de Schubert (1980), a publicação da coletânea de cantos religiosos populares *Benedicte* por Pedro Sinzig, em 1899, aponta para uma prática anterior à própria norma que define o marco inicial desta tese e sugere que, ao menos em parte do século XIX, esta prática fosse corrente. Um hinário elaborado em Friedrichsburg, em 1898, somente com cânticos em português e uma missa, em latim – acervo da Biblioteca do Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis – reforça esta prática (ANÔNIMO, *Livro de cantos*, 1898). Poder-se-ia pensar, entretanto, que a excepcionalidade se estabeleceu em relação ao Decreto n.3.830, da Sagrada Congregação dos Ritos, de 24 de setembro de 1894, documento que antecipava em quase dez anos diversos pontos da restauração musical que seriam reafirmados no *motu proprio* (DUARTE, 2016: 144).

A referida fonte recolhida ao Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis parece fazer parte de um conjunto, integrado também por um livro de cânticos espirituais em alemão e por repertório em língua latina, publicado dois anos antes, dentre os quais, uma missa (ANÔNIMO, 1896). Estas duas coletâneas parecem se tratar de material trazido por alguma congregação religiosa de missionários procedente de países de fala alemã. Contudo, não foi possível confirmar ou refutar tal hipótese, uma vez que o único registro encontrado da presença de religiosos no Imperial Hospital foi em meados do século XIX, muito antes, portanto, da publicação das referidas coletâneas:

> Irmãs de Caridade para o serviço do hospital, as quaes aqui chegaram no dia 18 de Outubro de 1856, acompanhada dos Padres Lazaristas. Infelizmente permaneceram por pouco tempo entre nós; Pois no dia 9 de Maio de 1864 despediam-se essas piedosas servas de Deos daquelles infelizes, para cujos sofimentos só ellas têm a virtude de encontrar o balsamo consolador (Breve noticia sobre a imagem do Senhor Jesus dos Passos..., 1897 apud PEREIRA, 1998: 255).

Os padres lazaristas aos quais se refere a notícia parecem ter sido, entretanto, os principais responsáveis pela sistematização de cânticos espirituais em língua vernácula ainda no século XIX. A seu respeito, escreveu padre José Augusto Alegria:

> Ora, quando em 1549, os primeiros missionários jesuítas [...] chegaram à Baía [sic], é certo e seguro não disporem de qualquer outro repertório poético-musical que não fosse o que constava do uso diário nas igrejas maiores e menores ou seja, dos formulários dos hinos e seus derivados. [...] Num segundo tempo, já com a imprensa, as matrizes latinas tradicionais favoreceram as adaptações nas linguas vernáculas, tarefa facilitada pela circunstância de se tratar de matéria literária e musical não catalogada como litúrgica stricto sensu.
>
> E na seqüência do tempo, sem cronistas a apontar-lhe os passos, foram-se acumulando os cânticos religiosos em vulgar até à edição de colectâneas que surgiram no Brasil muito antes das primeiras publicadas em Portugal.
>
> É o caso dos Canticos Espirituaes compilados pelos Padres da Congregação da Missão Brasileira cuja 3a. edição foi impressa no Rio de Janeiro em 1867.
>
> Trata-se de um acervo de 261 cânticos com textos adaptados de variadíssimas fontes mas cuja organização estrófica conserva intacto o prestígio das origens (ALEGRIA, 1992).

Os padres lazaristas pertencem à Congregação da Missão, que foi fundada em Paris, por São Vicente de Paulo, em 1625. Como o primeiro instituto religioso da congregação recebeu o nome de Casa de São Lázaro, seus religiosos e irmãos leigos ficaram conhecidos como padres e irmãos vicentinos ou lazaristas. O caráter missionário dos lazaristas também fica evidente na descrição de suas atividades no sítio eletrônico da Província Brasileira da Congregação da Missão ([20--]): "Dentro do espírito e exemplo de São Vicente, se propõe a dar uma atenção especial às Missões Populares, às Missões Ad Gentes...". No Brasil, a Congregação da Missão se estabeleceu no século XIX, com a chegada de imigrantes portugueses, em 1819 e franceses, após 1850. Esta primeira geração de missionários atuou principalmente em Minas Gerais – onde fundou o Colégio do Caraça – e no Rio de Janeiro. Posteriormente, missionários procedentes da Polônia e Holanda também fundaram casas lazaristas em outras regiões do país. A difusão dos cânticos espirituais em língua vernácula, mas com melodias adaptadas de composições profanas ou seculares europeias se deu por meio de *Canticos espirituaes colligidos pelos padres da Congregação da Missão Brasileira impressos com a approvação do Ex.mo Sr. Bispo de Mariana*. A notícia dada por Alegria de uma terceira edição de 1867 parece, entretanto, equivocada,

uma vez que foi possível encontrar registros de um exemplar da segunda edição datado de 1876 em Portugal. O equívoco aparentemente se deve à data da aprovação eclesiástica, que consta também das edições posteriores. Num exemplar com partituras da quinta edição – provavelmente de 1910 – ao qual se teve acesso, é possível ler esta aprovação, que indica inclusive o uso que tais cânticos deveriam ter, inclusive na Comunhão das missas baixas:

> Approvação
>
> Tendo feito examinar esta collecção de Canticos sagrados por sacerdotes pios e intelligentes, e havendo-nos elles informado que nada ha aqui contra a Fé e bons costumes, mas que antes o seu uso será de utilidade e augmentará a devoção, e evitará nas familias o uso de cantigas profanas, e ás vezes pouco decentes, não só lhe damos approvação, mas ainda mesmo recommendamos o seu uso aos Fieis, assim nas casas particulares, como nas egrejas, como é costume no nosso Bispado.
>
> Nesta collecção se achão muitos hymnos em louvor do SS. Sacramento que *podem servir para de preparação e acção de graças para a Comunhão*, hymnos a Nossa Senhora na sua Conceição immaculada, nas suas Dôres, etc.; hymnos a outros Santos, e mais hymnos do officio Canonico paraphraseados, e enriquecidos com Indulgencias dos Summos Pontifices.
>
> Os Santos Anjos, que offerecem a Nosso Senhor as orações dos Fieis, certamente acompanharão invisivelmente esta musica, e farão côro com os ditos Fieis, e offerecerão ao Altissimo os devotos affectos de taes cantores.
>
> A todos recommendamos tão santo exercicio, e tão conforme ao uso da Santa Egreja no Velho e Novo Testamento, e concedemos vinte dias de Indulgencia a cada um dos Fieis da nossa diocese, por cada vez que devotamente recitar algum d'estes canticos, e se fôr em companhia de outros, concedemos trinta dias de Indulgencia.
>
> Dada esta no Seminario do Caraça, aos 6 de Maio de 1867.
>
> + ANTONIO, Bispo de Marianna no Brasil. (CANTICOS ESPIRITUAES, [1910]: contracapa, itálico nosso).

Em 1886, o jornal *A Provincia de Minas* – de circulação em Ouro Preto – noticiava não apenas a venda de *Canticos espirituaes*, mas também de "Canticos Sagrados a duas ou tres vozes, com acompanhamento de piano ou orgão, colligidos pelos padres da congregação da missão, 1 vol." (A PROVÍNCIA DE MINAS, 1886: 4). Assim, é possível perceber que a sistematização dos cânticos espirituais em língua vernácula pelos padres lazaristas não se limitou a uma coletânea. O exemplo de cântico espiritual em língua vernácula mostrado na Fig. 2 foi retirado da quinta edição de *Canticos espirituaes*.

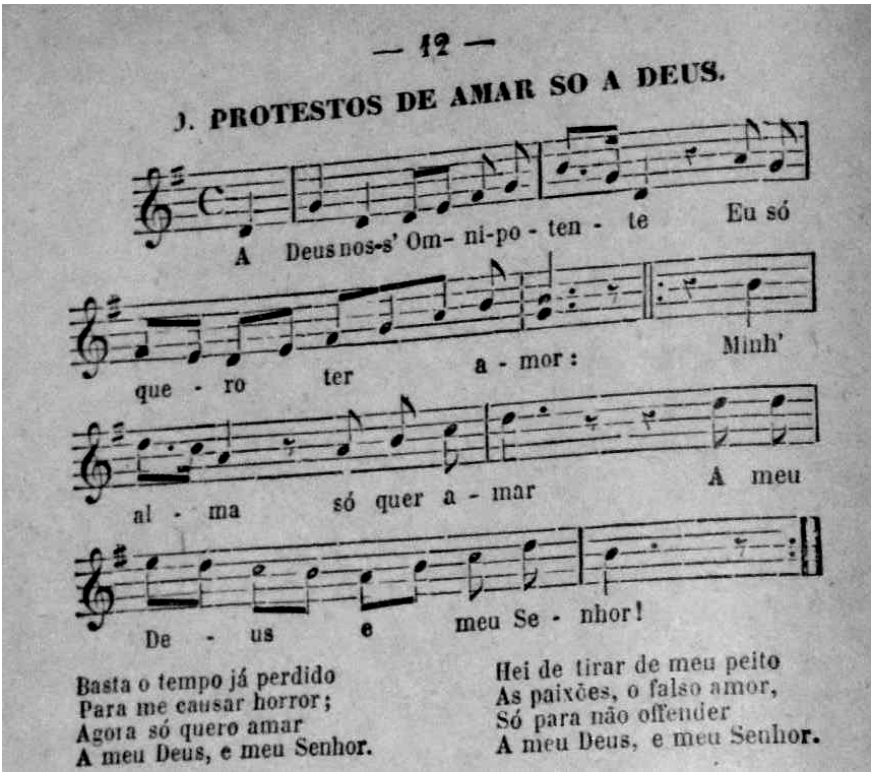


Fig. 2: *Protestos de amar só a Deus*, na coletânea *Canticos espirituaes* ([1910]: 19) da Congregação da Missão.

Os esforços empreendidos pelos padres lazaristas no uso de cânticos em língua vernácula não escaparam, entretanto, das críticas daqueles que defendiam a Restauração musical, não pelo uso da língua vulgar, mas pela escolha das melodias, consideradas pouco dignas do uso nas igrejas. Deste modo, a coletânea *Canticos sagrados* dos padres da Missão foi recusada pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro (CAMS-RJ, 1946: 18) e recebeu os seguintes comentários de padre Schubert:

> Com um pouco de jeito conseguiram até cantar, nas igrejas [cariocas], melodias profanas, e mesmo teatrais, de Pergolesi, Cimarosa, Jomelli, substituindo as palavras originais por um texto sacro. (Renato de Almeida, História da Música Brasileira, pág. 132). E não foram somente os leigos que assim procederam.
>
> Os "Cânticos espirituais", coligidos pelos Padres da Missão Brasileira, em edição de Garnier, contêm de preferência cantos profanos e de óperas de Mozart, Haydn, Rossini, Weber, Bellini, Meyerbeer, Lambelotte, Herman, Nicou-Cheron e outros. Bastava o chapéu novo dum texto sacro para tornar "espiritual" uma ária, uma cavatina, um coro de ópera (SCHUBERT, 1980: 21).

Nota-se, entretanto, que a preocupação do prelado marianense, quando da aprovação da coleção dos padres da Congregação da Missão Brasileira era muito mais no sentido da moralidade – própria da Romanização –, evitando cantigas profanas e pouco decentes, do que de se alinhar à Restauração musical que se encontrava em discussão na Europa. Na mesma aprovação dada por Dom Antônio Ferreira Viçoso – ele próprio, lazarista –, observa-se que o uso de cânticos espirituais em vernáculo nas igrejas não teria sido uma novidade introduzida pelos lazaristas: "como é de costume no nosso Bispado" (CANTICOS ESPIRITUAES, [1910]: contracapa). Ao se referir a um segundo momento, após os inícios da colonização portuguesa, padre Alegria (1992) sugere igualmente que as adaptações para a língua vernácula fossem muito anteriores à segunda metade do século XIX. Partes vocais de jaculatórias de novenas da primeira metade do século XIX recolhidas ao Museu da Música de Mariana atestam o uso da língua vernácula nos templos católicos anteriormente à coletânea dos lazaristas. Seu uso em missas baixas limita-se, entretanto, ao campo das especulações (DUARTE, 2016: 144-150). Mais provável seria o uso do vernáculo, nesta fase, em manifestações do chamado catolicismo popular, que se espalhou no Brasil desde inícios da colonização portuguesa:

> Com o tempo esse emaranhado de práticas particulares foi se auto-organizando e salpicando as vastidões da Colônia com um sem-número de entidades formais como as Irmandades e Confrarias, e um número ainda maior de entidades informais mas muitíssimo atuantes como Reisados, Festas, Danças e Rezas. Essa "auto-organização" gerou ainda "ministros" leigos como os rezadores e os "beatos", os benzedores e os eremitas, os festeiros e os cantadores. Edificou santuários, ergueu oratórios, plantou "Santas Cruzes", construiu capelas, formou ermidas, criou romarias, congregou multidões. Disseminado pelo território, o Catolicismo Popular se tornou uma vastíssima floresta de devoções, um cipoal de práticas, um carrascal de normas e costumes não escritos nem codificados. Todos os seus "devotos" de afirmavam

> católicos, mas suas práticas comparadas com as do Catolicismo "Oficial" eram às vezes tão discrepantes que chegavam a parecer outra religião, e levaram estudiosos como Thales de Azevedo a se perguntar se realmente existira ou existe Catolicismo no Brasil (FAUSTINO, 1996: 339).

Parece pouco provável que esta forma de manifestação da religiosidade aclimatada aos trópicos se limitasse à língua latina, do mesmo modo que se especula como improvável que os primeiros missionários não tivessem tentado adaptar às línguas dos primeiros habitantes da terra as melodias trazidas da Europa. Para além do campo das especulações, o *Projecto do Regulamento de Musica Sacra na Archidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro* publicado no *Jornal do Commercio*, em 23 de março de 1898 fazia a distinção entre as funções litúrgicas em sentido estrito, nas quais se deveria usar somente a língua latina e com textos "tirados das Santas Escripturas, Breviario, ou hymnos e orações approvados pela Igreja" e as demais funções. "Nas demais cerimonias póde-se usar da lingua vernacula, escolhendo-se trechos já approvados" (Projecto do Regulamento..., 1898 apud GOLDBERG, 2006: 146). Aqui há de se observar a relativa flexibilidade dos padres lazaristas em relação às metas musicais do sistema religioso: contrariamente ao que escreveram Inama e Less (1892) e ao que foi decidido em uma série de sínodos e concílios, cânticos para ritos eucarísticos que por sua natureza eram considerados solenes e que, portanto, deveriam ser cantados em língua latina, foram traduzidos (Fig. 3), tendendo tal flexibilidade ao comportamento aberrante. Após o Concílio Vaticano II, entretanto, esta prática se difundiu.

Se a falta de acesso à primeira edição de *Canticos espirituaes* impede uma análise pormenorizada da continuidade de cantos religiosos populares nas práticas musicais, ao menos é possível especular, a partir das fontes às quais se teve acesso que alguns cantos hoje presentes na liturgia católica possam datar pelo menos de fins do século XIX. Um exemplo é *Rorate coeli desuper* (Figs. 4-5), uma adaptação do canto gregoriano de mesmo título – usado como refrão do canto popular, que tem as estrofes em língua vernácula – encontrado na quinta edição de *Canticos espirituaes* ([1910]: 87), mas também na sétima edição de *Cecilia*, dos frades Pedro Sinzig e Basílio Röwer, de 1939, em *Harpa de Sião*, de Lehmann com a menção de ter sido extraído da coletânea dos lazaristas. O mesmo cântico foi incorporado no *Hinário litúrgico* da CNBB (2003: 85) e provavelmente integrou a liturgia de muitas igrejas brasileiras no Advento do ano litúrgico de 2016. Assim, se observa a manutenção de uma obra em língua vernácula no repertório da Igreja Católica por pelo menos cento e seis anos, mas com a possibilidade de esta cifra exceder um século e meio.

Canticos sagrados foi, por sua vez, uma coletânea de composições sobre textos em latim e vernáculo, apresentadas em arranjos corais, algumas com acompanhamento instrumental (instrumento de teclado em duas claves). Em pesquisa na biblioteca do Santuário do Caraça (MG) – dos padres lazaristas – foi possível ter acesso à edição de 1875 desta coletânea. O caráter pianístico de tal acompanhamento em algumas músicas pode ser uma dentre as razões para sua reprovação pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro mencionada anteriormente. Em *Invocação ao doce coração de Maria* (Fig. 6) percebe-se a indicação de acompanhamento "órgão ou piano", sendo que o uso deste último em serviços religiosos viria a ser condenado por Pio X em seu *motu proprio*.

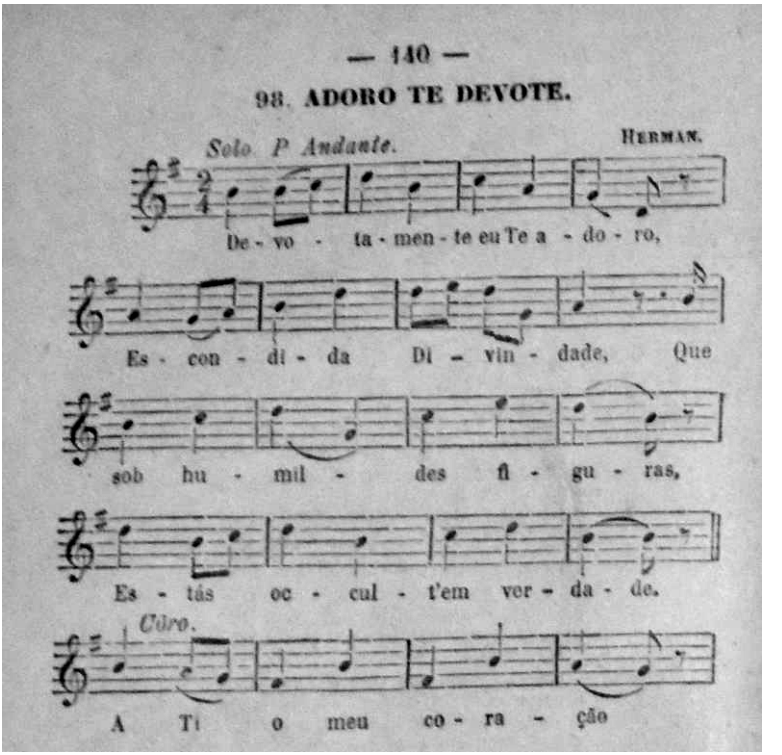
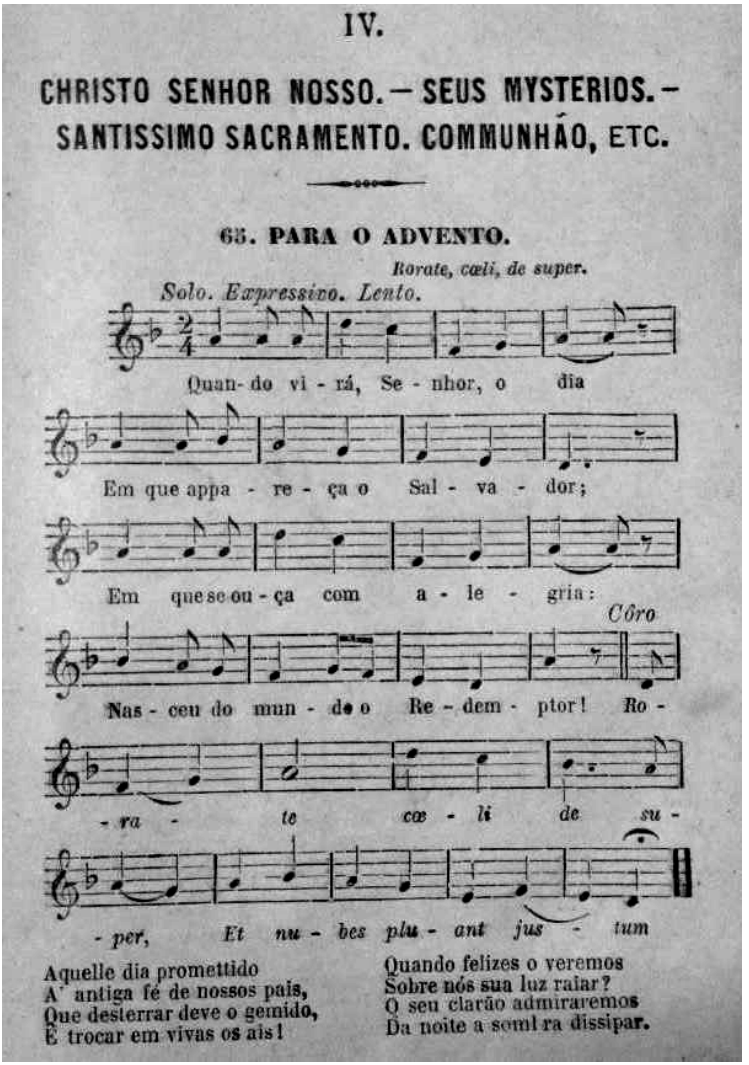


Fig. 3: Compassos iniciais da versão de *Adoro Te devote* em língua vernácula, na coletânea *Canticos espirituaes* ([1910]: 140).


IV.

CHRISTO SENHOR NOSSO. — SEUS MYSTERIOS. — SANTISSIMO SACRAMENTO. COMMUNHÃO, ETC.

65. PARA O ADVENTO.

Rorate, cœli, de super.

Solo. Expressivo. Lento.

Quan- do vi - rá, Se - nhor, o dia

Em que appa - re - ça o Sal - va - dor;

Em que se ou - ça com a - le - gria:

Côro

Nas - ceu do mun - do o Re - dem - ptor! Ro -

- ra - te cœ - li de su -

- per, Et nu - bes plu - ant jus - tum

Aquelle dia promettido
A' antiga fé de nossos paes,
Que desterrar deve o gemido,
E trocar em vivas os ais!

Quando felizes o veremos
Sobre nós sua luz raiar?
O seu clarão admiraremos
Da noite a sombra dissipar.

Fig. 4: *Quando virá, Senhor* ou *Rorate, coeli, desuper*, na coletânea *Canticos espirituaes* ([1910]: 87) da Congregação da Missão. Note-se o tema gregoriano empregado como refrão em língua latina.

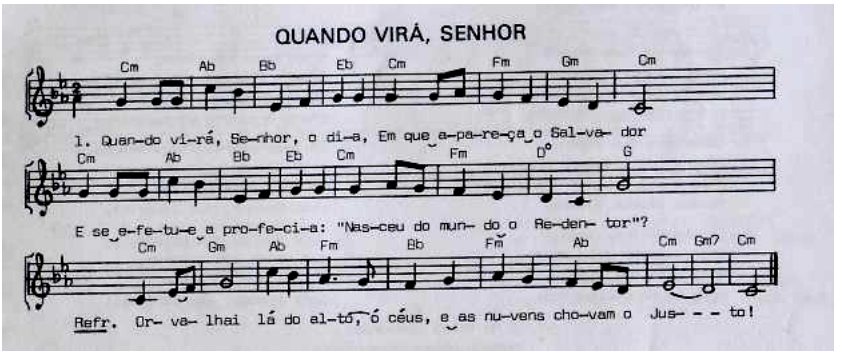


Fig. 5: *Quando virá, Senhor*, no *Hinário litúrgico* da CNBB (2003: 85). Note-se que o refrão que antes era cantado em língua latina foi traduzido para português.

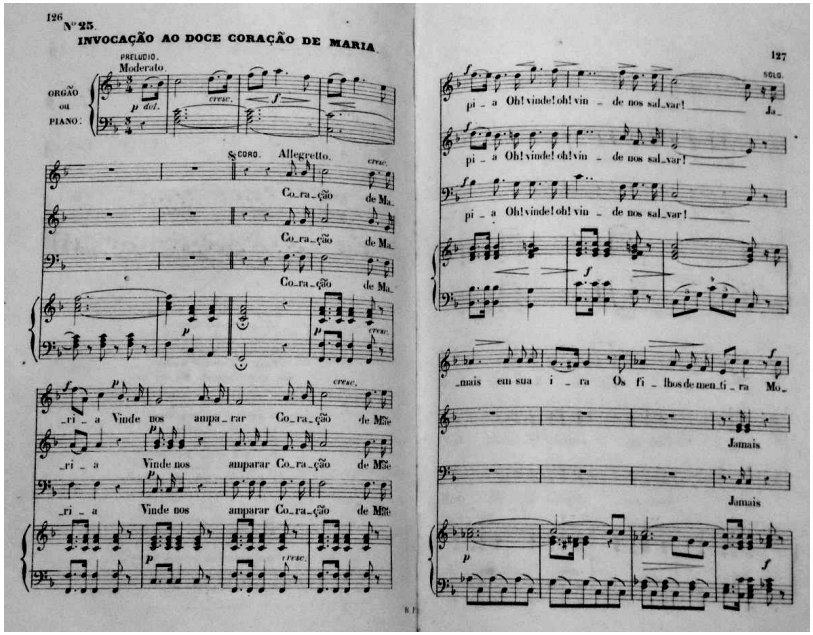


Fig. 6: *Invocação ao doce coração de Maria*, na coletânea *Canticos sagrados* (1875: 126-127).

Finalmente, deve-se observar que a atuação dos padres lazaristas também esteve fortemente ligada à educação e provavelmente em razão disto, a difusão de suas coletâneas de cânticos espirituais foi tão ampla, tendo sido possível localizar exemplares da mesma edição – tardia – de *Canticos espirituaes* em pelo menos três acervos. Neste sentido, o padre lazarista Luiz Gonzaga Boavida escreveu o trabalho *Novo methodo de musica vocal para collegios e casas de educação contendo tambem os principios elementares do canto-chão para os seminários* ([BOAVIDA], 1890), somente com exemplos musicais em língua latina.

Considerações finais

Ao fim deste trabalho, é possível concluir ter existido uma representação da música litúrgica em língua vernácula como fruto de uma inovação ou, ao menos, de um desenvolvimento no século XX, sobretudo após o Concílio Vaticano II. Tal representação reforça a noção corrente de que o Concílio teria representado uma ruptura ou uma nova fundação na liturgia do rito romano no Brasil. As fontes musicais revelam, contudo, a presença de cantos em língua vernácula em missas baixas – então consideradas não-solenes ou paralitúrgicas – pelo menos desde a década de 1860. Diversamente de um comportamento aberrante, o sistema religioso tolerava o uso dos cânticos em língua vernácula desde pelo menos a segunda metade século XIX e estimulava seu uso nas funções diversas da missa solene. A aprovação eclesiástica dada por Dom Antônio Ferreira Viçoso, CM à coletânea *Canticos espirituaes* dos padres da Congregação da Missão Brasileira sugere que esta prática já fosse comum em seu bispado muito antes da década de 1860.

Como resposta ao questionamento que ensejou a redação do presente trabalho, é possível afirmar ter havido um conflito entre as representações feitas acerca do século XX enquanto ponto de inflexão na história da música católica no tocante ao uso da língua vernácula e à participação ativa dos fiéis. As palavras de Chartier (2002: 17) acerca dos discursos que integram representações e são destinados "a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas" parecem perfeitamente aplicáveis ao presente caso. Assim, o discurso que se estabeleceu em torno do uso da língua vernácula somente após o Concílio parece ter servido à legitimação e aceleração dos processos de mudança, revelando, em última análise, relações de poder. Igualmente, ao se caracterizarem de maneira dualista o passado da Igreja como "puritano e repressor", os setores progressistas da instituição buscaram reforçar mudanças profundas nas práticas musicais.

Por fim, é possível afirmar que apesar das continuidades nas práticas musicais aqui observadas desde a segunda metade do XIX, este artigo não estabeleceu um termo inicial para estas práticas, ao contrário, ele serve de estímulo para a busca de eventuais fontes

ainda mais antigas que atestem o uso da língua vernácula em missas – baixas ou altas – no Brasil. Em suma, apesar da representação hegemônica de descontinuidade, as fontes musicais apontam para processos de continuidade e até mesmo a manutenção de um repertório por um século e meio nas práticas musicais católicas.

Referências

A PROVINCIA DE MINAS: Orgão do partido conservador, Ouro Preto, a.7, n.388, 25 set., 1886.

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.

ALEGRIA, Padre José Augusto. Presença da romana cantilena no Brasil. *Brasil-Europa*, [s.l.], v. 20, n. 6, 1992. Disponível em: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM20-01.htm>. Acesso em: 2 fev. 2016.

ANÔNIMO (Org.). [Livro de cantos: 1. *Maria zü...*]. Recolhido à Biblioteca do Imperial Hospital de Caridade de Florianópolis. Não catalogado. Cópia heliográfica. Friedrischsburg: [s.n.], 1896. 192 p. Partitura.

[BOAVIDA, Luiz Gonzaga] L. G. B. *Novo methodo de musica vocal para collegios e casas de educação contendo tambem os principios elementares do canto-chão para os seminários*. Rio de Janeiro: Garnier, 1890.

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.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CANTICOS ESPIRITUAES *colligidos pelos padres da Congregação da Missão Brasileira impressos com a approvação do Ex.mo Sr. Bispo de Mariana*. 5. ed. São Paulo: A. Campos, [1910]. Partitura.

CANTICOS SAGRADOS á duas ou tres vozes, com acompanhamento de piano ou órgão Colligidos pelos padres da congregação da missão. Rio de Janeiro: Garnier, 1875. Partitura.

CARTA ENCÍCLICA MUSICAE SACRAE, sobre a Música Sacra, 25 de dezembro de 1955, Papa Pio XII. 1955. Disponível em:

<http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae_po.html>. Acesso em: 9 set. 2011.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 2002.

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.

DIAS, Juliano Alves. *Sacrificium laudis*: A Hermenêutica da Continuidade de Bento XVI e o retorno do catolicismo tradicional (1969-2009). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

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.

FAUSTINO, Evandro. *O renitente catolicismo popular*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

FORTESCUE, Adrian. *The Mass*: A Study of Roman Liturgy. Londres: Longmans, Green and Co., 1914.

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.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. In: CASTAGNA, Paulo (Org.). ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA: Perspectivas metodológicas no estudo do patrimônio arquivístico-musical Brasileiro, 6., 2004, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.138-173.

INAMA, G. B.; LESS, M. *La musica ecclesiastica secondo la voluntá della chiesa: Istruzione per i capi coro e per i sacerdoti*. Trento: Strad. Tip. G. B. Monauni, Ed., 1892.

JOÃO PAULO II. *Quirógrafo do Sumo Pontífice João Paulo II no centenário do motu proprio "Tra le Sollecitudini" sobre a música sacra*. 2003. Disponível em: <w2.vatican.va/content/john-

paulii/pt/letters/2003/documents/hf_jp-ii_let_20031203_musica-sacra.html>. Acesso em: 2 out. 2016.

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.

MEDIATOR DEI: Carta Encíclica do Papa Pio XII sobre a sagrada liturgia. 1947. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei_po.html>. Acesso em: 2 out. 2009.

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.

PEREIRA, Nereu do Vale. *Memorial histórico da Irmandade do Senhor dos Passos*. v. 2. Florianópolis: Ministério da Cultura, 1998.

PROVÍNCIA BRASILEIRA DA CONGREGAÇÃO DA MISSÃO. *O que é Congregação da Missão?*. [20--]. Disponível em: <http://www.pbcm.com.br/oqueecongregacaodamissao/>. Acesso em: 10 jan. 2016.

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.

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 oitenta cidades brasileiras. lacerda.lacerda@yahoo.com.br

DOI 10.20504/opus2016b2206

Que "ismo" é esse, Koellreutter?: Guerra-Peixe e Lopes-Graça entrelaçando os fios dodecafônicos (1944-1958)

Ana Cláudia de Assis (UFMG)

Resumo: Discussão em torno do documento *Que "ismo" é esse, Koellreutter?*, artigo escrito por César Guerra-Peixe, publicado na *Revista fundamentos* em 1953 e reimpresso, no mesmo ano, em *A gazeta musical e de todas as artes*, de Lisboa. Problematiza-se, na análise deste documento, a participação do compositor português Fernando Lopes-Graça no debate brasileiro sobre a música nacionalista e dodecafônica dos anos 1940 e 1950. Partimos do pressuposto de que o contato de Guerra-Peixe com a obra literária e musical de Lopes-Graça foi fundamental na consolidação de sua ruptura com o movimento Música Viva e, principalmente, com Hans-Joachim Koellreutter. Contamos com a interlocução de alguns autores para a construção de nossa análise interpretativa, dentre os quais Carvalho (2006), Cascudo (2004, 1999), Tacuchian (2004), Silva (2001) e Kater (2001).

Palavras-chave: Lopes-Graça e a música brasileira. Música nacionalista e música dodecafônica. Crítica de Guerra-Peixe a Hans-Joachim Koellreutter.

Que ismo é esse, Koellreutter?: Guerra-Peixe and Lopes-Graça Intertwining Twelve-Tone Threads (1944-1958)

Abstract: Discussion about the article *Que ismo é esse, Koellreutter?* (*What "ism" is this, Koellreutter?*), written by César Guerra-Peixe, published in the journal *Fundamentos* in 1953, and reprinted in the same year in *A Gazeta Musical e de todas as Artes* in Lisbon. The analysis of this document discusses the participation of the Portuguese composer Fernando Lopes-Graça in the Brazilian debate around nationalist and twelve-tone music of the 1940s and 1950s. We start from the assumption that Guerra-Peixe's contact with the literary and musical work of Lopes-Graça was fundamental in consolidating his separation from the *Música Viva* movement and, especially, from Hans-Joachim Koellreutter. We relate the construction of our interpretative analysis to several authors, such as Carvalho (2006), Cascudo (2004, 1999), Tacuchian (2005), Silva (2001) and Kater (2001).

Keywords: Lopes-Graça and Brazilian music; nationalist music and twelve-tone music; critic of Guerra-Peixe to Hans-Joachim Koellreutter.

ASSIS, Ana Cláudia de. *Que "ismo" é esse, Koellreutter?*: Guerra-Peixe e Lopes-Graça desfiando a trama dodecafônica. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 147-171, dez. 2016.

Submetido em 03/07/2016, aprovado em 15/09/2016.

Este artigo é parte de uma série de textos que venho produzindo ao longo da última década, cuja temática central incide sobre a música de César Guerra-Peixe (1914-1993), assim como os trânsitos culturais dos quais este compositor e sua obra participaram. Neste longo período de pesquisa, tenho tido a prazerosa companhia de uma importante fonte, a correspondência trocada entre Guerra-Peixe e Francisco Curt Lange (1903-1997). Por meio destas cartas, tem sido possível visitar e revisitar lugares, conhecer pessoas e instituições, analisar obras musicais, ressituar perspectivas e, principalmente, interpretar e reinterpretar a complexa rede de relações pessoais e intercâmbios culturais que se vêm construídos ao longo das 175 cartas que compõem esta documentação, produzida por seus interlocutores entre 1946 e 1985.

O texto que aqui se apresenta foi fecundado em meio ao contato com este conjunto epistolar e tem por objetivo discutir o documento *Que "ismo" é esse, Koellreutter?*, escrito por César Guerra-Peixe e publicado na revista brasileira *Fundamentos* em fevereiro de 1953 e, em abril do mesmo ano, em *A gazeta musical e de todas as artes*, de Portugal. Acreditamos que, para além daquilo que se configurou como objetivo principal de Guerra-Peixe, o de acusar seu ex-mestre Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) de apropriação indevida de textos escritos pelo compositor português Fernando Lopes Graça (1906-1994), tal documento é passível de trazer à luz interpretações novas acerca das relações interpessoais envolvidas nas escolhas estético-musicais do compositor brasileiro. Para isso, contamos com a interlocução de alguns autores para a construção de nossa análise interpretativa, dentre os quais Carvalho (2006), Cascudo (2004, 1999), Tacuchian (2004), Silva (2001), Kater (2001).

Na trama da memória

Percorrendo a correspondência trocada entre Guerra-Peixe e Curt Lange no período de 1946 a 1985, dentre as inúmeras referências a compositores, musicólogos e outras personalidades do meio musical internacional, encontramos, por vezes, menção ao compositor Fernando Lopes Graça. Os excertos a seguir exemplificam alguns destes momentos:

> Já temos contato com Fernando Lopes-Graça, musicólogo semipatrício. Respondeu, a uma carta nossa, de uma maneira muito simpática e enviou-nos livros seus. (GUERA-PEIXE, 1947: 2).

> [...] O Lopes Graça fez executar algumas peças do VI BOLETIM, em Concerto do grupo SONATA. (GUERRA-PEIXE, 1948: 1)[1].

> [...] Enviei para Lopes-Graça, musicólogo e compositor português, o meu artigo sobre o Dodecafonismo no Brasil [...]. Lopes-Graça respondeu-me imediatamente, pondo-se de acordo com meu ponto de vista – que é o ponto de vista do músico de um país de escola em formação e que, portanto, ainda não tem tradição na música culta. (GUERRA-PEIXE, 1951a: 1).

> [...] Dr. Lange, o compositor português Fernando Lopes Graça me escreveu dizendo que o governo português invalidou o seu diploma de professor, ficando, assim, o Graça impossibilitado de lecionar em Portugal. Ele deseja sair de sua terra e não sabe como. Pensava vir para o Brasil. Mas aqui as coisas não andam bem, pois a política facilita os seus afilhados. Mesmo em São Paulo nada consegui, nem para Graça dar concerto, fazer conferência ou lecionar. Pensei, então, que talvez se pudesse arrumar alguma coisa para ele aí na Argentina ou no Uruguai. Seria pelo menos um meio dele sair de Portugal, pois não está, no momento, prevenido economicamente. Seria possível arranjar-lhe um contrato, curto que seja? Muito eu lamento não ter podido arranjar nada para ele, pois seria um elemento muito interessante para o Brasil. (GUERRA-PEIXE, 1954: 2).

A partir de tais referências a Lopes-Graça e do interesse suscitado por elas, tomamos contato com inúmeros documentos localizados no espólio do compositor português, no Museu da Música Portuguesa, em Cascais, que indicavam ter havido uma relação estreita entre Lopes-Graça e seus colegas brasileiros durante os anos 1940-1950[2]. A título de exemplificação, no Quadro 1 podemos conhecer os músicos que se

[1] O *Boletim latino-americano de música tomo VI*, publicado em abril de 1946 como parte de uma série editorial do Instituto Interamericano de Musicologia (criado e dirigido por Curt Lange), foi integralmente dedicado à música brasileira e contém, em seu *Suplemento musical*, dezenove partituras de compositores brasileiros.

[2] O trânsito cultural estabelecido por Lopes-Graça e a música brasileira foi tema de minha pesquisa de pós-doutoramento, realizada junto ao Centro de Sociologia e Estética da Música da Universidade Nova de Lisboa (CESEM/UNL), em 2010, com apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), sob o título "Fernando Lopes-Graça e César Guerra-Peixe: trânsitos culturais na música brasileira", e contou com a supervisão do musicólogo Mário Vieira de Carvalho.

corresponderam com Lopes-Graça, bem como o período e o número de cartas recebidas pelo interlocutor português[3].

Músicos correspondentes	**Nº de cartas recebidas por Lopes-Graça**	**Período**
César Guerra-Peixe	25	06/12/1947 a dez. de 1975
Arnaldo Estrela	33	24/07/1948 a 06/12/1978
Cláudio Santoro	15	02/08/1948 a 01/08/1974
Hans-Joachim Koellreutter	1	29/12/1948
Francisco Mignone	3	12/05/1948 a 04/12/1959
Luiz Heitor Corrêa de Azevedo	14	09/08/1949 a 28/10/1980
Mozart de Araújo	9	25/04/1951 a 22/08/1971
Francisco Curt Lange	4	04/06/1952 a 25/08/1969
Oneyda Alvarenga	4	08/03/1954 a 10/04/1967
Camargo Guarnieri	11	20/02/1957 a 05/01/1968
João da Cunha Caldeira Filho	5	02/03/1959 a 10/12/1960
Edino Krieger	1	29/04/1969
José Maria Neves	1	01/03/1970
Helza Cameu	5	10/03/1973 a 05/08/1974
Andrade Muricy	1	s/d

Quadro 1: Correspondência dos músicos brasileiros encontrada no Espólio Lopes-Graça[4].

O assunto predominante nesta correspondência e circunscrito ao recorte temporal que nos interessa focalizar neste trabalho (1944-1958) foi o debate sobre a música nacionalista e a música dodecafônica que se praticava no Brasil, o qual teve como ponto culminante a publicação da *Carta aberta aos críticos* e *músicos* de Camargo Guarnieri,

[3] Importante trabalho a respeito da correspondência luso-brasileira é o artigo de Ricardo Tacuchian intitulado *Relações da Música Brasileira com Lopes-Graça*, de 2004.

[4] Apesar de estrangeiros, os nomes de H. J. Koellreutter e Curt Lange constam da lista de correspondentes brasileiros por estarem intimamente relacionados à música brasileira do século XX.

em dezembro de 1950[5]. A *Carta aberta*, assim como outros documentos publicados no país, eram enviados a Lopes-Graça que, por sua vez, os publicava no periódico *A gazeta musical e de todas as artes*, tornando conhecida em Portugal a polêmica vivenciada no Brasil. Dentre os artigos brasileiros – e mesmo os artigos sobre a música brasileira escritos por Lopes-Graça – apresentados aos leitores da *Gazeta* durante a década de 1950, estão:

(1) *Carta aberta aos críticos e músicos do Brasil* (1950), escrita por Camargo Guarnieri e reimpressa em *A gazeta musical e de todas as artes* em fevereiro de 1951. Nela, o compositor define a música dodecafônica como "cerebral", "pouco intuitiva", "experimento de laboratório" e exemplo de "arte degenerada".

(2) *Conversa com Fernando Lopes-Graça* (1951), assinada por Mozart de Araújo e publicada em *A gazeta musical e de todas as artes* em abril de 1952. Trata-se de uma entrevista que Lopes-Graça concedeu a Mozart de Araújo, originalmente publicada no *Jornal de letras* do Rio de Janeiro em 1951. Esta entrevista foi realizada através de cartas e, como pretendemos demostrar, parece ter sido decisiva para legitimar o intercâmbio entre Lopes-Graça e os músicos brasileiros, especialmente Guerra-Peixe.

(3) *Que "ismo" é esse, Koellreutter?* (1953), documento-objeto deste nosso artigo, foi escrito por Guerra-Peixe e publicado na *Revista fundamentos* em fevereiro de 1953. Reimpresso, dois meses depois, em *A gazeta musical e de todas as artes*.

(4) *Carta Aberta de Fernando Lopes-Graça ao compositor brasileiro Guerra-Peixe*. Originalmente publicada em *A gazeta musical e de todas as artes*, em junho de 1953. Trata-se de uma carta-resposta ao texto *Que "ismo" é esse, Koellreutter?*, a qual também será analisada no âmbito deste trabalho.

(5) *Conversa com Camargo Guarnieri*. Publicada em *A gazeta musical e de todas as artes* em março de 1958. Trata-se de uma entrevista de Guarnieri concedida a Lopes-Graça e João José Cochofel (secretário da redação da *Gazeta musical*), por ocasião da passagem do compositor brasileiro em Lisboa.

(6) *Inquérito aos compositores brasileiros*. Realizado por Lopes-Graça em 1958, quando de sua turnê ao Brasil. Foram entrevistados Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Cláudio Santoro, Luiz Cosme e Guerra-Peixe. Publicado em *A gazeta musical e de todas as artes* nos números correspondentes aos meses de outubro-novembro de 1958; janeiro de 1959; fevereiro de 1959 e março de 1959.

[5] Nosso recorte temporal abrange desde a adesão de Guerra-Peixe ao movimento Música Viva, em 1944, até seu encontro pessoal com Lopes-Graça, em 1958, quando da primeira viagem do compositor português ao Brasil.



CONTINUA O INQUÉRITO AOS COMPOSITORES BRASILEIROS

exemplo de compositor-folclorista, isto é, de um artista da arte dos sons que aborda e estuda o folclore com a indispensável disciplina e conhecimentos do músico, e que, por outro lado, traz para a sua obra a meditada lição do folclore, naquilo em que este pode ser, não um simples acidente pitoresco, mas um elemento estruturador de uma arte individualizada.

F. L. G.

— Como compositor, posso perguntar-lhe se tem algum credo estético e se quer confessá-lo aos leitores de Gazeta Musical e de Todas as Artes ?

— O compositor não deve e nem pode estar alheio às correntes estéticas de seu

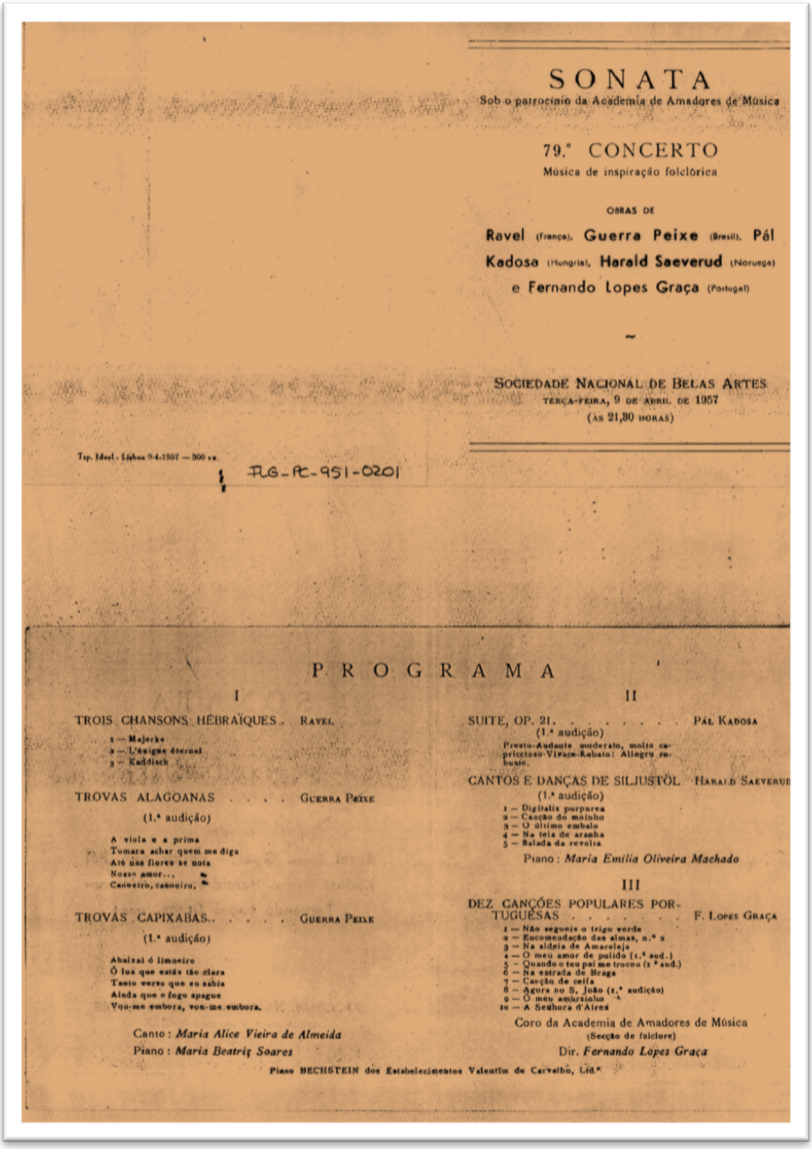
dade de crítico, musicólogo e ensaista — encontra-se num marasmo inacreditável, repetindo-se há cerca de quinze anos. Falta-lhe, actualmente, maior sentido de experimentação, de pesquisa. Qualquer obra que possa soar um pouco diferente não passa de manifestação isolada e seu exemplo não é aproveitado.

Em linhas gerais, a música brasileira segue a tradição tonal clássica, mas há também obras nas quais se busca utilizar o modalismo da música popular nordestina. A meu ver, os compositores que se inspiram na música do *choro* e da *seresta* — música tonal — não vêm encontrando novas soluções, uma vez que essa modalidade de música popular está prestes a desaparecer, sufocada pelas novas preferências nos grandes centros urbanos, ao passo que o moda-

Fig. 1: Entrevista de Guerra-Peixe a Lopes-Graça (GAZETA MUSICAL, 1958: 184).

Além das cartas e dos documentos impressos, diversas partituras brasileiras eram enviadas a Lopes-Graça com o propósito de integrar a programação da Sociedade de Concertos Sonata, por ele fundada em 1942. Segundo a musicóloga Teresa Cascudo (1999), foi através desta série de concertos que o intercâmbio entre Lopes-Graça e os músicos brasileiros teve início. Do total de obras brasileiras apresentadas em Portugal durante os anos 1950, somam-se vinte títulos de autoria dos compositores Cláudio Santoro, Villa-Lobos, Francisco Mignone, Guerra-Peixe e Camargo Guarnieri. Dentre este conjunto, seis obras tiveram primeira audição em Portugal, como é o caso das *Trovas alagoanas* e *Trovas capixabas* de Guerra-Peixe, ambas de 1955, apresentadas em 09 de abril de 1957, conforme o programa de concerto da Fig. 2[6].

[6] Além das *Trovas*, no espólio de Lopes-Graça encontramos várias obras para piano compostas por Guerra-Peixe durante sua fase dodecafônica e pós-dodecafônica. Dentre elas: *Música n.1* (1945), *Suíte nordestina* (1954), *Dez bagatelas* (1946), *Peça para dois minutos* (1947), *Sonata n.1* (1950) e a *Suíte n. 3* (1954).



SONATA

Sob o patrocínio da Academia de Amadores de Música

79.º CONCERTO

Música de inspiração folclórica

OBRAS DE

Ravel (França), Guerra Peixe (Brasil), Pál Kadosa (Hungria), Harald Saeverud (Noruega) e Fernando Lopes Graça (Portugal)

~

SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS ARTES

TERÇA-FEIRA, 9 DE ABRIL DE 1957

(ÀS 21,30 HORAS)

Tip. Ideal - Lisboa 9-4-1957 — 300 ex.

FLG-PC-951-0201

PROGRAMA

I

TROIS CHANSONS HÉBRAÏQUES . RAVEL

1 — Majerko
2 — L'asigán éternel
3 — Kaddisch

TROVAS ALAGOANAS . . . . GUERRA PEIXE

(1.ª audição)

A viola e a prima
Tomara achar quem me diga
Até das flores se nota
Nosso amor...
Canoeiro, canoeiro.

TROVAS CAPIXABAS. . . . . GUERRA PEIXE

(1.ª audição)

Abaixai ó limoeiro
Ó lua que estás tão clara
Tanto verso que eu sabia
Ainda que o fogo apague
Vou-me embora, vou-me embora.

Canto: *Maria Alice Vieira de Almeida*

Piano: *Maria Beatriz Soares*

Piano BECHSTEIN dos Estabelecimentos Valentim de Carvalho, Ltd.ª

II

SUITE, OP. 21. . . . . PÁL KADOSA

(1.ª audição)

Presto-Andante moderato, molto capriccioso-Vivace-Rubato: Allegro robusto.

CANTOS E DANÇAS DE SILJUSTÖL HARALD SAEVERUD

(1.ª audição)

1 — Digitalis purpurea
2 — Canção do moinho
3 — O último embalo
4 — Na teia de aranha
5 — Balada da revolta

Piano: *Maria Emília Oliveira Machado*

III

DEZ CANÇÕES POPULARES PORTUGUESAS . . . . . F. LOPES GRAÇA

1 — Não seguenis o trigo verde
2 — Encomendação das almas, n.º 2
3 — Na aldeia de Amareleja
4 — O meu amor de pálida (1.ª aud.)
5 — Quando o teu pai me trocou (1.ª aud.)
6 — Na estrada de Braga
7 — Canção de ceifa
8 — Agora no S. João (1.ª audição)
9 — O meu amarelinho
10 — A Senhora d'Aires

Coro da Academia de Amadores de Música

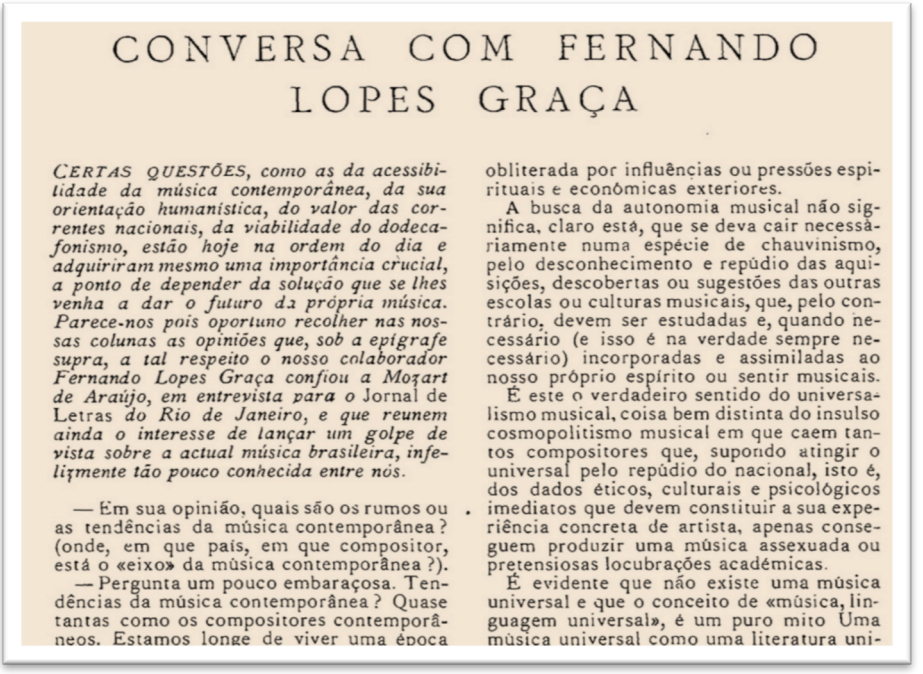
(Secção de folclore)

Dir. *Fernando Lopes Graça*

Fig. 2: *Trovas alagoanas* e *Trovas capixabas* apresentadas no concerto "Sonata" de 9 de abril de 1957. (Localizado no Espólio Lopes-Graça-Museu da Música Portuguesa)

Na trama dos afetos

Antes de procedermos à análise do documento-objeto deste trabalho, e a fim de fazer conhecer alguns fatos que o antecederam e mesmo o motivaram, parece-nos necessário rever outro documento que fez parte do intercâmbio de ideias entre o músico português e os músicos brasileiros e que, em nossa opinião, cativou definitivamente a simpatia e confiança de Guerra-Peixe em relação a Lopes-Graça. Trata-se da entrevista concedida ao musicólogo Mozart de Araújo – *Conversa com Fernando Lopes Graça* –, publicada no *Jornal de letras* do Rio de Janeiro, em 1951, e reimpressa em 1952, em *A gazeta musical* e *de todas as artes*, em Lisboa.



CONVERSA COM FERNANDO LOPES GRAÇA

CERTAS QUESTÕES, como as da acessibilidade da música contemporânea, da sua orientação humanística, do valor das correntes nacionais, da viabilidade do dodecafonismo, estão hoje na ordem do dia e adquiriram mesmo uma importância crucial, a ponto de depender da solução que se lhes venha a dar o futuro da própria música. Parece-nos pois oportuno recolher nas nossas colunas as opiniões que, sob a epígrafe supra, a tal respeito o nosso colaborador Fernando Lopes Graça confiou a Mozart de Araújo, em entrevista para o Jornal de Letras *do Rio de Janeiro, e que reunem ainda o interesse de lançar um golpe de vista sobre a actual música brasileira, infelizmente tão pouco conhecida entre nós.*

— Em sua opinião, quais são os rumos ou as tendências da música contemporânea? (onde, em que país, em que compositor, está o «eixo» da música contemporânea?).

— Pergunta um pouco embaraçosa. Tendências da música contemporânea? Quase tantas como os compositores contemporâneos. Estamos longe de viver uma época obliterada por influências ou pressões espirituais e económicas exteriores.

A busca da autonomia musical não significa, claro está, que se deva cair necessàriamente numa espécie de chauvinismo, pelo desconhecimento e repúdio das aquisições, descobertas ou sugestões das outras escolas ou culturas musicais, que, pelo contrário, devem ser estudadas e, quando necessário (e isso é na verdade sempre necessário) incorporadas e assimiladas ao nosso próprio espírito ou sentir musicais.

É este o verdadeiro sentido do universalismo musical, coisa bem distinta do insulso cosmopolitismo musical em que caem tantos compositores que, supondo atingir o universal pelo repúdio do nacional, isto é, dos dados éticos, culturais e psicológicos imediatos que devem constituir a sua experiência concreta de artista, apenas conseguem produzir uma música assexuada ou pretensiosas locubrações académicas.

É evidente que não existe uma música universal e que o conceito de «música, linguagem universal», é um puro mito. Uma música universal como uma literatura uni-

Fig. 3: Entrevista de Lopes-Graça a Mozart de Araújo, (GAZETA MUSICAL, 1952: 6).

Os tópicos principais deste documento encontram-se anunciados já na introdução da edição portuguesa, a qual transcrevemos a seguir:

> Certas questões, como as da acessibilidade da música contemporânea, da sua orientação humanística, do valor das correntes nacionais, da viabilidade do dodecafonismo, estão hoje na ordem do dia e adquiriram mesmo uma importância crucial, a ponto de depender da solução que se lhes venha a dar o futuro da própria música. Parece-nos pois oportuno recolher nas nossas colunas as opiniões que, sob a epígrafe supra, a tal respeito o nosso colaborador Fernando Lopes-Graça confiou a Mozart de Araújo, em entrevista para o Jornal de Letras do Rio de Janeiro, e que reúnem ainda o interesse de lançar um golpe de vista sobre a actual música brasileira, infelizmente tão pouco conhecida entre nós (LOPES-GRAÇA apud ARAUJO, 1952: 1)

À medida que percorremos as linhas desta entrevista, é possível escutarmos eco de uma voz muito conhecida dos músicos brasileiros. A perspectiva adotada nesta entrevista por Lopes-Graça, em relação ao nacionalismo musical e à utilização do "patrimônio folclórico português", é muito semelhante àquela sistematizada por Mário de Andrade no seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928). Assim como o modernista brasileiro, Lopes-Graça era apologista de uma música nacional que, embora baseada no material folclórico, fosse capaz de transcendê-lo, não limitando ao seu emprego literal ou ao "puro folclorismo". Isso é o que nos revela o excerto a seguir, extraído de sua entrevista a Mozart de Araújo:

> [...] há de facto no nosso folclore musical riquezas insuspeitadas capazes de, quando inteligentemente aproveitadas, conduzirem-nos à criação de uma verdadeira música nacional. A questão é sabermo-nos servir da nossa música popular apenas como uma fonte de ideias, como um método e uma disciplina para a consecução de uma linguagem e de um pensamento musicais autónomos, evitando cair no puro folclorismo, que nunca poderá constituir o ideal último de uma arte superiores [...][7] (LOPES-GRAÇA apud ARAUJO, 1952: 1).

A afinidade entre as ideias de Lopes-Graça e de Mário de Andrade já havia sido percebida por Guerra-Peixe antes mesmo da publicação desta entrevista e, provavelmente, teria sido o próprio Guerra-Peixe quem despertou em Mozart de Araújo o interesse pelo

[7] O desenvolvimento de um pensamento musical autônomo, baseado no folclore ao qual Lopes-Graça se refere, corresponde ao que Mário de Andrade idealizou como terceira etapa do percurso que os compositores brasileiros deveriam necessariamente atingir, a fase da "inconsciência nacional" (ANDRADE, 1972).

colega português. Em carta a este musicólogo brasileiro, enviada do Recife em março de 1950, Guerra-Peixe recomendava a Mozart de Araújo que lesse o livro *Música e músicos modernos* (1943), de Fernando Lopes-Graça: "É maravilhoso. Esse homem também tem mudado de convicção ultimamente". Entretanto, o que mais nos interessa é a frase seguinte: "do mesmo autor, o livro *Problemas da Música Portuguesa* é muito interessante. Esse cara eu tenho a impressão que é o Mário das bandas de lá" (GUERRA-PEIXE, 1950a: 1).

Guerra-Peixe, na ocasião de sua carta a Mozart de Araújo, residia há poucos meses na cidade do Recife. Convivendo com novas práticas musicais e distante geograficamente do eixo Rio-São Paulo, polo de discussões entre nacionalistas e dodecafônicos, Guerra-Peixe estava livre para romper com o dodecafonismo e adotar uma tendência estética de caráter nacionalista devotada aos princípios andradianos e, por que não dizer, aos princípios do próprio Lopes-Graça – muito embora o resultado sonoro de suas músicas se configurasse bastante particular, não se assemelhando nem à estética dos nacionalistas brasileiros da geração de Mário de Andrade, tampouco à do seu colega português.

O fato é que, naquele momento de transição entre o dodecafonismo e o nacionalismo, a releitura que Guerra-Peixe fazia de Mário de Andrade e a associação que estabelecia entre suas ideias modernistas e as ideias de Lopes-Graça – que circulavam no Brasil por meio de seus livros e cartas – parece um primeiro passo para tentarmos compreender suas opiniões e sentimentos no artigo *Que "ismo" é esse, Koellreutter?*. Importante ressaltar ainda que, em 1948, o compositor Cláudio Santoro e o pianista Arnaldo Estrela, ambos militantes do Partido Comunista, participaram juntamente com Lopes-Graça do II Congresso de Compositores Progressistas (1948), realizado na cidade de Praga[8]. Santoro, nitidamente influenciado pelas diretrizes progressistas, rompeu com o dodecafonismo e com o Grupo Música Viva e, em carta a Lopes-Graça, naquele mesmo ano, justificava sua decisão no interesse de "criar algo novo inspirado nos sentimentos, nos anelos da classe proletária, explicar em sons aquilo que a classe do futuro sente, mas que não sabe dizer" (SANTORO, 1948:1). Sua ruptura com o dodecafonismo, com o Grupo Música Viva e, por último, com Koellreutter, foi quase imediatamente seguida por Guerra-Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger (KATER, 2001).

Parece-nos que dentre as principais circunstâncias que corroboraram para estreitar o contato entre os músicos brasileiros e o colega português na década de 1950 estão, por um lado, o desejo dos músicos brasileiros em eleger, ainda que

[8] No quadro 1, vimos que o maior número de cartas recebidas por Lopes-Graça foi de Arnaldo Estrela, indicando ter havido uma relação estreita entre eles.

inconscientemente, um novo referencial estético e intelectual, assim como fora Mário de Andrade durante a década de 1930 e Hans-Joachim Koellreutter na década de 1940, e, por outro, uma oportunidade para Lopes-Graça instalar-se no país irmão pelo menos enquanto sobrevivesse a ditadura em Portugal (como nos permite supor a carta de Guerra-Peixe enviada a Curt Lange em 1954, citada na introdução deste trabalho). Neste sentido, é tentador supor que as acusações lançadas por Guerra-Peixe a Koellreutter representaram, numa visão mais ampla, o desejo do compositor brasileiro em selar definitivamente – e publicamente – o pacto de amizade e cumplicidade estética que vinha sendo germinado em sua correspondência com Lopes-Graça. É o que tentaremos demonstrar nas próximas linhas.

Na trama dos (des)afetos...

Guerra-Peixe, em seu artigo, selecionou uma série de escritos de Koellreutter e os comparou com textos produzidos por outros autores, dentre os quais Fernando Lopes-Graça. Os sete trechos de autoria de Lopes-Graça foram, segundo Guerra-Peixe, extraídos do livro *Música e músicos modernos* (1943) e publicados por Koellreutter no artigo *Música brasileira*, de 1946, lançado pela Revista *Música Viva*[9]. É interessante lembrar que, um ano antes do artigo de Guerra-Peixe, Rossine Camargo Guarnieri (irmão do compositor Camargo Guarnieri) havia publicado, também na *Revista fundamentos*, o artigo *Koellreutter, charlatão e plagiário* (junho de 1952), levando-nos a crer que o artigo de Guerra-Peixe fora encorajado também por este texto análogo[10]. Sem contar ainda o fato que em 1953, quando da publicação do artigo de Guerra-Peixe, o conselho de redação da *Revista fundamentos* era formado, desde março de 1952, justamente por Rossine Camargo Guarnieri e Eunice Katunda (que naquela ocasião já havia rompido com o dodecafonismo), fato que também nos leva a indagar se não teria havido, por parte dos membros daquela redação, certa expectativa e mesmo incentivo para que as acusações de Guerra-Peixe fossem levadas a público (SILVA, 2001: 139).

[9] O artigo de Koellreutter, *Música brasileira*, também fora publicado, segundo Silva (2001) no *Boletim Música Viva* n.12, de 1947, e na *Revista leitura*, em 1948.

[10] Flávio Silva (2001: 155) afirma que teria sido Régis Duprat quem, pela primeira vez, havia identificado e denunciado a atitude de Koellreutter, tendo sido citado por Rossine Camargo Guarnieri em seu artigo de 1952.



Que *ismo* é esse, Koellreutter?

GUERRA PEIXE

Recife, setembro. — Quando o exquisito grupo Música Viva, do Rio de Janeiro, voltou a publicar a sua revista — em 1946, então sob orientação (1) de tendência dodecafônica — o seu exemplar de reaparecimento divulgou o "Manifesto 1946" (Declaração de Princípios) e o artigo "Música Brasileira", ambos de autoria de Hans Joachim Koellreutter, embora fôsse o primeiro incondicionalmente aceitado por todos os participantes daquela entidade musical, após algumas reuniões mais ou menos formais. A crítica indígena havia se pronunciado desfavoravelmente sôbre estes trabalhos, pois, contanto fôsse substanciosa a matéria tratada, a verdade é que umas tantas coisas não se ajustavam à análise do nosso passado musical e muito menos do presente. Isto, naturalmente, devido o professor Koellreutter, como estranho que é à nossa tradição cultural, não se haver identificado com os nossos mais elementares problemas de estética musical, e que até hoje, segundo me consta, não deu um passo adiante nessa fundamental compreensão.

Agora, fazendo um balanço de minhas atividades musicais — e relendo as barbaridades que escrevi para a revista Música Viva, em favor da infiltração do jazz comercial na nossa música popularesca radiofônica — achei que chegou o momento de eu tomar uma atitude pública e ativa na defesa do nosso patrimônio cultural, segundo as minhas modestas possibilidades. Francamente o que pude encontrar nos "artigos" do professor Koellreutter — o leader do dodecafonismo no Brasil — apontarei aos leitores o perigo que representa para a música brasileira a nossa facilidade em aceitar, sem melhor exame, as idéias avançadas daqueles que se dizem portadores de enormes lastros culturais, daqueles mesmos que se utilizam de plágios para ocultar o vazio de suas cabeças num país onde tais indivíduos supõem todos ignorantes e inexpertos.

Iniciemos pelo "Manifesto 1946", publicado na revista Música Viva, n. 12, redigido pelo professor Koellreutter: "a arte só pode florescer quando as fôrças produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento", etc. Na obra "Sociologia da Arte", de Plekanov e outros, se lê a seguinte, no capítulo "A arte como produto da vida social", extraído de "Materialismo Histórico", de N. Bukarin, página 111 (1): "o arte não pode florescer antes que as fôrças da produção tenham alcançado um certo nível de desenvolvimento".

Ainda Koellreutter escreve que o grupo Música Viva "acompanha o presente no caminho de descoberta e de conquista", etc. Algo aproximado está no livro do compositor e musicólogo português Fernando Lopes Graça intitulado "Música e Músicos Modernos" (2), que passo a transcrever porque, com pequenas modificações, era lido todos os sábados na Rádio do Ministério da Educação e Saúde, do Rio de Janeiro, ao terminar as irradiações do programa "Música Viva": "Uma cultura, qualquer espécie de cultura, é incompleta, viciada, unilateral se só olha para o passado e recusa o presente, naquilo que este tem ou possa ter de vivo, de criador, de fecundo, se não acompanha o presente no seu caminho de descoberta e de conquista para o futuro".

Realmente, o grupo Música Viva se empenhava por descobrir e conquistar... os incautos. Por outro lado quem parece possuir cultura viciada e unilateral é o próprio leader dodecafonista, como revelam os "seus" numerosos artigos sôbre este complicado problema da música brasileira.

Mas é no seu escrito "Música Brasileira" que Koellreutter copiou trechos sem conta do musicólogo português.

Lopes Graça, em "Música e Músicos Modernos", página 170, referindo-se à música espanhola aponta "o seu movimento criador dos últimos trinta ou quarenta anos como um dos mais vivos e prometedores da música européia dêste século".

Koellreutter: "O movimento criador dos últimos quarenta anos, no Brasil, tornou-se um dos mais vivos e prometedores da música latino-americana".

Lopes Graça: "A semente lançada à terra por Pedrell, Albeniz e Granados frutificou magnificamente em duas gerações: aquela a que Adolfo Salazar chama a "geração dos mestres", e que compreende, como figuras de maior relêvo, Manuel de Falla, Turina e Conrada del Campo, e a "nova geração", que, além de homens já passantes dos cinquenta, como Oscar Esplá, reune as melhores esperanças e as melhores certezas da jovem música espanhola, personificadas num Roberto Gerhard, num Manuel Blancafort", etc.

Koellreutter: "A semente lançada a terra por Ernesto Nazareth, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e Luciano Gallet, frutificou magnificamente em duas gerações de compositores: a "geração dos mestres" — que libertou definitivamente a música brasileira da influência européia e cujas figuras de maior relêvo são Heitor Villa Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri — e a "geração dos novos", que reune as melhores esperanças da música nacional: Cláudio Santoro e Guerra Peixe".

Ora, não é verdade que a geração anterior tenha libertado definitivamente a música brasileira da influência européia. O que o professor Koellreutter pretende, com esta adaptação fora da realidade musical nacional, é fazer crer aos ingênuos que a música brasileira não necessita ser nacionalista, porque ela já é, por êstes tempos, suficientemente nacional... ainda que dodecafônicamente!...

Lopes Graça, página 126, referindo-se a Manuel de Falla e à sua obra "Amor Bruxo" acentua que o mencionado bailado "marca a passagem do estilo popular, da "nacionalismo" folclórico, caracteristico da primeira fase de produção do compositor e culmina nas "Peças para piano" e na "Vida Breve", para o estilo mais castigado", etc.

Koellreutter, sôbre a obra de Francisco Mignone, escreve que ela "marca a passagem do "nacionalismo folclórico", pitoresco, e de côres vivas que caracteriza as obras de Villa Lobos e a primeira fase da produção do próprio Mignone para aquela estética a que se tem dado o nome de "nacionalismo essencial" de estilo mais castigado e de tendência mais universal".

Como se vê, não há nenhuma dúvida sôbre o plágio do professor Koellreutter. Só que me parece que se a música é essencialmente nacional, ela não necessita ser nacionalista; e se é nacionalista é porque a sua essência ainda não lhe basta torná-la nacional. Portanto, há algo de confuso nesse "nacionalismo essencial" do professor de música dodecafônica... Por outro lado, o que há de diferente no artigo do germânico — copiado do musicólogo português — é sòmente aquilo que serve para dar um tratamento pejorativo à música brasileira, usando os termos pitorêsco e de côres vivas — como se houvesse alguma inconveniência nisso — e culminando nessa tamanha asneira que é o pretender a tal música brasileira de tendência universal. O que é música universal, professor Koellreutter? Quem a compôs ou compõe? Quando? Onde? Como? Em que país? Ou são coisas nacionais que se formam, se divulgam, se impõem e que, como produto de culturas altamente estratificadas, passam a exercer influência sôbre a música de outras culturas?

Lopes Graça, página 271, sôbre a "Sinfonia" do inglês Vaughan Williams diz que ela "é apenas de inspiração folclórica; quere dizer que ela toma do folclore apenas aquilo que lhe basta para se identificar com o povo, isto é: para adquirir uma fisionomia e um valor artísticos que sejam uma expressão autônoma do pensar e sentir musicais inglêses".

Koellreutter, sôbre "Yara", de Mignone: "Yara é apenas de inspiração folclórica, isto é, toma do folclore apenas

(1) Plekanov e outros Sociologia da Arte, tradução do Edmundo Rossi — capítulo "A Arte como Produto da Vida Social", extraído de "Materialismo Histórico", de N. Bukarin, Edições Calvino. São Paulo, 1943.

(2) Fernando Lopes Graça: Música e Músicos Modernos, "Advertência", pág. 14, Edições Lopes da Silva, Porto, Portugal, 1941.

fundamentos 33

Fig. 4: Primeira página do artigo de Guerra-Peixe publicado na *Revista fundamentos* em 1953[11].

[11] Flávio Silva, em seu livro *O tempo* e *a música*, já havia percebido o silêncio da musicologia brasileira em relação a este documento (2001: 154).

O artigo *Que "ismo" é esse, Koellreutter?* inicia revestido por certo tom de desabafo. Em virtude do balanço de suas atividades musicais, Guerra-Peixe assume ter relido alguns dos textos produzidos coletivamente com seus companheiros do Música Viva, encontrando, segundo ele, certas "barbaridades" que deveriam ser esclarecidas. Para Guerra-Peixe, o momento era de "tomar uma atitude pública e ativa na defesa do nosso patrimônio cultural", apontando aos leitores sobre:

> [...] o perigo que representa para a música brasileira a nossa facilidade em aceitar, sem melhor exame, as ideias avançadas daqueles que se dizem portadores de enormes lastros culturais, daqueles mesmos que se utilizam de plágios para ocultar o vazio de suas cabeças num país onde tais indivíduos supõem todos ignorantes e inexpertos [...] (GUERRA-PEIXE,1953: 81)

Na sequência, o músico brasileiro passa a analisar o *Manifesto 1946* do Grupo Música Viva (assinado também por ele) demonstrando como várias frases ali contidas já tinham sido usadas na obra *Sociologia da música* (1943), de Gueorgui Plekanov. Mas, como enfatizado por Guerra-Peixe, "é no artigo Música Brasileira que Koellreutter copiou trechos sem conta do musicólogo português" (1953: 81). Reproduzo aqui alguns excertos para que possamos discuti-los em seguida:

> [...] Lopes-Graça, pág. 170: **A semente lançada à terra por** Pedreli, Albeniz e Granados **frutificou magnificamente em duas gerações: aquela dos mestres**, e que compreende, como figuras de maior relevo, Manuel de Falla, Turina e Conrado del Campo, **e a "nova geração"** que, além de homens já passantes dos cinquenta, como Oscar Esplá, **reúne as melhores esperanças** e as melhores certezas **da jovem música espanhola** personificadas num Roberto Gerhard, num Manuel Blancafort, etc...
> Koellreutter: "**A semente lançada à terra por** Ernesto Nazareth, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e Luciano Gallet, **frutificou magnificamente em duas gerações de compositores: a geração dos mestres** – que liberou definitivamente a música brasileira da influência europeia e cujas figuras de maior relevo são Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri –, **e a "geração dos novos" que reúne as melhores esperanças da música nacional**: Cláudio Santoro e Guerra-Peixe" (GUERRA-PEIXE, 1953: 81-82, grifo nosso).

Mais adiante:

> [...] Lopes-Graça, sobre Paul Hindemith, pág. 86; **Arte de *parti-pris*, intencionalmente agressiva, corante, metálica, irónica, de ritmos incisivos e obstinados, implacável, fatal** e nostálgica, inspirada no jazz-band – de que aproveita às vezes a composição material tratada, todavia, com uma economia de meios surpreendente, interessando-lhes, sobretudo, a essência propriamente musical – **essa arte revela, no entanto, para além da intenção combativa, uma vontade de simplificação, uma nitidez de linhas,** uma pureza de forma, **uma força de construção**, um ascetismo de ideias, que, mais do que as caratonhas, os esgares, o desengonçamento, o azedume, a brutalidade, as cacofonias (no fundo, um romantismo às avessas, como já se observou) **constitui o verdadeiro volta-face tanto** às inchadeiras da música pós-romântica, **como ao invertebramento impressionista**, etc.
>
> Koellreutter, referindo-se a Santoro: **"Arte de *parti-pris*, intencionalmente agressiva, corante, metálica, irónica, de ritmos incisivos e obstinados, implacável, fatal".** Saltando algumas linhas prossegue: **"Essa arte revela para além da intenção combativa, uma vontade de simplificação, uma nitidez de linhas**, uma severa organização formal, **uma força de construção que constitui o verdadeiro volta-face tanto** aos exageros nacionalistas que inundam o país em consequência das obras mal compreendidas de um Villa-Lobos, **como ao invertebramento impressionista,** e estabelecem as premissas de uma nova concepção na música brasileira" (GUERRA-PEIXE, 1953: 82, grifo nosso).

E, talvez, o trecho mais importante, justamente porque diz respeito ao próprio Guerra-Peixe:

> [...] Lopes-Graça, pág. 248, faz a seguinte louvação à personalidade de Alban Berg, referindo à sua Suíte Lírica: **um exemplo de que o dodecafonismo não é incompatível com a expressão de sentimentos, com a paixão, com a graça – com o lirismo, enfim, e com o aspecto por assim dizer esotérico e cerebral que o sistema apresenta em Schoenberg, em contraste com a humanização nele operada por Alban Berg, estriba, no fundo, apenas na diferença das suas respectivas naturezas psicológicas e artísticas.**
>
> Koellreutter sobre Guerra-Peixe e sua Sinfonia n.1: **um exemplo de que o atonalismo não é incompatível com a expressão de sentimentos, com a paixão, com a graça, com o lirismo, e que o aspecto por assim dizer esotérico e cerebral que o sistema apresenta em Schoenberg, em contraste com a humanização nela operada pelos jovens** atonalistas brasileiros, Cláudio Santoro e Guerra-Peixe, **está estribada, no fundo, apenas, na diferença das suas respectivas naturezas psicológicas e artísticas** (GUERRA-PEIXE, 1953: 83, grifo nosso).

Vale mencionar que este mesmo excerto sobre a *Sinfonia n.1* (1946) apareceria mais tarde, em 11 de janeiro de 1947, no roteiro do Programa Radiofônico Música Viva, porém se referindo a outra obra de Guerra-Peixe, as *Dez bagatelas*, composta no mesmo ano que a *Sinfonia*:

> *Dez Bagatelas* é **um exemplo de que o atonalismo não é incompatível com a expressão de sentimentos, com a paixão, com a graça, com o lirismo, e que o aspecto por assim dizer esotérico e "cerebral" que essa linguagem musical frequentemente apresenta em Schoenberg, em contraste com a "humanização" nela operada pelos jovens atonalistas brasileiros** [...], **está estribada no fundo, apenas na diferença das suas respectivas naturezas psicológicas e artísticas** (apud KATER, 2001: 317, grifo nosso).

É bem verdade que ambas as obras faziam parte do projeto da "cor nacional" que Guerra-Peixe vinha desenvolvendo desde 1945, o qual consistia em, segundo palavras do próprio compositor, "fundir nacionalismo com atonalismo – quantos ismos!..." (GUERRA-PEIXE, 1946: 1). De fato, podemos observar, até o momento, que as frases apropriadas por Koellreutter, e aplicadas na análise de obras dos compositores brasileiros, são revestidas de certo teor generalizante e, portanto, facilmente adaptável a um conjunto de obras que partilham poéticas e estéticas análogas sem causar nenhum estranhamento aos leitores/ouvintes brasileiros. Além disso, como as obras literárias de Lopes-Graça passaram a circular mais sistematicamente no meio musical brasileiro a partir da década de 1950, a identificação de tais apropriações só viria a ocorrer, coincidentemente (ou não), já no declínio do dodecafonismo brasileiro e mesmo do próprio Grupo Música Viva.

Entretanto, em alguns momentos de seu artigo, Guerra-Peixe se posiciona criticamente tentando demonstrar que, para além da apropriação não declarada, o uso e a aplicação das formulações de Lopes-Graça dirigidas à música europeia, eram completamente impróprias ao contexto brasileiro, como, por exemplo, a afirmação de que o balé "Yara, de Mignone, é apenas de inspiração folclórica, isto é, toma do folclore apenas aquilo que lhe basta para se identificar com o povo, para adquirir uma fisionomia e um valor artístico que sejam uma expressão autónoma do pensar e sentir musicais brasileiros" (KOELLREUTTER apud GUERRA-PEIXE, 1953: 82).

Originalmente, esta frase fora escrita por Lopes-Graça em referência ao compositor inglês Vaughan Williams. Ao contestar sua adaptação à obra de Francisco Mignone, Guerra-Peixe irá dizer que "os compositores brasileiros, apesar dos seus

apreciáveis esforços, ainda não se mostraram capazes de precisar até que ponto o folclore basta às suas produções identificáveis com o povo" (GUERRA-PEIXE, 1953: 82)[12].

O fato está que, em 1953, quando Guerra-Peixe publicou seu artigo, ele estava empenhado em corresponder ao processo evolutivo de Mário de Andrade, que previa um percurso em três fases: a fase da tese nacional, a fase do sentimento nacional e a fase da inconsciência nacional. Para o mentor do nacionalismo modernista, somente após ter ultrapassado esta última fase, o compositor brasileiro estaria livre para expressar a brasilidade, pois os componentes da música "primitiva" já estariam incorporados e seriam espontaneamente elaborados[13]. Nesta fase da inconsciência nacional, a arte alcançaria seu sentido pleno, o de conduzir o homem aos "reinos do prazer desinteressado da beleza" e se constituiria pelo equilíbrio entre homem e sociedade (ANDRADE apud TRAVASSOS, 1997: 203). Por isso, durante o período de dois anos consecutivos em Recife, Guerra-Peixe se dedicou ao trabalho de registro e assimilação dos ritmos e de outros elementos musicais pernambucanos, visando o aproveitamento em suas composições e mesmo nas orquestrações que faria para a Rádio Comércio de Recife, empresa com a qual assinou contrato de trabalho em janeiro de 1950. Em carta a Curt Lange, ele revela:

> [...] Estive observando as Sociedades Carnavalescas. Tomei nota de muita coisa do maracatu, principalmente. É difícil escrever esse negócio. Quase fiquei doido!!! Mas consegui alguma coisa e até já tive oportunidade de experimentar na orquestra da rádio. A não ser o Radamés[14], eu duvido que algum músico que viva pelo sul seja capaz de escrever estes ritmos. Quando tiver tudo organizado, mandarei uma cópia [...] (GUERRA-PEIXE, 1950b: 1).

Diante da chance de desbravar um manancial sonoro praticamente virgem, Guerra-Peixe iniciou um sistematizado trabalho de transcrições da produção musical pernambucana e, posteriormente, de outras regiões brasileiras, resultando na publicação de vários textos, dentre eles e talvez o mais conhecido, o livro *Maracatus do Recife* (1955)[15].

---

[12] Importante trabalho a respeito da crítica de Guerra-Peixe aos compositores brasileiros, cf. BARROS (2013).

[13] O termo música primitiva é utilizado por Mário de Andrade em referência à música folclórica ou de tradição oral.

[14] Referência ao músico brasileiro Radamés Gnattali.

[15] Guerra-Peixe publicou, entre 1950 e 1970, mais de trinta artigos sobre a música folclórica pernambucana, dentre eles: *Os Cabocolinhos do Recife* (1966), *Reza-de-defunto* (1968), *Zabumba Orquestra Nordestina* (1970), publicados na *Revista Brasileira de Folclore* n.15, n. 22 e n. 26, respectivamente, editada pelo Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro; *Engano na*

Em consequência do trabalho de pesquisa e também de sua atividade profissional como arranjador e orquestrador em diferentes rádios, Guerra-Peixe adquiriu profundo conhecimento sobre as práticas musicais populares e, portanto, se sentia seguro e confortável para criticar opiniões – fossem de nacionalistas ou não – a respeito do folclore, da música popular, das tradições orais da cultura brasileira[16]. Aliás, após sua conversão ao nacionalismo, no início de 1950, Guerra-Peixe passou a ser respeitado e mesmo elogiado por aqueles que, outrora, pareciam ignorá-lo. O próprio Villa-Lobos, por ocasião de uma viagem ao Recife em julho de 1950, declarou ao *Jornal do comercio* que, em sua opinião, a produção musical de Guerra-Peixe era, até aquele momento, suficiente para consagrá-lo dentro da música moderna brasileira:

> [Guerra-Peixe] alcançou o máximo e, em outras produções, avançará muito, progredindo, cada vez mais, em novas descobertas. [...] Com a sua mocidade, com seu desejo de produzir o máximo, Guerra-Peixe, inegavelmente, alcançará novos triunfos, derrotando os pessimistas e abrindo novos horizontes na música brasileira [...] (VILLA-LOBOS apud MIRANDA, 1950: 16).

Diante dos elogios e da súbita admiração dos nacionalistas, Guerra-Peixe também se sentia encorajado a se posicionar desfavoravelmente ao dodecafonismo. Assim, em setembro de 1951, dois anos antes do artigo acusando Koellreutter de plágio, foi publicado em *O Jornal* (Rio de Janeiro) um depoimento seu, cujo conteúdo é quase uma declaração de arrependimento por suas investidas dodecafônicas:

> O pior é quando alguns dodecafonistas supõem trabalhar o material sonoro no qual tencionam acentuar as características de um pseudonacionalismo, aliás em má hora iniciado no Brasil pelo autor deste escrito. Crentes terem encontrado a chave do problema da música brasileira, estes senhores se trancam em suas convicções e, nutridos de autossuficiência, promovem um movimento quase desnorteante, ludibriando os desavisados da musicologia e da crítica nacionais. Ou talvez não seja bem assim, se o fenômeno parte da autoludibriação (GUERRA-PEIXE apud MARIZ, 1951).

---

apreciação de um ritmo brasileiro (1950), *O Zabumba no Maracatu* (1951), *Gíria dos vendedores de automóveis do Recife* (1953), publicados, respectivamente, no *Diário de Pernambuco*, no *Diário de Notícias de Salvador* e na *Revista Música Sacra de Petrópolis*; *Variações sobre o Baião* (1954), *Variações sobre o Maxixe* (1954), *Variações sobre o Boi* (1954), publicados em *O Tempo de São Paulo*.

[16] Guerra-Peixe, ao longo de sua vida, teve contratos de trabalho com quatro emissoras de rádio: Tupi (RJ), Globo (RJ), Nacional (RJ), Rádio Jornal do Comércio de Recife (PE), além da Rádio Nacional de São Paulo (BARROS, 2013).

Neste mesmo depoimento, Guerra-Peixe parecia concordar com a análise de Guarnieri em sua *Carta aberta* ao dizer que o dodecafonismo, "por facilitar ao compositor a oportunidade de se tornar moderno, traz em si a inconveniência de concentrá-lo inteiramente isolado do mundo, em frias buscas de laboratório" (GUERRA-PEIXE apud MARIZ, 1951*)*. Em virtude do movimento de caça ao dodecafonismo deflagrado por Guarnieri com apoio maciço dos nacionalistas, iniciaram-se também as críticas buscando atingir diretamente a figura de Koellreutter. A estadia de Guerra-Peixe no Recife prolongou-se até 26 de novembro de 1952, quando partiu temporariamente para o Rio de Janeiro. No começo de 1953 passou a residir em São Paulo, dando continuidade às suas pesquisas e publicações sobre a música folclórica brasileira. De volta aos grandes centros e seguro de sua posição diante da música brasileira e, ainda, encorajado pelo artigo de Rossine Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe publicou, então, seu artigo *Que "ismo" é esse, Koellreutter?*. Na reimpressão portuguesa, em *A gazeta musical e de todas as artes*, uma nota introdutória fora acrescentada e acreditamos que tenha sido escrita pelo próprio Lopes-Graça, aliás, um dos fundadores daquela revista[17]:

> Da revista brasileira *Fundamentos* transcrevemos um artigo do compositor Guerra-Peixe, que nos dá uma ideia da luta que naquele país opõe os defensores de uma música de características vincadamente nacionais aos prosélitos do cosmopolitismo. A avaliar pelo caso do Prof. Koellreutter, havemos de convir que nem sempre os processos utilizados na defesa e divulgação do dodecafonismo tomam aspectos muito edificantes, tratando-se de mais a mais de uma figura de destaque internacional, que ainda há pouco regeu um curso de férias na Alemanha (GAZETA MUSICAL, 1953: 81).

O que, de fato, nos chama a atenção é a resposta de Lopes-Graça publicada dois meses depois sob o título *Carta aberta ao compositor brasileiro Guerra-Peixe*, também na *Gazeta musical*. Nesta carta, o compositor português considera como secundárias as apropriações de Koellreutter, preferindo problematizar a temática que lhe parecia subjacente às acusações de Guerra-Peixe:

---

[17] A *Gazeta musical*, posteriormente denominada *A gazeta musical e de todas as artes*, foi um periódico mensal, criado por sócios da Academia de Amadores de Música de Lisboa, em 1950, como um "órgão defensor dos interesses da música, em todos os seus aspectos, dos mais modestos aos mais eruditos, desde que, de fato, representem a verdadeira arte, e, portanto, o melhor meio de promover o mais importante de todos os progressos humanos: o intelectual, pois que o próprio progresso moral do intelectual depende, como a história nos ensina" (GAZETA MUSICAL, 1950), trecho extraído do número que inaugura a série.

> [...] Confesso-lhe que, mais do que aquilo que a mim pessoalmente toca nesse artigo – as apropriações textuais não declaradas, e por si denunciadas, do Koellreutter de passos de escritos meus aplicados a casos e personalidades a que eles inicialmente não dizem respeito [...], me interessa o que o artigo me traz novo eco: o vivo debate que vocês, os compositores, aí estão travando no Brasil sobre o problema da música nacional[...] (LOPES-GRAÇA, 1953:107).

Ao comparar a situação brasileira com a cena musical em Portugal daquela época, Lopes-Graça deixa transparecer, por um lado, a admiração pelos colegas brasileiros por não se intimidarem diante do confronto de ideias e estéticas e, por outro, certa nostalgia por não haver em Portugal um ambiente que favorecesse tal atitude. Assim ele se expressa:

> [...] a questão do dodecafonismo versus nacionalismo nunca aqui foi levantada, pela simples razão de que, se o nosso nacionalismo musical é coisa controversa (para não dizer errada e inconsequente em tantos dos seus aspectos), o dodecafonismo, esse nem sequer controverso, errado ou inconsequente é, porque nunca em Portugal fez a sua aparição. É isto um bem? É isto um mal? Eu, apesar de tudo, tenho-o como um mal, não porque deseje que os compositores meus compatriotas acordassem dodecafonistas de um dia para o outro, mas porque – coa breca! –, mesmo para o combater e pôr os problemas que a sua incondicional aceitação implica, valia a pena sofrer a invasão do dodecafonismo. [...] Sem problemas, sem entrechoque de ideias, sem oposição de teses, não há vida, não há progresso na arte e no pensamento – e é por isso que a criação musical arrasta aqui em Portugal uma "apagada e vil tristeza" sem embargo de um que outro artista que lá continua impenitentemente sonhando os seus sonhos, por que ninguém dá ou, se dá, lhes responde com céptico encolher de ombros (LOPES-GRAÇA, 1953: 107).

O tom de indiferença com que Lopes-Graça tratou as apropriações textuais de Koellreutter, deslocando sua atenção para aquilo que, a seu ver, constituía a mola propulsora do artigo de Guerra-Peixe – o debate entre dodecafonismo e nacionalismo –, contribui para nossa análise, na medida em que nos ajuda a colocar em perspectiva o sentimento do compositor brasileiro. Não se tratou unicamente de uma denúncia pública por parte de Guerra-Peixe em "defesa do nosso patrimônio cultural", mas, também, de uma manifestação do seu ressentimento e frustração com a própria trajetória dodecafônica. Devemos lembrar que o seu projeto da cor nacional, baseado na conciliação da música popular com a técnica dodecafônica, não alcançou o resultado que ele tanto almejava, o qual consistia em garantir a comunicabilidade com o público. Ele mesmo, por diversas vezes, iria se manifestar a este respeito: "Vejo que preciso começar de novo e deixar de lado estas ideias de cor nacional, assim como a tal de simplificação" (GUERRA-PEIXE, 1947: 2).

CARTA ABERTA DE FERNANDO LOPES GRAÇA AO COMPOSITOR BRASILEIRO GUERRA PEIXE

Meu caro amigo:

Permita-me que a presente siga por vias não costumadas e que desta feita o nosso diálogo epistolar continue em público, não por amor das nossas pessoas (da minha, pelo menos), mas porque talvez as ideias que trocamos sejam susceptíveis de interessar esse público ou aquela parte desse público que, não conquistado inteiramente pelas futilidades que hoje em dia lhe distraem a atenção, ainda é capaz de reparar numa troca de ideias

Chegou-me às mãos o seu artigo «Que *ismo* é esse, Koellreutter?», publicado numa revista paulistana e que a *Gazeta Musical*, de Lisboa, achou útil transcrever no seu número de Abril passado. Confesso-lhe que, mais do que aquilo que a mim pessoalmente toca nesse artigo — as apropriações textuais não declaradas, e por si denunciadas, do Koellreutter de passos de escritos meus aplicados a casos e personalidades a que eles inicialmente não diziam respeito —, confesso-lhe, repito, que, mais do que isso, me interessa a questão de que ele, o artigo, me traz novo eco: o vivo debate que vocês, os compositores, aí estão travando no Brasil sobre o problema da música nacional, defendida por si e pelos seus colegas de tendências estéticas e ideológicas comuns ou afins contra aquilo que supõem opor-se à afirmação de uma música autênticamente brasileira, isto é, o dodecafonismo propugnado por Hans Koellreutter e de que você próprio foi em tempos convicto sequaz.

Na verdade, nunca eu poderia imaginar que esses meus pobres escritos pudessem um dia servir de alguma coisa a Koellreutter — ou a quem quer que seja — e muito menos servir ao reforçamento de posições e pontos de vista com que, afinal de contas, jamais me identifiquei.

Com efeito, não só nunca eu pratiquei o dodecafonismo, como raros dos meus artigos ou críticas (e mormente os da época que Koellreutter utiliza) a ele se referem — e isto não por alheamento deliberado, mas por deficiente conhecimento e contacto com a matéria. De resto, quando em tempos mais próximos se me proporcionou aflorar o assunto, não escondi o que no sistema se me antolha vulnerável, muito embora reconhecendo o que nele haja de aproveitável sob o ponto de vista técnico, que não estético, pois que, neste particular, o dodecafonismo, tal como ele se revela na maioria dos compositores que hoje o seguem, me parece irremediàvelmente ligado a uma arte passada — o expressionismo —, a uma arte sem relação com as realidades substanciais actuais (sem contar com o que nele, como sistema, releva de uma espécie de escolástica musical, de cômodo receituário que uniformiza e, na verdade, «cosmopoliniza» de confrangedora maneira tudo o que, com raras e aliás pouco ortodoxas excepções, por ele é enformado).

Mas, como acima lhe disse, não é o meu caso pessoal, não é o eu ser ou não dodecafonista, nem o escrever pró ou contra o dodecafonismo, que interessa, que pode interessar o público. O que interessa, o que me interessa a mim como pode interessar o público que acaso nos leia, é, na verdade, o problema geral que o seu artigo levanta na referida revista e que me leva a dirigir-lhe pùblicamente estas palavras.

Eu acho justo que vocês aí no Brasil lutem por uma arte musical que traduza a vossa própria maneira de ser, de sentir e de pensar, que vos exprima psicológica e étnicamente, e dêem combate a quanto se vos afigura contrariar ou empecer a vossa própria individualidade, a vossa própria cultura, a individualidade e a cultura do vosso próprio país, o vosso brasileirismo, em suma. Já tive ocasião de exprimir este mesmo parecer a propósito da «Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil», de Camargo Guarnieri, quando sobre esta interrogado por Mozart de Araújo, na entrevista que teve a amabilidade de me pedir para o *Jornal de Letras* do Rio de Janeiro. Como não houvera de ser assim, se tem sido também isto um pouco da minha batalha aqui em Portugal? Simplesmente, as coisas aqui passam-se diferentemente, em ponto mais pequeno e quase em silêncio, sem controvérsias que agitem grandemente a opinião pública, pois que, forçoso é reconhecê-lo, a opinião pública entre nós pouco ou nada se comove com estes problemas, que mal se chegam a formular por a nossa vida musical ser quanto há de mais pacato, morno e triste.

Por exemplo: a questão do dodecafonismo *versus* nacionalismo nunca aqui foi levantada, pela simples razão de que, se o nosso nacionalismo musical é coisa contro-versa (para não dizer errada e inconsequente em tantos dos seus aspectos), o dodecafonismo, esse nem sequer controverso, errado ou inconsequente é, porque nunca em Portugal fez a sua aparição. É isto um bem? É isto um mal? Eu, apesar de tudo, tenho-o como um mal, não porque deseje que os compositores meus compatriotas acordassem dodecafonistas de um dia para o outro, mas porque — coa breca! — mesmo para o combater e pôr os problemas que a sua incondicional aceitação implica valia a pena sofrer a invasão do dodecafonismo. Alguns destes compositores portugueses haviam, não obstante, de conservar o sentido das realidades (como o conservaram alguns dos vossos entre os mais velhos e como está sucedendo com outros dentre os mais novos — você, o Santoro, a Eunice Catunda —, que, numa tomada de consciência verdadeiramente corajosa, viram os inconvenientes do dodecafonismo sob o ponto de vista nacional e o abandonaram) — e é com a oposição às realidades que estas mais se afirmam e consolidam, tal como a beleza mais resplandece em face da fealdade, ou o bem mais se fortalece em confronto com o mal.

Sem problemas, sem entrechoque de ideias, sem oposição de teses, não há vida, não há progresso na arte e no pensamento — e é por isso que a criação musical arrasta aqui em Portugal uma «apagada e vil tristeza», sem embargo de um que outro artista que lá continua impenitentemente sonhando os seus sonhos, por que ninguém dá ou, se dá, lhes responde com céptico encolher de ombros.

Eu não posso deixar de admirar o vosso esforço no sentido de dar à música brasileira uma altura e uma significação que a emparelhem com a vossa alta e significativa literatura — e creio que estais em vias de o conseguir. Não estranhe o reticente da expressão, que se explica pelo facto de, na realidade, nós aqui em Portugal conhecermos incomparàvelmente menos da vossa música do que da vossa literatura. Os vossos romancistas, os vossos poetas, os vossos ensaístas — um Graciliano, um Manuel Bandeira, uma Cecília Meireles, um Mário de Andrade, um Gilberto Freyre, para não citar tantos outros —, são-nos familiares; dos vossos músicos, só Vila-Lobos se tornou últimamente mais conhecido do público, graças às suas frequentes passagens por Lisboa e aos seus concertos sinfónicos, onde aliás nem sempre revelou o melhor de si.

O pior é que, no fundo, o grande público português segue julgando que a música brasileira é o samba e a modinha, como o grande público brasileiro segue naturalmente julgando que a música portuguesa é o fado e a canção revisteira...

Que haveria a fazer para acabar com este deplorável equívoco? Por certo, organizar um intercâmbio efectivo e liberto de compromissos que não fossem os da verdadeira cultura, a fim de dar a conhecer a portugueses a produção séria brasileira e a brasileiros a produção séria portuguesa — em ambos os casos o que de melhor e mais definidor temos, coisa que quanto a vós se me afigura fácil e quanto a nós um tanto mais problemática, mas não irremediàvelmente desesperadora.

Aqui tem, meu caro Guerra Peixe, o que se me oferece dizer-lhe a propósito do seu simpático e corajoso artigo. A questão das apropriações literárias do Koellreutter é secundária. O que mais importa é a vossa denonada luta por uma música verdadeiramente brasileira, uma música que vos identifique artisticamente com o vosso povo e com as coordenadas vivas da vossa cultura; e o que importaria era nós, portugueses e brasileiros, com os nossos traços étnicos e culturais comuns, conhecermo-nos melhor musicalmente.

Muito cordialmente seu

Fernando Lopes Graça

Transcrito do número de Maio último do jornal Ler

CURSO DE FÉRIAS DE DARMSTADT

Este curso de férias realiza-se de 16 a 30 de Julho, regido por eminentes personalidades internacionais e administrado em várias línguas. Durante o curso terão lugar concertos com obras de Bartok, Schoenberg, Webern, Messiaen, Milhaud, entre outros. Será particularmente estudada a obra pianística de Bartok. As inscrições encontram-se abertas até ao dia 1 de Julho.

EDIÇÃO COMPLETA DAS OBRAS DE LECLAIR

A Casa Heugel & C.ª, de Paris, está a preparar a edição completa da obra do grande compositor francês Jean-Marie Leclair, da qual não existiam senão as edições originais aparecidas em vida do autor, na primeira metade do século XVIII. O texto estabelecer-se-á segundo essas edições originais e será escrupulosamente reproduzido. No entanto, como se trata de uma edição prática, acrescentar-se-ão indicações várias e os baixos contínuos serão realizados. Cada recolha será ainda acompanhada de uma notícia da autoria de Marc Pincherle e redigida em francês, inglês e alemão. A edição completa compreenderá 16 volumes e as inscrições beneficiarão de reduções de preço.

junho / 1953

Fig. 5: *Carta aberta ao compositor brasileiro Guerra-Peixe*, escrita por Lopes-Graça. (GAZETA MUSICAL, 1953: 107).

A frustração de Guerra-Peixe passou a ganhar força ainda maior quando se viu convencido, em 1953, que as palavras de Koellreutter, dirigidas aos compositores brasileiros e suas obras, não se configuravam como o resultado de uma avaliação própria e original, mas como "plágios para ocultar o vazio de sua cabeça" (GUERRA-PEIXE, 1953: 81). Neste sentido, tudo aquilo que se apresentou nos manifestos, nos programas de rádio, na *Revista* e nos *Boletins Música Viva*, além, é claro, das próprias obras musicais, era passível de questionamento quanto à sua legitimidade e autenticidade[18].

Além disso, ao eleger Lopes-Graça para o papel de intelectual usurpado e a quem se deveria fazer justiça (lembrando que o compositor português era uma espécie de "Mário das bandas de lá"), Guerra-Peixe assumia, naquele momento, um duplo vínculo: o primeiro, com o próprio Lopes-Graça ao demonstrar publicamente o valor de suas ideias e, com isso, declarar sua cumplicidade estética ao colega português; o segundo, de forma um pouco mais indireta, foi com o próprio movimento nacionalista, muito embora não se abstendo das constantes críticas à "incapacidade" dos compositores brasileiros de transcenderem o folclorismo (como vimos na crítica a Francisco Mignone). Assim, acusar publicamente Koellreutter de cometer plágio nos parece ter sido a forma encontrada por Guerra-Peixe para fazer justiça consigo mesmo e com seu passado dodecafônico, para selar uma nova aliança com aquele que representava um futuro em termos de referencial intelectual e estético, e, ainda, demarcar sua nova posição diante da música brasileira e da sociedade de seu tempo.

Contudo, não podemos deixar de nos interrogar se o significado dos trechos apropriados por Koellreutter não seriam, de fato, diagnósticos legítimos a respeito das obras e dos compositores aos quais ele se referiu. Se, como mencionamos anteriormente, os excertos "não declarados" aqui analisados possuem um tom generalizante e, por isso, passíveis de adaptação a contextos musicais semelhantes, não podemos deixar de considerar que Koellreutter os teria utilizado por considerá-los formulações mais adequadas na tradução daquilo que ele próprio tinha diante de si[19].

Cerrando as tramas

Dentre os nossos pressupostos, trabalhamos com a premissa de que o contato com a obra literária de Lopes-Graça e o trânsito cultural que se estabeleceu nos anos 1950, impulsionado inicialmente pelos concertos *Sonata*, foi fundamental para que muitos

[18] Não é sem razão que, durante muito tempo, Guerra-Peixe afirmou ter destruído todas as suas obras compostas durante a fase dodecafônica.
[19] Agradeço a Frederico Barros a elaboração desta indagação.

compositores brasileiros, sobretudo Guerra-Peixe, passassem a ter no compositor português uma referência intelectual importante. Sua literatura emergiu, no contexto brasileiro, quase como uma expansão das ideias de Mário de Andrade: se Mário foi o teórico do nacionalismo modernista dos anos 1920-1930, Lopes-Graça seria aquele que, nos anos 1940-1950, problematizaria o nacionalismo não apenas em sua obra literária mas, principalmente, em sua obra musical, unindo assim dois campos caros à criação artística, o teórico e o prático em permanente tensão. Se, por um lado, Lopes-Graça se aproximava das ideias andradianas na realização de um "nacionalismo essencial" (termo cunhado por ele), constituído por meio da pesquisa sistemática e crítica das práticas populares portuguesas (LOPES-GRAÇA, 1947), por outro, ele ia além do projeto de Mário de Andrade ao propor um tipo de nacionalismo baseado não apenas na "energia expressiva" das práticas populares, mas, sobretudo, na "energia transgressiva" (CARVALHO, 2006: 120) destas mesmas práticas. Ao realizar esta operação – expressão e transgressão –, o compositor assumia seu compromisso com o despertar de uma nova sensibilidade musical no público de sua época, como nos deixa constatar este excerto de Mário Vieira de Carvalho:

> […] quando ouvimos Malhão [de Lopes-Graça] percebemos que há ali uma alegria popular que é ameaçadora. Há qualquer coisa de transgressivo nessa alegria, algo que incomoda ou pode incomodar o bom burguês sentado na plateia. Não se trata de explorar efeitos grandiosos, de fazer coisas bonitas ou agradáveis com esse material popular, mas sim de procurar o que nele há de energia expressiva e, muitas vezes, também energia transgressiva (CARVALHO, 2006: 120).

Nesta perspectiva, não é difícil supor que a solução encontrada por Lopes-Graça para a criação de uma música enraizada na sua tradição cultural e, ao mesmo tempo crítica em relação a esta mesma tradição, tenha representado, para Guerra-Peixe, a possibilidade de um novo caminho a ser trilhado. Evidentemente não podemos desconsiderar a relação conflituosa que Lopes-Graça vivenciava entre a liberdade criadora inerente à sua condição de artista e a militância política enquanto membro do Partido Comunista (num país onde ditadura sobreviveu por quase 50 anos)[20]. O resultado de sua obra terá que ser sempre analisado levando em conta a tensão entre estes dois fatores.

Mas o fato é que Guerra-Peixe, ao expor as apropriações de Koellreutter, assumiu publicamente sua ruptura e descontentamento com o antigo mestre e selou uma nova parceria e cumplicidade com aquele que, em nossa perspectiva, sempre esteve

[20] A este respeito, cf. Carvalho (2006).

presente no debate sobre música dodecafônica e música nacional, ainda que de forma velada ou, como vimos, "não declarada". Tal perspectiva encontra acolhida na carta de 1951, enviada a Lopes Graça, onde o compositor brasileiro afirma a importância da obra literária do colega português, em sua trajetória composicional: "[...] muito embora os seus livros, em geral, tenham contribuído para eu me guiar nos difíceis problemas da música contemporânea brasileira" (GUERRA-PEIXE, 1951b: 1). A publicação de *Que "ismo" é esse, Koellreutter?* pode ser vista, ainda, como um marco inaugural da terceira fase composicional de Guerra-Peixe, conhecida como nacionalista pós-dodecafônica. Tal publicação, preludiada por diversos outros artigos aqui mencionados, como o artigo de Rossine Camargo Guarnieri e a entrevista de Lopes-Graça a Mozart de Araújo, ambos de 1952, ou mesmo pelo depoimento do próprio Guerra-Peixe em *O Jornal*, em 1951, foi levada ao público num contexto extremamente favorável sob o ponto de vista da recepção, inclusive por aqueles com os quais Guerra-Peixe havia partilhado sua trajetória dodecafônica, como Cláudio Santoro e Eunice Katunda.

Enfim, aquilo que está em jogo na trama da história não é, definitivamente, o julgamento de valor que por vezes somos levados a atribuir às ações dos sujeitos citados em um determinado documento, mas, sim, como as informações nele contidas contribuem para a análise e interpretação das práticas musicais da época em que foi produzido ou, como no nosso caso, para a compreensão de um período recente da cultura brasileira o qual ainda há muito a ser pesquisado.

Não se trata, portanto, de justificar as atitudes dos personagens aqui envolvidos, mas de indagá-las e compreendê-las à luz de seu próprio tempo...

Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

ARAUJO, Mozart de. Conversa com Fernando Lopes-Graça. *A gazeta musical* e *de todas as Artes*, Lisboa, abr. 1952, n. 19, p. 6-7.

BARROS, Frederico. César Guerra-Peixe: a modernidade em busca de uma tradição. 2013. 295 pág. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/6295507/César_Guerra-Peixe_a_Modernidade_em_Busca_de_uma_Tradição>. Acesso em: 4 dez. 2016.

CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Campo das Letras, 2006.

CASCUDO, Teresa. *A configuração do modernismo musical em Portugal através da acção de Fernando Lopes-Graça*. La Rioja: Biblioteca Virtual, 2004. Disponível em: <http://campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/fotos/TCascudo_ConfiguracModernismo.pdf>. Acesso em: 4 dez. 2016.

_____. *Brasil como tópico, Brasil como espelho, Brasil como argumento: as relações de Fernando Lopes-Graça com a cultura brasileira.* In: CONGRESSO INTERNACIONAL BRASIL-EUROPA 500 ANOS, n. 66, 1999, Köln. Disponível em: <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM66-01.htm>. Acesso em: 4 dez. 2016.

GAZETA MUSICAL. Editorial, Lisboa, 15 out. 1950, p.1.

GUERRA-PEIXE, César. Que "ismo" é esse, Koellreutter?. *A gazeta musical e de todas as artes*, Lisboa, abr. 1953, p. 81-87.

KATER Carlos. *Música Viva e H.J.Koellreutter*: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Atravez/Musa, 2001.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Apontamento sobre a canção popular da Beira-Baixa. *Seara Nova*, Lisboa, ano XXVI, p. 51-54, 1947.

_____. Carta aberta de Fernando Lopes-Graça ao compositor brasileiro Guerra-Peixe. *A gazeta musical e de todas as artes*, Lisboa, jun. 1953, p. 107.

_____. Continua o inquérito aos compositores brasileiros. *A gazeta musical e de todas as artes*, Lisboa, dez. 1958, n. 93, p. 184-187.

_____. Programa de concerto da Sociedade de Concertos Sonata. Lisboa, 9 abr. 1957.

MARIZ, Vasco. César Guerra-Peixe. *O Jornal,* Rio de Janeiro. 1951. Sem paginação.

MIRANDA, Haroldo. É dolorosa a condição do músico nacional e do ambiente artístico da América Latina. Jornal do comércio de Recife, Recife, 1950, Série Guerra-Peixe, sua vida e sua música, Suplemento Literário, pág 9.

SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri.* o tempo e a música. Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, 2001.

TACUCHIAN, Ricardo. Relações da música brasileira com Lopes-Graça. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 12-20, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

Manuscritos

ARAUJO, Mozart de. [Carta para Lopes-Graça]. 25 abr. 1951. Original no Espólio Lopes-Graça. 2 f.

_____. [Carta para Lopes-Graça]. 20 ago. 1952. Original no Espólio Lopes-Graça. 2 f.

GUERRA-PEIXE, César. [Carta para Curt Lange]. 26 ago. 1947. Original no Acervo Curt Lange. 2 f.

_____. [Carta para Curt Lange]. 14 jul. 1948. Original no Acervo Curt Lange. 2 f.

_____. [Carta para Curt Lange]. 12 mar. 1950b. Original no Acervo Curt Lange. 2 f.

_____. [Carta para Curt Lange]. 5 nov. 1951a. Original no Acervo Curt Lange. 2 f.

_____. [Carta para Curt Lange]. 11 ago. 1954. Original no Acervo Curt Lange. 2 f.

_____. [Carta para Lopes-Graça]. 9 out. 1951b. Original no Acervo Curt Lange. 2 f.

_____. [Carta para Mozart de Araújo] 8 mar. 1950a. Original no Acervo Mozart de Araújo. 2 f.

SANTORO, Cláudio. [Carta para Lopes-Graça]. 2 ago. 1948. Original no Espólio Lopes-Graça. 1 f.

Ana Cláudia de Assis é professora da Escola de Música da UFMG, onde desenvolve projetos de pesquisa/artísticos sobre a música dos séculos XX e XXI. Doutora em História pela UFMG/Université de Toulouse, Mestre em Práticas Interpretativas da Música Brasileira pela UNIRIO, publicou, em 2014, o livro *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe*. Em 2010 desenvolveu investigação de Pós-Doutoramento sobre o compositor Fernando Lopes-Graça e a música brasileira dos anos 1940 no CESEM/Universidade Nova de Lisboa, com apoio da FCT e sob a supervisão de Mário Vieira de Carvalho. Como pianista tem participado em importantes festivais, dentre eles os Festivais de Outono (Portugal), *Monaco Electroacoustique* (Monaco) e *Visiones Sonoras* (México). Lançou, em 2016, o Cd *Sonoridades - Peças contemporâneas para piano*. www.anaclaudiaassis.com; cassis.ana@gmail.com.

DOI 10.20504/opus2016b2207

O negócio da arte: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo

Juliana Marília Coli (UNIP-SP / Musimid)

Resumo: Neste artigo, buscamos caracterizar o contexto histórico das relações produtivas da atividade musical do teatro lírico, dos artistas e empresários que atuaram na história do Theatro Municipal de São Paulo, nas primeiras décadas do século XX. Através da apreensão da dimensão concreta das relações entre música e sociedade buscamos evidenciar uma leitura histórico-musicológica das bases materiais do fenômeno da produção e difusão do teatro lírico brasileiro, consolidado no Brasil pelo monopólio de agentes de companhias de ópera italianas. Dentre os agentes teatrais que atuaram no Brasil ressaltamos a figura de Walter Mocchi, que atuou no período áureo do teatro lírico de São Paulo e Rio de Janeiro por quinze anos consecutivos. Através de uma visão empresarial que compreendeu a gestão dos principais teatros italianos e latino-americanos, Mocchi inaugurou um novo modelo de gestão teatral que, além de intensificar o monopólio italiano do mercado da ópera no Brasil, não passou despercebido à crítica local de sua época, porquanto tenha representado um fator limitante para o florescimento de compositores, de artistas e de um projeto de ópera nacional.

Palavras-chave: Ópera lírica no Brasil. Gestão teatral em São Paulo. Indústria da ópera lírica.

The Business of Art: Italian Influences in the Management and Organization of the Lyrical Opera in São Paulo

Abstract: In this article, we endeavored to characterize the historical context of the music management roles of the lyric theater: the artists and entrepreneurs who played a role in the history of the Municipal Theater of São Paulo during the first decades of the twentieth century. It is through the understanding of the concrete relationships between music and society we seek to bring to light a musicological/historical reading of the material bases of the phenomenon of the production and diffusion of the Brazilian lyric theater, consolidated in Brazil by the monopoly of agents of Italian opera companies. Among the theatrical agents who worked in Brazil, we highlight the figure of Walter Mocchi who worked for fifteen consecutive years during the golden age of the lyric theater of São Paulo and Rio de Janeiro. Through a managerial vision comprehending the main Italian and Latin American theaters, Mocchi inaugurated a new theater management model that, in addition to intensifying the Italian monopoly of the opera market in Brazil, did not go unnoticed by local contemporary critics since it represented a limiting factor to the flourishing of composers, artists and of a national opera project.

Keywords: Lyrical opera in Brazil; theater management in São Paulo; the lyrical opera industry.

COLI, Juliana Marília. O negócio da arte: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 173-192, dez. 2016.

O presente artigo resulta em uma versão ampliada de apresentação e publicação nos anais do XXI Congresso da ANPPOM, Uberlândia, 2011.

Submetido em 26/07/2016, aprovado em 26/08/2016.

Neste artigo apresentamos uma análise qualitativa, com base em dados documentais de fontes primárias (cartas, contratos e notícias de época), biográficas e jornalísticas, compilados junto aos arquivos do Fondo della Società Teatrale Internazionale (1908-1913) em Roma, referentes ao modelo de gestão teatral italiana do empresário de ópera Walter Mocchi no Brasil. A atuação de Mocchi no mercado operístico brasileiro, que representou a intensificação do controle do mercado por parte das companhias italianas, não resultou indiferente à crítica musical nacional, que viu neste modelo um fator limitador para o fortalecimento de uma ópera nacional.

Origens do mecenato nas artes e na música no Brasil

O Brasil colônia importou os gostos musicais de Portugal e, já no século XVIII, possuía diversas "casas de ópera". As primeiras destinadas exclusivamente a espetáculos foram construídas em 1767 no Rio de Janeiro, e em São Paulo, em 1793 (CENNI, 2003).

Já no Brasil monárquico (1822-1889), a história das artes foi caracterizada pela importação do neoclassicismo, tal como cultivado nas academias de belas-artes europeias que se situavam historicamente entre o declínio do barroco (típico da etapa colonial e do mecenatismo da Igreja) e as primeiras manifestações locais da estética inspirada em movimentos de vanguarda europeia, já no começo do século XX (DURAND, 1989).

O sistema de mecenato europeu se faz refletir desde o Brasil colônia, quando a arte e todas as atividades musicais eram diretamente mantidas pela corte portuguesa, pela Igreja ou por grandes senhores de terra e pelos ricos urbanos.

A literatura sobre o mecenato das artes no período monárquico do Brasil sugere através da figura de dom Pedro II a imagem do imperador como um generoso e culto patrono das artes (AULER, 1956). Convém ainda salientar que a construção social desta imagem apologética não resiste a uma análise profunda e isenta de contornos ideológicos, já que a presunção deste argumento "é a circunstância de [...] um regime de monarquia centralizada, onde cabe ao rei a posição central na realização e na condução do consumo suntuário por meio do qual se exprime simbolicamente o poder da classe dominante" (DURAND, 1989: 25).

As mesadas imperiais destinadas aos artistas saíam do sistema de distribuição de dotações orçamentárias da casa imperial, dos recursos do famoso "bolsinho do imperador", um fundo do qual o imperador lançava mão para o sustento da família real e de seus palácios e para o amparo de menores "desvalidos", de estudantes e de parentes empobrecidos de titulares do Império e ainda de empregados do paço. Tal procedimento

formal estendia-se aos pretendentes dos vários campos artísticos, científicos e técnicos que lhe pediam ajuda.

Nos registros de simpatizantes da monarquia, a pessoa de dom Pedro II é realçada pela atenção dada à cultura e por sua generosidade para com os pensadores, artistas e cientistas. Porém esta imagem do monarca generoso, que se "sacrificava" para promover a cultura, desmorona quando se verifica que o número de contemplados pela pensão do imperador jamais foi surpreendente; ao contrário, os gastos com os pensionistas representavam rubrica muito pouco onerosa no conjunto dos dispêndios da casa imperial[1].

Assim, em relação aos gastos gerais com outras atividades no período monárquico, as bolsas de estudos para os artistas não representavam um apoio "pessoal" aos artistas – que compreendiam também menores pobres, viúvas, estudantes de primeiras letras, acadêmicos de direito e artistas em estágio no exterior, filhos de serviçais e próximos do monarca ou da família real –, mas significavam uma política cultural baseada na disseminação de um personalismo paternal, parte integrante dos serviços na esfera privada do monarca.

A prática musical "erudita", bem como a "semierudita" do período colonial, permaneceu europeia, frequentemente realizada por mulatos ou negros, executantes de música europeia importada ou criada aqui. Tal prática realizava-se nas igrejas, câmaras ou entidades administrativas, bem como nas confrarias ou irmandades, a exemplo das irmandades da Bahia, de Pernambuco e de Minas Gerais (KIEFER, 1976).

O ensino das artes durante o Império era endereçado principalmente aos filhos de artesãos, dos pequenos comerciantes e ex-escravos, para quem a carreira artística, principalmente as artes visuais, apresentava-se como alternativa profissional. Esta, por sua vez, não era de certo modo vista com bons olhos para filhos de "boas famílias" por uma nação escravocrata, sem sólida economia urbana e sem uma classe artesanal de importância, em que mal se haviam acabado de fundar uns poucos centros de ensino jurídico, médico e de engenharia militar, a fim de treinar em funções fundamentais os filhos dos clãs oligárquicos (DURAND, 1989).

[1] Os dados sobre o balancete relativo a 1857 demonstram que as pensões e aposentadorias conferidas pelo imperador "*somavam cinqüenta contos de réis, exatamente o mesmo valor gasto com o verão da família real em Petrópolis e menos da metade dos cento e vinte contos despendidos com suas cavalariças***.** Em um orçamento de oitocentos e vinte contos, que aliás, permaneceu nominalmente durante todo o período monárquico, a rubrica de gastos com os protegidos que se escolarizavam no país ou fora dele, não passava de uns seis por cento, e, se considerados apenas os bolsistas no exterior, não alcançavam nem meio por cento do orçamento controlado diretamente por Pedro II" (DURAND, 1989: 26, grifo nosso).

Sob o ponto de vista sociológico, a prática musical no período colonial no Brasil, por ter sido uma prática comum entre negros e mulatos em busca de ascensão social, estava associada ao trabalho "serviçal". Essa associação da imagem da atividade musical com o ócio, em uma sociedade cujas bases sociais eram escravocratas, mescla, ao mesmo tempo, a condição do músico enquanto serviçal de corte e "desocupado". Neste aspecto pode estar contido o sentido originário de uma ideologia de banalização e degradação social das atividades artísticas na sociedade brasileira, como sinônimo de negação do trabalho e, no limite, de um prazer depreciativo no limite da desvalorização da atividade humana (COLI, 2006).

A transferência da corte lusa para o Brasil, em 1808, representou um grande benefício para a música em geral e para a ópera, pois trouxe consigo maestros, músicos, cantores, maquinistas e até participantes da ópera da famosa Capela Real, que dispunha de 130 cantores, em sua maioria italianos. Aos poucos se recompunham os coros e o corpo de solistas, cujos vencimentos continuavam a ser dos mais elevados, e a Capela do Rio de Janeiro começava a se igualar à Capela Real de Lisboa[2].

Assim, a ópera no Brasil surgiu em sua forma característica de espetáculo completo, como consequência lógica das representações dramáticas entremeadas com páginas musicais, dos concertos de canto e dos cerimoniais religiosos que contavam com o favoritismo geral na época do Império.

O florescimento das atividades musicais sob a égide da supremacia italiana no Brasil, em especial em São Paulo, passou pelo ciclo de produção material do nascimento de diversas indústrias paralelas à do espetáculo lírico em si. Todo o processo de produção/consumo/divulgação da música, que, segundo nossa análise, contempla um impulso musical favorável para o teatro lírico, deve-se também ao processo de "expansão de seu público", formado fundamentalmente por imigrantes italianos de condição modesta,

[2] A Capela Régia destinava-se ao príncipe e a poucas pessoas gradas. A sucessiva chegada de cantores italianos e outros músicos congrega uma orquestra de cerca de cem músicos e um coro de cinquenta cantores; assim, durante os longos dias de chuva, no verão, o regente, não podendo passear, passava as tardes na igreja, deliciando-se com harmonias que eram sempre bastante prolongadas, para conseguir entreter a corte até a noite. Dom João VI, profundo conhecedor de música, fora compositor, possuía uma das melhores bibliotecas musicais da Europa e, depois de se instalar no Rio, manda trazer de Lisboa *castrati* italianos muito bem pagos e que por isso mesmo não geravam muita simpatia na população, que sabia quanto todas essas atividades musicais custavam ao Tesouro. Ao todo cerca de 300 mil francos ouros anuais eram gastos com a Capela Real, na qual o padre Maurício Nunes Garcia, um de nossos grandes compositores, era mestre e responsável pelas atividades musicais da corte (CENNI, 2003).

mas conhecedores e apreciadores da ópera[3], juntamente com a burguesia e aristocracia locais dos centros urbanos.

Ainda sobre isso podemos afirmar que, através da memória de tantos descendentes de italianos, emergiu mesmo um sentido ontológico expresso no cotidiano do imigrado italiano entre o final do século XIX e início do século XX, que foi passado de geração em geração até nossos dias. Que descendente de italiano nunca se deleitou a ouvir uma célebre ária de Puccini ou Verdi, da boca de algum *nonno* ou *nonna*, submetendo-se às performáticas explicações históricas que permeiam aquelas obras? Ou, então, de onde viria tamanha simpatia gratuita por parte da maioria das pessoas, em se tratando principalmente de descendentes de italianos, ao ouvir uma canção napolitana[4]?

Todo este particular contexto ocasionou a superioridade numérica dos professores e artistas italianos na São Paulo do final de 1800, e levou a música a se expandir enquanto instituição privada, direcionada principalmente à boa educação do público feminino. Deste modo o piano tornou-se uma "instituição nacional" presente na casa de toda "boa família", e o canto integrou-se às reuniões familiares através das modinhas, árias

[3] Entre 1870 e 1914, a imigração italiana no Brasil ultrapassou o número de um milhão, do qual 90% foram trabalhar nas lavouras de café do estado de São Paulo e, no início do século XX – com a crise do café e o começo da industrialização –, concentraram-se nos grandes centros urbanos como a cidade de São Paulo. Os italianos foram, a partir do início do século XX, uma presença marcante nas cidades paulistas. Em alguns momentos, chegaram a representar 50% da população, sendo a maioria de trabalhadores operários, vendedores ambulantes, pedreiros, carpinteiros, lixeiros, pequenos comerciantes, ferroviários, etc. Ali, também, a vida era difícil: muitas horas de trabalho exaustivo, baixos salários e períodos de desemprego. Famílias inteiras viviam em geral em pequenas casas ou cortiços (CENNI, 2003).

[4] Dentre essas memórias que nos dão indícios de como se dava a divulgação da ópera, suas principais árias e as canções napolitanas, que tiveram como protagonista principal o imigrante italiano, podemos citar uma interessante crônica de Machado de Assis no jornal *A Semana* de 1896, que assim nos relata: "[...] conquanto um artigo de folha genovesa diga a colônia italiana acabará por absorver a nacionalidade brasileira, eu não dou fé a tais prognósticos; mas quando italianos nos absorverem, seriam outros, não seriam já os mesmos. Há aí na praça um napolitano grave, influente, girando com capitais grossos, velho como os italianos velhos, que orçam todos pela dura velhice de Crispi e de Farani. Pois esse homem vi-o muita vez tocar realejo na rua, simples napolitano, recebendo no chapéu o que então se pagava, que era um reles vintém ou dous. [...] A propósito de realejo napolitano, li que em uma das levas de Gênova para cá veio como agricultor um barítono. Ele, e um mestre de música, perguntando-se-lhes o que vinham fazer ao Brasil, parece que responderam ser este país grande e cá enriquecerem todos: 'porque não enriqueceremos nós?' – concluíram... Um barítono, com voz boa e arte castigada, pode muito bem enriquecer, – ou pelo menos viver à larga. Tanto ou mais ainda um tenor e um soprano. Nem só de café vive o homem, mas também da palavra de Verdi e de Carlos Gomes" (apud CENNI, 2003: 352-53).

de ópera, romances e outras melodias em voga, típicas do ambiente social do Segundo Império[5].

Porém a tradição de política de mecenato, que combinava fazer política cultural privada com recursos públicos, foi herdada na Primeira República, especialmente na pessoa de Freitas Valle, praticante de um tipo de mecenato

> "[...] envolvendo recursos particulares e públicos, que permeou toda a Belle Époque. Sua existência encontrava-se diretamente ligada à impossibilidade de o intelectual sobreviver exclusivamente da criação artística, de um lado, e ao caráter patriarcal das famílias mais abastadas, de outro" (CAMARGOS, 2001: 45).

Esse sistema de mecenato, em especial, teve nesse período uma importância para o desenvolvimento das artes em São Paulo e no Brasil, substituindo, por um lado, o Estado monárquico absolutista e, por outro, o Estado republicano, cujos investimentos culturais, especialmente aqueles de grande porte como a ópera, eram insuficientes. O mecenato, que na ópera se confunde com uma espécie de empresa tradicional, baseada em valores aristocrático-burgueses, tornou-se o modelo de empreendimento do espetáculo lírico no Brasil.

As origens do modelo italiano de gestão da ópera na cidade de São Paulo

No Brasil imperial, o teatro lírico de São Paulo desenvolveu-se muito com o empresário italiano Angelo Ferrari. A primeira temporada lírica na cidade de São Paulo aconteceu no Teatro Provisório em 1874 e foi organizada por um reduzido grupo de cantores, sob a direção de J. Ferri, com repertório de Verdi, Bellini e Donizetti (CERQUEIRA, 1954).

Em 1876, as atividades operísticas em São Paulo assinalaram um considerável progresso, a partir da apresentação de dez récitas no Teatro São José que, sob a responsabilidade da companhia italiana dirigida por Jorge Mirandola, já incluía alguns importantes nomes de cantores do meio operístico internacional, e foram precisamente os

[5] "Nas reuniões familiares, levadas a efeito em salas adornadas com móveis de palhinha, alfaias, espelhos e lamparinas, costumavam os mais velhos se entreter conversando ou jogando cartas, enquanto os jovens, a um lado namoricavam, promoviam jogos de salão ou números musicais" (REZENDE, 1954: 187).

empresários italianos os primeiros responsáveis pela organização da maior parte dos espetáculos líricos no Brasil:

> Quanto ao teatro lírico, dele puderam os paulistanos gozar de uma antevisão em novembro de 1869. De passagem pela Capital, alguns artistas italianos, lutando com as deficiências acústicas e orquestrais do São José, cantaram atos isolados de inúmeras óperas. Povo e estudantes, aliás, apreciavam a música das óperas, havendo trechos delas já bastante divulgados. Por esse tempo, graças à imigração italiana, surgiram nas ruas da Paulicéia os primeiros tocadores de realejo, trazendo às costas o indefectível macaquinho. Repertório daquelas maquininhas de moer músicas e paciências devia ser, como é óbvio, todo operístico (REZENDE, 1954: 195).

Porém diante um cenário histórico mundial de significativas mudanças econômicas e sociais, notadamente a abolição da escravatura e a proclamação da República, algumas companhias italianas decretaram falência, como foi o caso da S. Ferri[6].

Os momentos de crise e de falência de muitas companhias italianas geravam a possibilidade de substituição da gestão italiana dos teatros brasileiros por uma gestão local. A exemplo disso, em 1924, o Theatro Municipal de São Paulo acolheu a primeira companhia lírica subsidiária, que precedeu a temporada oficial, abrindo concurso para que os cantores brasileiros pudessem tomar parte do corpo das récitas a ser apresentadas[7].

Entre 1912 e 1926, ininterruptamente, a gestão do Theatro Municipal de São Paulo esteve sob a égide de uma única companhia de ópera italiana, cujo empresário era Walter Mocchi. Personagem no mínimo ambíguo, Mocchi foi jornalista de formação socialista e parceiro de Labriola. Iniciando sua atividade empresarial no mundo lírico, casou-se primeiramente com a grande soprano italiana Emma Carelli, a qual foi o seu braço de ferro na gestão do Theatro Costanzi de Roma e, posteriormente, com a soprano brasileira Bidú Sayão. Mocchi faleceu no Rio de Janeiro em 1955 (FRAJESE, 1977-78).

---

[6] "A companhia estreou a 14 de Dezembro com o *Ernani*, sob a regência do maestro Giuseppe Pomé, e prosseguiu com pouco sucesso financeiro. A *première* de *Linda di Chamounix*, de Donizetti, a 11 de Janeiro de 1883, pareceu reanimar a situação, mas o espetáculo seguinte foi adiado sob o pretexto da chuva que desabou na cidade. A temporada se arrastou até a 16ª récita da temporada com a terceira representação da *Linda di Chamounix*, quando eclodiu a greve dos artistas, motivada pelo fracasso de bilheteria, ficando suspensa a *première* de *La Sonnambula* no dia 23 de Janeiro" (REZENDE, 1954: 11).

[7] A companhia Mocchi-Segreto também era italiana, e subentende-se aqui por subsidiárias as récitas que obtiveram financiamento do poder público.

O empresário italiano Walter Mocchi e a criação de um novo modelo de gestão teatral

O teatro lírico é definido pelo estudioso de ópera John Rosselli (1985) como sendo um tipo diferenciado de empresa, com características artesanais e como forma de manifestação da expressão de uma estrutura social hierárquica influenciada por seu séquito de benfeitores.

Assim, as relações econômicas do teatro lírico italiano herdaram as características profundamente conservadoras da sociedade italiana dos setecentos e oitocentos. O empreendimento operístico era marcado pela influência da origem social e pela organização familiar e o conhecimento das profissões do ramo teatral eram transmitidas de pais para filhos: "a organização familiar, comum no teatro em muitas cidades da Itália, era particularmente desenvolvida. Aqueles que conseguiam, arrastavam consigo, pais, irmãos e sobrinhos, bem como alguns colaboradores e empregados"[8] (ROSSELLI, 1985: 15, tradução nossa).

Em geral, as características da estrutura do espetáculo lírico italiano refletem-se na estrutura da ópera no Brasil, já que o produto oferecido pela indústria do espetáculo lírico nas temporadas oficiais era importado da Itália e, por isso mesmo, acarretava altos custos para a sua produção. A manutenção da ópera por uma elite significava a manutenção de uma estrutura hierárquica com base na tradicionalista ordem político-social vigente[9].

Neste contexto de empresa com forte característica artesanal e corporativista a ópera emergiu como "verdadeira grande indústria com ramificações em todo o mundo" (BELARDI, 1986: 37). Assim, graças à fundamental importância do agente teatral ou empresário de ópera, o Brasil, bem como toda a América Latina, importaria o modelo tradicionalista de organização da produção teatral italiana.

Na São Paulo dos anos 20, foi de fundamental importância o caráter "mediador" do agente teatral Walter Mocchi, conceito adequadamente pertinente no caso da sua personalidade (ROSSELLI, 1982). Uma figura ambígua: amada e odiada, ao mesmo tempo,

[8] "L'organizzazione famigliare, comune nel teatro in tanti paese in Italia, era particolarmente sviluppata. Coloro che ci riuscivano, trascinavano con se, genitori, fratelli, nipote nonché alcuni collaboratori e servi" (ROSSELLI, 1985: 15).

[9] Muitos dos teatros ou eram de privados ou, quando públicos, eram arrendados para a gestão de terceiros, no final do século XIX e começo do século XX. O Teatro São José, inaugurado em 1909 em São Paulo e construído pelo engenheiro Ramiro Aragão e as sociedades de cultura artística de concertos, ligadas à atuação das Temporadas Líricas, representavam parte dessa mentalidade elitista, já que eram compostos por intelectuais e empresários, normalmente descendentes de italianos representantes da hierarquia social italiana.

responsável pela vinda para a cidade de São Paulo de grandes cantores como Beniaminio Gigli, Emma Carelli, Gabriella Besanzoni e Enrico Caruso e de maestros como Pietro Mascagni[10], dentre tantos outros artistas consagrados pela ópera italiana do início do século XX, e o responsável por um dos maiores *trusts* do espetáculo lírico, motivo de grandes e arrebatadoras críticas nacionais.

Walter Mocchi, empresário suficientemente capaz, dotado de ampla visão e de um conceito moderno e industrial da própria competência, desenvolveu uma forma de empreendimento considerado moderno e inovador no contexto do tradicional mundo da ópera:

> Tratava-se, na prática, da criação de um organismo teatral interoceânico, como jamais se havia visto, audaciosamente concebido e depois conduzido ao sucesso com singular virtuosismo e competência. Formidável iniciativa que seria realizada embarcando em Gênova, na primavera, a inteira companhia do teatro Costanzi – pelos elementos escalados graças ao contrato de amizade com o duque Visconti di Modrone – a qual repetiria no Brasil e na Argentina tudo de mais belo e de mais suntuoso que o La Scala e o Costanzi tinham revelado em suas grandes temporadas italianas[11] (COPPOTELLI, 1999: 230, tradução nossa).

Personalidade profundamente inserida no contexto político local e exímio "mediador" entre os negócios da agência italiana Società Teatrale Internazionale (STIn)[12] e o Brasil, Mocchi tornou-se o responsável pela gestão do monopólio pessoal de músicos e

[10] Pietro Mascagni, em 1908, assumiu a direção do teatro Costanzi e se aproximou da sociedade de Mocchi. Mesmo que, com certa desconfiança em relação à STIn, dada sua péssima relação com Renzo Sonzogno, um dos membros-chaves da sociedade italiana, Mascagni encontrou nesta ocasião uma oportunidade para colocar as suas óperas em cena nos grandes teatros italianos (MASCAGNI, 1996).

[11] "Era, in pratica, la creazione di un organismo teatrale inter-oceanico il quale non si era mai finora visto, audacemente concepito e dopo condotto al singolare successo virtuosismo e competenza. Ottima iniziativa che veniva realizzata con la partenza da Genova, nella primavera, l'inteira compagnia del teatro Costanzi – dagli elementi scelti grazie al contratto di amicizia col duque Visconti di Modrone – la quale riproduceva in Brasile e nell'Argentina le più belli e suntuosi spetacolli che la Scala e il Costanzi avevano rivelato belle sue grandi stagioni italiane" (COPPOTELLI, 1999: 230).

[12] No Archivio storico capitolino, localizado em Roma, encontramos um conjunto de dezenove arquivos sob o nome de Fondo della STIn (1908-1913), que foram parcialmente catalogados por (COPPOTELLI, 1999). Os documentos da pasta f(55), envelope n. 3, atestam todas as atividades empresariais de Walter Mocchi no Brasil, através da Società Teatrale Internazionale (STIn) e da Società Teatrale Ítalo-Argentina (STIA).

cantores de um repertório fundamentalmente italiano para os teatros municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro[13].

Por um lado, a história dos empresários do teatro lírico de sucesso, como a de Mocchi, representa mais do que as simples caracterizações sociológicas da antiga gestão empresarial da indústria do espetáculo lírico, em seu período áureo no Brasil. Esses homens assumiram a dupla função de "mecenas" e empresários, marcando o caráter personalista e tradicionalista dos eventos líricos que, muitas vezes, eram cercados por interesses vários. Os "ganhos e perdas" financeiros com o teatro lírico revelam-nos, ao final, quão arrebatadora pode significar a paixão pela ópera.

Por outro lado, a questão do agente teatral é paradoxal, porque representa interesses definidos, nem sempre pessoais, mas sem dúvida, políticos locais e internacionais[14]. Todo este complexo apresenta-se de maneira muito interessante e desafiador para um olhar sociológico, em se tratando de uma figura híbrida e contraditória, que torna defasada qualquer tentativa de enquadramento conceitual típico-ideal do sujeito em relação à complexidade de sua ação histórica.

Enquanto intermediário entre a empresa e o artista ou entre a empresa e a companhia de ópera, o agente teatral é o elo necessário para a unificação entre a oferta e demanda no mercado do espetáculo lírico, cujo sistema de organização se baseia no movimento de companhias itinerantes (ALONGE, 1988).

A indústria operística italiana, no século XIX, tornou-se assim um verdadeiro produto cultural de exportação para o resto do mundo, particularmente para os teatros latino-americanos e especialmente o Brasil. Para o agente teatral tornava-se muito vantajoso o percentual de um contrato americano que chegava a 10% contra os 5% de provisão sobre um contrato de cantor italiano, como constava nos termos do contrato entre a STIn e STIA.

---

[13] Em 1912, Walter Mocchi consegue a primeira concessão nos teatros brasileiros. Vale notar aqui que nos folhetos e cartazes de divulgação das temporadas oficiais brasileiras da época, constam somente o nome de Walter Mocchi, sem nenhuma referência a STIn. Ocorre também frisar que na documentação da STIn, não resulta o nome do Brasil no elenco dos países com os quais mantinha uma associação internacional, no período em que Mocchi já era concessionário do Theatro Municipal de São Paulo.

[14] Os documentos da STIn, nos apresentam de maneira clara como se davam as relações no âmbito teatral de Walter Mocchi, os teatros italianos e os teatros dos países latino-americanos.

> O contrato dos artistas antes estabilizados em torno de 5 a 6 % sobre o pagamento do cantor até cerca de 1880; depois disso, fica evidente que a expansão do mercado operístico, especialmente na América do Sul, influenciou um aumento da provisão do agente teatral, que se beneficiava dos cachês bastante diferenciados e alguns milionários, de cantores célebres no contexto dos teatros latino-americanos[15] (ALONGE, 1988: 6-7).

Os negócios de Mocchi na América do Sul passariam, então, a ser sustentados por duas organizações teatrais: a STIA e a STIn. Tais documentos nos fornecem importantes elementos para o entendimento da relação entre o empresário de ópera italiano e o Brasil, através dos mecanismos de gestão teatral do teatro italiano do início do século XX:

> Fundada em 1908, em Roma, a STIn tinha como objetivo desenvolver o exercício da indústria teatral do modo mais amplo e sem nenhuma espécie de exclusão. Consequentemente a sociedade poderá também construir ou adquirir teatros, assumir concessões e empresas teatrais, tanto para espetáculos líricos como dramáticos ou de outros gêneros, tanto na Itália como no exterior[16] (COPPOTELLI, 1999: 220, tradução nossa).

Associando-se a Charles Seguín, proprietário do Teatro Coliseo e depois do Colón na Argentina, Mocchi realizou um programa comum a todos os maiores teatros sul-

[15] "Il contratto degli artisti prima stabilizzati in torno al 5 - 6 % su corrisposto al cantante fino a 1880; dopo ciò, resta evidente che l'espansione del mercato operistico, specialmente in America del Sud, ha influito ad aumentare la provvisione dell'agente teatrale, che otteneva un beneficio di *cachê* piuttosto differenziati e alcuni miliardari, di celebri cantanti nel contesto dei teatri latini americani" (ALONGE, 1988: 6-7). Recorremos ainda à seguinte elucidação: "Per nessuna ragione, le due Società potranno stipulare figurare nei contratti commissioni minori di quelle che effetivamente gli artisti pagano. Si fissa di regola il seguente specchietto di commissioni: Artisti in Italia 5%; Europa 6%; America 8%. Fornitori, Case Editrici ecc. Tanto in Italia che all'estero ed in America 5%. Ballerine e cori in Italia 3% in America 5%." ("Por nenhuma razão, as duas sociedades poderão estipular nos contratos comissões menores daquelas que efetivamente os artistas pagam. Fixa-se por regra a seguinte tabela de comissões: artistas na Itália 5%; Europa 6%, América 8%. Fornecedores, editoras, etc. Tanto na Itália como no exterior e na América 5%. Bailarinas e coros na Itália 3% na América 5%") (CONTRATO, [1908, Roma]: Art. 5, tradução nossa).

[16] "Fondata nel 1908, a Roma, la STIn aveva come scopo di sviluppare l'esercizio dell'industria teatrale nel modo più ampio e senza nessuna specie di esclusione. Conseguentemente la società potrà, inoltre, costruire o acquisire teatri, assumere concessione e imprese teatrali, tanto per spettacoli lirici come drammatici oppure di altri generi, sia in Italia che all'estero" (COPPOTELLI, 1999: 220).

americanos, incluindo os teatros brasileiros e chilenos e graças a um ponto de referência europeu e a um programa artístico de prestígio, permitindo o início de uma grande operação internacional de sucesso, por muitos anos, como nos informa Coppotelli:

> Graças ao apoio financeiro de Seguín (1 milhão de pesos como capital inicial) em pouco tempo foi criada a (S.T.I.A) – Società Teatrale Ítalo-Argentina, que em alguns meses conseguiu controlar cerca de 12 teatros sul-americanos: Colón, Coliseo, Odeon, Avenida e Constitución de Buenos Aires, Opera e Olimpo de Santa Fé, os teatros municipais de Santiago do Chile, Concepción e Talca e Sócrates de Valparaiso. O trust sudamericano, todavia, não teria tido razão de ser sem uma sólida ligação com a Itália[17] (1999: 221, tradução nossa).

O sistema empresarial de Mocchi operava em um processo ininterrupto e de rotatividade de temporadas, ou seja, no mês de maio abriam-se as temporadas da América do Sul quando os teatros italianos estavam fechados e vice-versa. Tratava-se de uma importante coincidência propícia para os negócios de Mocchi que, elaborando uma precedente e adequada campanha publicitária das temporadas, tornava a ópera um produto cultural desejável e indispensável para um público burguês em busca de afirmação e reconhecimento social[18].

Na gestão de Mocchi dois terços da bilheteria estavam assegurados pelo sistema de assinaturas, cujas cifras chegavam a 2 milhões de liras italianas. A estratégia passava pela elaboração minuciosa do programa do cartaz, ou *cartellone,* que se transformava em um produto de irresistível consumo para os assinantes do teatro. Assim, através da "especulação baseada em um preventivo ativo, dificilmente mutável", assegurava-se o sucesso de toda temporada, eliminando o chamado "risco passivo". O projeto de Mocchi pode ser assim resumido:

---

[17] "Grazie al supporto economico di Seguín (1 milione di pesos argentini come capitale iniziale) in poco tempo è stata creata la (STIA) – Società Teatrale Ítalo-Argentina, che in pochi mesi è riuscita a controllare circa di 12 teatri sudamericani: *Colón, Coliseo, Odeon, Avenida* e *Costitución* di *Buenos Aires, Opera* e *Olimpo di Santa Fé*, i teatri Municipali di Santiago del Chile, *Concepción* e *Talca* e *Sócrates* di Valparaiso. Il trust sudamericano tuttavia non avrebbe avuto ragion d'essere senza un saldo collegamento con l'Italia" (COPPOTELLI, 1999: 221).

[18] As referências históricas de Carelli (1932), bem como dos documentos do Archivio Storico Capitolino, Fondo STIn (1908-1913), f(55), envelope 3, nos oferecem um retrato do público da ópera sul-americano da época, especialmente aquele argentino, como sendo um público rico e exigente, apaixonado pela ópera e pelos artistas italianos e pronto a pagar grandes cifras por um espetáculo do gênero.

> [...] reunamos todos estes teatros sul-americanos em um *trust* chefiado por uma única sociedade e com base em um grande teatro italiano, onde possa atuar uma temporada de primeira ordem. A flor da arte lírica italiana será de difícil colheita porque o milagre de um trabalho estável, prolongado e bem remunerado atrairá para nós uma massa artística; e do lado industrial a atuação da ideia não poderá não ter êxito, sendo assim abolida da América a concorrência[19] (CARELLI, 1932: 147, tradução nossa).

Este tipo de gestão teatral, que resultava concretamente no controle absoluto de alguns teatros, era comum no sistema italiano, e isto não seria uma absoluta novidade, não fosse a possibilidade deste tipo monopólio acontecer em âmbito intercontinental com um profícuo resultado financeiro:

> Estes casos felizardos, ou melhor dizendo, estas especulações baseadas sobre um orçamento ativo, dificilmente mutável, são verificados, como eu disse, nos teatros da América do Sul e especialmente naquele da Ópera de Buenos Aires, tornando-se uma espécie de mina preciosa habilmente e quase exclusivamente desfrutada por sagazes negociantes[20] (CARELLI, 1932: 187, tradução nossa).

Porém a fundação da (STIA), que nasceu sob os auspícios da STIn em 1907, seria extinta e logo em seguida transformada em uma outra sociedade, a La Teatral, gerenciada exclusivamente por Mocchi:

> A Teatral naquele momento gerenciava o Costanzi de Roma, a Agência Ítalo-sul-americana em Milão, o Coliseo de Buenos Aires, o Municipal do Rio e o de São Paulo, o Teatro do Santiago do Chile, o Solis de Montevidéu, a Ópera de Rosário, e

[19] "[...] riuniamoci tutti in questi teatri sudamericani in un *trust,* per far fronte ad una società e con base di un grande teatro italiano, dove si possa ospitare stagione di prima classe. Il fior dell'arte lirica italiana sarà difficile cogliere perché il miracolo di un lavoro stabile prolungato e ben remunerato attirerà verso di noi una massa artistica; e della parte industriale l'attuazione dell'idea non può che funzionare, in questo modo verrà abolita dall'America la concorrenza" (CARELLI, 1932: 147).

[20] "Questi casi fortunati o per meglio dire, queste speculazioni basate sopra un preventivo attivo, difficilmente mutabile, si verificano, come ho detto, nei teatri dell'America del Sud e specialmente in quello dell'Opera di Buenos Ayres, divenuta una specie di miniera preziosa abilmente e quasi esclusivamente sfruttata da sagaci affaristi" (CARELLI, 1932: 187).

> ainda duas companhias de operetas de sua propriedade: a Mechetti e a Caramba! Cada uma dessas custava cerca de 10 mil liras por dia enquanto a administração de todos os teatros somava uma cifra fantástica[21] (CARELLI, 1932: 170, tradução nossa).

Através da análise dos folhetos de divulgação e dos cartazes da temporadas de ópera no Theatro Municipal de São Paulo, entre 1913 e 1926, deduzimos que os negócios de Mocchi no Brasil eram diferenciados dos da Argentina e Chile; isto explica porque não encontramos nos documentos da STIA referências aos teatros brasileiros[22].

O resultado deste *trust* é bem claro: Mocchi garantia, ao mesmo tempo, um controle exclusivo e diferenciado dos grandes teatros brasileiros e o controle dos maiores teatros latino-americanos. Com a nova La Teatral (1910) que havia nascido das reminiscências da STIA e a sustentação de uma base de monopólio italiano da STIn (fundada em 1911), Mocchi conseguiu levar para estes teatros os artistas e os grandes nomes da ópera lírica que passavam pelos principais teatros italianos, especialmente pelo Costanzi que, de 1912 a 1926, passou a ser administrado por sua esposa, a soprano Emma Carelli.

> Nos primeiras dias de janeiro de 1910, um novo terremoto investe as duas Sociedades: a S.T.I.A. é suprimida e de suas cinzas, sob a direção pessoal de Mocchi, nasce La Teatral, que assume a direção dos teatros que foram da Sociedade teatral ítalo-argentina (e que foram mudadas em relação a 1907: agora a La Teatral gerenciava, além do Coliseo de Buenos Aires, o homônimo teatro de São Paulo, o teatro de Santiago, o Solis de Montevideo e a Ópera de Rosário)[23] (COPPOTELLI, 1999: 232, tradução nossa).

---

[21] "La Teatral in quello momento aveva il Costanzi di Roma, l'agenzia Italo-sudamericana a Milano, il Coliseo di Buenos Ayres, il Municipal di Rio de Janeiro e São Paulo, il Municipal di Santiago do Chile, il Solis de Montevideo, la Opera de Rosario, e ancora due compagnie di operette di sua esclusiva proprietà: la Mechetti e la Caramba. Ogni una di queste costava cerca di 10 mila lira al giorno, mentre l'amministrazione di tutti i teatri sommava una cifra fantastica" (CARELLI, 1932: 170).

[22] Os documentos da STIA consideram os seguintes teatros: O Costanzi de Roma, o Coliseo e depois o Colón de Buenos Aires, e o Teatro Municipal de Santiago do Chile.

[23] "Nei primi giorni di gennaio del 1910, un nuovo terremoto investe le due società: La S.T.I.A. è soppressa, e dalle sue ceneri, sotto la gerenza personale di Mocchi, nasce La Teatral, che assume la direzione dei teatri che erano stati della Società teatrale italo-argentina (e che erano cambiati rispetto al 1907: ora La Teatral gestiva, oltre il Coliseo di Buenos Ayres, l'omonimo teatro di San Paolo, il teatro de Santiago, il Solis di Montevideo e l' Ópera di Rosário)" (COPPOTELLI, 1999: 232).

Com a La Teatral, Mocchi conseguiu o monopólio exclusivo dos teatros brasileiros, especialmente do Theatro Municipal de São Paulo e, no mesmo período, continuou a administrar também o Costanzi, teatro italiano que produzia ópera para o Brasil. Tratava-se assim, de uma ação inusitada para a indústria da ópera, através da qual Mocchi "com enorme confiança, de poder encontrar novo dinheiro, seja na Itália como na América"[24], em um novo ambiente social, onde não existiam homens com a sua cultura e capacidade criativa.

> Para esclarecer bem a minha ideia, eu preconizo um único organismo teatral central, sob a forma de sociedade limitada e ligado a tantos organismos filiais quantos são os teatros italianos e sul-americanos e as indústrias teatrais [...] como modo de ter uma autonomia jurídica desta entidade, diremos assim, jurídica, de todas estas entidades, de modo que a morte eventual de uma unidade não prejudique ou comprometa a vida do organismo central[25] (COPPOTELLI, 1999: 231, tradução nossa).

Tratava-se notadamente de um projeto de monopólio de 15 anos consecutivos, em uma estrutura segura, inovadora e de grande inteligência "lá onde sempre existe a felicidade – jovens povos prósperos, terras virgens, mercados ricos"[26] (CARELLI, 1932: 146, tradução nossa). Somente no Theatro Municipal de São Paulo, sob a direção do empresário Walter Mocchi, foram encenadas 88 óperas de 41 compositores, sendo dezessete italianos, dez franceses, oito brasileiros, quatro alemães e dois russos, compreendendo o repertório geral das temporadas nada menos de 270 espetáculos[27], e graças a esse monopólio os teatros italianos La Scala de Milão e o Costanzi de Roma não tiveram suas temporadas

[24] "[...] con enorme fiducia, di poter trovare nuovi soldi, sia in Italia che in America" (COPPOTELLI, 1999: 146).

[25] "Per fare luce alla mia idea, io preconizzo un organismo unico teatrale centrale, legato con la forma di società in accomandita a tanti organismi filiali quanto lo sono i teatri italiani e sudamericani e quante industrie teatrali [...] come modo per avere una autonomia giuridica di questa entità, diremmo così, giuridica, di tutte queste entità, di modo che a morte eventuale di una unità non pregiudichi o comprometta la vita dell'organismo centrale" (COPPOTELLI, 1999: 231).

[26] "[...] laddove c'è sempre felicità – giovani popoli prosperanti, terre vergine, ricchi mercati" (CARELLI, 1932: 146).

[27] A empresa lírica de Mocchi atuou por 15 anos consecutivos no Brasil, de 1912 a 1926. Walter Mocchi assumiu a concessão do Theatro Municipal de São Paulo com a empresa La Teatra*l* de Mocchi, sob a direção de Luiz Alonso – cuja companhia era formada por elementos do Teatro Costanzi de Roma, Da Rosa Mocchi e Empresa Segreto & Bonacchi (CERQUEIRA, 1954).

interrompidas nos períodos mais difíceis da Primeira Guerra Mundial, enquanto todos os outros teatros italianos foram fechados[28].

O desenlace dessa história foi uma contínua negligência do grupo italiano em relação aos negócios de Mocchi na América Latina[29], o que gerou uma grande tensão entre as sociedades STIn e STIA e os constantes desentendimentos entre Walter Mocchi e Enrico de San Martino, resultando na falência do projeto de Mocchi, com a extinção da STIn em 1926[30]. Nesse mesmo ano, a La Teatral perdeu a concessão do Theatro Municipal de São Paulo para a companhia Segreto & Bonacchi, evidentemente italiana, sob a organização de Silvio Piergilli. Consolidou-se assim o fim do monopólio de Mocchi, fato este que, longe de significar o fim da influência da gestão italiana nos teatros brasileiros, menos ainda possibilitou a criação de uma organização teatral voltada para os artistas brasileiros e os interesses nacionais.

Crítica ao modelo de gestão do teatro lírico italiano

Gino Monaldi, em seu livro *Impresari celebri del secolo XIX*, tece uma crítica que parece estar direcionada a Walter Mocchi. Nela enumera duas categorias de empresários de ópera: os da América e os da Itália, "estes últimos na realidade, ao invés de verdadeiros empresários poderiam ser chamados de gestores ou representantes de 'capitalistas índigenas'"[31] (MONALDI, 1918: 186, tradução nossa). Ainda em menção depreciativa, define-os como representantes de "uma classe, um séquito especial que foge dos limites daquele tipo característico que estabelece a figura moral do verdadeiro empresário"[32]

[28] No Archivio storico capitolino, Fondo della STIn, pasta f(55), envelope n. 3, encontram-se todos os documentos do Teatro Argentina em Roma, cujas fontes comprovam a convenção entre o teatro La Scala e o teatro Colón através da empresa La Teatral, que tinham como concessionários o Duca Visconti di Modroni e Walter Mocchi no ano de 1915.

[29] Constata-se através da documentação dos Arquivos da STIn, bem como dos relatos de alguns personagens fundamentais na consolidação das Sociedades, especialmente o Conde Enrico de San Martino, uma certa divergência de visão empresarial entre Mocchi e os sócios italianos. As relações entre as sociedades eram marcadas por vários desentendimentos e iniciativas que visavam desvincular o monopólio dos teatros italianos daqueles sul-americanos (COPPOTELLI, 1999).

[30] A sociedade extinguiu-se quando o governador de Roma adquiriu em bloco as ações da STIn e o Costanzi então se transformou no Real Teatro d'Opera di Roma (CARELLI, 1932: 151. COPPOTELLI, 1999: 234).

[31] "Questi ultimi in realtà, anzi che impresari veri e propri, potrebbero chiamarsi gestori o rappresentanti di capitalisti indigeni" (MONALDI, 1918: 186).

[32] "[…] una classe, un ceto speciale che esorbita da quel tipo caratteristico che stabilisce la figura morale del vero impresario" (MONALDI, 1918: 189).

(MONALDI, 1918: 189, tradução nossa). Paradoxalmente, a salvação das temporadas dos teatros italianos em época de crise veio dos mesmos "capitalistas indígenas" que, aliás, também eram italianos.

Também a crítica nacional não poderia deixar de atentar para os impactos estéticos deste tipo de gestão teatral e seu monopólio no cenário cultural musical brasileiro:

> A Emprêsa é obrigada a trazer os rouxinóis célebres, maravilhosos e caríssimos, porquê só eles a fazem ganhar dinheiro (A Emprêsa reconhece pois que ganha dinheiro). A Emprêsa é obrigada a montar sempre as mesmas e safadas óperas porquê só estas os rouxinóis ensinados aprendem a cantar. O público só vai no teatro atraído pelos nomes célebres. O público só vai no teatro quando levam as óperas inúteis, gastas e batidas. Nisso tudo persiste ainda e sempre o mesmo regime de falsificação. [...] Tem muito tenor, muito soprano, muito barítono principiando carrreiras, ansioso por se celebrizar e, barato. Uma temporada menos luxuosa, mais copiosa e de deveras artística, podia ser feita com eles, e então, os trezentos contos, além de bem empregados, seriam suficientes (ANDRADE, 1976: 196).

Já ecoavam na São Paulo de meados do século XX os descontentamentos por parte da crítica local e da população a respeito da manutenção de uma estrutura que não representava diretamente os anseios sociais do povo paulista. As empresas italianas que reclamavam continuamente da insuficiência da subvenção dos recursos públicos para as temporadas oficiais do Theatro Municipal de São Paulo, nem sempre eram consideradas de alto nível artístico:

> A Temporada Lírica Oficial se baseia num despropósito de erros, escondidos debaixo da mais irritante hipocrisia. Nenhum interesse verdadeiro a justifica. A nacionalidade está abolida. A cidade está abolida. O povo está abolido. A arte está abolida. Uma ou outra manifestação mais legítima, não passa de hipocrisia pra enganar a realidade. Hipocrisia do governo da cidade que mantém uma comissão pra vigiar a elevação artística da temporada. Hipocrisia de uma comissão arcaica, absolutamente desprovida de ideal legitimável. Hipocrisia de empresa que se queixa de não fazer arte porque o governo não a protege suficientemente (ANDRADE, 1976: 193).

Ao se tratar de entretenimento sem fins lucrativos, com subsídio do poder público, é preciso atentar para a relação entre vendedores e consumidores, no contexto

específico do empreendimento operístico. É notório que, entre os séculos XIX e XX, o ambiente cultural na cidade de São Paulo era essencialmente aristocrático, direcionado a uma elite que podia pagar os altos custos de sua bilheteria, demarcando as diferenças de classes e raça que excluía dos teatros a população de negros, mulatos e a classe operária branca do país.

Outro fator contraditório no ambiente da lírica brasileira em meados do século XX consistia na "descompromissada" atuação das companhias italianas, em relação aos teatros brasileiros sob a sua concessão. Ao que tudo indica, os projetos culturais, que eram frutos das grandes aspirações humanistas de modernização, tão marcantes no contexto político-ideológico brasileiro do século XX, não chegavam à maior parte da população, e muito menos às classes baixas da sociedade paulista, como bem nos relata Mário Andrade:

> O público que vai ao Municipal não representa absolutamente o povo da cidade, que elegeu os donos da Prefeitura, pra que esta subvencionasse uma Empresa, pra que esta por preços exorbitantes satisfizesse uma elite. O povo foi abolido da manifestação melodramática *oficial* da cidade (ANDRADE, 1976: 194).

Ao questionar a legitimidade das empresas italianas que transformavam o mercado musical brasileiro em monopólio, Mário de Andrade aponta para o cerne da questão: a prefeitura era responsável pela subvenção das temporadas líricas, por uma determinada quantia, o que, segundo os empresários, era insuficiente para gerir as temporadas. A empresa, por sua vez, trazia grandes nomes a somas exorbitantes, segundo o *star system* que havia se configurado naquele período. Isto permitia que, no Brasil, os teatros pagassem até cinco vezes mais pelo cachê de qualquer artista estrangeiro.

Porém a gestão de monopólio dos teatros brasileiros pelos italianos e a implantação do sistema de *cartellone* acarretavam uma outra problemática: o círculo de repetição das mesmas óperas nas temporadas oficiais, especialmente as de repertório verista, em prejuízo do investimento em temporadas líricas nacionais, gerando ainda uma limitada compreensão da totalidade estética das obras operísticas. Especifica Andrade que "é dessa forma que o nosso povo está educado em arte dramática, pelos mesmos senhores W.C. e Cia., que nos têm desgraçado musicalmente" (1976: 205).

O musicólogo Luiz Heitor de Corrêa Azevedo parece ser bem mais complacente com Mocchi, ressaltando que ele teria sido responsável por trazer grandes nomes de cantores para o Brasil e que depois da Revolução de 1932 teria tentado tirar novo partido da situação, chegando a trabalhar em um projeto que visava a criação de um teatro

aparelhado com os seus corpos estáveis nacionais (AZEVEDO, 1950). No entanto, a documentação italiana evidencia-nos que Mocchi, em nenhum momento da realização de seus projetos com o Brasil, prescindiu da administração e sujeição de sua base de sustentação italiana, o Costanzi de Roma.

Essa forma de monopólio das companhias italianas, que durou até pelo menos a Segunda Guerra Mundial, não se justificava a não ser em prejuízo dos cachês dos cantores brasileiros que eram inferiores aos dos italianos. Estes últimos não superavam a qualidade vocal dos nossos cantores brasileiros.

Cabe aqui porém uma ressalva: embora a relação entre a Itália e o Brasil tenha representado vantagens econômicas para os empresários e artistas estrangeiros, contribuiu inegavelmente para a formação de um público mais exigente para a ópera lírica paulistana, dada a qualidade do repertório de cartaz e das possibilidade da vinda de grandes vozes da ópera que as agências teatrais de Mocchi ofereceram aos teatros brasileiros.

A crítica nacionalista ao monopólio de gestão teatral de Walter Mocchi, bem como a subordinação estética da ópera brasileira aos interesses comerciais italianos, nos oferece uma necessária visão dialética e sugere um saudável contraponto às visões eurocêntricas e positivistas, presentes nas narrativas histórico-musicológicas da época.

Por isso, longe de reforçarmos aqui um inócuo discurso nacionalista, salientamos a importância de uma análise crítica que faça contraponto às visões estabelecidas, objetivando abrir futuras indagações que desvendem novos fenômenos, atinentes ao contexto da formação e consolidação da indústria operística brasileira.

Referências

ALONGE, Roberto. *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*. Roma: Editori Laterza, 1988.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1976.

AULER, Guilherme. *Os bolsistas do Imperador.* Petrópolis: Tribuna de Pretópolis, 1956.

AZEVEDO, L.uíz Heitor de Corrêa. *Música e músicos do Brasil.* Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BELARDI, Armando. *Vocação e arte:* memórias de uma vida para a música. São Paulo: Casa Manon, 1986.

CAMARGOS. Márcia. *Villa Kyrial* – crônica da belle époque paulistana**.** São Paulo: Senac, 2001.

CARELLI, Augusto. *Emma Carelli:* trent'anni di vita del Teatro Lirico. Roma: P. Maglioni, 1932.

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil.* São Paulo: Edusp, 2003.

CERQUEIRA, Paulo de Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954.

COLI, Juliana. *Vissi D'arte: por amor a uma profissão.* São Paulo: Annablume, 2006.

CONTRATO entre a STIn e STIA. [1908, Roma]. Archivio storico capitolino (ASC), Fondo della STIn (1908-1913), f(55), envelope n. 3.

COPPOTELLI, Maria Rita. Il Fondo della Società Teatrale Internazionale (1908-1913) conservato presso L'Archivio storico capitolino di Roma. *Fonti Musicali Italiane*, Roma, v. 4, p. 219-234, 1999.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FRAJESE, Vittorio. *Dal Costanzi all'Opera.* v. 2. Roma, Capitolium, 1977-78.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira.* Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

MASCAGNI, Pietro. *Epistolário*. Seleção de Mario Morini, Roberto Iovino e Alberto Paloscia. Università degli Studi di Firenze. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1996. v. 1.

MONALDI, Ginno. *Impresari celebri del secolo XIX*. Rocca S. Casciano: Cappelli, 1918.

REZENDE, Carlos Penteado de. *Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo.* São Paulo: Saraiva, 1954.

ROSSELLI, John. Agenti teatrali nel mondo dell'opera lirica italiana dell'Ottocento. *Rivista Italiana di Musicologia*, n. 17, p. 134-154, 1982.

_____. *L'impresario d'opera*. Turim: EDT, 1985.

Juliana Marília Coli é pós-doutoranda (bolsa Capes) em Comunicação na Universidade Paulista-SP e pesquisadora junto ao Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid/SP). Doutora em Ciências Sociais pelo IFCH/Unicamp e Pós-Doutora pela Universidade em Musicologia/Pavia (Itália). Suas pesquisas enfatizam os campos do trabalho musical artístico, música e midia, história da ópera, música e sociedade,performance no mundo da ópera lírica. Autora do livro: *Vissi D´arte: por amor a uma profissão,* Editora Annablume, 2006 e Co-organizadora do livro: *Entre Gritos e Sussurros: os sortilégios da Voz cantada*, Editora Letra e Voz, São Paulo, 2012. colijuiana@gmail.com

DOI 10.20504/opus2016b2208

Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847)

Fausto Borém (UFMG)
Ana Taglianetti (UNICAMP)

Resumo: Estudo de natureza autoetnográfica sobre o processo de construção de performance para as três modinhas imperiais do contrabaixista-cantor-compositor-pedagogo Lino José Nunes (NUNES, 1984a, 1984b, 1984c) a partir: (1) da análise do binômio texto-música, passando pela (2) proposta teatral do coautor deste artigo com a criação de seus respectivos arranjos para voz, contrabaixo e piano (NUNES, 2015a, 2015b, 2015c) para, finalmente, chegar à sua (3) realização cênica do canto segundo performance da coautora deste artigo. São discutidas as interações entre música e encenação nas instâncias das fontes primárias (as partituras originais das três modinhas), das fontes secundárias geradas (as partituras dos três arranjos cênico-musicais) e da interpretação (a realização dos arranjos). A análise, que inclui MaPAs (Mapas de Performance Audiovisual) e EdiPAs (Edições de Performance Audiovisual) (BORÉM, 2016c, 2014. BORÉM; TAGLIANETTI, 2014), considerou a utilização de atmosferas emocionais contrastantes (RUSSELL, 1980), gestuais discretos (expressões faciais; EKMAN; FRIESEN, 2003), movimentos corporais mais amplos (cabeça, pescoço, tronco e membros; LABAN, 1978), planos do corpo (LABAN, 1978. RENGEL, 2001), objetos de cena e iluminação. As adaptações, soluções e acréscimos surgidos ao longo deste processo duplamente criativo da performance (composição e realização) buscaram uma comunicação dos sentidos mais significativa do trinômio texto-música-imagem.

Palavras-chave: Modinhas imperiais. Construção cênica na performance musical. Música e teatro. Arranjo da canção brasileira.

Constructing a Theatrical Performance for Three Brazilian Imperial *Modinhas* by Lino José Nunes (1789-1847)

Abstract: An auto-ethnographic study of the construction process of a theatrical performance for three imperial *modinhas* by Brazilian bassist-singer-composer-pedagogue, Lino José Nunes (NUNES, 1984a, 1984b, 1984c) starting with: (1) an analysis of the text-music binomial, examining (2) the theatrical version proposed by the first co-author of this article with the creation of his respective arrangements for voice, double bass and piano (NUNES, 2015a, 2015b, 2015c) to finally reach (3) the staging realization of the voice according to the performance of the second co-author. We discuss the interactions between music and staging in the instances of the primary sources (the original scores of the three *modinhas*), the resulting secondary sources (the scores of the three scenic-musical arrangements) and their performance (the realization of the arrangements). The analysis, which includes MaPAs (Maps of Audiovisual Performance) and EdiPAs (Audiovisual Performance Editions) (BORÉM, 2016c, 2014. BORÉM; TAGLIANETTI, 2014), considered the use of contrasting emotional atmospheres (RUSSELL, 1980), discrete gestures (facial expressions; EKMAN; FRIESEN, 2003), ampler body movements (head, neck, trunk and limbs; LABAN, 1978), body plans (LABAN, 1978. RENGEL, 2001), props and lighting. The adaptations, solutions and additions, which emerged through a doubly creative performance process (composition and performance), aimed at a more significant communication of the senses in the trinomial text-music-image.

Keywords: Brazilian Imperial modinhas; theatrical construction of music performance; music and theater; arrangement of Brazilian songs.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI Ana. Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). *Opus*, v. 22, n. 2, p. 193-215, dez. 2016.

Submetido em 20/08/2016, aprovado em 08/10/2016.

Lino José Nunes ainda não ocupou seu devido lugar na história da música brasileira cênica, popular e erudita. Documentos descobertos recentemente mostram que ele não foi apenas mais um mulato que, apesar das adversidades e espremido entre a classe subjugada dos escravos africanos e a classe europeia dominante, se dedicou às artes. Nascido em 1789 de ex-escrava, a mineira Paula Joaquina Oliveira, e de pai desconhecido (VASCONCELLOS, 1818), provavelmente um europeu, foi criado no Rio de Janeiro. Lá, se casou com Mathilde Barcellos da Conceição em 1818, e faleceu em 1847, tendo sido enterrado na 6ª tumba do Convento de Santo Antônio (BRUNORIO, [1822-c.1847]: 34), situado hoje no Largo da Carioca. Eclético, Lino José se destacou muito em várias frentes da cena musical carioca desde fins do Brasil colonial até inícios do Segundo Reinado. Foi um dos alunos carentes que frequentou a escola de música do Padre José Maurício Nunes Garcia, o que o permitiu se tornar professor de composição e harmonia não apenas ali, mas também no Conservatório Dramático Brasileiro e no Conservatório de Dança e Música do Rio de Janeiro (CARDOSO, 2011: 427-429). Como *performer*, tornou-se cantor do Coro da Capela Imperial, provavelmente quando ainda era adolescente.

Já adulto, Lino José se destacou como o principal contrabaixista da Orquestra da Capela Imperial (BORÉM; CARDOSO, 2012) e se tornou um dos líderes da Irmandade de Santa Cecília no Rio de Janeiro, à frente da qual foi um dos responsáveis pela encomenda da obra-prima *Missa de Santa Cecília* ao Padre José Maurício (manuscrito do Padre J. M. Nunes Garcia, exibido como Documento 135 por MATTOS, 1967: 34). Quando estourou a crise político-financeira que resultou no retorno forçado do Imperador D. Pedro I a Portugal, a Orquestra da Capela Real quase foi extinta em 1831. Seu quadro, que contava com cerca de 70 instrumentistas, de acordo com Lino Cardoso (2006: 5) ou "… mais de 100 instrumentistas…", de acordo com Andrade (1967, v.1: 164) foi drasticamente reduzido. Mas Lino José foi escolhido como um dos apenas 4 músicos que permaneceriam contratados para dar suporte ao coro. Neste período extremamente difícil para a música no Brasil, Lino José buscou alternativas financeiras, principalmente como pedagogo. Do ano de 1838, ele deixou o manuscrito incompleto do *Methodo pratico ou estudos complettos para o contrabaxo* (BORÉM; CARDOSO, 2012) que, entretanto, traz lições musicalmente avançadas para o período no Brasil e que pode ser considerado o segundo método no mundo escrito por um contrabaixista (BORÉM et al., 2015). Por outro lado, na música popular, se destacou como professor e cantor-compositor de modinhas que se auto acompanhava ao violão ou guitarra portuguesa. Durante seus 58 anos de vida, em uma trajetória de luta para se manter um artista profissional, Lino José se tornou o principal contrabaixista brasileiro da primeira metade do século XIX. No Rio de Janeiro, principal centro musical do país, tocou nas principais orquestras da cidade: Orquestra da Capela

Real, Orquestra da Câmara Real e Teatro Tivoly (CARDOSO, 2011: 427-429), atuando também no Teatro São Pedro de Alcântara (MATTOS, 1997: 178).

Lino José tinha grande experiência em atividades na interface entre o teatro e a música. Entre 1825 e 1838, ele participou de centenas de óperas. Segundo Andrade (1967, v.1: 113-126; v. 2: 121-130), pelo menos 40 destas óperas foram de autoria de Rossini. Lino José deve ter participado também da estreia do arranjo de duas obras-primas de Mozart: o *Réquiem*, especialmente preparado por Sigismund Neukomm para o instrumental disponível no Rio de Janeiro e regido pelo Padre José Maurício em 1819 (MATTOS, 1997: 29), e a ópera *Don Giovanni* em 1821 (MATTOS, 1997: 33). Esta experiência com a música cênica se reflete na forte influência operística que pode ser observada nas linhas vocais das três modinhas que nos deixou (BORÉM et al., 2013). Mais dois traços sugerem uma grande familiaridade de Lino José com a música cênica. Primeiro, a inclusão do procedimento de transposição musical em tempo real para todas as tonalidades, uma demanda da ópera para ajustar as partes dos instrumentos da orquestra às variabilidades das vozes dos cantores solistas, seus gêneros e tessituras vocais. Outro, é a utilização de uma sofisticada harmonia nas suas composições. Até onde pudemos averiguar, Lino José é o compositor com procedimentos melódicos e harmônicos mais cromáticos encontrados no Brasil até a metade do século XIX (BORÉM, 2016a), quiçá das Américas.

As três modinhas imperiais de Lino José, cujos manuscritos ainda estão desaparecidos, foram publicadas no século XIX, e republicadas por Gerard Doderer (NUNES, 1984a: 60-71, 1984b: 102-103, 1984c: 114-115). Os poemas das modinhas explicitam bem seu trânsito entre as artes da música e da poesia, utilizando textos tanto do meio popular quanto erudito. Duas das modinhas - *De huma simples amizade* e *Se os meus suspiros podessem* - possuem textos anônimos e recorrentes no repertório de trovas populares. Já o texto de *Cupido tirando* foi retirado da literatura erudita do inconfidente mineiro Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), a Lira 28 do poema *Marília de Dirceu*, que se tornou marco histórico da poesia arcadista brasileira. Nas três modinhas, observa-se uma intensa relação no binômio texto-música que inspirou a realização das versões cênicas em arranjos para voz, contrabaixo (o principal instrumento de Lino José) e piano que ora apresentamos e discutimos. Estas versões foram criadas pelo coautor do presente artigo (disponíveis em NUNES, 2015a, 2015b, 2015c) e realizadas pela coautora do presente. Por isto, este estudo utiliza uma abordagem de natureza duplamente analítico-autoetnográfica.[1]

[1] Nós, coautores do presente artigo, achamos importante deixar claro os riscos e armadilhas que a autoetnografia, método de pesquisa recente e ainda não consolidado (SPARKES, 2000: 22) e que tem "ganhado impulso dentro das artes criativas e performáticas como ferramenta de pesquisa" (PACE, 2012: 1), tem colocado para as áreas de artes. Observamos que há a tentação do artista-

Utilizamos aqui exemplos com MaPAs (Mapas de Performance Audiovisual) e EdiPAs (Edições de Performance Audiovisual) (BORÉM, 2014, 2016c. BORÉM; TAGLIANETTI, 2014), para ilustrar as relações no trinômio som-texto-imagem.

Buscando seguir a dinâmica dos libretos de ópera, as três modinhas de Lino José foram alinhavadas, nos arranjos, com a possibilidade para serem realizadas sem interrupção (embora possam também ser realizadas isoladamente), seguindo uma ordem de condução dramática ao redor da mulher romântica do século XIX. Por isto, esta realização cênica gera uma sequência que progride segundo três atmosferas afetivas, reveladas pelas letras (como será discutido mais à frente) de cada uma delas: (1) uma tensão (ou apreensão), gerada pela ansiedade e expectativa de um amor que poderá advir, mas que dá lugar (2) a uma tristeza diante de um futuro sombrio, gerado pela perda de um amor, mas que finalmente deságua (3) em uma alegria, que contém a esperança de um novo amor, a ser renascido pela interferência do Cupido. Recorrendo ao Modelo Circumplexo dos Afetos de James Russell, podemos observar que o acoplamento das três modinhas de Lino José, nesta ordem, nos permite percorrer uma narrativa dramática lógica e coerente. O MaPA

---

pesquisador em relatar suas experiências se eximindo do rigor que qualquer pesquisa científica exige. Por isto, trazemos aqui a fala de Ellis, Adams e Bochner (2011: 3/12): "Autoetnografistas [ou autoetnógrafos] devem recorrer à literatura científica e ferramentas metodológicas de seu campo para analisar sua experiência pessoal; mais do que isto, devem considerar maneiras como o outro experimenta epifanias semelhantes [...] isto pode demandar uma comparação e contraste de sua experiência pessoal com pesquisas já existentes [... pode incluir] entrevistas com membros daquela comunidade cultural [...] e/ou examinar artefatos culturais relevantes" ("Autoethnographers must not only use their methodological tools and research literature to analyze experience, but also must consider ways others may experience similar epiphanies [...] might require comparing and contrasting personal experience against existing research [...] interviewing cultural members [...] and/or examining relevant cultural artifacts."). Já Pace (2012: 2) fala dos "imperativos governamentais e institucionais que pressionam artistas-pesquisadores para que identifiquem na sua investigação, contribuições originais para o conhecimento [... e assim] a autoetnografia tem atrativos óbvios para eles [...] 'um número crescente de músicos' [...] comunicam as estórias pessoais por trás de suas experiências criativas [...] campos diversos como a poesia, o canto, a dança e a escrita criativa..." ("[...]governmental and institutional imperatives are placing pressure on artist-researchers to identify the aspects of their creative practice that constitute research and that make an original contribution to knowledge, autoethnography has obvious attractions […]increasing numbers of musicians […] communicate the personal stories behind their creative experiences […] diverse fields such as poetry, singing, dance and creative writing"). Méndez (2013: 282-284) chama a atenção para as limitações da autoetnografia: "... as sensações despertadas no leitor podem não ser agradáveis [...] requer honestidade e disposição para se revelar [...o que traz...] muitas questões éticas, que muitas vezes, podem ser difíceis para o pesquisador responder, tornando as autoetnografias um método difícil de ser acompanhado [...]" ("[...] the feelings evoked in readers may be unpleasant […] require honesty and willingness to self-disclose […]entails many ethical questions which sometimes may be very difficult for the researcher to answer, making autoethnographies a complicated method to follow").

mostrado na Fig. 1, adaptado aqui a partir do gráfico original (RUSSELL, 1980: 1174), mostra o conteúdo emocional predominante nas três modinhas em meio aos 28 afetos que ele distribuiu em quatro quadrantes, cujos eixos variam de acordo com graus de estimulação (eixo X) e graus de valência (eixo Y), e cujas gradações são visíveis nas variações de cores, do azul ao vermelho.



Fig. 1: MaPA com escolha da linha de condução dramática das três modinhas de Lino José Nunes, a partir das principais atmosferas afetivas sugeridas nas letras (tensão, tristeza e alegria), nos quadrantes do Modelo Circumplexo de Afetos (RUSSELL, 1980: 1174; adaptado com ênfases, cores e setas direcionais).

O gráfico com as três modinhas mostra também que predominam tanto os estados emocionais mais intensos (acima do eixo X) quanto aqueles de valência negativa (eixo Y), uma característica do *mal du siècle* do Romantismo do século XIX, especialmente na ópera[2]. De toda maneira, o desfecho na sequência das três modinhas de Lino José,

[2] No século XIX, as óperas *seria* e *buffa*, especialmente a italiana, eram a forma de entretenimento mais popular na Europa culta. No segmento das óperas *serie*, "...com pouquíssimas exceções [...] estas óperas tinham um final feliz" (PLANTINGA, 1984: 127).

apesar de se iniciar no quadrante III (valência negativa e estimulação alta) e progredir para o quadrante I (valência negativa e estimulação baixa), se conclui no quadrante IV, ou seja, em torno de uma atmosfera positiva e estimulante. No gráfico, também é possível identificar o transcorrer destas três atmosferas afetivas na ordem de apresentação das modinhas, tanto pelos tamanhos (médio, pequeno e grande) quanto pelas cores (bordô, roxo e vermelho) dos círculos que representam cada modinha.

A utilização de um vestido comprido como peça do vestuário, típico da mulher romântica do século XIX, serve como elemento unificador das três modinhas. A relação do *performer* com a ambientação ainda foi enfatizada pela utilização de objetos de cena (LLEWELLYN-JONES, 2001: 2, 7) e qualidades da iluminação cênica (RANKIN, 2007: 4-5), o que ajudou a compor cada uma destas atmosferas, se traduzindo na escolha de movimentos corporais realizados durante a realização das modinhas, conforme descrevemos a seguir. No processo de construção dos arranjos, as atmosferas afetivas das modinhas foram associadas a três objetos de cena (como mostra o MaPA da Fig. 2), aos quais três luminosidades foram respectivamente escolhidas: (1) um leque e uma iluminação que sugere um ambiente interior, com luz diáfana, (2) um véu negro e um ambiente mais escuro, sugerindo uma penumbra, e (3) flores e um ambiente com bastante luz, sugerindo um cenário exterior e bucólico.



Fig. 2: MaPA com ambiência e objetos de cena para a performance cênica sequenciada das três modinhas de Lino José Nunes: expectativa e ansiedade (leque), tristeza (véu negro) e esperança (flores).

É fundamental lembrar que, apesar das marcações cênicas anotadas pelo arranjador, o/a *performer* precisa encontrar um verdadeiro sentido interpretativo que impulsione qualquer movimentação cênica sugerida. Sem este sentido interior que motive a ação, corre-se o risco da construção de um retrato pobre em significado. Por isto, um planejamento cênico detalhado deve ser buscado na prática dos ensaios, para que os personagens ganhem vida, se corporalizando nas decisões do intérprete. Quando alguma relação observada no binômio música-gesto não pareceu ter significado na sua realização, foi então substituído por outro movimento cênico, a partir do ato criativo da experimentação dos elementos constituintes da atmosfera pretendida. Finalmente, do ponto de vista da performance como um todo, esta busca para dar vida à canção cênica é um ato triplamente criativo, pois nela se integram (1) a criação do compositor, que estrutura e anota suas ideias na partitura original, (2) a criação do arranjador, que vislumbra a performance cenicamente e a detalha, notando-a na partitura do arranjo, ou em uma edição de performance, ou em uma bula, e (3) a criação do cantor-ator, que integra e materializa, sonora e gestualmente, as emoções, corroborando as visões do compositor e do arranjador, ou modificando-as conforme sua visão.

A realização cênica destas modinhas segundo uma compreensão do trinômio texto-música-imagem (BORÉM, 2014, 2016b, 2016c) busca ambientá-las segundo os saraus frequentados pela corte do Brasil imperial, em uma estética de costumes e etiquetas sociais vigentes que fazia parte do dia-a-dia do eclético Lino José. Dentro de uma visão de recuperação das tradições de performance do teatro e da música que atravessou os períodos colonial e imperial brasileiros nos séculos XVIII e XIX, respectivamente, estas modinhas podem ser protagonizadas tanto por mulheres quanto por homens, especialmente as modinhas cujas letras amorosas não sugeriam o gênero do personagem. Mas deve-se observar que havia um machismo reinante nas classes mais altas da sociedade brasileira que constrangia as "mulheres de bem" a não se apresentarem publicamente como artistas. Assim, "os personagens femininos eram predominantemente apresentados por *castrati*" (ALMEIDA, 2014: 13) e à excepcionalidade para esta prática havia uma forte resistência, que se verificava mesmo nos ambientes mais conservadores, como naqueles da música sacra:

> [...] a partir de 1843, a Capela Imperial voltou a ter sua orquestra. No entanto, nem tudo estava resolvido. Apesar de a orquestra estar reorganizada, Francisco Manuel tinha em suas mãos um grande problema, que era um coro desfalcado, formado por cantores [homens], na sua maioria, bastante idosos e doentes. Em especial os naipes agudos – sopranos e contraltos – que eram formados por *castrati* e falsetistas, tinham pouquíssimos cantores (cerca de dois por naipe). Em cerimônias extraordinárias que

> não pertenciam ao calendário litúrgico, tolerava-se a presença de mulheres nesses naipes [...] (FERNANDES, 2009: 169, grifo nosso).

Este preconceito de gênero acabou gerando um curioso espaço cênico que foi ocupado por homens-cantores travestidos de mulheres-cantoras, especialmente nas modinhas para uma voz solista com letras narradas do ponto de vista feminino ou mesmo nas modinhas com duetos amorosos entre um personagem masculino e um feminino. Na sua visita a Portugal em 1787, o aristocrata, romancista e escritor de viagens inglês William Beckford fala com gosto do gênero que o Brasil se tornaria referência e que já estava em voga na nossa corte europeia. Ele descreve com detalhes a realização sensual, cantada por dois homens, em que um está vestido normalmente e, o outro está vestido de mulher: "dois rapazolas, um deles vestido de rapariga, muito elegante, cantaram uma deliciosa modinha. Quem nunca viu cantar modinhas ignora as mais voluptuosas e feiticeiras melodias que jamais existiram desde o tempo dos sibaritas" (BECKFORD apud DODERER, 1984: IX, grifos nossos).

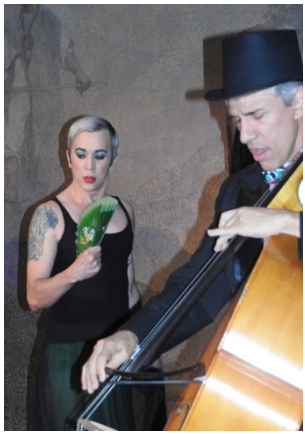
A flexibilidade, variedade e criatividade na realização musical podem ser ilustradas aqui com as diferentes soluções encontradas em três performances a partir da mesma proposta inicial. No presente artigo narramos em detalhes a preparação das performances apresentadas em junho de 2015, em português no Brasil (Escola de Música da UFMG) e, nos Estados Unidos, com versões em inglês[3] na International Society of Bassists Convention, na Colorado State University (Fig. 3a; Ana Taglanetti, canto e atuação; Fausto Borém, contrabaixo; Guida Borghoff, piano). Já em outubro de 2016, no 4º Simpósio Internacional de Música Ibero-Americana, apresentamos uma versão com um cantor vestido de mulher (uma prática historicamente informada, como vimos acima) à qual foram acrescentados textos e personagens para os instrumentistas (Fig. 3b; Sérgio Anders, contratenor e atuação; Fausto Borém, contrabaixo e atuação; Guida Borghoff, piano e atuação). Finalmente, ainda em outubro de 2016, Milton Castelli preparou uma versão para violão da parte de piano, em concerto cênico apresentado no 7º Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ e 2º Encontro da Associação Nacional de Teoria e Análise Musical (Fig. 3c; Elaine Guedes, soprano e atuação; Fausto Borém, contrabaixo e atuação; Milton Castelli, violão e atuação).

[3] As versões das letras em inglês para as modinhas de Lino José Nunes foram preparadas por Ana Taglianetti, segunda coautora do presente artigo.

(a)



(b)



(c)



Fig. 3: Performances cênicas das três modinhas de Lino José Nunes na 2015 International Society of Bassists Convention (a), no 4° Simpósio de Música Ibero-Americana (b) e no 7° Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ/2° Encontro da Associação Nacional de Teoria e Análise Musical (c).

A construção cênica em *De huma simples amizade*

As sugestões de marcação de cena nas modinhas de Lino José são partes integrantes das partituras dos arranjos das modinhas e estão contidas em bulas com indicações de movimentos da cantora (ou cantor) e instrumentistas no palco, utilização dos objetos de cena e efeitos de iluminação (Fig. 4).

"De huma simples amizade"
Música de **Lino José Nunes** (1789-1847)
Poesia anônima

Instruções de palco para uma performance cênica

Caráter: Expectativa e ansiedade do amor
Objeto de cena: Leque colorido do tipo espanhol

CHORUS 1 (c. 1-17):
c. 1: Cantora com vestido comprido do séc. XIX, ao lado do piano e com o leque aberto na mão esquerda, pronta para passar página para o pianista. Um pouco inquieta, com um semissorriso no rosto, interagindo com a plateia.
c. 10: Simula passar página, fecha o leque e corre para o centro do placo, entre o contrabaixo e piano. Olha para o contrabaixista e sente as síncopes com ansiedade crescente, como se estivesse cantando.
c. 16: Arregala os olhos e congela na fermata do contrabaixo.
c. 17: Aliviada, olha para o público e se prepara para cantar, alegre.

CHORUS 2 (c. 18-33):
c. 27: Inicia as síncopes com aflição crescente, como se estivesse com falta de ar.
c. 32: Subita e energicamente abre leque na fermata.
c. 33: Abana o leque, e aliviada, volta a sorrir.

CHORUS 3 (c. 34-49)**:**
c. 43: Inicia síncopes com aflição crescente, se abanando com o leque.
c. 48: Congela o movimento do leque na fermata, depois o fecha subitamente.
c. 49: Rege o compasso usando o leque como uma batuta.

CHORUS 4 (c. 50-65)**:**
c. 50-64: Se vira, passeando em torno dos instrumentistas até a fermata do c. 64.
c. 65: De novo, à frente dos instrumentistas, se prepara para cantar, alegre.

CHORUS 5 (c. 66-81)**:**
c. 75: Abre o leque e canta com aflição crescente, se abanando como se estivesse com falta de ar.
c. 80: Congela o movimento do leque na fermata
c. 81: Volta a se abanar, mesmo após o final.

Se apresentada em sequência com as outras duas modinhas, a ordem deve ser *De huma simples amizade, Se os meus suspiros podessem* e *Cupido tirando dos hombros*, respectivamente.

Fig. 4: Bula com marcações de cena (vestuário, movimentação dos músicos, utilização dos objetos de cena e iluminação) para a modinha *De huma simples amizade* de Lino José Nunes.

Antes do início da modinha *De huma simples amizade*, a cantora deve estar posicionada ao lado do piano com um leque aberto em uma mão e, ao mesmo tempo, com a outra mão livre para ajudar o pianista, simulando viradas de páginas da partitura. Mas, assim que a introdução instrumental se inicia, a personagem, ansiosa pelo amor que pode acontecer em sua vida, fecha o leque rapidamente[4]. A linha melódica temática tocada pelo contrabaixo com acompanhamento de piano a inspira a entrar em reminiscências, possivelmente de uma forte amizade que poderia se transformar em um grande amor. Atraída pela melodia no contrabaixo, a cantora se desloca da região do piano para admirar, de perto, o contrabaixista. Ouvindo atentamente o solo deste instrumento, as lembranças parecem despertar na cantora um calor amoroso crescente, cuja corporalização é sincronizada com a movimentação nervosa do leque e o arfar do tronco, e cuja intensificação e posterior acalmamento deve coincidir com o *crescendo* e *decrescendo* dos c. 11-15. Na finalização da introdução instrumental (c. 16-17), a personagem, já posicionada no centro do palco, fecharia o leque com um movimento brusco que deveria coincidir com a fermata e, depois, seria desenhado sincronicamente ao lado do corpo com a frase descendente do contrabaixo. Neste ponto, para não interromper o fluxo da ação dramática, a cantora-atriz preferiu contrariar a indicação de fermata notada na partitura do arranjo, não a realizando.

Então a protagonista canta como se lembrasse deste possível amor. Nos c. 18-33 ela recorre a uma triangulação, recurso cênico em que o público passa a ser um segundo personagem entre ela o texto. O diálogo com o público se dá através de um olhar direto no plano cênico médio (LABAN, 1978: 63-64, 73), com o qual ela convida o público a ser um interlocutor silente. O leque fechado se torna uma extensão do braço direito, que se alonga e dirige o gestual da mão, ora enfatizando as palavras do texto, pontuando-as no ar com o leque fechado para a plateia, ora abrindo e fechando o leque vigorosamente sobre a palma da mão esquerda. Este fechar rápido do leque pode se tornar prenhe de significados, que se estancam e ficam presos na boca; significados prontos para serem ditos, mas que não serão pronunciados. Por exemplo, a apreensão que marca a atmosfera geral desta

[4] A linguagem gestual do leque, que pode servir como referência para a escolha de alguns movimentos não previstos na realização desta modinha, faz parte de tradições orais com muitas variantes, entre elas: Angel (2014): abanar-se rapidamente com o leque/"Te amo intensamente!", fechar o leque lentamente:/"Sim", fechar o leque rapidamente/"Não", abrir e fechar rapidamente/"Cuidado, estou comprometida", deixar cair o leque/"Te pertenço", dar uma batidinha com o leque em um objeto/"estou impaciente!"; ou ainda Angel (2014): leque de cabeça para baixo, aberto ("Sem seu amor, prefiro morrer!"); Victoria's Past (2016): abrir e fechar o leque várias vezes/"Você é cruel!" (Opening and closing the fan several times: "You are cruel"); e Batiz (2016): descansar o leque aberto sobre o coração/"Quero me casar" ("Resting it open over her heart: I want to get married").

modinha poderia progredir para um sentimento de raiva, emoção básica que Ekman e Friesen (2003; cf. Fig. 37) reconhecem na testa franzida ao centro, lábios contraídos ao centro da boca e tensão no pescoço.

A escolha do objeto cênico principal desta modinha, um leque com rendas no estilo do século XIX, foi inspirada pela relação texto-música que o próprio Lino José criou. Por meio de pausas que sugerem síncopes (que aqui assumem seu duplo significado homonímico: rítmicas na música e cardíacas na medicina), ele transgrediu a prosódia tradicional para emular a falta de ar devido à expectativa e ansiedade da personagem, o que resulta em uma fragmentação do discurso. Este procedimento composicional pode sugerir erros de prosódia na acomodação da linha melódica. Mas a identificação do modelo de prosódia erudita em um gênero popular, como na modinha, é arriscada e pode gerar distorções de percepção do processo composicional. Ao falar de *Beijo a mão que me condena,* a única modinha que conhecemos do Padre José Maurício Nunes Garcia, professor de Lino José, Bruno Kiefer (1983: 72) critica "a repetição literal, por quatro vezes, de um pequeno fragmento melódico, na segunda parte" e afirma perceber "incorreções de prosódia" em sua melodia, que "não é das mais felizes". Entretanto, estas "transgressões" nas modinhas de Lino José e, queremos crer, na modinha do Padre, são iterações e liberdades prosódicas que se tornam um traço e qualidade estilística que se distingue na música do Brasil imperial.

Assim, o trecho da letra de *De huma simples amizade* que diz "que de amor nos faz morrer" se torna, devido à rítmica sincopada de Lino José, um discurso completamente oblíquo em "... quedea ... mornos ... fazmor ... rer..." (Fig. 5). A indicação de movimentos do leque nas pausas da partitura desta EdiPA (nos c. 27-31), cada vez mais enérgicos, enfatiza o *crescendo* do trecho e reflete a ansiedade respiratória da cantora que, sentindo-se sufocada, movimenta-se pelo palco em busca de ar fresco. A sugestão cênica aqui é para que a cantora coordene o movimento sinuoso de sua linha melódica com movimentos corporais de seu tronco e do leque aberto, reagindo com inspirações cada vez mais ruidosas nas pausas, sincronizando, assim, as síncopes musicais e síncopes respiratórias, dentro da crescente ansiedade da protagonista. Em seguida, desta vez atendendo à indicação de fermata do c. 33, a cantora abre o leque subita e energicamente, e se abana, aliviando a falta de ar.

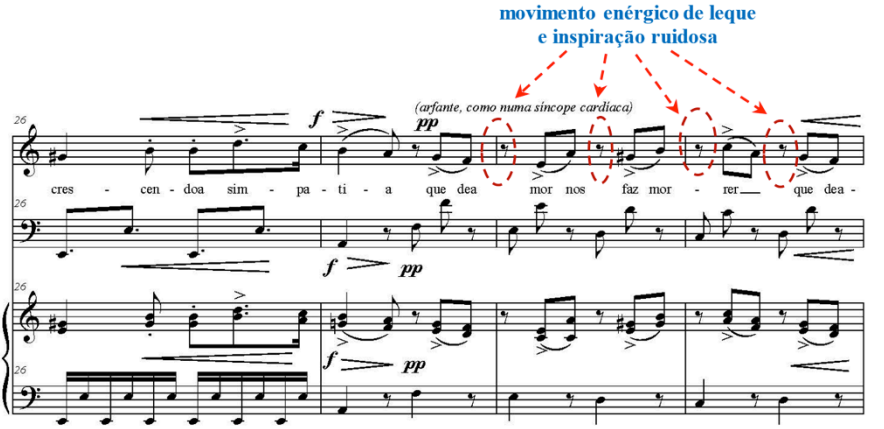


Fig. 5: EdiPA com sugestão de inspirações ruidosas nas pausas do canto e movimentos do objeto de cena (leque) para enfatizar e sincronizar as síncopes musicais com as síncopes respiratórias na modinha *De huma simples amizade*.

No segundo verso da canção, ainda triangulando com o público, que é seu interlocutor, a personagem se desloca ao longo da boca de cena. Ocupando um pouco mais o espaço de sua "cinesfera" (LABAN, 1978: 69; RENGEL, 2001: 37-309; espaço que, cenicamente, pode ser melhor representado pelo icosaedro, RENGEL, 2001: 84-85), como uma narradora, a cantora faz movimentos de extensão dos braços e passeia com seu leque aberto, narrando ao público o conteúdo do segundo verso. O gestual, agora delicado, envolve o uso da mão esquerda da cantora para levantar a saia no seu deslocamento. As sugestões cênicas deste verso no arranjo foram testadas e realizadas quase que integralmente, com exceção da indicação no c. 50 em que, ao invés de "reger o compasso com o leque", a personagem apenas fecha o leque suavemente para valorizar a atmosfera mais introspectiva desta cena.

No interlúdio instrumental em que há o solo do piano (c. 50-65), atraída agora pelo som deste instrumento, a personagem se desloca em direção a ele. Em relação à indicação "passeando em torno dos instrumentistas", a personagem circunda primeiramente o contrabaixo quando este é o protagonista na linha melódica para, depois, caminhar em direção ao piano, demonstrando atenção à mudança do foco da instrumentação solista. Este deslocamento envolve a utilização do leque aberto, que deve

ser abanado suave e lentamente, num gestual que deve valorizar o leque em si. Novamente, a mão esquerda ajuda a cantora no seu deslocamento, levantando a barra do vestido.

No terceiro verso do poema, a personagem retorna sua "cinesfera" para o centro do palco logo antes de iniciar sua melodia. Novamente há uma interação com o público, e as sugestões do arranjo são seguidas até o final. Outra falta de ar acomete a personagem que, desta vez, usa o leque para abanar-se até mesmo após o fim da canção, quando cessam a música e as palavras. Este gestual continuado busca, ao mesmo tempo, uma naturalidade cênica (ao não demarcar claramente o final da cena) e cumplicidade da plateia (em interações que podem ser suscitadas, como a dúvida sobre a duração da cena ou o momento de início dos aplausos). Então, cenicamente, ao leque e seus movimentos, são atribuídos a função de darem continuidade e se tornarem uma ligação entre *De huma simples amizade* (a modinha que se encerrou) e *Se os meus suspiros podessem* (a modinha que se inicia). Assim, o leque só é fechado após o início da segunda modinha.

A construção cênica em *Se os meus suspiros podessem*

Assim como na modinha anterior, uma introdução instrumental foi utilizada para iniciar a realização cênica. Segundo as indicações no planejamento detalhado do arranjador, após mirar o véu negro no chão, no proscênio, e manter o olhar em um plano cênico baixo (LABAN, 1978: 63-64, 73), a cantora deveria caminhar até ele, para pegá-lo. Porém, logo no primeiro ensaio, sentiu-se a necessidade de que a pianista também estivesse de alguma forma envolvida na encenação. Optou-se, então, pela utilização de um xale escuro que, desde a primeira modinha, estaria cobrindo os ombros da pianista. Apesar de mantido o tipo de emoção (a tristeza) buscada pelo arranjador, esta solução enfatizou uma interpretação introspectiva dos diálogos internos da personagem. Assim, não foi utilizado o recurso da triangulação com a plateia, e que inicialmente, seria uma interlocutora para a cantora. Esta mudança nas indicações do planejamento cênico permitiu um maior contraste entre as atmosferas da primeira e da segunda modinhas.

Na introdução de *Se os meus suspiros podessem*, o olhar da personagem, ao escutar os primeiros acordes, se move difusa e perdidamente em direção ao piano, e depois foca-se agudamente no xale escuro nos ombros da pianista. Aproximando-se lentamente do piano, faz a troca dos objetos de cena: sem parar de olhar para o xale, deixa o leque em cima do piano e, fascinada pelo xale, o retira dos ombros da pianista e o leva consigo até o centro do palco. Ali, relaciona-se com este objeto de cena que simboliza o luto, em função de um amor perdido. Ao final da introdução (c. 15-16), a personagem leva o xale até o peito e, de olhos fechados, suspira.

Em seguida a protagonista olha para o xale, como se este representasse seu amor perdido, e começa a cantar (c. 16-24). Usando o xale como seu interlocutor, ela demonstra uma dor crescente em cujo clímax atinge um coquetel de emoções, que inclui nuanças de indignação e raiva. Este movimento emocional, que se torna cada vez mais complexo no seu desenrolar, acompanha uma indicação musical no original de Lino José: a intensificação de andamento no c. 21, que passa de *andantino mosso* para *allegreto mosso*. Esta mudança na realização rítmica favorece, paralelamente, uma intensificação da dinâmica, em cujo *crescendo* se abrigam as emoções contraditórias da personagem.

No c. 25 a retomada súbita do andamento inicial, mais lento, abre a oportunidade de uma súbita mudança de atmosfera. Neste momento, a personagem respira e se acalma, abaixando as mãos e a cabeça, como que resignada. Anda um pouco pelo palco, arrastando o xale. Apesar da dor, a personagem canta, leva o xale ao centro do peito, fecha os olhos e esboça um semissorriso, como quem traz, para dentro de si, a lembrança de algo que foi bom no passado. Mas no c. 28, vagarosamente abre os olhos e mira o horizonte com um olhar perdido. Nos c. 32-45 há um interlúdio instrumental em que o tema é tocado pelo piano e acompanhado pelo contrabaixo. A ocupação cênica deste *tacet* para a voz é motivada pela reverberação de sons que saem do piano e que a cantora, em atitude postural de atenção, reconhece como seus. Imersa novamente na tristeza, emoção básica cujas expressões faciais podem incluir a testa franzida ao centro, as sobrancelhas oblíquas e os cantos da boca caídos (EKMAN; FRIESEN, 2003; cf. Fig. 52b), a personagem caminha até o fundo do palco, dando as costas para a plateia. No c. 36, a mudança de andamento para *allegreto mosso* (cf. a comparação entre estes trechos musicais nas EdiPAs da Fig. 6) é uma deixa para a cantora cobrir sua cabeça com o xale preto e intensificar a emoção de sofrimento, que leva a uma mudança de sua atitude corporal, mais tensa. A partir do c. 40, com o retorno do andamento inicial (*1° tempo*, ou seja, *andantino mosso*), a personagem caminha cabisbaixa até o proscênio, enlutada, com o xale sobre a cabeça. No c. 46, o arpejo descendente no contrabaixo é uma deixa para se iniciar a troca de objetos de cena, que se iniciará com a queda do xale, da cabeça da cantora para o chão. Para criar uma maior ênfase do trinômio texto-música-imagem, o arranjo marca um ponto de sincronização (*synch point*; CHION, 1994: 176, 190. HAGA, 2008: 251), em que há uma tripla coordenação: o final da queda do xale com a nota mais grave do contrabaixo (a última nota do arpejo) e com o movimento do olhar da protagonista se estancando, quando este toca o chão.

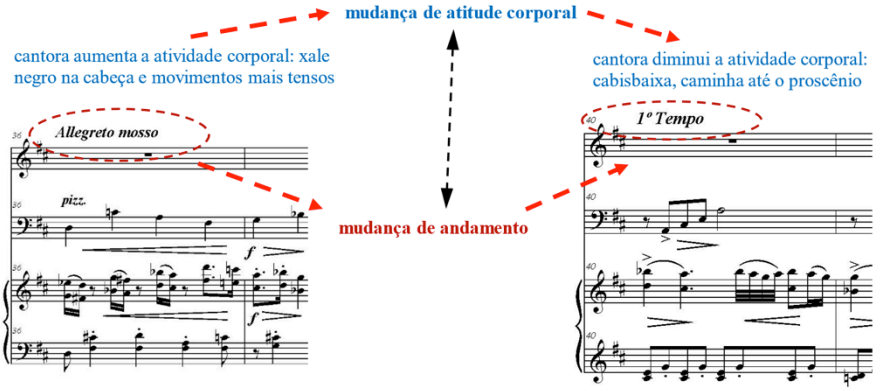


Fig. 6: EdiPA com mudança de andamentos na modinha *Se os meus suspiros podessem* motivaram sugestões de gestuais contrastantes na sua realização cênica.

Do c. 46 ao final da modinha, a personagem volta a cantar no centro do proscênio, buscando internamente o sentido da perda, que se reflete externamente no olhar semicerrado mirando ao longe e tendo ainda, ao lado e no chão, o xale. Para evitar o envolvimento da plateia como interlocutora e manter sua introspecção, a cantora utilizou um olhar difuso no plano cênico alto (LABAN, 1978: 63-64, 73), mirando o fundo do palco acima do nível das cabeças dos espectadores. A partir do c. 51, novamente no andamento *allegreto mosso*, a personagem leva as mãos até o peito, fecha os olhos e, impulsionada pelo *crescendo* da música, movimenta o peito com um arfar pesado e ruidoso, constituindo um gesto sonoro-corporal que vai se acalmando quando a música retoma o *andantino mosso* no c. 55. A partir do c. 56, as mãos vão escorregando lentamente, do centro do peito até as laterais do corpo, num gesto de desistência e resignação. O movimento de queda dos braços acompanha o movimento descendente na linha melódica do canto, que diz "[...] custaria mais do que a morte". Embora não indicado no arranjo e nem no planejamento da encenação, propõe-se aqui uma coordenação de forma que os braços criem um *synch point*, chegando à posição definitiva desta passagem exatamente na última sílaba da palavra "morte". No final da canção, acompanhando a linha melódica ascendente que vai até a fermata do c. 60, a personagem faz o movimento inverso, subindo as mãos pelas laterais do corpo e as levando até a frente do tronco, ajuntando-as como se oferecesse algo em suas palmas ao amado distante. Internamente, sugere-se, a cantora-atriz se sente como se estivesse oferecendo seu coração.

A construção cênica em *Cupido tirando*

Assim como ocorreu entre a primeira e a segunda modinhas, uma transição cênica foi planejada entre a segunda e terceira modinhas, o que inclui a troca dos objetos de cena principais (o véu pelo buquê de flores). A tristeza introspectiva retratada em *Se os meus suspiros podessem* se desfaz em uma atmosfera gradualmente marota ao som dos primeiros acordes de *Cupido tirando* (c. 1-3). A personagem posiciona seu rosto na luz de cena aberta de forma a iluminar seu sorriso brejeiro, ao mesmo tempo em que volta a buscar o público como seu interlocutor. Procura, assim, desfazer a imagem associada ao lado triste do amor, afirmando ao público um lado otimista e parnasiano, do qual faz parte a interação entre um personagem mitológico - o Cupido – e uma personagem humana - a Marília. Esta personagem feminina, na verdade, era o codinome da namorada real adolescente do escritor e inconfidente Tomás Antônio Gonzaga (cujo codinome era Dirceu) no seu poema *Marília de Dirceu*. Para representar a natureza bucólica, leve e jocosa do texto, Lino José escolheu a métrica ternária e dançante da valsa. Imageticamente, Ekman e Friesen (2003, cf. Figs. 44b e 50b) provêm traços característicos da emoção básica da alegria, os quais podem servir de referência para composição das expressões faciais da protagonista: rugas nas laterais externas dos olhos, bochechas e cantos da boca levantados, dentes à mostra.

Na versão original publicada no século XIX, para o duo voz e piano, Lino José criou uma linha melódica fragmentada para o canto, alternando dois compassos de música com dois compassos de pausa, o que explicita a natureza improvisatória de uma possível segunda voz solista nesta modinha. No arranjo desta modinha para trio, uma segunda voz foi composta para ser realizada pelo contrabaixo que, assim, dialoga com o canto, alternando também na sua linha melódica trechos de pausa e de música (Fig. 7).

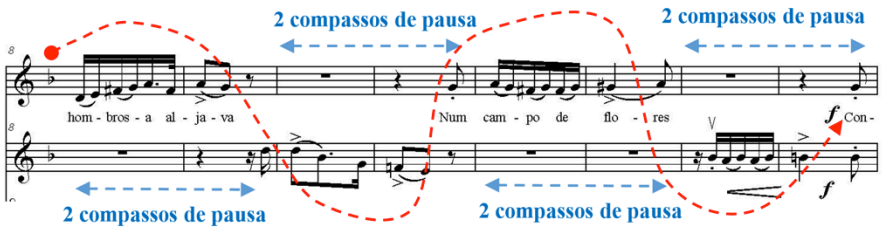


Fig. 7: EdiPA explicitando o diálogo entre as vozes fragmentadas do canto (original) e uma segunda voz criada para o arranjo da modinha *Cupido tirando* que serve de motivação para o diálogo de expressões faciais da cantora e contrabaixista.

Cenicamente, este diálogo musical é teatralizado em uma cumplicidade de olhares, acompanhados de atitudes receptivas (a escuta) ou ativas (a produção sonora) e de expressões faciais, tanto da protagonista (a cantora) quanto do coadjuvante (o contrabaixista).

Diferentemente do que ocorre na segunda modinha, a cantora interage com a plateia na terceira modinha durante quase todo o tempo. Ela inicia sua performance no centro do palco, mas gradualmente, leva sua "cinesfera" a ocupar todo o proscênio. Quando canta "na relva do prado" e "num campo de flores", alterna gestos horizontais dos membros superiores (braço e mão) à frente do corpo, à direita e à esquerda, para sugerir o ambiente bucólico em que se desenrola a cena. Alterando a altura do tronco, a cantora acaricia a "relva" e "flores" imaginárias. Durante o *chorus* 2, o canto está quase o tempo todo em *tacet*, enquanto o contrabaixo se torna o solista. Este longo silêncio da cantora é ocupado cenicamente com seus deslocamentos pelo palco, durante os quais ela encontra um buquê de flores escondido detrás do piano. Durante as poucas frases da cantora na seção central do *chorus* 2, ela retoma o sentido da valsa, dançando com as flores como se com elas formasse um par.

Em seguida, a representação do "campo de flores" contido na letra da modinha ganha novo significado nesta realização cênica. A cantora interage com a plateia, caminhado até pessoas da plateia, às quais distribui as flores com um tom de voz professoral e afetivo (pois ensina como é o amor), embora adolescente (pois é provocativa e sedutora). Esta mensagem a respeito do amor estava indicada no planejamento cênico do *chorus* 4, mas a experimentação mostrou que sua antecipação para o *chorus* 3 seria estratégica, para que a protagonista ficasse com as mãos desocupadas para realizar a cena final. Assim, no último *chorus* a protagonista retorna ao centro do palco para continuar sua interlocução com o público de forma mais direta, mas sem o objeto de cena (o buquê de flores). Com as mãos livres, o gestual da cantora busca sugerir as ações do Cupido a partir do c. 162, imitando-o. Corporalmente, a cantora personifica este personagem sobre o qual está cantando e cuja expressão facial, mais explicitamente caricata, torna-se raivosa. Neste trecho da poesia de Tomás Antônio Gonzaga, o Cupido esbraveja contra aqueles que roubaram suas flechas. Assim, apenas nos acordes finais da modinha, já tendo acabado o canto, é que a protagonista sai da projeção deste personagem e retorna às características de seu *alter ego*. Marotamente, sorri para a plateia, finalizando assim a canção.

Conclusão

As modinhas de Lino José Nunes refletem seu ecletismo musical. De um lado, o ambiente da música popular emergente no Brasil (a modinha) e, do outro, o ambiente erudito consolidado (a ópera), que ele viveu no Rio de Janeiro imperial de Dom João VI e Dom Pedro I. Aspectos do binômio texto-música no processo composicional de Lino José nas três modinhas motivaram a construção cênica de sua performance. A realização sequencial das três modinhas foi fundamentada em uma progressão de atmosferas amorosas contrastantes, mas integradas por gestuais, objetos de cena e iluminação. A condução dramática partiu (1) da promessa tensa e ansiosa de um amor idílico, que depois progride para (2) a dor de um amor perdido e que, finalmente, (3) reencontra esperança em um amor bucólico e mítico na promessa do Cupido, ainda que dentro da jocosidade da protagonista (a cantora) e o praguejamento projetivo de um personagem coadjuvante (o Cupido). As sugestões de encenação foram sumariadas em uma bula que acompanha as partituras dos arranjos.

A transposição das tonalidades originais para tonalidades mais graves, a ampliação da instrumentação (a adição do contrabaixo, instrumento principal do compositor) e a utilização de uma voz menos impostada nos arranjos fazem referência a tradições da música popular, não letrada. Já a dramaticidade e a ocupação cênica nos arranjos (expressões faciais, gestos, movimentação pelo palco, objetos de cena e iluminação) tomam emprestado tradições do ambiente erudito teatral da ópera. Procedimentos de utilização de movimentos corporais e orientações cênicas foram experimentadas a partir das sugestões nos arranjos que, dependendo do resultado, foram adotadas, adaptadas ou substituídas por outras soluções cênicas. Assim, observou-se um processo criativo onde tanto o compositor, quanto o arranjador, quanto o performer colaboraram para a construção de sentidos, seja por meio das ênfases visuais de aspectos da relação texto-música - constituindo, assim, o trinômio texto-música-imagem-, seja pela busca de outras soluções mais efetivas, que foram descortinadas, experimentadas e adotadas durante a realização de cada modinha de Lino José Nunes.

Referências

ALMEIDA, Adriana Xavier de. *Modinhas no Brasil Imperial:* ornamentação sob a influência dos castrati. Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP, Campinas, 2014.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo:* 1808-1865, uma fase do passado do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 2 v.

ANGEL, Brigitte. *Dança cigana com leque.* Postado em 11 mar. 2014. Disponível em: <https://caravanadovento.wordpress.com/2014/03/11/danca-cigana-com-leque/>. Acesso em: 29 nov. 2016.

BATIZ, Migdalia. *El Lenguaje del abanico*. Relato oral de Migdalia Batiz a Luciano Quiñones, da escola El Hogar de La Danza Puertorriqueña. Postado em 2016. Disponível em: <www.ladanza.com/language.htm>. Acesso em: 29 nov. 2016.

BORÉM, Fausto. Por uma análise da performance em vídeos de música, um "Mapa Visual de Performance" (MVP) e uma "Edição de Performance Audiovisual" (EPA). In: CONGRESSO DA TEMA, I., *Anais...* Salvador: UFBA, 2014. p. 100-108.

_____. *As três modinhas de Lino José Nunes*: liberdades de um músico afro-brasileiro no Brasil Colonial-Imperial. Belo Horizonte, 2016a. Manuscrito não publicado.

_____. "*... Foda!*": a bossa das palavras, música e imagens de Caetano Veloso. *Arts Review Journal*, n.4, 2016b. No prelo.

_____. *MaPA* e *EdiPA*: duas ferramentas analíticas para as relações texto-música-imagem em vídeos de música. *Musica Theorica,* São Paulo,TeMA/USP, n.1, 2016c. No prelo.

BORÉM, Fausto; CARDOSO, André. Seis lições para "contrabaxo" de Lino José Nunes: apontamentos iniciais para uma edição de performance de um manuscrito de 1838. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 22., *Anais....* João Pessoa: 2012. p.1919-1926.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. A trajetória cênico-musical de Elis Regina. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, p. 39-52, 2014.

BORÉM, Fausto et al. Traços operísticos no Methodo (1838) de Lino Jozé Nunes. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA DA UFRJ, 4., *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2013. No prelo.

BORÉM, Fausto et al. Lino José Nunes's 1838 Methodo: Historical, Analytical and Editorial aspects of an Afro-Brazilian Double Bass Jewel. *Online Journal of Bass Research,* Dallas, International Society of Bassists, v.5, 2015. 46p.

BRUNORIO, Frei Róger (Curador). *Padrão das 10 sepulturas que há no Capítulo.* Rio de Janeiro: Convento de Santo Antônio, [1822-c.1847]. Livro manuscrito com lista dos enterrados nas 10 tumbas do Capítulo do do Convento de Santo Antônio do Largo da Carioca.

CARDOSO, André. Um método brasileiro de contrabaixo, do século XIX (1838): Lino José Nunes. *Revista Brasileira de Música,* Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 425-435, 2011.

CARDOSO, Lino de Almeida. *O som e o soberano:* uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes. Tese (Doutorado em História Social). USP, São Paulo, 2006.

CHION, Michel. *Audio-Vision:* Sound on Screen. Prefácio de Walter Murch. Edição e tradução de Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.

DODERER, Gerhard (Org.). *Modinhas luso-brasileiras*. Serie Portugaliæ Musica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace V. *Unmasking the Face:* A Guide to Recognizing Emotions from Facial Expressions. Los Altos, California: Malor Books, 2003.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography: An Overview. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research,* v.12, n.1, 2011. Disponível em: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>. Acesso em: 29 nov. 2016.

FERNANDES, Angelo José. *O Regente* e *a construção da sonoridade coral:* uma metodologia de preparo vocal para coros. Tese (Doutorado em Música). UNICAMP, Campinas, 2009.

HAGA, Egil. *Correspondences Between Music and Body Movement.* Tese (Doutorado em Artes). Faculty of Humanities, University of Oslo, Oslo, 2008.

KIEFER, Bruno. A música profana de José Maurício. In: OLIVEIRA, Eva Lins Corrêa de. *Estudos Mauricianos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 65-74.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Org. e ed. por Lisa Ullmann. Trad. de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto. Apresentação de Maria Duschenes. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LLEWELLYN-JONES, Lloyd. The Use of Set and Costume Design in Modern Productions of Ancient Greek Drama. In: *Essays on Documenting and Researching Modern Productions of Greek Drama: The Sources. Classical Receptions in Late Twentieth Century Drama and Poetry in English*. Org. pelo Reception of Classical Texts Research Project. London: The Open University: 2001. p.1-15.

MATTOS, Cleofe Person de. *2º centenário do nascimento de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830):* exposição comemorativa. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1967.

_____. *José Maurício Nunes Garcia:* biografia. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

MÉNDEZ, Mariza. Autoethnography as a Research Method: Advantages, Limitations and Criticisms. *Colombian Applied Linguistics Journal*, Bogotá, v. 15, n. 2, p. 279-287, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-46412013000200010>. Acesso em: 29 nov. 2016.

NUNES, Lino José. Cupido tirando dos hombros. In: *Modinhas luso-brasileiras.* Transc. e org. por Gerhard Doderer. Serie Portugaliæ Musica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984a. p.60-71. Partitura.

_____. *Cupido tirando dos hombros.* Edição e arranjo de Fausto Borém. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2015a. Partitura.

_____. De huma simples amizade. In: *Modinhas luso-brasileiras*. Transc. e org. por Gerhard Doderer. Serie Portugaliæ Musica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984b. p.114-115. Partitura.

_____. *De huma simples amizade.* Edição e arranjo de Fausto Borém. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2015b. Partitura.

_____. Se os meus suspiros podessem. In: *Modinhas luso-brasileiras.* Transc. e org. por Gerhard Doderer. Serie Portugaliæ Musica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984c. p.102-103. Partitura.

_____. *Se os meus suspiros podessem.* Edição e arranjo de Fausto Borém. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 2015c. Partitura.

PACE, Steven. Writing the Self into Research: Using Grounded Theory Analytic Strategies in Autoethnography. *TEXT,* Special Issue: Creativity: Cognitive, Social and Cultural Perspectives, p. 1-15, April 2012. Disponível em: <www.textjournal.com.au/speciss/issue13/Pace.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2016.

PLANTINGA. Leon. *Romantic Music:* A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe. The Norton Introduction to Music History. New York: W. W. Norton & Company, 1984.

RANKIN, John. J. *Basic Principles and Techniques of Entertainment Lighting*. Cleveland: Vincent Lighting Systems, 2007.

RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Dissertação (Mestrado em Artes). UNICAMP, Campinas, 2001.

RUSSELL, James A. A Circumplex Model of Affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, v.39, n.6, p.1161-1178, 1980.

SPARKES, Andrew. C. Autoethnography and Narratives of Self: Reflections on Criteria in Action. *Sociology of Sport Journal,* v.17, p.21-43, 2000. Disponível em: <http://www.humankinetics.com/acucustom/sitename/Documents/DocumentItem/1713.pdf >. Acesso em: 29 nov. 2016.

VASCONCELLOS, Lourenço Mendes (Coadjutor). *Quer casar, Lino Joze Nunes natural desta Corte…* Rio de Janeiro: (Manuscrito de intenção de casamento de Lino José Nunes, datado de 25 de Março, 1818, na coleção do Cabido da Catedral Metropolitana do Rio de janeiro), 1818.

VICTORIA'S PAST. *The Fan Dance.* Postado em 2016. Disponível em: <www.victoriaspast.com/Fandance/fandance.htm>. Acesso em: 29 nov. 2016.

Fausto Borém, Professor Titular da UFMG, é Editor-Chefe da revista Per Musi e coordena os grupos de pesquisa *PPPMUS* ("Pérolas" e "Pepinos" da Performance Musical) e *ECAPMUS* (Ensino, Controle e Aprendizagem na Performance Musical). Resultados de pesquisa incluem um livro, capítulos de livro, dezenas de artigos sobre práticas de performance e suas interfaces (composição, análise, musicologia, etnomusicologia e educação musical) em periódicos nacionais e internacionais, dezenas de edições de partitura e realização de recitais nos principais eventos nacionais e internacionais de contrabaixo. Acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori, Menahen Pressler, Yoel Levi, Arnaldo Cohen, Fábio Mechetti e Luis Otávio Santos, e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa e Túlio Mourão. Recebeu diversos prêmios no Brasil (que incluem o *Diapason D´Or* no Brasil pela gravação de um CD com Luis Otávio Santos e a *Orquestra Barroca da Pró-Música* em 2006) e no exterior como solista, teórico, compositor e professor. Recentemente, gravou um CD com a *Orquestra Barroca do Amazonas*. faustoborem@gmail.com

Ana Paula Taglianetti é Licenciada em Educação Musical pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (2010), Mestre em Performance Vocal pela City University of New York (2011), pós-graduada em Biopsicologia: Ciência Corpo-Mente pela Faculdade de Direito de Itu/Instituto Visão Futuro (2013), onde é orientadora de monografias na área de psico-acústica. Possui também cursos de especialização pelas *Juilliard School*, *Mannes College of Music* e *Lee Strasberg Theater Institute*. Formada pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo. É fundadora da Casa de Artes OperÁria, instituição da qual foi Diretora Artística de 2004 a 2012.Atua como colaboradora e preparadora vocal e protagonizou diversas óperas e musicais no Brasil e no exterior. Sua montagem do musical *A Palavra* recebeu o prêmio de Melhor Espetáculo e indicações para os prêmios de Melhor Direção e Melhor Iluminação do Festival de Limeira de 2007. Recebeu o prêmio de Atriz Revelação em 1987 ao ser dirigida por Gabriel Villela em *A Capital Federal*. De 2008 a 2010, coordenou o *Projeto Teatro Musical na UFMG*, em Belo Horizonte. Versionou o texto para o português e dirigiu a ópera *A Serva Patroa* de Pergolesi. Atualmente, cursa o Doutorado em Música na UNICAMP e atua como cantoterapeuta, biopsicóloga da voz e *vocal coach*. anatag@yahoo.com

DOI 10.20504/opus2016b2209

As allemandes para cravo de François Couperin: características linguísticas do discurso oratório francês do século XVIII como recurso interpretativo

Beatriz Pavan (UFG)
Edmundo Hora (UNICAMP)
Sonia Ray (UFG)

Resumo: Este texto aborda as características linguísticas do discurso oratório francês do século XVIII como recurso interpretativo das *allemandes* para cravo de François Couperin. O objetivo principal foi investigar tal discurso e sua equivalência com o discurso musical desta época e nação como uma ferramenta para a interpretação deste gênero. O caminho metodológico deu-se na realização de análise das variações linguísticas do discurso oratório francês do século XVIII e sua correspondência com as *allemandes* de François Couperin, contidas nos quatro *Livres de pièces de clavecin.* Ao verificar-se a estreita relação entre língua falada e expressão musical, foi possível aplicar o estudo do sugerido discurso às decisões interpretativas.

Palavras-chave: François Couperin. *Allemande.* Repertório para cravo. Discurso oratório francês.

François Couperin's Allemandes for Harpsichord: Linguistic Characteristics of 18th Century French Oratory as an Interpretive Resource

Abstract: This text discusses the linguistic characteristics of French oratory of the eighteenth century as an interpretive resource for François Couperin's allemandes for harpsichord. The main objective was to investigate the oratory and its equivalence with the musical discourse of this time and place as a tool for interpreting the genre. The methodological approach followed was an analysis of the linguistic variations of French oratory of the eighteenth century and its correspondence with the allemandes of François Couperin contained in the four *Livres de pièces de clavecin.* Upon establishing the close relationship between the spoken language and musical expression, it was possible to apply the study of the suggested discourse to interpretative decisions.

Keywords: François Couperin; allemande; harpsichord repertoire; French oratory.

PAVAN, Beatriz; HORA, Edmundo; RAY, Sonia. *As allemandes* para cravo de François Couperin: características linguísticas do discurso oratório francês do século XVIII como recurso interpretativo. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 217-258, dez. 2016.

Submetido em 11/05/2016, aprovado em 06/07/2016.

Consolidando a ideia de que a busca por conformidade entre língua falada e música esteve presente durante o período musical barroco, entende-se que características comuns a estas duas formas de expressão encontram similitudes. Desta maneira, para este trabalho, foram estudadas fontes do século XVIII que versam sobre língua francesa e suas características oratórias, com a intenção de mostrar aspectos relevantes do discurso oratório francês dos anos setecentos que pudessem ser comparados à escrita musical de François Couperin (1668-1733), especificamente nas *allemandes* contidas nos *Quatre livres de pièces de clavecin* (1713, 1716-7, 1722, 1730). Como base teórica, foi utilizada a obra *The Harmonic Orator* (2001), de Patrícia Ranum, que trata do fraseado e retórica em árias barrocas francesas. Cabe ressaltar que este trabalho é parte de uma pesquisa mais ampla que compõe a tese de doutoramento da autora (PAVAN, 2015).

Discurso oratório francês do século XVIII

Bernard Lamy (1640-1715), em *La rhetorique ou l'art de parler*, (*A retórica ou arte de falar*), revela que: "Nós [os franceses] somos obrigados a dar harmonia às nossas palavras de uma forma diferente dos gregos e latinos. A arte que seguimos [...] consiste apenas em um específico número de sílabas [em cada linha] e em rimas" [1] (LAMY, 1675: 277, tradução nossa). A língua francesa usa prolongamento silábico para designar diferenças entre unidades métricas. Pés poéticos são separados por *relais*[2] ou *gronder*, técnica referida por Bénigni [Bertrand] de Bacilly como: "pronúncia bastante peculiar ao canto e à declamação, que se faz quando, para dar mais força à expressão, apoiamos algumas consoantes antes de pronunciar a vogal seguinte"[3] (BACILLY, 1668: 307, tradução nossa), e não por pausas ou paradas. Desta forma, segundo Ranum, "a típica performance de música antiga no século XX é baseada em uma acentuação que é exatamente o oposto dos princípios de

[1] "Nous sommes obligez de donner de l'armonie à nos paroles d'une autre manière que les Grecs et les Latins. L'art que nous suivons... ne consiste que dans un certain nombre de syllabes, et dans les rymes" (LAMY, 1675: 277).

[2] O termo relais designa o fato de duas sílabas finais de uma frase ou pé poético serem prolongadas progressivamente. Para tornar o relais ainda mais claro e expressivo, Ranum (2001: 99) assegura que os libretistas franceses dos séculos XVII e XVIII geralmente escolhiam palavras com a penúltima sílaba longa, o que resultava em uma pronúncia considerada "afetada" pelos estrangeiros. Os *relais* na poesia francesa fluem através do tempo repousando no tempo musical forte.

[3] "Prononciation qui est tout à fait particuliere au Chant et à la Declamation, qui se fait lorsque pour donner plus de force à l'Expression, on appuye de certaines Consones, avant que de former la Voyelle qui les suit" (BACILLY, 1668: 307).

acentuação e ritmo que determinam como a poesia francesa é musicada"[4] (RANUM, 2001: 59, tradução nossa). Ranum diz ainda que "na música francesa uma nota forte no início do compasso representa a longa e gentil conclusão descendente do grupo frasal que começou no compasso anterior"[5]. Os prolongamentos progressivos nos finais de frases da língua francesa foram nomeados por Henri Morier (1989) como *loi de progression* (lei de progressão), como o exemplo mostrado na Fig. 1.

c'est un é lé phant!
/--/ /--/ /---/ /----/ /--------/

Fig. 1: Prolongamento progressivo em finais de frases da língua francesa (MORIER, 1989: p 906).

Este tipo de prolongamento desempenha um papel crucial na inteligibilidade da língua francesa, que não separa suas unidades prosódicas por volume ou paradas, mas, ao invés disto, alonga as sílabas progressivamente. Bacilly nos fala que:

> Toda penúltima [sílaba] de uma palavra feminina de duas ou mais sílabas é sempre longa; e esta regra, de modo geral, não pode sofrer nenhuma exceção[...] Não obstante, a elisão é muitas vezes necessária (para ajudar a pronúncia e tornar o significado mais inteligível) para que a penúltima das [sílabas] femininas permaneça longa[...] Eu apoio que[...] dependendo da ocasião em que ocorre, pode-se inserir longos trinados [*tremblements*], de acordo com o gosto pessoal[6] (BACILLY, 1668: 386-393, tradução nossa).

A elisão mencionada por Bacilly é um importante elemento, tanto da língua quanto da música francesa, especificamente de François Couperin, compositor que

[4] "[...] the typical twentieth-century performance of early music is predicated upon an accentuation that is exact opposite of the rhythmic and accentual principles that determine how French poetry is set to music" (RANUM, 2001: 59).

[5] "[...] in French music the strong note at the start of a measure represents the long and gently decaying conclusion of a phrasing group that began in the previous measure" (RANUM, 2001: 59).

[6] "Toute penultiéme d'um mot feminin, soit de deux ou de plusieurs syllabes, est toûjour longue ; et cette Regle set si generale ,qu'elle ne peut souffrir aucune exception [...] Nonobstant l'élision il est à propos, et mesme souvent necessaire (pour aider à la Pronunciation, et rendre le sens plus inteligible) que la penultiéme des feminins demeure longue [...] Je soutien que [...] selon l'occasion qui se rencontre on y peut faire des tremblements aussi longs que l'on voudra" (BACILLY, 1668: 386-393).

sistematizou um tipo de toque caracteristicamente francês denominado *surlié*. Algumas obras deste compositor apresentam notas com extensas ligaduras, determinando um novo modo de conceber as frases musicais, típicas das culturas latinizadas.

A língua francesa, ainda que acentue suas frases por prolongamentos silábicos, utiliza acentos gramaticais e prosódicos. Em árias francesas estes acentos tendem a cair na primeira sílaba, em *relais*. Corroborando esta prática, Pierre-Joseph Thoulier d'Olivet, conhecido como *abbé* d'Olivet (1682-1768), em *Traité de la prosodie* (*Tratado de prosódia*), disse: "O acento oratório é uma inflexão da voz que resulta não da sílaba que pronunciamos, mas do sentido em que ela se encontra"[7] (D'OLIVET, 1755: 12, tradução nossa). Este acento móvel contribui para a expressividade do discurso e é tão "significativo" que, pelo tom, pelo alongamento e manipulações sutis de timbre, semelhante ao que são os ornamentos musicais, pode dar ênfase ou ajudar os outros acentos. Indica, mais precisamente, o sentido do discurso. Com isto, Denis Diderot, em seu tratado *The enciclopédie ou dictionaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (*A enciclopédia ou dicionário explicativo das ciências, artes* e *das profissões*), enuncia que "a música tem, incomparavelmente, mais meios do que a linguagem comum, para mudar e variar suas expressões; isso significa que ela tem um grande número de acentos oratórios e patéticos, e que a linguagem simples tem poucos"[8] (DIDEROT, 1772: 33, tradução nossa). De acordo com os enunciados, poderemos reconhecer que a música de François Couperin absorveu critérios semelhantes para a valorização de seus recursos expressivos.

Poucas vezes na língua francesa o acento oratório é realizado por acentuação da sílaba ou aumento de volume. Ele é geralmente alcançado por prolongamento ou duplicação da consoante inicial da sílaba acentuada que, embora prolongada, torna a vogal mais intensa e expressiva, criando um brilho fugaz. Em árias francesas este acento serve primeiramente para destacar *relais* que atravessam cada barra de compasso, marcando frequentemente a raiz da palavra[9], pois esta é a parte mais incomum e, portanto, necessita de maior expressão. Em *plaisir* (prazer), destaca *plais* e não *ir*; em *charmant* (encantador), destaca *charm* ao invés de *mant*, pois *irs* e *mant* são ambíguas e fazem parte de muitos finais de palavras francesas, recebendo, assim, prolongamento associado ao tempo forte do

[7] "Un accent oratoire est une inflexion de voix, qui résulte, non pas de la syllabe matérielle que nous prononçons, mais du sens qu'elle se trouve" (D'OLIVET, 1755: 12).

[8] "La musique a incomparablement plus de moyens que le language ordinaire, pour modifier et varier ses expressions; cela veut qu'elle a un grand nombre d'accents oratoires et pathétiques, au lieu que le langage simple n'en a que très peu" (DIDEROT, 1772: 33).

[9] A raiz de uma palavra é o elemento irredutível e comum às palavras derivadas. O radical inclui a raiz e elementos afixais que servem de suporte aos outros afixos. Ex: a palavra "marinheiro" tem como raiz *mar* e como radical *marinh*.

compasso. Aqui também assumimos uma correspondência para a execução musical. Elementos motívicos na música cravística utilizam-se de recursos semelhantes com apoios em notas iniciais de determinadas figuras rítmicas e melódicas criando efeitos agógicos.

Apesar de não estarem em parte forte do compasso, a *gavotte* de *Alceste* de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) evidencia os quatro acentos oratórios. O dobramento na intensidade das sílabas marcadas as enfatiza, apesar de não estarem no tempo forte do compasso. A presença do texto torna a exemplificação mais convincente. Seu início, em tempo fraco, valoriza a condução em anacruse e, pela desigualdade silábica, enfatiza momentos expressivos da melodia.

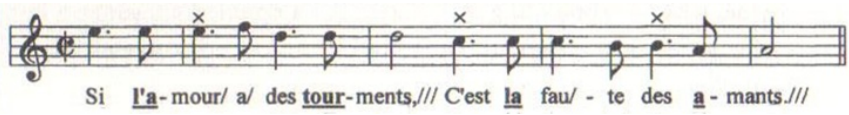


Fig. 2: Lully, *gavotte* de *Alceste*, compassos 1 a 4 (LULLY, 1674: 53).

Este tipo de acento está presente nas anacruses das *allemandes* e *courantes* dos séculos XVII e XVIII e, em expecial, nas de François Couperin, como no exemplo seguinte, o início da *allemande L'Auguste*.

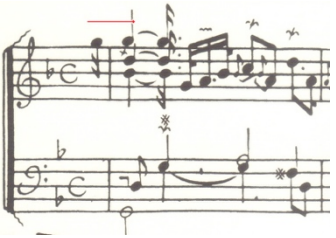


Fig. 3: François Couperin. *Allemande L'Auguste. 1er ordre, Premier livre de pièces de clavecin* (COUPERIN, 1713: 1).

O acento patético, antes mencionado por Diderot, expressa emoção muito forte, ou seja, *pathos*[10]. Sébastien de Brossard (1708) considera *pathétique* o acento expressivo, apaixonado, capaz de causar piedade, compaixão, raiva e todas as outras paixões que agitam

[10] *Pathos* (ou *path*) é uma palavra grega que significa paixão, excesso, catástrofe, passagem, passividade, sofrimento.

o coração. Denis Diderot (1772) o aponta como uma espécie particular de acento oratório, que dá tom específico ao discurso e acrescenta novo grau de força ao acento simplesmente oratório. Jean-Antoine Bérard, na obra *L'art du chant* (1755), acrescentou consoantes acima de certas sílabas, em trechos de seus recitativos e árias, para definir os acentos patéticos. Expressões como: *Je fremis, je frissonne* (eu tremo, eu estremeço) devem-se proferir com um obscuro tom de voz e, com som violento e as letras fortes e dobradas. O exemplo a seguir ilustra um trecho de *Atys* de Lully, no qual é indicado que "é necessário fazer sair com uma extrema rapidez o ar interior, pronunciar de uma maneira dura e obscura, e dobrar muito fortemente as letras"[11] (BÉRARD, 1755: 5, tradução nossa), enfatizando, desta maneira, o acento patético pelo dobramento consonantal.

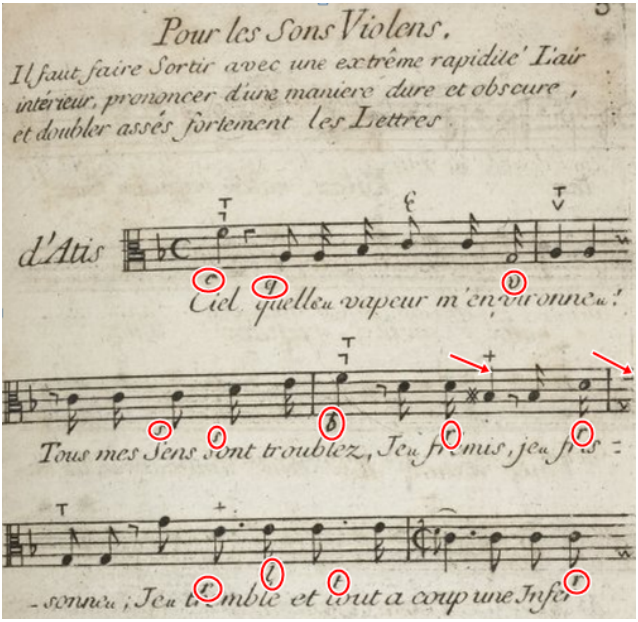


Fig. 4: Jean-Antoine Bérard: *L'art du chant.* (BÉRARD, 1755: 5).

O acento patético em árias francesas barrocas, segundo Ranum, é utilizado para transmitir mensagens emocionais muito específicas. "Nos modos com 'energias alegres', as palavras que recebem esse acento falam de amor, prazer, natureza e tempo adorável. Em

[11] "Il faut faire sortir avec une extrême rapidité Lair intérieur, pronocer d'une maniere dure et obscure, et doubler assés fortement les Lettres" (BÉRARD, 1755 : 5).

árias mais sombrias ou 'obscuras', este acento aparece em queixas e suspiros ou em evocações de incerteza, medo e fraqueza"[12] (RANUM, 2001: 223, tradução nossa). Seu uso é apropriado em situações quando a voz principal deve "prolongar" a situação do momento.

Ranum (2001) ainda considera o acento oratório lânguido, o inverso do acento patético, caracterizado por um salto do grave ao agudo. Ele expressa constância, duração, languidez, solidão, cuidados, alegria e amor. Este é o acento geralmente reservado para contextos nos quais o orador espera ou acredita que o estado atual das emoções dure um longo tempo. Bérard sugere que a pronúncia neste acento seja obscura, dura e contida semelhante ao *gronder* apontado por Bacilly. O exemplo de Bérard na Fig. 5 mostra dois acentos lânguidos, sendo um deles com nota pontuada. Um intervalo musical maior ou menor, onde se separa a sílaba acentuada, permite acentos oratórios que transmitem a intensidade relativa da emoção a ser expressa.

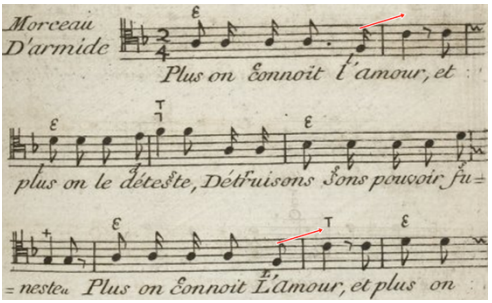


Fig. 5: Bérard. *L'art du chant.* (BÉRARD, 1755: 13).

Além dos diferentes acentos expressivos e dos acentos gramaticais relativos à língua francesa, uma das maneiras de se enfatizar uma nota ou acorde ao cravo é a utilização do acento agógico, que reúne em si mesmo acento expressivo, *silence d'articulation*[13] e

[12] "In modes with cheerful energies, the words that receive this accent tell of Love, pleasure, nature and lovely weather. In more somber, more 'oscure' airs, this accent appears in complaints and sighs or in evocations of Fear and weakness" (RANUM, 2001: 223).

[13] Prática descrita pelo construtor de instrumentos Marie Dominique Joseph Engramelle (1727-1805) em *La tonotechnie ou l'art de noter des cylindres* (*A tonotechnie ou a arte de notar os cilindros*), que grafou, em detalhes, articulações e nuances rítmicas que caracterizam a execução de instrumentos de teclas. Segundo ele, "todas as notas na execução são parte mantidas e parte silêncio, isto é, todas têm uma combinação determinada de som e uma combinação determinada de silêncio, que juntas formam o valor total da nota" ("Toutes les notes dans

alteração métrica. O termo *agoge* foi utilizado em 1884 pelo musicólogo Hugo Riemann em *História da música* (RIEMANN [1884] 1934: 120): "Os gregos distinguiam um agoge (tempo) diferente pelo qual a duração de um pé simples (por exemplo, troqueu[14]) poderia ser prolongada até se igualar ao de uma dipodia[15]"[16]. Baseado na duração sonora, este tipo de acento é amplamente utilizado em instrumentos com dinâmicas limitadas por valorizar, através da alteração rítmica, a harmonia e notas ou acordes expressivos – quando se cria silêncio antes da nota ou acorde –, encurtando o som anterior e tocando-se a nota principal com um ligeiro atraso.

François Couperin utiliza recursos para a obtenção deste tipo de acento quando indica *aspirations* e *suspentions,* que, em certa medida, são alterações na execução de uma nota como indicado em seu tratado *L'art de toucher le clavecin,* de 1716. Segundo Daniel Gottlob Türk, "acentos agógicos são a maneira natural de tocar, semelhante à acentuação de palavras ou sílabas importantes de um orador, dando uma pequena pausa ou som da glote antes delas, além do prolongamento sobre a primeira parte da palavra"[17] (1789: 339 apud KOSOVSKE, 2011: 107, tradução nossa).

Considerando que existem diferenças fonéticas e de acentuação entre os diversos idiomas e que as sílabas tônicas são marcadas de maneiras diferentes, percebe-se que as sílabas francesas são acentuadas pelo comprimento da pronúncia, enquanto que, em outros idiomas (como italiano ou alemão), o acento se dá pela acentuação silábica ou ênfase sonora. Um exemplo é a expressão francesa *ma mère* (minha mãe), sendo que a sílaba *mè* é prolongada, e *mamma mia,* em italiano, pois a sílaba tônica *mi* é pronunciada com mais apoio.

Palavras francesas tendem a ser oxítonas, diferentemente das palavras inglesas e alemãs que, na maioria das vezes, são paroxítonas ou proparoxítonas, por exemplo: *merveilleux*, *wonderful*, *wunderbar* (maravilhoso); *heureusement*, *happily*, *glücklich* (felizmente); *appartemet*, *apartment, Wohnung* (apartamento) ou *exécutif, executive, exekutive* (executivo).

---

l'execution sont partie em tenue et partie em silence, c'est-à-dire qu'elles ont toutes une étendue déterminée de son et une étendue determine de silence, lesquels reunis font La valeur entière de La note") (1775 apud DECHAUME, 1986: 9).

[14] Pé poético formado por uma sílaba tônica longa e uma átona breve.

[15] União de dois pés de verso grego ou latino.

[16] "Los gregos distinguían um agoge (tiempo) diferente por el cual la duración de un pie simple (por ejemplo un troqueo) podía ser prolongado hasta igualar el de una dipodia" (RIEMANN [1884] 1934: 120).

[17] "Agogic accents are a natural way of playing, similar to a speaker accentuation important words or syllables by giving a slight pause or glottal sound before them, in addition to lingering on the first part of the word" (TÜRK, 1789 apud KOSOVSKE, 2011: 107).

Algumas palavras têm terminação feminina, devido ao alongamento das sílabas finais, como as finalizadas por e átono, por exemplo: *danse*, *cruelle*, *fidèle*, *âme*. Palavras femininas aparecem em rimas femininas e, no contexto instrumental, nas frases em que as terminações são femininas. Segundo d'Olivet, "toda vez [...] que o nosso *E* mudo termina uma palavra ou que ele está seguindo outra vogal, ele prolonga o penúltimo"[18] (D'OLIVET, 1736: 10 apud RANUM, 2001: 112, tradução nossa). O exemplo da Fig. 6 traz *le silence*, em que a terminação feminina é vista no último fonema nasal *en* [ã], que, acrescido de *ce* [s], produz a grande curva descendente.



Fig. 6: Mingograma[19] de *le silence* (RANUM, 2001: 111).

Desta forma, na língua francesa a acentuação envolve primeiramente aumento e diminuição do tamanho da sílaba, afetando o timbre das vogais, e também a ênfase às consoantes, através de *gronder*. Assim como uma nota musical deve ser articulada por um instrumento, uma sílaba importante requer uma articulação forte na busca pela expressão (RANUM, 2001: 203). Para Bacilly, a forma de execução "cantar entre os dentes", quando se refere às consoantes *m* ou *n* (som úmido), se estende às outras consoantes, responsáveis pela distinção entre as sílabas. Na execução musical utilizamos a articulação para obter os mesmos resultados. Como explica Montéclair (1736: 90 apud RANUM, 2001: 203, tradução nossa): "[...] é necessário articular mais fortemente consoantes que estão antes ou depois de vogais"[20]. Bérard (1755: 94, tradução nossa) assegura que "devemos dobrar as

[18] "Toutes les fois [...] que notre E muet finit un mot, où il est à la suite d'une autre voyelle, il alonge la pénultiéme" (D'OLIVET, 1736: 10 apud RANUM, 2001: 112).

[19] *Mingogram* é um gráfico de gravação que inclui vários gráficos simultâneos e complementares. Este mostrado neste trabalho foi feito por Henri Morier e disponibilizados a Ranum.

[20] "[...] il faut articuler plus fortement les consonnes qui sont avant ou apres les voyelles" (MONTÉCLAIR, 1736 apud RANUM, 2001: 203).

letras [consoantes] em todas as passagens com marcas de paixão"[21], princípio que se adéqua à execução ao cravo e justifica sua articulação. Percebe-se, assim, que o agrupamento das notas em motivos rítmicos e melódicos favorece a pronunciação sonora ao cravo. Desta maneira, o resultado do *gronder* é a duplicação da consoante, aumentando o tamanho da sílaba para aproximadamente o dobro. Seu efeito é semelhante ao *silence d'articulation*, conforme instrução de Dom Bedos e Marie-Dominique-Joseph Engramelle em *La tonotechnie ou l'art de noter des cylindres* (1775 apud DECHAUME, 1986: 9).

Joseph Pineau firma que "a organização do movimento rítmico ocorre na presença de um *relais* de mesma natureza. A mente tende, a cada novo *relais* de onde ele surgiu, para o *relais* seguinte. Assim, o movimento rítmico é definido pela alternância dinâmica dos *élans* [*arsis*] e dos *posés* [*thesis* [22]]" [23] (PINEAU, 1979: 12, tradução nossa). Para Ranum, em uma peça, o *relais* produz o que músicos dos séculos XVII e XVIII chamavam "harmonia verbal", que significa "um agradável e recorrente ritmo criado por longo e harmonioso som"[24] (RANUM, 2001: 180, tradução nossa).

No que se refere ao canto, que serve de modelo para a prática instrumental, Rousseau destacou *agogé* ou *conduire* (conduzir) como "uma das subdivisões da antiga *Mélopée* [canto recitado], que dá as regras da marcha do canto, por graus alternativamente conjuntos ou disjuntos, seja subindo ou descendo"[25] (ROUSSEAU, 1768: 27, tradução nossa). Já ao cravo, utilizamos dos recursos da articulação e agógica para a valorização dos acentos tônicos da frase e o acento agógico envolve etapas: encurta-se o som anterior criando silêncio antes da nota em questão que tem seu início atrasado e sua duração alongada. Vê-se, desta forma, união de: prolongamento silábico, *silence d'articulation*, *relais* e alteração no tempo ou *mesure*.

---

21 "On doit doubler les letters dans tous les endroits marqués au coin de la passion" (BÉRARD, 1755: 94).

22 *Arsis* e *tesis* (elevação e declinação) são termos gregos usados respectivamente para tempos não acentuados e acentuados, ou tempos fracos e tempos fortes.

23 "L'organisation du mouvement rythmique s'opère à l'existence de relais de même nature. L'esprit tend vers chaque nouveau relais, à partir duquel il s'élance vers le relais suivant. Ainsi le mouvement rythmique est défini par l'alternance dynamique des élans et des posés" (PINEAU, 1979: 12).

24 "[...] a pleasing and recurrent rhythm created by long, harmonious sound" (RANUM, 2001: 180).

25 "Agogé: Conduire. Une des subdivisions de l'ancienne Mélopée, laquelle donne les regles de la marche du Chant par degrés alternativement conjoints au disjoints, soit en montant, soit en descendant" (ROUSSEAU, 1768: 27).

As circunstâncias específicas da língua e da poesia francesa, no conjunto de características formado por prolongamentos silábicos, acentuação tônica das palavras com predominância em palavras oxítonas, terminações femininas, *gronder* e *relais*, nos indicam as idiossincrasias do discurso falado na França. Este estilo, inicialmente observado por Lully, acabou sendo base da elaboração de um gênero musical próprio, quando compôs suas *tragédies lyriques*[26] em que utilizou uma linguagem nobre, rigorosa, com ritmo solene, ditado pela métrica francesa e versos alexandrinos. Mais ainda, pesquisou atores dramáticos franceses, cuja inflexão verbal foi modelo para seus recitativos (RANUM, 2001). Uma das características destes autores é que elevam o tom na primeira sílaba de uma palavra, onde o volume permanece o mesmo, prática comum entre os oradores dos séculos XVII e XVIII, costume no qual a prática teatral se apoiou e que, por sua vez, influenciou a prática da declamação musical.

Nas óperas barrocas, cada ária cantada era precedida por um recitativo, parte em que o discurso assume maior importância sobre qualquer outro traço musical e nele narra o desenrolar da cena. Muito da simetria em árias francesas é determinado pela estrutura da linha poética e da colocação das palavras nestas linhas. Deste modo, a estreita similitude existente entre língua falada, língua cantada e discurso musical se evidencia.

As *allemandes* de François Couperin

Couperin compôs dezenove peças com características de uma *allemande*. Dezoito estão nos quatro *Livros de peças de cravo* e uma em *L'art de toucher le clavecin.* Destas, dez são nomeadas *allemandes* (*L'Auguste*, *La Laborieuse*, *La Tenebreuse*, *La Logevière*, *L'Ausoniéne*, *Allemande à deux clavecins*, *La Verneuille*, *Le point du jour*, *L'Exquise, Allemande*) e dez foram compostas no estilo de uma *allemande*, mas não trazem literalmente indicação (*La Raphaèle*, *La Mézangére*, *La Castelane*, *La Régent ou La Minerve*, *Les graces incomparables ou La Conti*, *La Superbe*, *La Couperin*, *L'Audacieuse*, *La Misterieuse*, *La Convalescente*). As Tabs. 1 e 2 mostram as *allemandes,* suas referidas *ordres* (Couperin usa o termo *ordres*, e não suítes, como era o costume desta época na França) e a tonalidade em que foram escritas. A Tab. 1 mostra as obras em que Couperin indicou *allemande*, e a Tab. 2 traz as obras consideradas *allemande*s, mas que não trazem esta indicação.

[26] Gênero musical especificamente francês, usado nos séculos XVII e XVIII, representado, principalmente, no palco de *l'Académie Royale de Musique*, em Paris, e em seguida difundido em outras cidades francesas e estrangeiras.

Premier livre		
L'Auguste	*1e ordre*	Sol menor
La Laborieuse	*2e ordre*	Ré menor
La Tenebreuse	*3e ordre*	Dó menor
La Logivière	*5e ordre*	Lá maior
Seconde livre		
L'Ausoniéne	*8e ordre*	Si menor
Allemande à deux clavecins	*9e ordre*	Lá maior
Trosième livre		
La Verneuille	*18e ordre*	Fá menor
Quatrième livre		
Le point du jeu	*22e ordre*	Ré maior
L'Exquise	*27e ordre*	Si menor
L'art de toucher le clavecin		
Allemande		

Tab. 1: *Allemandes* dos *Quatre livres de pièces de clavecin* de François Couperin.

Seconde livre		
La Raphaèle	*8e ordre*	Si menor
La Mézangére	*10e ordre*	Ré menor
La Castelane	*11e ordre*	Dó menor
Trosième livre		
La Régent ou La Minerve	*15e ordre*	Lá menor
Les graces incomparables ou la Conti	*16e ordre*	Sol maior
La Superbe	*17e ordre*	Mi menor
Quatrième livre		
La Couperin	*21e ordre*	Si maior/Mi menor
L'Audacieuse	*23e ordre*	Fá maior
La Misterieuse	*25e ordre*	Sol maior/Dó maior
La Convalescente	*26e ordre*	Fá♯ menor

Tab. 2: Peças sem indicação de *allemande* por Couperin.

Couperin inicia nove de suas 27 *ordres* com uma *allemande*, gênero nobre e sério, bem apropriado à abertura de uma *ordre*. Sua origem está em uma variante da *basse-danse* alemã do século XVI com denominações variadas, tais como *Hoftanz* (Alemanha), *Bal tedesco* ou *Bal francese* (Itália). Robert Coplande, em 1521, publica anexado ao estudo sobre a escrita e pronúncia do idioma francês do poeta Alexander Barclay, breve texto de

instrução para dançar *basse-danse: "*aqui segue a maneira de se dançar a *basse-danse* segundo o uso na França"[27] (COPLANDE, 1521 apud GRIS 1991/3, tradução nossa). Thomas Morley, em *A Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke*, (*Uma simples* e *fácil introdução para a prática musical*), disse: "A *Alman* é uma dança mais pesada do que esta [*Gaillarde*] [...] representa adequadamente o temperamento das pessoas cujo nome ele porta"[28] (MORLEY, 1597: 181, tradução nossa). Thoinot Arbeau (1519-1595), em seu *Orchésographie*[29], a descreve como "uma dança simples, de gravidade comum (*médiocre*) familiar aos alemães, e creio que ela seja a mais antiga, porque nós somos descendentes dos alemães; você pode dançá-la em companhia: dançando junto em marcha[...] em tempo binário"[30] (ARBEAU, 1588: 67, tradução nossa).

Quando deixou de ser uma dança de salão, no século XVII, retendo sua identidade como peça instrumental, passou a apresentar anacruse de uma ou três semicolcheias e um caráter musical sofisticado. O desenho melódico da *allemande* não tem um verdadeiro tema, mas, geralmente, uma sucessão de semicolcheias trabalhadas de maneira a construir a peça. Sébastien de Brossard, em *Recueil d'airs sérieux et a boire,* a designa como "uma sinfonia grave a dois tempos, às vezes a quatro; com duas partes que se toca duas vezes cada uma"[31] (BROSSARD, 1708: 10, tradução nossa).

Sua forma, também usada para o *tombeau* nas obras de Froberger, aparece de duas maneiras: "Como uma *Allemande* grave lenta e elegíaca no compasso 4/4 ou, como uma *Pavana*, uma dança tripartida renascentista já há muito tempo fora de moda" (HORA, 2009: 143). Conservou de sua origem como dança popular do séc. XVI o compasso binário moderado, em duas ou três secções. No séc. XVII, compositores franceses de música para alaúde e teclado desenvolveram-na como um veículo para explorações harmônicas e de motivos, utilizando uma ampla gama de indicações de andamento em compasso quaternário com início em anacruse. Rousseau a define como:

---

27 "Here foloweth the maner of dauncynge of bace dauces after the use of fraunce" (COPLANDE, 1521 apud GRIS, 1991/3).

28 "The Alman is a more heavie dance than this [Gaillarde] [...] representing the nature of the people, whose name it carieth" (MORLEY, 1597: 181).

29 *Orchesographie* é um tratado em forma de diálogo com a intenção de facilitar o aprendizado e a prática da dança. Orquesografia é a arte de escrever a dança.

30 "[...] une dance plaine de mediocre gratuité, familier aux allemáds, & croy qu'elle soit de noz plus anciennes, car nous sommes descendus dês Allemands; Vous La pourrez dancer em compagnie: dancerez tous ensemble, en marchant [...] par mesure binaire" (ARBEAU, 1588: 67).

31 "Symphonie grave, ordinairement à deux temps, souvent`a quatre; Elle a deux Reprises qu'on joüe chacune deus fois" (BROSSARD, 1708: 10).

> Tipo de ária ou peça de música na qual a Música é a quatro tempos e se marca [*bat*] gravemente. Parece, pelo seu nome, que esta ária de caráter veio da Alemanha, embora não seja ponto totalmente conhecido. A *Allemande* na Sonata é antiga, e infelizmente os músicos não a usam atualmente: quem a usa, no entanto, lhe dá um movimento alegre[32] (ROUSSEAU, 1768: 30-31, tradução nossa).

Quanto à sua construção, as *allemande*s de Couperin têm características próprias em termos harmônicos e melódicos. A ênfase dada à linha melódica ornamentada – trabalhada de maneira peculiar é acompanhada pela mão esquerda que dá suporte harmônico – reflete a íntima relação desta música com a pronúncia da língua francesa. Interessante observar como esta dança, de origem alemã, foi aceita na corte francesa absolutista como peça inicial das suítes e *ordre*s, adaptada aos moldes franceses de Louis XIV, se tornando significativo expoente do repertório. Philippe Beaussant, afirma que:

> [...] me parece que a *Allemande* é uma das formas favoritas de Couperin. Ele se sente à vontade. Há uma parte, a parte grave, nobre, o lado escuro dele mesmo também, que ama esta marcha lenta e séria, a amplitude da forma que lhe permite ampliar seu discurso, a serenidade do contraponto, misturado à alguma predisposição inesperada, para permitir as pulsações profundas e às vezes quase brutais de um ritmo interior de uma força contida[33] (BEAUSSANT, 2007: 352, tradução nossa).

A escrita nobre e grave em marcha densa e solene das *allemande*s pode ser vista na deliberada escolha do título para a primeira peça da coleção, aludindo à suntuosidade do termo em *L'Auguste*, (*A Augusta*), *Première ordre*, que faz menção à grandeza real de Louis XIV. A tonalidade de Sol menor usada nesta obra, para Marc-Antoine Charpentier (1643-

[32] "Sorte d'Air ou de Pièce de Musique dont La Musique est à quatre Temps & se bat gravement. Il paroît par son nom que ce caractere d'air nous est venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y soit point connu du tout. L'allemande en Sonate est par-tout vieillie, & à peine les Musiciens s'en servent-ils aujourd'hui : ceux qui s'en servent encore, lui donnent un mouvement plus gai" (ROUSSEAU, 1768: 30-31).

[33] "Ce me semble, à quel point l'Allemande est l'une des formes favorites de couperin. Il s'y sent à laise. Il y a une part, la part grave, noble, la part sombre aussi, de lui même, qui aime cette démarche lente at sérieuse, cette ampleur de la forme qui lui permet d'elargir son discours, cette sérénité du contrepoint, mêlée à je ne sais quelle prédisposition inattendue à laisser affleurer les pulsations profondes et presque brutales parfois d'un rythme intérieur d'une force contenue" (BEAUSSANT, 2007: 352).

1704), remete ao "magnífico", que, de certa forma, ilustra severidade apropriada ao caráter da obra mencionada (CHARPENTIER, 1690: 456). Suas frases iniciam-se com motivos anacrústicos precedendo *port de voix* dos tempos fortes (marcados por um pequeno traço vermelho), reportando ao modo próprio – nas ênfases linguísticas faladas convenientes à expressão cultural latinizada.

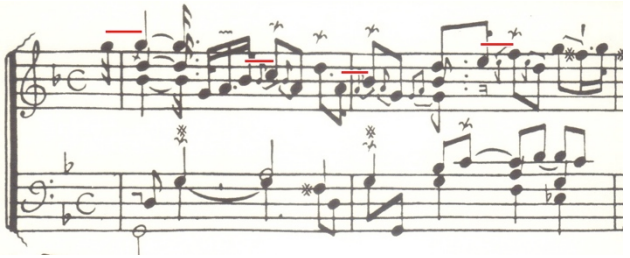


Fig. 7: François Couperin. *Allemande L'Auguste, 1er ordre. Premier livre de pièces de clavecin* (COUPERIN, 1713: 1).

Em sua *Explication des agréments et des signes* contida no *Premier livre*, Couperin demonstra a realização do *port de voix*, utilizando-se da ideia de uma figura anacrústica complementando o desenho melódico da figura como elemento inicial nas frases. Da mesma maneira, enfatiza o caráter majestoso de *L'Auguste*, ao iniciá-la com anacruse, semelhante ao acento oratório da língua francesa, que dobra a intensidade da sílaba inicial, dando ênfase a esta, apesar de ela não estar no tempo forte do compasso.

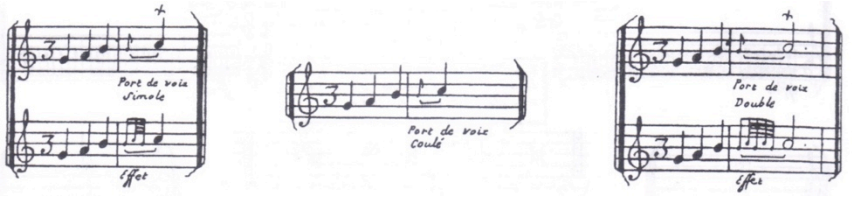


Fig. 8: François Couperin. *Port de voix. Explication des agrémens, et des signes* (COUPERIN, 1713: 74).

A maneira de tocar este ornamento vem de encontro à outra convenção da tradição de execução da música francesa deste período, conforme sugerida por Louis-Claude Daquin (1694-1772) em *Pièces de clavecin*: "Mas eu devo observar que, para fazer

bem um *Port de Voix,* é indispensável, quando a pequena nota [apojatura] é ligada, se tocar a nota do baixo um pouco antes da pequena nota de cima, e apoiar a pequena nota um pouco mais forte antes de fazer o *pincé.* Aqui um exemplo"[34] (DAQUIN, 1735: IX-X, tradução nossa).

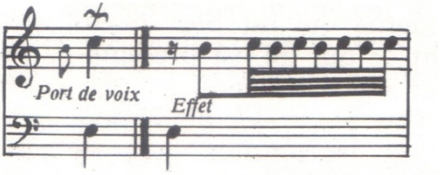


Fig. 9: *Port de Voix.* Daquin, *I livre de pièces de clavecin* (DAQUIN, 1735: IX-X).

Jacques-Martin *Hotteterre* (1674-1763), em *Principes de la flûte traversière* considera o *port de voix* um "golpe de língua antecipado de um *degré* [tom ou semitom] abaixo da nota sobre a qual se deseja fazê-lo"[35] (HOTTETERRE, 1728: 28, tradução nossa). A sílaba tu-tu, sugerida por ele, causa *silence d'articulation* entre nota pontuada e colcheia.

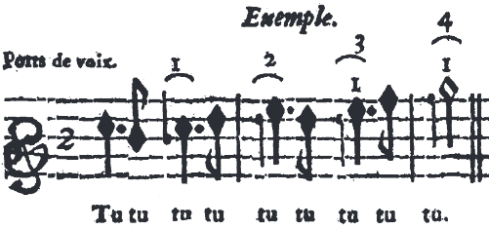


Fig. 10: *Port de voix*. Hotteterre, *Principes de la flûte traversière* (HOTTETERRE, 1728: 28).

Existe nesta citação a associação entre articulação (*coup de langue* [golpe de língua]) e ornamentação (*port de voix*), que se assemelham ao *gronder* da língua francesa,

[34] "Mais je dois observer que, pour bien fair un Port de Voix, il est indispensable, quand la petite note est liée, de toucher la note de basse un peu devant la petite note du dessus, et d'appuyer la petite note du dessus un peu plus fort avant que de faire la pincé. En voici l'exemple:" (DAQUIN, 1735: IX-X).

[35] "Coup de Langue antecipé d'un degré, au desous de la note sur laquelle on le veut faire" (HOTTETERRE, 1728: 28).

assim definido por Morier: "Geralmente nós começamos a falar no tempo fraco, em um ponto médio, situado entre um primeiro golpe virtual e o primeiro tempo forte audível[...] As sílabas acentuadas inflam sua vogal e tendem a durar até o tempo forte seguinte, onde elas são integradas pelo início da palavra seguinte"[36] (MORIER, 1989: 542, tradução nossa). Percebe-se aqui equivalência com o acento oratório, que ajuda na expressividade do discurso musical, pelo tom, alongamento ou sutis manipulações de timbre, dando ênfase ao discurso. Cada um destes acentos ou anacruses é executado com sutis diferenças, formando pequenos motivos separados por *silences d'articulation*. Michel Blavet (1700-1768) indica, em sua coleção de sonatas para flauta e baixo contínuo (1732), silêncios, aos quais assinala com a letra *h*, abreviação do termo francês *haleine* que corresponde à respiração. Mesmo esta indicação se referindo à respiração, pode-se notar na Fig. 11, (quinto compasso), que ela se encontra em uma nota pontuada, o que na leitura interpretativa atual denotaria prolongamento sonoro.

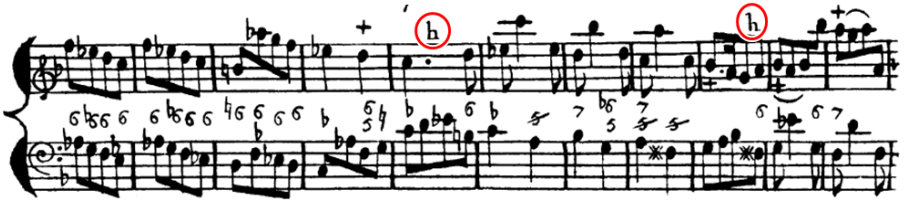


Fig. 11: Michael Blavet, *Sonata IV La Lumague*, 5º movimento, *Le Lutin* (BLAVET, 1732: 24).

Da mesma maneira, Brossard marca uma pequena letra *d* em sua *Sarabande IV* (Fig. 12) para indicar silêncios ou respirações. "Marquei com um pequeno d, que significa permanecer (*demeurer*), o lugar da respiração. Pode-se respirar sempre que se encontra um suspiro, ou quando o fim de uma palavra se encontra em nota pontuada, ou no final de um verso, ou de um meio verso"[37] (BROSSARD, 1708: 28, tradução nossa).

[36] "En regle géneral, nous commençons à parler à l'arsis, en un point médian, situé entre un premier frappé virtuel et le premier ictus audible [...] Les syllabes accentuées enflent leur voyelle et tendent à durer jusqu'à l'arsis prochaine, où elles sont relayées par le début du mot phonétique suivant" (MORIER, 1989: 542).

[37] "J'ay marqué par un petit d, qui signifie demeurer, l'endroit de la respiration. On peut prendre son halaine toutes les fois qu'on trouve un soupir, ou quand la fin d'un mot se trouve sous une note, pointée, ou bien à la fin d'un vers, ou d'un hemistiche de vers" (BROSSARD, 1708: 28).

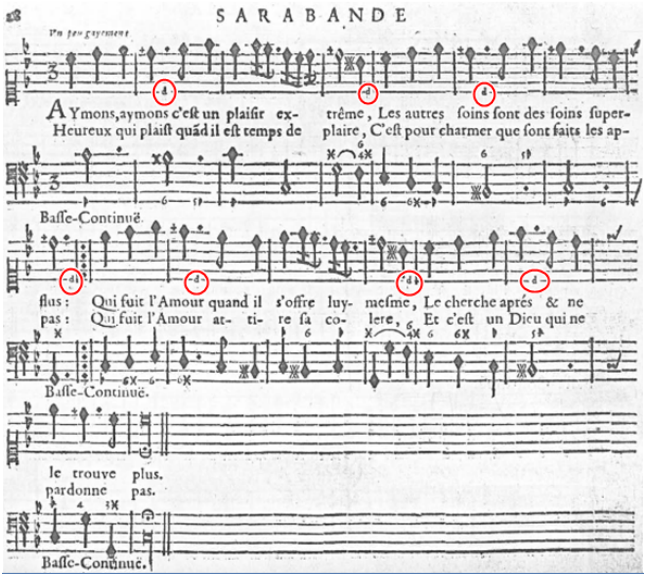


Fig. 12: Brossard, *Sarabande IV*, *Livre d'airs* (BROSSARD, 1708: 28).

A analogia à língua francesa mais uma vez se faz presente ao se verificar a referência à pronunciação do fonema *h* (*hache*), com característica aspirada (*aspiré*) da gramática francesa e frequentemente utilizada pelos francófonos, que impede a *liaison* e a *elision* comumente feitas entre uma consoante final e uma vogal ou h mudo da palavra seguinte. Este *aspiré* é conseguido com o *coupe de glote*, denominação comum à consoante oclusiva, na qual, durante sua pronúncia, o ar expirado é bloqueado pela glote, interrompendo momentaneamente a corrente de ar e resultando em som semelhante ao *gronder*.

Joseph Carnaud le Jeune, em seu tratado *Méthode complète pour le flageolet, nouvellement augmentée de douze grands caprices et un air varié par N. Bousquet* (*Método completo para o flageolet, recém expandido com doze grandes caprichos e uma ária variada por N. Bousquet*), corroborando com Hotteterre e Blavet, cita o *saccadé* (descontínuo, intermitente) como "uma sequência de notas alternadas longas e breves; a nota longa que é sempre pontuada não se sustenta: o ponto deve ser elidido e substituído por um silêncio

equivalente. A nota curta deve ser jogada sobre a longa"[38] (CARNAUD, 1865: 10, tradução nossa). Conclui-se que o ponto de aumento teria a função de encurtamento sonoro, e a nota curta, ao ser "lançada" sobre a nota longa, corresponde ao *relais*, que atravessa do tempo fraco ao forte, repousando neste último e coincidindo assim com o acento gramatical. Fugindo do padrão onde seria usado o *silence d'articulation* no lugar dos pontos de aumento, Couperin coloca ligaduras sobre células que devem ser ligadas.

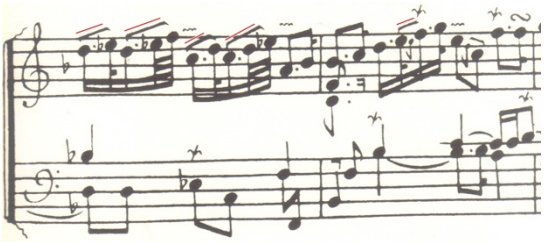


Fig. 13: François Couperin. *Allemande L'Auguste, 1er ordre. Premier livre de pièces de clavecin,* 12º e 13º compassos (COUPERIN, 1713: 1).

Sobre o *coulé*, Joseph Carnaud le Jeune, em *Méthode pour le flageolet à une, à deux, à trois, à quatre ou à cinq clefs* diz que, quando está situado "sobre várias notas diferentes, indica que é preciso ligá-las com um único golpe de *gosier* (goela) ou golpe de arco. É preciso apoiar a primeira das notas ligadas e dar à última a metade de seu valor. A segunda nota *coulée* mantém seu valor integral apenas quando é mais longa do que a primeira"[39] (CARNAUD, 1865: 10, tradução nossa). Assim, evidenciam-se as microarticulações como uma das bases do discurso musical na obra de Couperin, e do estilo correspondente à sua época; a ênfase dada à elaboração minuciosa das articulações da linha melódica, sempre muito ornamentada, é acompanhada pela mão esquerda harmônica.

Os fragmentos apresentados nas Figs. 14 e 15 evidenciam visualmente distintas notações de um trecho musical de Couperin, *allemande L'Auguste,* no qual podem-se perceber maneiras diferenciadas enquanto ilustrativas. A Fig. 14 mostra o fac-símile da

[38] "Une suite de notes alternativement longues et brèves; la note longue qui est toujours pointée ne se soutient pas; le point doit être elidé et remplacé par un silence équivalent; la note brève doit être jetée sur la longue" (CARNAUD, 1865: 10).

[39] "Sur plusieurs notes differentes indique aussi qu'il faut les lier d'un seul coup de gosier ou d'un seul coup d'archet. Il faut appuyer sur la première des notes coulées et donner à la dernière la moité de sa valeur. La deuxième note coulée ne conserve toute sa valeur que lorsqu'elle est plus longue que la première" (CARNAUD, 1865: 10).

primeira parte da referida obra; a Fig. 15, a compreendida versão com as microarticulações e silêncios.

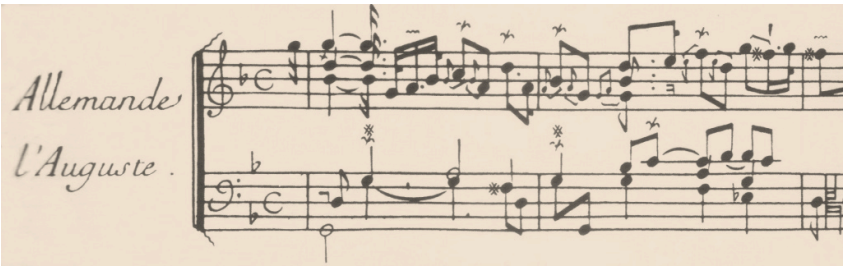


Fig. 14: François Couperin. *Allemande L'Auguste, 1er ordre. Premier livre de pièces de clavecin* (COUPERIN, 1713: 1).

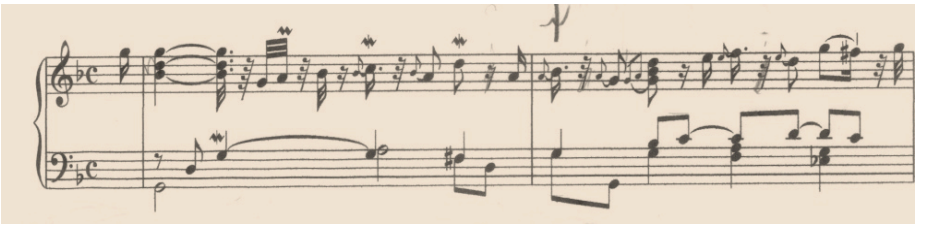


Fig. 15: François Couperin. *Allemande L'Auguste, 1er ordre. Premier livre de pièces de clavecin.* Versão compreendida com microarticulações e silêncios.

Passagens fragmentadas pelos *silences d'articulation*, associados aos *port de voix* e *pincés*, são detalhes "elaborados" que traduzem sonoramente a linguagem musical deste compositor, como na *allemande L'Auguste*, na qual notas com durações prolongadas por ligaduras sempre levam ao tempo seguinte. Enquanto as articulações da mão direita desta obra são recortadas, fragmentadas por seus microdetalhes, a mão esquerda a apoia com ressonâncias harmônicas, levando muitas vezes o tempo fraco ao tempo forte ou a parte de tempo fraca à parte de tempo forte, reorganizando as harmonias e produzindo as ressonâncias necessárias. Esta obra, minuciosamente elaborada por um Couperin detalhista, refinado, traduz sua expressividade pelo uso de elementos comuns aos elementos da língua falada na época. A presença destes elementos é notada em correspondência com as articulações e uso de ornamentos em favor da dinâmica e fluência frasal. Cadências de

engano suavizando terminações de frases com arpejos descendentes que induzem ao efeito de decrescendo, e remetem ao *relais* da língua falada. O décimo quarto compasso da *allemande L'Auguste* traz um exemplo deste tipo de cadência semelhante ao *relais* (Fig. 16).

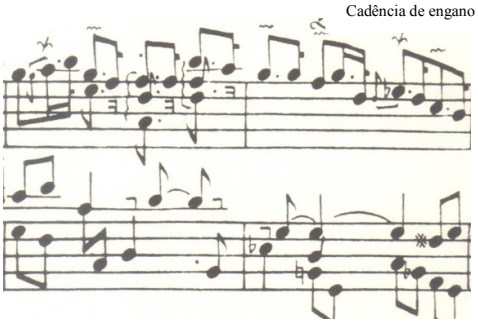


Fig. 16: François Couperin. *Allemande L'Auguste, 1er ordre. Premier livre de pièces de clavecin,* 14º e 15º compassos (COUPERIN, 1713: 1).

Reafirmando a ideia relativa ao caráter proposto por Couperin, pela homenagem ao Rei, *L'Auguste* é condizente à sua intenção de peça dedicada à Louis XIV na riqueza da ornamentação, escrita complexa e prolixa, em marcha de grande nobreza e tonalidade que remete ao "magnífico".

Após a *Première ordre,* na qual predomina a tonalidade de Sol menor, a *Seconde ordre* se inicia com a *allemande La Laborieuse* (*A laboriosa*), em Ré menor, tonalidade que, segundo Charpentier (1690: 456), alude ao "devoto". Esta obra mostra rigor severo, de execução difícil e laboriosa. A constante imitação com a célula de quatro semicolcheias, entre a voz soprano e o baixo, molda o caminho melódico durante toda a peça. Beaussant considera o desenho das semicolcheias algo que "gradualmente adquire um caráter lancinante: reais [*réelles*] de um lado ao outro, [eu] diria que a música busca com dificuldade, com hesitação e como com tormento secreto, laboriosamente, seu caminho melódico"[40] (BEAUSSANT, 2007: 342, tradução nossa). *La Laborieuse* traz a indicação *sans lenteur; et les doubles croches un tant soit-peut pointées* (sem lentidão; e as semiclocheias um pouco pontuadas).

[40] "[...] acquiert peu à peu un caractére lancinant: réelles d'un bout á l'autre, on dirait que la musique cherche avec difficulté, avec hésitation et comme avec un secret tourment, laborieusement, son chemin mélodique" (BEAUSSANT, 2007: 342).

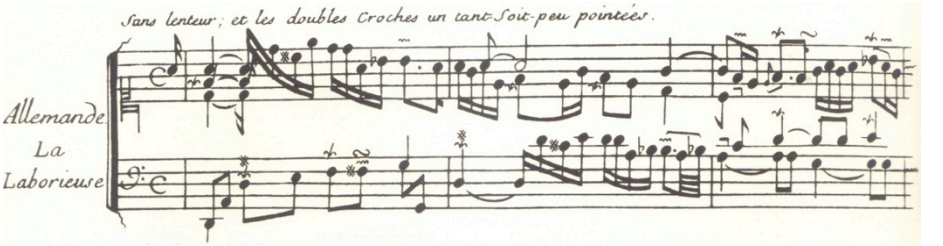


Fig. 17: François Couperin. *Allemande La Laborieuse, 2e ordre. Premier livre de pièces de clavecin*, compassos 1 a 3 (COUPERIN, 1713: 18).

Por que razão Couperin teria advertido pontuar um pouco as semicolcheias se o costume da época na França era execução em *inégalité*? O autor enfatiza a instabilidade do movimento com a irregularidade rítmica e valoriza a textura entre as partes ao escrever textualmente o ponto de aumento. O *surpointé* indicado difere-se da interpretação do *inégal* por seu caráter improvisatório. Enquanto o primeiro impõe execução aspirada pela utilização do *silence d'articulation*, inerente ao estilo, o segundo indica execução estrita e estável da notação. Em *L'art de toucher le clavecin*, Couperin escreve: "Nós pontuamos várias colcheias seguidas em graus conjuntos"[41] (COUPERIN, 1717: 39, tradução nossa). O hábito de escrever e grafar notas iguais e interpretá-las de uma forma mais ou menos desigual seguindo o caráter da peça é característica da música francesa desse período. Nas *allemandes,* as colcheias, em função de seu andamento lento, são tocadas estritamente, reservando a execução em *inégalité* às semicolcheias. Michel de Saint-Lambert (ca. 1700), em *Les principes du clavecin*, afirma que:

> Esta igualdade de movimento que pedimos nas notas do mesmo valor não se observa em colcheias, quando existem várias seguidas. Costuma-se fazer uma longa e uma curta sucessivamente, porque essa desigualdade lhes dá mais graça [...]. No entanto, essa desigualdade de várias colcheias seguidas não se observa mais nas peças cujo compasso é quatro tempos, como, por exemplo, nas Alemandas, por causa do movimento lento. Então, a desigualdade cai sobre as semicolcheias, se houver[42] (SAINT-LAMBERT, 1702: 60-61, tradução nossa).

[41] "Nous pointons plusieurs croches de suite par degrées-conjoints" (COUPERIN, 1717: 39).
[42] "Cette égalité de mouvement que nous demandons dans les Notes d'une même valeur ne s'observe pas dans les Croches, quand il y en a plusieurs de suite. On a coûtume d'en faire une longue & une bréve successivement, parce que cette inégalité leur donne plus de grace […]. Cependant cette inégalité de plusieurs Croches de suite, ne s'observe plus dans les Piéces dont la Mesure est à quatre temps, comme par exemple dans les Allemandes, à cause de la

Desta maneira, percebe-se que em andamentos lentos as colcheias são geralmente tocadas igualmente, ao passo que as semicolcheias devem ser executadas desigualmente. Evidenciando a similitude entre a música e a língua francesa, Olivier Baumont (2013: 1) afirma: "A pronúncia da nossa língua cria naturalmente uma espécie de desigualdade rítmica que teve de ser encontrada [não somente] entre cantores, mas também entre os instrumentistas, estes imitam aqueles"[43] (tradução nossa). Verifica-se, desta maneira, estreita relação entre *inégalité* e as consoantes dobradas citadas por Bérard (1755: 94): "É preciso dobrar as consoantes em todas as passagens marcadas pela paixão"[44]. Bérard fala ainda de três estágios de paixão nos quais:

(1) as notas iguais seriam relativas à pronúncia referente a sensações mundanas, sem paixão;

(2) as notas pontuadas teriam as consoantes fortemente dobradas, relativas às paixões violentas;

(3) a *inégalité* (escrita igual e execução desigual em razão 3:1) estaria em posição mediana entre notas iguais e notas pontuadas.

As emoções ou paixões da alma são assunto recorrente na música dos séculos XVII e XVIII, época em que as ideias clássicas de retórica inspiravam regras musicais predeterminadas, baseadas em ritmos, motivos, intervalos, com intuito de proporcionar emoções específicas. Manfred F. Bukofzer, em sua obra *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach* (*Música na era barroca de Monteverdi a Bach*), referiu-se assim sobre o termo "*expressio verborum*" (expressão das palavras):

> Este termo não tem a conotação moderna e emocional de "música expressiva" e pode ser mais bem interpretado como "representação musical da palavra". Os significados de representações verbais na música barroca não foram diretos, psicológicos e emocionais, mas indiretos, ou seja, intelectuais e pictóricos. A psicologia moderna das emoções dinâmicas ainda não existia na época barroca. Sentimentos eram classificados e estereotipados em um conjunto dos chamados afetos, cada um representando um estado mental que era em si estático. Este era o método do compositor para fazer o afeto da música corresponder ao das palavras.

---

lenteur du mouvement. Alors l'inégalité tombe sur les doubles croches, s'il y en a" (SAINT-LAMBERT, 1702: 60-61).

[43] "La prononciation de notre langue crée naturellement une sorte d'inégalité rythmique qui se devait d'être retrouvée chez les chanteurs mais aussi chez les instrumentistes, ceux-ci imitant ceux-lá" (BAUMONT, 2013: 1).

[44] "On doit doubler les lettres dans tous les endroits marqués au coin de la passion" (BÈRARD, 1755: 94).

> De acordo com o racionalismo lúcido da época, o compositor tinha à sua disposição um conjunto de figuras musicais que foram classificadas [*pigeonholed*] como os próprios afetos e foram projetados para representar esses afetos em música[45] (BUKOFZER, 1947 apud WENTZ, 2010: 70, tradução nossa).

Desta forma, fica evidente como recursos retóricos utilizados por compositores dos séculos XVII e XVIII aproximam música e língua falada na busca pelo discurso oratório musical eloquente. Corroborando com a afirmativa de que as características da língua francesa se apresentam na música desta nação, veem-se prolongamentos sonoros em *La Laborieuse,* na nota ligada do segundo compasso da segunda parte, um Fá que se mantém por cinco tempos.

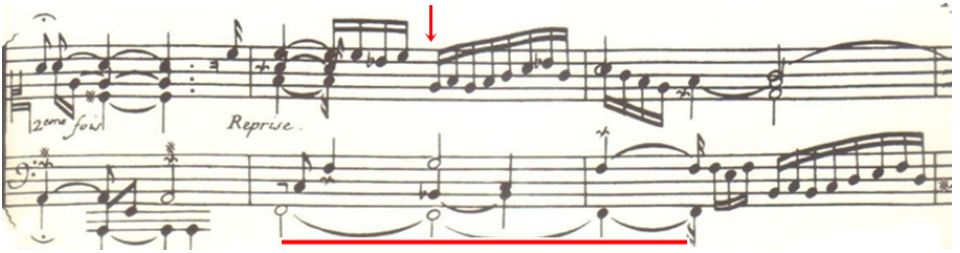


Fig. 18: François Couperin. *La Laborieuse*, 2e *ordre*. *Premier livre de pièces de clavecin*, compassos 13 a 15 (COUPERIN, 1713: 19).

Assim, nesta segunda parte, após o acorde de Fá maior (tonalidade relativa de Ré menor, a tonalidade da obra), segue-se o acorde de Sol menor com sexta e sétima, passando no quarto tempo a Sol menor com quarta e resolvendo em Fá maior no compasso seguinte. Um procedimento inovador com mudança abrupta, em que a

[45] "This term does not have the modern, emotional connotation of "expressive music" and can more accurately be rendered as "musical representation of the word." The means of verbal representations in baroque music were not direct, psychological, and emotional, but indirect, that is intellectual and pictorial. The modern psychology of dynamic emotions did not yet exist in the baroque era. Feelings were classified and stereotyped in a set of so-called affections, each representing a mental state which was in itself static. It was the business of the composer to make the affection of the music correspond to that of the words. According to the lucid rationalism of the time, the composer had at his disposal a set of musical figures which were pigeonholed like the affections themselves and were designed to represent these affections in music" (BUKOFZER, 1947 apud WENTZ, 2010: 70).

dissonância faz jus ao título da peça: laboriosa, complicada ou trabalhosa. Este tipo de nota longa prenunciaria a ressonância equivalente aos efeitos da utilização do pedal do piano, instrumento de teclado representativo do século posterior, que viria a ser uma das bases da música romântica.

A afirmação de Couperin: "admito de boa fé que eu prefiro muito mais o que me toca do que o que me surpreende"[46] (1713: 95, tradução nossa) corrobora com esta significativa característica da língua francesa, na qual os prolongamentos silábicos são responsáveis pelos seus acentos. Sua maneira própria de acentuar faz deste compositor alguém que não pretende apenas esgotar as possibilidades técnicas do instrumento, mas sua expressividade. Desta maneira, em suas peças, as repetições ornamentadas eliminam a necessidade do contraste forte/piano conseguido com a troca de registros.

A *Troisième ordre,* na tonalidade de Dó menor, descrita por Charpentier (1690 : 456) como "obscura e triste", se inicia com a *allemande La Ténébreuse,* escrita na tessitura grave do instrumento, o que reforça o caráter tenebroso reafirmado pela pulsação ᴗᴗ — – – anapesto[47], constante durante toda a primeira parte. Segundo Jean Saint-Arroman, o termo *tenebreuse* pode ter dois significados: "[...] dos amores que escondem suas companhias galantes - ou igualmente uma pessoa melancólica"[48] (SAINT-ARROMAN, 1988: VIII, tradução nossa), contrariamente à ideia comum difundida de se traduzir literalmente como "tenebroso".

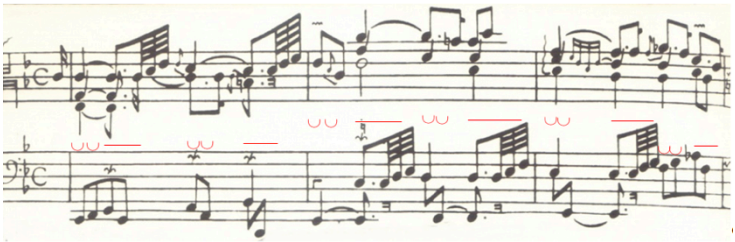


Fig. 19: François Couperin. *La Ténébreuse*, *3e ordre*. *Premier livre de pièces de clavecin*, compassos 1 a 3 (COUPERIN, 1713: 38).

[46] "J'avouerai de bonne foi que j'aime beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend" (COUPERIN, 1713: XX).
[47] Pé poético com duas sílabas curtas ou átonas e uma sílaba longa ou tônica.
[48] "[...] des amoureux qui cachaient leurs entreprises galantes – il se disait également d'une personne mélancolique" (SAINT-ARROMAN, 1988: VIII).

Nos últimos compassos da segunda parte se vê harmonia densa, turbulenta, oscilando entre apenas três acordes (tônica, dominante com sétima e sensível), ainda na região grave do cravo, finalizando a obra.

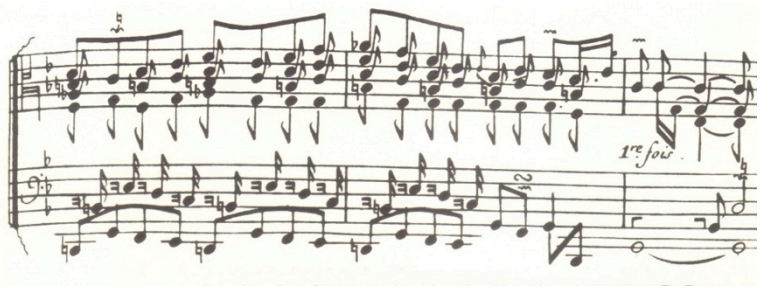


Fig. 19: François Couperin. *La Ténébreuse*, *3e ordre*. *Premier livre de pièces de clavecin*, compassos 17 a 19 (COUPERIN, 1713: 39).

Salvemini de Castillon (1747-1814), colaborador na enciclopédia de Diderot, diz que "A mesma melodia executada nos tons mais graves deve produzir um efeito diferente do que produziria em tons mais agudos. Se a melodia expressa algo alegre, quanto mais se for ao grave, mais se diminui esta alegria: pode-se mesmo diminui-la até que, finalmente, seu efeito seja nulo"[49] (CASTILLON, 1772 apud RANUM: 480, tradução nossa). A extensão usada nesta obra é, predominantemente, nas três oitavas mais graves do cravo. Assim como os compositores, os linguistas do século XVIII são unânimes no que concerne ao tom de voz para emoções específicas. Bérard diz que "A pronúncia deve ser extremamente obscura, ou seja, abafada nas emoções lacrimosas"[50] (BÉRARD, 1755: 71, tradução nossa). René Bary (16-- -1680), em *La rhétorique françoise* (1665), indica como a voz deve refletir o que anuncia de acordo com o afeto. Segundo ele, para uma ação modesta, deve ser doce e arrastada; para se falar de mistério, é necessário que a voz seja humilde, ou seja, mais baixa do que alta; para uma entrada magnífica, a voz deve ser grave. Com isso, a equivalência à música existe quando compositores escrevem se utilizando de recursos retóricos para a obtenção de afetos específicos.

[49] "La même mélodie exécutée dans les tons les plus graves, doit produire un effet different de celui qu'elle produiroit dans des tons plus aigus. Si la mélodie exprime quelque chose de gai, plus on la portera au grave, plus on diminuera cette gaieté: on pourra même la diminuer tellement qu'enfin l'effet en sera nul" (CASTILLON, 1772 apud RANUM: 480).

[50] "La pronociation doit être extremement obcure, c'est-à-dire étouffée dans le pathétique larmoyant" (BÉRARD, 1755: 71).

A *Cinquième ordre* se inicia com *La Logevière*, título que se refere a Jean Antoine Logi, ou Losy, conde e diplomata da Boêmia, alaudista e compositor (CLARK; DEREC, 2002: 63). Até o presente momento não há indícios de que Couperin tenha tido qualquer relacionamento com algum de seus membros. Escrita em Lá maior, tom que, segundo Marc-Antoine Charpentier, é "alegre e rústico" (1690: 456), traz indicação *majestueüsement, sans lenteur* (majestosamente, sem lentidão). Uma obra com frases amplas, assim descritas por Beaussant: "Dois compassos ... e a frase salta, se amplifica ... Quatro compassos ... falso fim, ela reinicia ... seis compassos ... falsa cadência, novo começo, nova respiração, pergunta, resposta, nova pergunta, nova resposta: e o fim. Nove compassos em uma só respiração"[51] (BEAUSSANT, 2007: 364, tradução nossa).

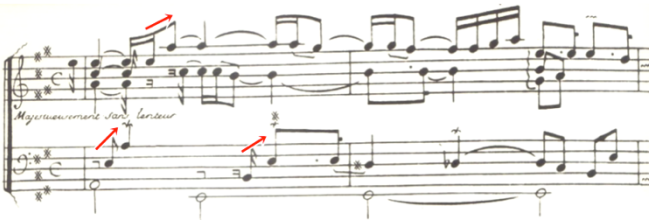


Fig. 20: François Couperin. *La Logeviére, 5e ordre. Premier livre de pièces de clavecin*, compassos 1 e 2 (COUPERIN, 1713: 58).

Os saltos ascendentes do início desta *allemande* são semelhantes ao acento lânguido da língua falada, que expressam constância, duração, languidez, solidão, cuidados, alegria e amor. O amplo contorno melódico desta peça em estilo alaudado[52] se mostra

[51] "Deux mesures... et la phrase rebondit, s'amplifie... Quatre mesures... fausse fin, elle repart... six mesures... fausse cadence, nouveau départ, nouveau soufle, question, réponse, nouvelle question, nouvelle réponse: et la fin. Neuf mesures d'une seule haleine" (BEAUSSANT, 2007: 364).

[52] O chamado alaudado, *style luthé* ou *brisée* (quebrado) consiste na execução de figuração rítmica arpejada ao cravo. Foi adotado por Louis Couperin, Nicolas-Antoine Lebègue (1630-1702), Jacques de La Guerre (1667-1729) e Henry d'Anglebert (batizado em 1629-1691). Uma das mais antigas menções a este estilo se encontra no *Transilvano* de Girolamo Diruta (1560-?). Ao discutir a diferença entre o cravo e o órgão, Diruta afirma que se deve manter o efeito de som sustentado do órgão nos instrumentos pinçados (ou de pena), que uma breve ou semibreve tocada ao órgão podem ser sustentadas, mas, quando se está em um instrumento pinçado, é preciso, com vivacidade e destreza das mãos, compensar a falta de som, tocando a nota graciosa e frequentemente. Desta mesma maneira, Frescobaldi considera em seus *Avvertimenti _ primo libro di toccate* (1615) (*Advertências _ primeiro livro de tocatas*) que são necessários "artifícios elegantes" para não deixar o instrumento vazio, tocando-se o início das *toccati adagio* e arpejado.

com perguntas, e a segunda parte difere completamente da primeira, com duas longas frases em estilo de *toccata,* sobre longa nota pedal, seguidas por nove compassos a quatro vozes e depois três vozes, que chegam ao final em semicolcheias. Notem-se as ligaduras marcadas por Couperin entre intervalos amplos, sobre a nota pedal, que, aliadas à típica ressonância dos cravos franceses da época, nos dão exemplo de prolongamento sonoro.

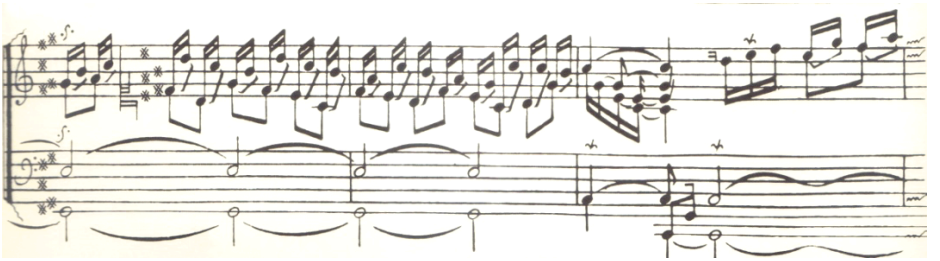


Fig. 21: François Couperin. *La Logeviére*, segunda parte. *5e ordre. Premier livre de pièces de clavecin*, compassos 15 a 17 (COUPERIN, 1713: 58).

As frases musicais de Couperin, geralmente apresentam continuidade melódica, com ausência de contrastes, divergindo dos temas das fugas alemãs ou dos temas das sonatas italianas. Quando escreve para o cravo, este compositor consegue aliar a precisão e a nitidez sonora do instrumento à sua sensibilidade e genialidade pessoal, resultando em um estilo próprio e único. Desta forma, os prolongamentos silábicos da língua francesa encontram equivalência neste tipo de escrita, na qual os ornamentos têm função essencial para os prolongamentos das notas. "Se o cravo não aumenta seus sons, se as notas repetidas não lhe são convenientes, ele tem outras vantagens que são sua precisão, nitidez, brilho"[53] (COUPERIN, 1717: 35, tradução nossa).

A *Huitième ordre* se inicia com *La Raphaéle* que, apesar de não trazer o título *allemande*, apresenta suas características como: início anacrústico, compasso quaternário e escrita em duas partes. Sua tonalidade, Si menor, é descrita por Charpentier (1690: 456) como "solitária e melancólica". Esta tonalidade, muito utilizada por Couperin, foi pouco utilizada por seus contemporâneos, à exceção de Johann Sebastian Bach (1685-1750), que escreveu, além de diversas outras obras, a *Suite française* (*Suíte francesa*) BWV 814 e a

[53] "Si le clavecin n'enfle point ses sons, si les battements redoublés sur une même note ne lui conviennent pas extrêmement, il a d'autres avantages qui son la précision, la netteté, le brillant" (COUPERIN, 1717: 35).

Ouverture nach Französischer Art (*Abertura em estilo francês*) BWV 831. Estaria Bach reverenciando Couperin ao adotar a semelhança de escrita entre *La Raphaéle* (1716-17) e a *Ouverture nach Französischer Art* (Leipzig, 1734)? As duas obras apresentam a mesma tessitura, as mesmas notas pontuadas e semicolcheias ou fusas em traços rápidos e as três mesmas harmonias no início: Si maior, Dó♯ com sétima, Fá♯ maior. Convém lembrar aqui que Bach adquire conhecimento deste estilo escrevendo de modo magistral no estilo francês, sem nunca ter visitado a França, muito menos ter tido contato pessoal com François Couperin, a não ser por meio de material musical, dele e de autores franceses (André Raison, Nicolas de Grigny, Charles Dieupart, D'Anglebert), remanescentes em sua biblioteca pessoal (TUBÉRY, 2000).

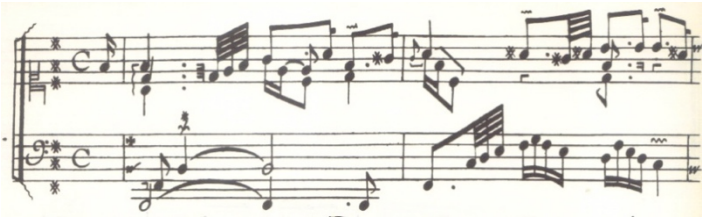


Fig. 22: François Couperin. *La Raphaéle*, *8e ordre*. *Second livre de pièces de clavecin*, compassos 1 e 2 (COUPERIN, 1717: 22).

Bach, ao escrever sua "*Ouverture*" francesa, adapta a linguagem germânica de sua música ao idioma francês, utilizando elementos como: frases anacrústicas, arpejos, notas pontuadas, vários ornamentos e figuração característica.

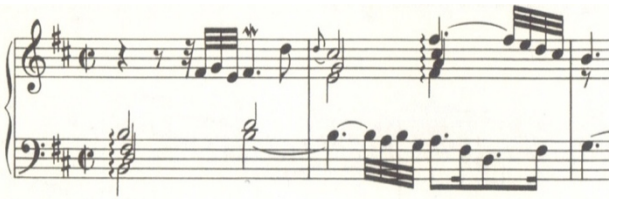


Fig. 23: J. S. Bach. *Französische Ouverture*, BWV 831, compassos 1 e 2 (BACH, 1975 [ca. 1733]:18).

A *Ouverture* segue com danças que, de certa maneira, ainda remetem à *Huitième ordre*. A segunda *courante* de Couperin e a *courante* de Bach se assemelham. As *sarabandes* são escritas na mesma tessitura e com as harmonias iniciais iguaism, e ambas *gigues* são francesas. Percebe-se aqui o inverso do que foi feito em *Les Bergeries* (*naivement*), da *Sixième ordre*, transcrita por J. S. Bach em seu *Clavierbüchlein* (1725), dedicado à sua segunda esposa Anna Magdalena. Neste caso, Bach adapta a obra francesa ao idioma germânico. Sabe-se

que Bach possuía em sua biblioteca um volume do *Seconde livre de pièces de clavecin,* de Couperin, que contém tanto *Les Bergeries* como *La Raphaéle.* O *rondeau Les Bergeries,* em Si♭ maior, apresenta características de composição peculiares ao idioma francês[54].

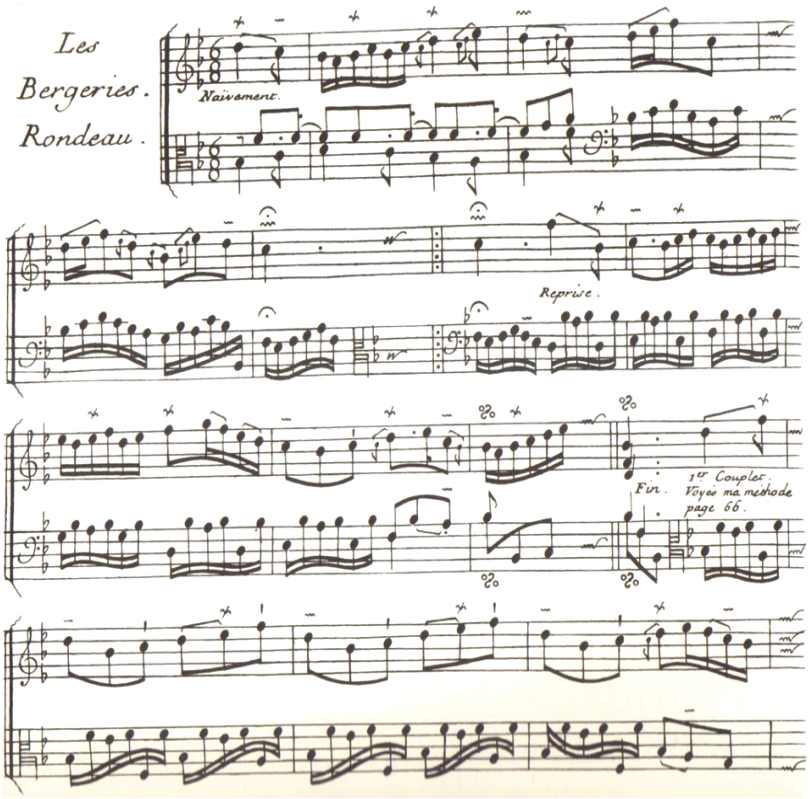


Fig. 24: François Couperin. *Les Bergeries*, *6e ordre. Deuxième livre de pièces de clavecin*, compassos 1 a 13 (COUPERIN, 1717: 8).

Em sua transcrição, Bach modifica o ritmo de características francesas com grande ressonância e o adapta ao idioma germânico. Edmundo Hora (2011: 131) enfatiza que "notamos uma sedimentação do 'estilo germânico' de execução e, mais precisamente, do estilo *non legato*". Hora considera ainda que:

[54] Para mais detalhes sobre a análise comparativa entre estas duas obras cf. Edmundo Hora (2011).

> A ornamentação, ligaduras para a articulação dos motivos, entre outros elementos, quando comparados à transcrição bachiana de 1725, apontam dados relevantes do estilo de execução, como, por exemplo, a sugestão para o acompanhamento na mão esquerda nos três primeiros compassos. Também a realização da *Tierce coulé* (ou o *Schleifer* alemão) na última colcheia do primeiro compasso na linha melódica, assim o indicam (HORA, 2011: 130).

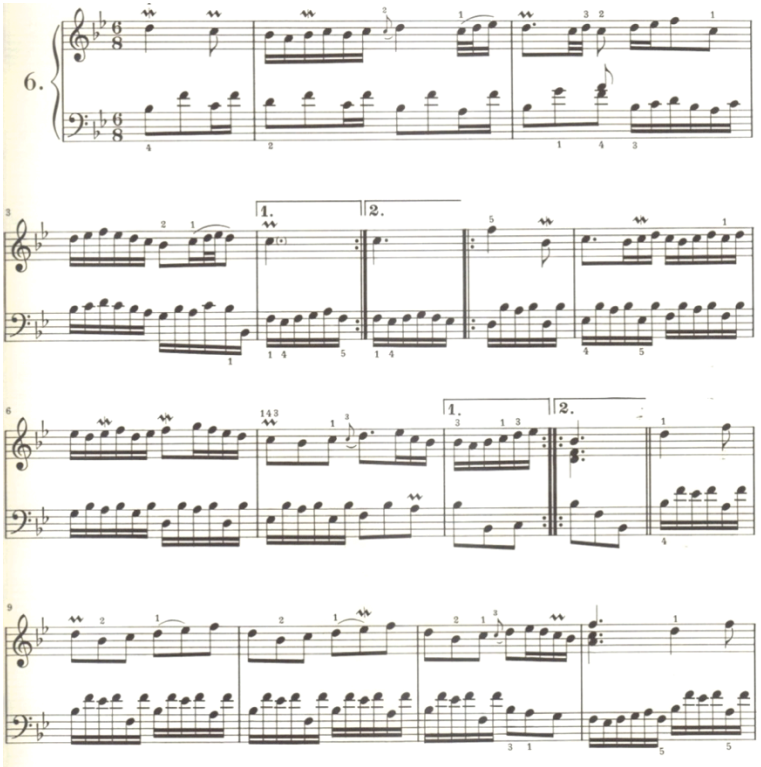


Fig. 25: *Les Bergeries*, François Couperin. Transcrição feita por J. S Bach. (BACH, 1725: 46).

Logo após *La Raphaéle*, vê-se *L'Ausoniéne,* a segunda *allemande* da mesma *ordre* e mesma tonalidade. Traz indicação *légèrement et marqué,* em escrita mais livre do que as outras *allemandes* e a mais curta de todas. O estilo italiano desta peça pode ser visto já no início, em sua indicação de compasso 8/4 (algumas edições modernas trazem 4/8), *légèrement,* denotando andamento mais rápido que o habitual "C", diferente das *allemandes graves* das outras *ordres*. A indicação *légèrement* é vista somente em *allemandes* do

repertório camerístico de Couperin em que ele investiga o estilo italiano, em *Les goûts réunis ou Nouveaux concerts* (1724): *Sixième concert, Allemande a 4 tems legérs, Vivement et les croches égales et marquées*; *Onziéme concert, Allemande fiérement, sans lenteur - Seconde allemande plus légére.*

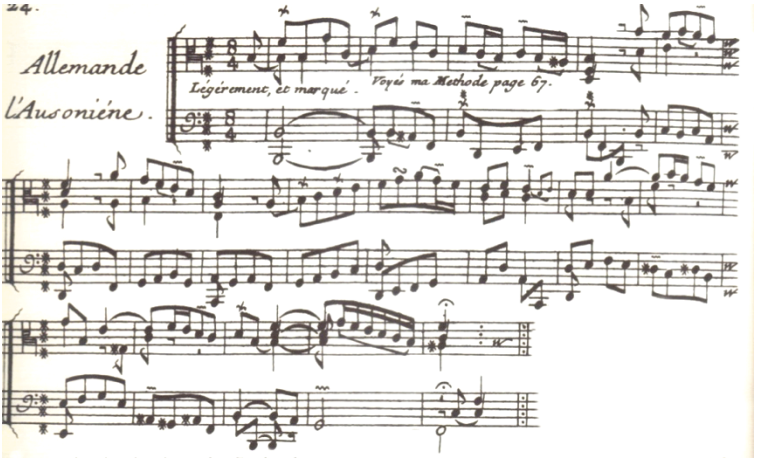


Fig. 26: François Couperin. *L'Ausoniéne*, *8e ordre*. *Second livre de pièces de clavecin*, compassos 1 a 17 (COUPERIN, 1717: 24).

Couperin teve contato com a música italiana, a qual admirou e que o inspirou em muitas peças. No entanto, sabe-se que havia, na França, uma proibição advinda do século XVII, contrária ao estilo italiano de composição e execução, que perdurou por longo tempo. Apesar disso, já no século XVIII, a música italiana atraía ouvintes na França. Beaussant atesta que o abade Mathieu tinha uma biblioteca na qual foi conservado um catálogo mostrando que em uma grande sala na *Maison Presbiteralle,* à Rua do *Cimetière-Saint-André,* havia um pequeno órgão, um cravo, violas e violinos. Nesta sala, Michel Corrette (1707-1795) diz ter ouvido o italiano Arcangelo Corelli (1653-1713) pela primeira vez na França: "Foi nesse concerto que apareceram, pela primeira vez, os trios de Corelli. Esta música, em um gênero novo, encorajou todos os concertos a tomarem outra forma. As cenas e sinfonias de ópera cederam lugar às sonatas [...]"[55] (BEAUSSANT, 2007: 67, tradução nossa).

[55] "Ce fut á ce concert que parurent, pour la première fois, les trios de Corelli. Cette musique d'un genre nouveau, encouragea tous les concerts prirent une autre forme. Les scènes et les symphonies d'opéras cédèrent la place aux sonates [...]" (BEAUSSANT, 2007: 67).

Couperin ainda jovem escreveu sob o título geral de *Sonates les nations* (1726), dois anos após *Les goûts réunis*, as sonatas *La Pucelle, La Visionaire* e *L'Astrée*, acrescentando a elas posteriormente uma suíte de danças rebatizando-as como *La Française*, *L'Espagnole* e *La Piémontaise*, adicionando ainda uma quarta obra, *L'Impériale*. Neste contexto, o Couperin italianizado escreve a *allemande L'Ausoniéne* com indicação *marqué,* sinalizando para se obedecer ao tempo regular, melodia em sucessão de colcheias com execução *égale,* fato incomum na música francesa, além de frases téticas, diferentes do padrão anacrústico da língua francesa.

O Couperin inovador escreve na *Neuvième ordre* uma *Allemande a deux clavecins*, peça em que, como o próprio nome indica, é indispensável o uso de dois cravos. Mesmo havendo poucos exemplos de obras a dois cravos antes desta publicação (Gaspar Le Roux escreveu *Suites à deux clavecins* em 1705), não se pode afirmar que esta não tenha sido prática comum. Os inventários pós-morte de músicos da época mostram que, muitas vezes, eles possuíam mais de um cravo em casa, o que indicaria a prática familiar, ou entre mestre e discípulos, de se tocar cravo em conjunto. Em *La Julliet, Quatorzième ordre,* Couperin indica: "Esta peça pode ser tocada em instrumentos diferentes. Mas ainda em dois cravos ou Epinetas; a saber, o sujeito com o Baixo em um, e o mesmo Baixo com a contraparte em outro. Assim, as outras peças que estejam escritas em três partes"[56] (COUPERIN, 1722: 17, tradução nossa). Desta forma, o primeiro cravo toca a voz aguda (*sujet*), enquanto o segundo cravo toca a segunda voz (*contre-partie*), e ambos tocam o mesmo baixo. A tonalidade da *Allemande a deux clavecins*, Lá maior, é qualificada por Charpentier (1690: 456) como "alegre e rústica". As harmonias amplas, o contraponto constante a cinco vozes que passam de um cravo a outro com ornamentação rica e brilhante fazem desta obra um exemplo de *allemande* francesa. Estão presentes, nesta peça, características tipicamente francesas já mencionadas anteriormente, que têm proximidades aos aspectos de língua falada, como: frases anacrústicas, motivos fragmentados por *silence d'articulation,* notas com grandes ligaduras, ornamentação rica evidenciando prolongamentos silábicos e semicolcheias desiguais (*inégales*). As partes de cada cravista nesta *allemande* são tão ricamente escritas que quase poderiam ser executadas como peça solo. Baumont afirma: "Esta música é concebida por dois solistas que querem cada um valorizar sua arte de tocar cravo"[57] (2007, tradução nossa).

---

56 "Cette Piéce se peut jouer sur differens instrumens. Mais encore su deux Clavecins ou Epinétes; sçavoir, le sujet avec la Basse, sur l'un : et la même Basse avec la contre-partie, sur l'autre. Ainsi des autres piéces qui pouront se trouver en trio" (COUPERIN, 1722: 17).

57 "Cette musique est conçue pour deux solistes qui veulent chacun valoriser leur art de toucher le clavecin" (BAUMONT, 2007).

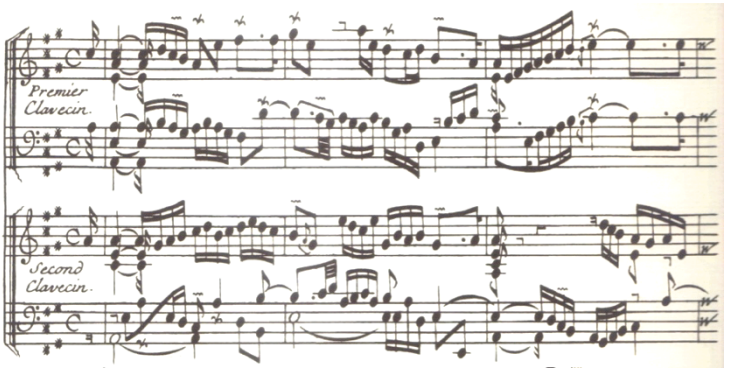


Fig. 27: François Couperin. *Allemande à deux clavecins. 9e ordre. Second livre de pièces de clavecin*, compassos 1 a 3 (COUPERIN, 1717: 37).

Ainda no *Second livre, Dixième ordre* tem-se *La Mézangère* (*luthé-mesuré*), peça com certas características das *allemande* graves, como: escrita em notas pontuadas nos registros graves e médios do cravo, presença de *silences d'articulation*, *suspentions* e notas pedais. Na *Onzième ordre, La Castelane* (*coulemment*) se inicia com três notas descendentes que se assemelham às anacruses, e tem escrita em registros graves e ornamentação abundante. O *Troisième livre* (1722), com quatro *allemandes,* apresenta na *Seizième ordre*, *Les graces incomparables ou La Conti* (*majestueusement*), assim como *La Superbe, ou La Forqueray* (*fierment, sans lenteur*), *Dix-septième ordre*. A *Dix-huitième ordre* traz a *allemande La Verneville,* "Retrato de A. Caspaux de Verneuil, secretário da Câmara do Rei. Ele era o único herdeiro M. Prat, Receptor-Geral de Finanças, homenageado do 2º livro de François Couperin"[58] (SAINT-SAINT-ARROMAN, 1988: XVII tradução nossa). No prefácio do *troisième livre de pièces de clavecin*, Couperin escreve que:

> Será encontrado neste livro um novo sinal (ˈ) que é para marcar a terminação do canto ou das frases harmônicas, e para fazer compreender que é necessário separar o fim do canto antes de passar ao que se segue. Sendo quase imperceptível em geral, e apesar de não se observar este pequeno silêncio, as pessoas de [bom] gosto sentem que algo está faltando na execução. Em uma palavra, esta é a diferença de

[58] "Portrait de A. Caspaux de Verneuil, sécretaire de la chambre du Roy. Il fut le légataire universel de M. Prat, receveur général des finances, dédicataire du 2e Livre de François Couperin" (SAINT-ARROMAN, 1988: XVII).

quem lê seguido, de quem lê com pontos e vírgulas, estes silêncios deve sentir-se sem alterar o tempo [*mesure*] [59] (COUPERIN, 1722, tradução nossa).

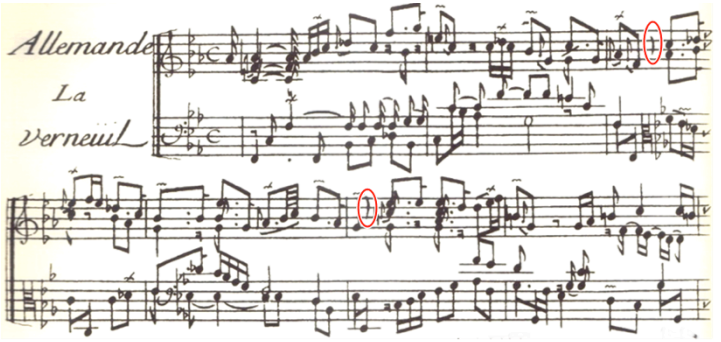


Fig. 28: François Couperin. *La Verneville. 18e ordre. Troisième livre de pièces de clavecin*, compassos 1 a 6 (COUPERIN, 1722: 48).

Este sinal significando uma breve respiração, semelhante ao mencionado **h** (*haleine*) de Blavet (Fig. 11) e ao **d** (*demeurer*) de Brossard (Fig. 12), evidencia a particularidade da língua e da música francesas em ter suspiros, espaços, respirações separando pequenos motivos musicais ou poéticos.

Esta *allemande* foi escrita em Fá menor, tonalidade dita por Charpentier (1690 : 456) como "obscura e queixosa". *La Verneville* se vale bem do estilo nobre das *allemandes* francesas mesmo utilizando-se dos registros médio-agudos do cravo, seu baixo não apresenta o rigor de outras *allemandes,* ao acompanhar as melodias da voz superior de extrema expressividade.

Para o *Quatrième livre* (1730), Couperin escreveu seis *allemandes: La Couperin* (*d'une vivacité modérée*), *Vingt et unième ordre*; *Le point du jour*, *Vingt-deuxième ordre*; *L'Audacieuse*, *Vingt-troisième ordre*; *La Misterieuse, Ving-ciquième ordre*; *La Convalescente, Vingt-sixième ordre* e *L'Exquise*, *Vingt-septième ordre.* Todas elas, típicas *allemandes* graves, com início

[59] "On trouvera un signe nouveau dont voici la figure \ c'est pour marquer la terminaison des chants, ou de nos Phrases harmoniques, et pour faire comprendre qu'il faut un peu séparer la fin d'un chant, avant que de passer à celuy qui le suit, cela est presque imperceptible en general, quoy qu'en n'observant pas ce petit Silence, les personnes de goût sentent qu'il manque quelque chose à l'execution, en un mot , c'est la diférence de ceux qui lisent de suite avec qui s'arêtent aux points , et aux virgules, ces silences se doivent faire sentir sans alterer la mesure" (COUPERIN, 1722: prefácio).

anacrústico, compasso quaternário, frases amplas e ricamente ornamentadas. A *Vingt-deuxième ordre* difere das outras por trazer a *allemande* como segunda peça. *Le point du jour,* nome de um dos bosques do *Parc de Versailles*, é escrita em Ré maior, tom "alegre e guerreiro", segundo Charpentier(1690: 456). Traz indicação *d'une legeré modérée* e compasso 2/4, o que a difere das *allemandes* graves, em compasso "C".

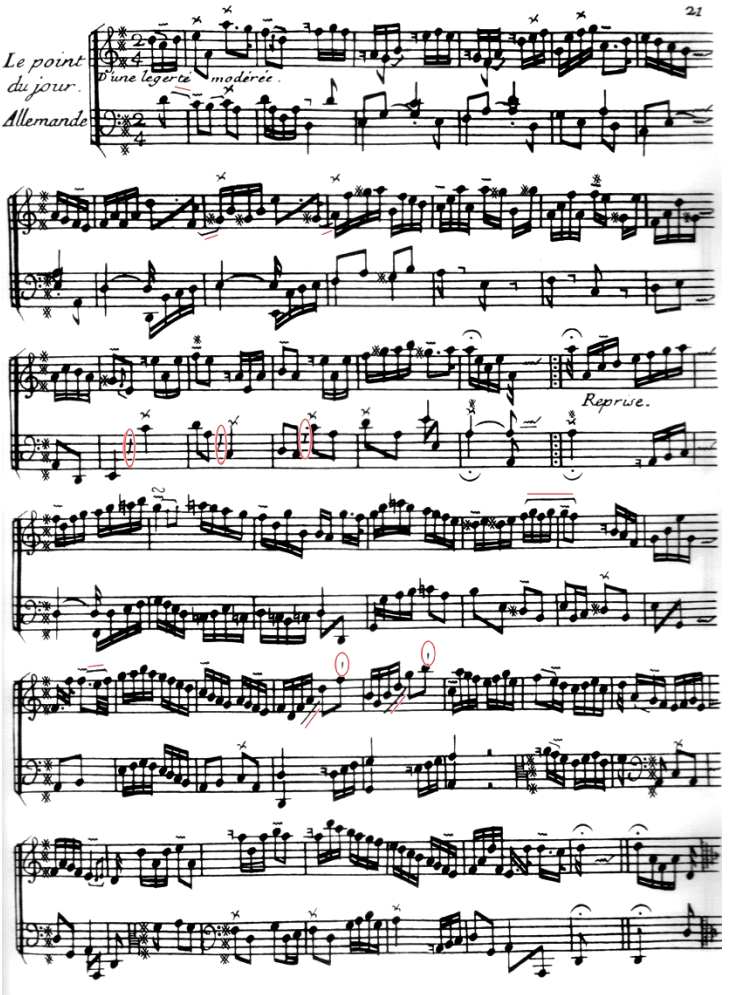


Fig. 29: François Couperin. *Le point du jour, 22e ordre. Quatrième livre de pièces de clavecin*, compassos 1 a 40 (COUPERIN, 1730: 21).

O compositor coloca algumas ligaduras entre a última colcheia ou semicolcheia de um compasso e o primeiro tempo do compasso seguinte, qualificando, assim, o *relais* da língua falada (anacruses ao primeiro, oitavo e nono compassos). Veem-se nesta peça novamente os pequenos sinais articulatórios (décimo terceiro, décimo quarto e décimo quinto compassos) citados no prefácio do *Troisième livre de pièces de clavecin,* além de *aspiration* (décimo primeiro e décimo segundo compassos da segunda parte) precedidas por ligaduras colocadas em arpejos ascendentes.

A última peça nomeada *allemande* escrita por Couperin para os quatro *Livres de pièces de clavecin* é *L'Exquise* (*A Requintada*), *Vingt-septième ordre*, em Si menor, tom que remete, segundo Charpentier, (1690: 456) ao "solitário e melancólico". Esta peça traz um importante exemplo de *inégalité* associado ao ritmo pontuado sugerido por Couperin na *allemande La Laborieuse*: *les doubles croches un tant-soit-peu pointées*. Em *L'Exquise*, no segundo e terceiro compassos da segunda parte, as duas vozes superiores são escritas em grupos de semicolcheias pontuadas e fusas, enquanto a voz do baixo está em grupos de quatro semicolcheias desiguais.

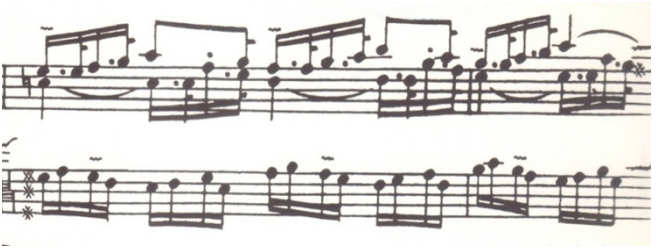


Fig. 30: François Couperin. *L'Exquise, 27e ordre*, Compassos 2 e 3 da segunda parte. *Quatrième livre de pièces de clavecin*, compassos 17 e 18 (COUPERIN, 1730: 66).

O resultado sonoro se dá com desigualdade rítmica entre a mão direita, pontuada, com subdivisão em quatro (4:1), contra a mão esquerda, *inégale*, com subdivisão em três partes (3:1). O interessante contraste entre as duas vozes, associado aos ornamentos, soa quase como um *luthé*. Castillon afirma que:

> Se, ao invés de todas as notas iguais, eu uso notas em que a primeira é pontuada e, consequentemente, de um valor triplo ao valor da segunda, o efeito dessa espécie de melodia é diferente; há algo mais escuro, se o movimento é triste; algo maior se o movimento é moderado; algo mais orgulhoso, se o movimento é mais vivo: esse tipo

> de movimento não é bom muito vivo[60] (CASTILLON, 1772: 479 apud RANUM, 2001: 249, tradução nossa).

Existe, assim, estreita relação entre a notação pontuada e as consoantes dobradas citadas por Bérard: "Devemos dobrar as letras [consoantes] em todas as passagens com marcas de paixão"[61] (BÉRARD, 1755: 94, tradução nossa), princípio que se adéqua à execução ao cravo e justifica sua articulação. As notas desiguais são característica evidente na língua francesa, que sempre as cultivou nos princípios poéticos e oratórios. Da mesma maneira, a distribuição dos *relais* dentro da estrutura métrica da poesia francesa tinha previsivelmente notas desiguais. Bérard descreve os níveis de dobramento consonantal relativos aos níveis de expressão os relacionando aos níveis de desigualdade.

Uma comparação entre as primeiras e as últimas *allemandes* de Couperin nos mostra que a linearidade de escrita demanda mais *inégalité* nas semicolcheias das primeiras *allemandes* do que nas últimas. Em 1730 apenas três anos antes de sua morte, quando publicou o último *Livre de pièces de clavecin,* Couperin parece não estar preocupado em provar suas habilidades como compositor, mas simplesmente afinar sua linguagem ao cravo (BAUMONT, 2007: 67). Toda a complexidade das primeiras *allemandes* se dilui em experimentos que tornam as últimas *allemandes* menos complexas.

Conclusão

A partir de investigações feitas sobre as características representativas do discurso oratório francês do século XVIII, este texto demonstra de que maneira estas se apresentam como recurso interpretativo das *allemandes* para cravo de François Couperin. No processo de escolha das peças para análise, foram priorizadas as *allemandes* que apresentam escrita mais complexa, a fim de compreender melhor o material composicional do autor. Desta forma, foram estudadas: *allemandes L'Auguste*, *La Laborieuse*, *La Ténébreuse*, *La Logevière*, *La Raphaéle*, *L'Ausoniéne*, *Allemande a deux clavecins*, *La Verneville*, *Le point du jour* e *L'Exquise.*

---

60 "Si au lieu de notes toutes égales, j'emploie des notes dont la première soit pointée, et par conséquent d'une valeur triple de la valeur de la seconde, l'effet de cette espece de mélodie est différent; il y a quelque chose de plus sombre, si le mouvement est triste; quelque chose de plus grande si le mouvement est modéré; quelque chose chose de plus fier, si le mouvement est plus vif: cette espèce de mouvement n'est pas bon très-vite" (CASTILLON, 1772: 479 apud RANUM, 2001: 249).

61 "On doit doubler les letters dans tous les endroits marqués au coin de la passion" (BÉRARD, 1755: 94).

As principais constatações foram: os prolongamentos silábicos são a principal maneira de acentuação na língua falada na França e encontram equivalência na acentuação musical das *allemandes* de François Couperin; a métrica da pronúncia francesa corresponde às frases musicais deste autor, com continuidade melódica e ausência de contrates; suspiros e espaços presentes na língua falada podem ser facilmente encontrados em respirações que separam pequenos motivos musicais, resultando em microarticulações; a relação entre notas desiguais e consoantes dobradas é perceptível na tradição musical francesa de *inégalitè*; a distribuição do *relais* inserido na estrutura métrica da poesia, assim como a inflexões da língua francesa no conjunto formado por acentos específicos, formam estrutura frasal característica que se assemelha à tradição musical desta nação e difere da música composta e executada em outras nações. Desta forma, considerando que a prosódia de cada língua é fator determinante em como cada nação articula e fraseia sua música, a flexibilidade composicional de François Couperin, assim como a pronúncia na interpretação das peças analisadas, encontra semelhança na expressão do idioma francês, com prosódia específica, e, nestes princípios, deve-se aprender a gramática da música para uma interpretação estilisticamente coerente, atrativa e mesmo bela.

Referências

ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie*. Lengres, Iehan des Preyz, 1589. Disponível em: <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/31/IMSLP30806-PMLP15048-Orchesographie.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2016.

BACH, Johann Sebastian. *Klavierbüchlein für Anna* Magdalena. Kassel: Bärenreiter, 1981. Edição fac-similar do original de 1725.

_____. *Französische Ouverture*. Munich: G. Henle Verlag, 1975.

BACILLY, Bénigni [Bertrand] de. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paris: Ballard, 1668.

BARY, René. *La rhétorique françoise.* 2. ed. Edição. Paris: P. Le Petit, 1665.

BAUMONT, Olivier. Les notes inégales en musique française: ce que nous apprennent les ètrangers, *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Contenus, Le deuxième numéro, La revue du Conservatoire, Dossier notation et interprétation, 2013. Disponível em : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=608>.

_____. *Couperin, Intégrale des livres de pièces de clavecin*. França: Erato Disques, 2007. CD.

BEAUSSANT, Philippe. *François Couperin.* França: Fayard, 2007.

BÉRARD, Jean-Antoine. *L'art du chant.* Paris : Dessaint and Saillant, 1755.

BLAVET, Michel. *Sonates melées de pièces pour la flute traversière, avec la basse.* 1732. Disponível em: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c5/IMSLP179382-PMLP314354-Blavet_6_Flute_Sonatas_Op2.pdf. Acesso em 20 mai. 2016

BROSSARD, Sébastien de. *Recueil d'airs sérieux et a boire.* Paris, FR: Ballard, 1708.

CARNAUD, Joseph le Jeune. *Méthode pour le flageolet à une, à deux, à trois, à quatre ou à cinq clefs.* Paris: Billaudot, 1865.

CHARPENTIER, Marc-Antoine. Règles de composition. [1690]. In: CESSAC, Catherine. *Marc-Antoine Charpentier*. Paris: Fayard, 1988. p. 437-461.

CLARK, Jane; DEREK, Connon. *The Mirror of Human Life:* Reflections on François Couperin's Pièces de Clavecin. London: Keywords Press, 2002.

COPLANDE, Robert. Manner of Dauncynge of Bace Dauces. Londres: 1521. In: GRIS, Patri du Chat. *The Letter of Dance*. 1991/3. Disponível em: <http://www.pbm.com/~lindahl/lod/vol2/translation_coplande.html>. Acesso em: 1° mar. 2016.

COUPERIN, François. *L'art de toucher le clavecin.* Paris: 1717. Disponível em : <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP278954-PMLP09374-Couperin_-_L_art_de_Toucher_le_Clavecin_-1717-.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2016.

_____. *Pièces de clavecin. Premier livre*. Paris: Fuzeau, 1988. Edição fac-similar do original de 1713.

_____. *Pièces de clavecin. Second livre*. Paris: Fuzeau, 1988. Edição fac-similar do original de 1717.

_____. *Pièces de clavecin. Troisième livre*. Paris: Fuzeau, 1988. Edição fac-similar do original de 1722.

_____. *Pièces de clavecin. Quatrième livre*. Paris: Fuzeau, 1988. Edição fac-similar do original de 1730.

DAQUIN, Claude. *Pièces de clavecin.* Paris: Lababée, 1735.

DECHAUME, Antoine Geoffory. *Langage du clavecin*. Luynes: Éditions Van de Velde, 1986.

DIDEROT, Denis, D'ALEMBERT, Jean le Rond (Eds.). *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.* Paris: 1772. Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu>. Acesso em: 20 nov. 2016.

D'OLIVET, Pierre-Joseph Thoulier abbé. *Traité de la prosodie*. Genebra: Cramer, 1755.

HORA, Edmundo. Por uma gramática aplicada à prática sonora cravística: duas vertentes nacionais para a compreensão do estilo nas execuções. *Per Musi,* Belo Horizonte, n. 24, p. 125-134, 2011.

_____. As allemandes frobergianas: um modelo musical do discurso eloquente? *Música Hodie,* Goiânia, v. 9, n. especial, p. 141-152, 2009.

HOTTETERRE, Jacques-Martin. *Principes de la flûte traversière*. Amsterdan: Aux Dépens d'Estienne Roger, Marchand Libraire, 1728.

KOSOVSKE, Yonit Lea. *Historical Harpsichord Technique.* Developing la douceur du toucher. Indiana: Indiana University Press, 2011.

LAMY, Bernard. *La rhetorique ou l'art de parler.* Paris: Pralard, 1675.

LULLY, Jean-Baptiste. *Alceste.* Paris: Philidor, 1674. Disponível em: <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP31270-PMLP71225-N0109667_PDF_1_-1.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2016.

MORLEY, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. Londres: Peter Short, 1597.

MORIER, Henri. *Dictionaire de poétique et de rhétorique.* 4ª ed. Paris: Presses Universitaires Françaises, 1989.

PAVAN, Beatriz. *Aspectos da prosódia da língua francesa e sua influência nos quatro livros para cravo de François Couperin*. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas: 2015.

PINEAU, Joseph. *Le mouvement rythmique en français, principes et méthodes d'analyse.* Paris: Klincksieck, 1979.

RANUM, Patricia M. *The Harmonic Orator.* The Phrasing and Rhetoric of the Baroque Airs. Indiana: Pendragon Press Musicological Series, 2001.

RIEMANN, Hugo. *Historia de la música.* [1884]. Tradução para o espanhol de Antonio Ribeira Y Maneja. Barcelona-Buenos Aires: Editorial Labor, 1934.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique.* Paris: Duchesne, 1768.

SAINT-ARROMAN, Jean. Prefácio. In: COUPERIN, François. *Pièces de clavecin,* v. III. Edição de Jean Saint-Arroman. França: Edition Fuzeau, 1988. p. I-XX.

SAINT-LAMBERT, Michel. *Les principes du clavecin contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature & le clavier*. Paris: Ballard, 1702.

WENTZ, Jed. *The Relationship between Gesture, Affect and Rhythmic Freedom in the Performance of French tragic Opera from Lully to Rameau.* Tese (Doutorado). Universiteit Leiden, Holanda: 2010.

TUBÉRY, Jean. *Ex libris – La bibliothèque musicale de J. S. Bach*. Paris: OPUS 111, 2000. CD.

Beatriz Pavan é Pós-doutoranda no PPGM-EMAC-UFG, professora de cravo e piano do C. C. Gustav Ritter. Professora de piano na Universidade de Brasília – UNB (2013-2014). Doutora em Práticas Interpretativas – Cravo, pela UNICAMP. Mestre em música - Performance Musical, pela Universidade Federal de Goiás. Também cursou Licenciatura em Música, Bacharelado em Piano e Especialização em Performance Musical nesta mesma instituição. Foi tecladista da Orquestra Filarmônica de Goiás, Orquestra Sinfônica de Goiânia, Camerata Goyazes. Como cravista e pesquisadora tem se apresentado em importantes eventos no Brasil e exterior, desenvolvendo trabalho sobre música contemporânea e música do século XVIII. beatrizpavan1402@gmail.com

Edmundo Hora é especialista em Música Barroca diplomado em Cravo pelo Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten EM Amsterdam-Holanda; Pós-Graduou-se pelo Conservatorium Sweelinck de Amsterdam. Professor nos Festivais: Londrina, Oficina de Curitiba no Paraná; Atuou por 10 anos nos Festivais de Música colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora Minas Gerais. Nos Festivais de Música colonial Brasileira, SESC, ITAÚ e Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e São Paulo. Seminário Internacional de Música da UFBa e UFMG. Tem registrado seu trabalho em diversos CD's: Terceiro Sinal com Edson Cordeiro; América Portuguesa - Música Colonial Brasileira com "Armonico Tributo" Coro e Orquestra Barroca; Tríplo Contínuo; Pous passer la Melancholie - Obras de Froberger para Cravo solo. "Estes nosso Brasis" - Música para Fortepiano no Brasil dos sécs. XVIII e XIX. Criou e participou da organização do PERFORMA CLAVIS INTERNACIONAL 2010, 2012 e 2014. ephora@uol.com.br

Sonia Ray é professora Titular da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia, onde leciona contrabaixo, música de câmara e metodologia de pesquisa. Possui graduação em Composição e Regência pelo IA da Unesp (SP, 1993), Mestrado e Doutorado (1998) em Performance e Pedagogia do Contrabaixo, ambos na University of Iowa, EUA. Apresenta-se regularmente em performances ao contrabaixo priorizando o repertório contemporâneo. É artista convidada da International Society of Bassists desde 1993. Concluiu estágio de Pós-doutoramento na University of North Texas (2008). É colaboradora no PPG Música do IA-UNESP onde orienta pesquisas sobre performance em contrabaixo e música de câmara. Desenvolve pesquisas com ênfase em Performance Musical, atuando principalmente com contrabaixo contemporâneo, cognição musical, e música de câmara. Foi Presidente da ANPPOM (Gestão 2007-2011). É sócia-fundadora da ABCM, da - da ABRAPEM e da ABC-Associação Brasileira de Contrabaixistas. É editora Revista Música Hodie (Qualis A1). soniaraybrasil@gmail.com

DOI 10.20504/opus2016b2210

Transcriação: uma análise do *Pierrot Lunaire* de Augusto de Campos e o uso da melopoética como ferramenta para a tradução de obra vocal

Lúcia de Fátima Vasconcelos Jatahy (UNICAMP)
Adriana Giarola Kayama (UNICAMP)

Resumo: Este artigo é um estudo interdisciplinar que realizamos na nossa pesquisa de doutorado, na qual reunimos teorias da linguística e da música, com o fim de delimitar e aprofundar, por meio de uma análise de caso, a tradução do *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg por Augusto de Campos, ferramentas que auxiliassem o processo de tradução de obras vocais. Partimos da visão do intérprete cantor e do princípio que texto e a música são fenômenos sonoros indissociáveis na canção e outros gêneros vocais, recorrendo à melopoética como fio condutor desse processo criativo. Diante de tal corrente de estudo, que trabalha especificamente com as questões sonoras que permeiam letra e música, as ferramentas de trabalho que desenvolvemos possuem íntima relação com esses fenômenos. Métrica, acentuação rítmica, prosódia, rimas internas e externas, os processos de união e separação de palavras em música e questões interpretativas são os elementos que foram aqui aprofundados em uma pesquisa que, em sua essência, promove a intercomunicação entre a música e a linguística.

Palavras-chave: Tradução para performance vocal. Augusto de Campos. *Pierrot Lunaire*. Melopoética.

"Transcreation": An Analysis of *Pierrot Lunaire* by Augusto de Campos and the Use of "Melopoetics" as a Translation Tool for Vocal Works

Abstract: This paper is an interdisciplinary study conducted as part of our doctoral research and brings together theories of linguistics and music to define and develop, through a case analysis, the translation of Arnold Schoenberg's *Pierrot Lunaire* by Augusto de Campos, where these theories can be used as tools to assist in the translation process of vocal works. We start from the viewpoint of the singer and the principle that text and music are inseparable sound phenomena in song and other vocal genres, relying on the theory of *melopoetics* as the guiding principal of this creative process. In light of this line of study that deals specifically with the sonorous issues that permeate music and text, the tools we developed are intimately related to these phenomena. Meter, rhythmic accentuation, prosody, internal and external rhymes, the process of joining and separating words in music, and performance issues are elements discussed here, in a study that, in its core, promotes intercommunication between music and linguistics.

Keywords: Translation for vocal performance; Augusto de Campos; *Pierrot Lunaire;* melopoetics.

JATAHY, Lúcia de Fátima Vasconcelos; KAYAMA, Adriana Giarola. Transcriação: uma análise do *Pierrot Lunaire* de Augusto de Campos e o uso da melopoética como ferramenta para a tradução de obra vocal. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 259-282, dez. 2016.

Submetido em 16/05/2016, aprovado em 17/07/2016.

Percebendo a crescente demanda por obras vocais traduzidas, resolvemos nos debruçar sobre o estudo desse tipo de tradução, ainda pouco aprofundada no Brasil. Em algumas traduções de obras vocais atuais, percebemos que no resultado final havia uma perda considerável na qualidade do texto, na sua inteligibilidade por parte do público e que, não raramente, eram textos que não favoreciam ao canto em seus aspectos técnicos e estéticos. Por outro lado, entrando em contato com a versão brasileira da obra *Pierrot Lunaire*[1] de Arnold Schoenberg por Augusto de Campos, percebemos que o resultado final foi uma obra viva, de identidade forte, de fácil adaptação à voz e comunicação ao público. Em contato com Augusto de Campos, este nos revelou que para a confecção dessa tradução contou com o apoio da maestrina e cantora Edmar Ferretti[2], figura imprescindível, segundo o poeta, para a qualidade final da obra. Campos descreve que foi um trabalho conjunto, sendo a maestrina responsável por escrever o texto poético na partitura, conferindo-lhe a liberdade de tomar decisões que favorecesse essa relação entre texto e música[3]. Enquanto estudava a literatura que tratava de tradução, observamos o quão inesgotáveis são as possibilidades de abordagens. Por se tratar de uma pesquisa na

[1] O texto original de *Pierrot Lunaire* foi escrito em língua francesa por Albert Giraud. Este texto foi posteriormente traduzido para a língua alemã por Otto Erich Hartleben, versão musicada por Arnold Schoenberg. Augusto de Campos fez sua tradução do *Pierrot Lunaire* a partir da versão de Schoenberg/Hartleben.

[2] Edmar Ferretti é cantora, maestrina e professora. É formada em canto e piano pelo Conservatório H. Villa-Lobos e em canto orfeônico pela Escola Caetano de Campos - São Paulo. Formou-se atriz na Escola de Arte Dramática da ECA – USP. Especializou-se em canto e *mise en scène* em Genebra, Espanha e Portugal. Desenvolveu intensa carreira artística como cantora lírica e camerista, no Brasil e no exterior, nas décadas de 60, 70 e 80 e nos primeiros cinco anos de 1990, tendo sido considerada por Camargo Guarnieri sua melhor intérprete. Foi a primeira brasileira a executar a Recitante, em alemão e em português, da obra *Pierrot Lunaire*, de A. Schoenberg, em vários teatros de capitais do Brasil. Foi professora titular da Universidade Federal de Goiás, de 1970 a 1990. Na UFU, prestou concurso em 1981, ingressando como professora titular criando a área de Canto, no então DEFOM, e regente titular do Coral da UFU. Deu início ao projeto A ópera no Triângulo, levando à cena, até 2009, treze óperas e inúmeros espetáculos cênico-musicais. Em 25 de junho, após reger o *Requiem*, de Mozart, recebeu o título de Doutor Honoris Causa conferido pela Universidade Federal de Uberlândia. De 1981 a 2010, Edmar Ferretti desenvolve intensa atividade artística e pedagógica, coordenando e dirigindo montagens encenadas em Uberlândia, Uberaba, Rio de Janeiro, São Paulo, Goiânia e outros centros, assim como administra a Divisão Coral-DIVIC-DICULT-UFU (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA).

[3] O material foi gentilmente cedido por Augusto de Campos e Edmar Ferreti para a presente pesquisa.

área da música, nos sentimos à vontade para trabalhar a tradução segundo os parâmetros sonoros do texto, uma linha de estudo chamada melopoética[4].

Procuramos saber com o poeta Augusto de Campos que parâmetros nessa área foram observados durante o seu processo de tradução e ele elencou alguns aspectos da linguística que foram observados conjuntamente às questões musicais.

Em tratados de versificação, observamos o comportamento rítmico do poema, um dos parâmetros que Campos defendeu como importante nesse estudo. Também, na literatura linguística, nos debruçamos sobre os efeitos da prosódia da fala e sua influência na fraseologia musical. Além desses aspectos, percebemos que a rima também influenciava diretamente na sonoridade e estrutura do poema e que foi trabalhada com muita propriedade por Campos.

Enfim, no nosso estudo da interpretação da obra, resolvemos observar também como o tradutor utilizou os fenômenos de união e separação de palavras, tão comuns no repertório vocal brasileiro e alvo de críticas. Levantamos as soluções empregadas por ele e sugerimos possíveis soluções interpretativas.

Parâmetros linguísticos observados na tradução poética de uma obra musical

Partindo da observação sonora do texto, elencamos nesta pesquisa como parâmetros de análise a origem da relação música–texto na natureza da composição musical, ritmo e métrica, prosódia, rimas e os fenômenos de divisão silábica.

A origem da relação música–texto na natureza da composição musical. A relação fundamental da música com o texto é um dos pontos iniciais do trabalho de tradução de uma obra musical. Cada compositor possui características próprias, que mudam inclusive durante a sua vida, de acordo com seus estudos e experiências. Portanto, o tradutor, ao se defrontar com uma obra musical antes de iniciar o seu trabalho, precisa entender a relação do trabalho do compositor em conjunto ao trabalho do poeta ou vice versa, nos casos em que a música antecede a poesia.

Schoenberg (2010), por exemplo, explica que em seu processo composicional os sons das primeiras palavras do texto poético lhe servem de inspiração, assim como a verdadeira essência do poema. Entretanto, a sua música é algo que ele compõe independentemente, e que apenas dias depois ele verifica o resultado final da composição.

[4] A melopoética é um ramo dos estudos comparados que, numa abordagem intersemiótica, investiga as possíveis interações entre a literatura e a música, as chamadas homologias.

Interpretando essas palavras, Richard Kurth (2000: 222) define que Schoenberg se enquadra em uma corrente que se denomina "mimologismo" ou "cratilismo" [5]. O compositor aproxima-se do termo platônico pela relação sonora entre o texto e a música, assim como a percepção da sua essência poética na composição musical. Para Kurth, a *Sprechstimme* estende à recitação, oferecendo uma resposta às propriedades mimológicas da linguagem. O autor ilustra sua teoria com as primeiras palavras de *Mondestrunken*.

Segundo Kurth (2000),

> O cenário não é reproduzido aqui, mas certamente os sons estão gravados indelevelmente na memória aural de todos os leitores. A *Sprechstimme* aqui é um deleite de cratilismo. Seu ritmo e contorno são apropriadamente ondulatórios, e eles geralmente descendem completamente, como a 'luz da lua que verte em ondas' (linha 2). [...] Respondendo ao "som das primeiras palavras" deste poema, a música que cresce no ouvido cratilista de Schoenberg parece ser especialmente influenciado pelas qualidades sônicas das palavras *trinkt* e *Wogen*[6] (KURTH, 2000: 222-223, tradução nossa).

Assim, acreditamos que o entendimento da relação do compositor com o texto é compreender e refazer o caminho traçado por ele, o que amplia a visão do poeta que se propõe a traduzi-lo.

Ritmo e métrica. Ritmo e métrica são duas estruturas que possuem um papel estrutural na poesia e na música. A o ponto de intercessão dessas estruturas nessa relação da música com o texto é um dos pontos fundamentais do trabalho de tradução de uma obra vocal. Cerqueira (2006) sobre o ritmo poético nos elucida: "O sentido rítmico da linguagem poética, por força da essência temporal, faz do ritmo um fator estrutural e expressivo que congrega todos os demais – melódicos, harmônicos, intensivos e timbrísticos" (CERQUEIRA, 2006: 118).

---

[5] O termo "cratilismo" é utilizado por Platão e debate a representação da qualidade mimética da linguagem em geral, e dos nomes em particular.

[6] "The setting is not reproduced here, but surely its sounds are etched indelibly in the aural memory of every reader. The Sprechstimme here is a Cratylist's delight. Its rhythms and contours are appropriately wavelike (and drunken), and they generally descend overall, like the moonlight´s pouring waves (line2). [...] Responding to the "sound of the first words" of this poem, the music arising in Shoenberg´s Cratylist ear seems especially influenced by the sonic qualities of trinkt and Wogen" (KURTH, 2000: 222-223).

A métrica poética, assim como a musical, pode ser entendida como base de "compasso", ou modos de organização dos impulsos sonoros (sílabas na poética) em padrões para a composição de séries (versos), quantitativamente equilibradas. Cerqueira (2006) defende que todo texto musical ou poético, junto com a tensão melódica, possui uma tensão métrica, um padrão de medida das pulsações e seus pontos de apoio, para a produção de um sentido rítmico. Por exemplo, da fusão entre a versificação grega e latina, ficaram as conhecidas unidades métricas, os "pés" ou "metros gregos", formados por agrupamentos das sílabas: iambo (sílaba breve seguida de longa – U /), troqueu (sílaba longa seguida de breve – / U), dáctilo (sílaba longa seguida por duas breves – U / /), anapesto (duas sílabas breves mais uma longa – U U /), anfíbraco (uma sílaba breve, uma longa, uma breve – U / U), entre outras. As normas de versificação da poesia ocidental herdaram esse sistema clássico, adaptando-o progressivamente a cada idioma. A Tab. 1 mostra uma representação dos pés ou metros gregos, sua classificação e exemplos no português brasileiro.

Pés	Representação	Classificação	Exemplo
Iambo	U /	Duplo	amém, chapéu, portão
Troqueu	/ U	Duplo	caixa, menta, coisa
Dáctilo	/ U U	Triplo	cântico, pântano
Anapesto	U U /	Triplo	atenção, vendaval
Anfíbraco	U / U	Triplo	cabelo, palavra

Tab. 1: representação, classificação e exemplos dos pés métricos.

Na língua portuguesa, Cerqueira (2006) explica que o sistema acentual da poesia utiliza a denominação "tônica" para a noção de longa e "átona" para a noção de breve, ficando a ideia de pé relacionada com as unidades rítmico-intensivas[7] do verso, ou intervalo entre duas tônicas, composto pelas sílabas átonas e a tônica que as rege. O sistema musical, por sua vez, exerce a liberdade universal de fundir os sistemas rítmicos diversos, visando compor o seu próprio ritmo.

Stein e Spillman (1996) definem como métrica poética os padrões de acentuação e ressaltam que o número de sílabas por linha também é objeto de uma variedade de tradições e regulamentações.

No processo de escrita poética, Goldstein (2005) complementa:

[7] Unidades rítmico-intensivas se referem à intensidade sonora das sílabas em conjunto com a duração das mesmas.

> A métrica é, de certo modo, exterior ao poema. Ao compor, o poeta decide se vai, ou não, obedecer às leis métricas que seriam um suporte ou ponto de apoio. Nada mais que isso. Graças à criatividade do artista, depois de pronto, o poema tem um ritmo que lhe é próprio (GOLDSTEIN, 2005: 5).

A autora descreve ainda que o ritmo pode decorrer da métrica, ou seja, do tipo e verso escolhido pelo poeta. Também pode resultar de uma série de jogos sonoros ou de repetições. O poeta escolhe, organiza e manipula esses recursos no texto e a cada combinação de recursos, resulta um novo efeito.

Para realizar esse trabalho de medição, o poema precisa ser dividido em sílabas poéticas que nem sempre correspondem às sílabas gramaticais. As sílabas poéticas podem se agrupar ou se separar quando houver encontro de vogais ou de fonemas parecidos, e é a percepção auditiva da melodia do verso quem vai indicar como vai ocorrer a escansão[8].

Der Mond, ein blankes Türkenschwert
U / U / U / U /
Auf einem schwarzen Seidenkissen,
U / U / U / U /

Ex. 1: Exemplo de escansão métrica - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 13, *Enthauptung* (*Decapitação*).

Na opinião de Stein e Spillman (1996), a escolha do ritmo e da métrica pode colaborar na velocidade com a qual o texto pode ser falado e, consequentemente, como o texto pode se juntar à música. Cooper e Meyer (1960) afirmam que a métrica, assim como outros elementos da organização musical, possui natureza arquitetônica.

De acordo com Goldstein (2005), embora até o início do século XX se valorizasse a contagem silábica dos versos, mais recentemente, esta noção se associa à das unidades rítmicas que, de certo modo, abrange a anterior. Essa nova posição crítica permite analisar o ritmo do verso livre, inovação modernista que não segue nenhuma regra métrica, apresentando um ritmo novo, liberado e imprevisível. Para Goldstein (2005), as normas métricas foram seguidas de maneira diferente em cada período literário: "Ora se preferia determinado esquema rítmico. Ora se mesclavam diferentes tipos de metro. Ora surgia uma inovação. A mais marcante historicamente foi o verso livre modernista, que não segue nenhum tipo de esquema rítmico preestabelecido" (GOLDSTEIN, 2005: 5).

[8] Escansão: contagem das sílabas "métricas" (fortes e fracas) dos versos de um poema.

Ao tradutor, um trabalho de entendimento deste esquema rítmico da obra original de acordo com sua época é fundamental, assim como sua relação com a música. Embora a música tenda a fixar alguns parâmetros, essa não deve limitar as possibilidades criativas de quem se propõe a traduzir a obra.

Para contar corretamente as sílabas poéticas, por convenção, devem-se seguir basicamente os seguintes preceitos: não contar as sílabas poéticas que estão após a última sílaba tônica do verso (pós-tônica); saber que os ditongos têm valor de uma só sílaba poética; e que duas ou mais vogais, átonas ou até mesmo tônicas podem fundir-se entre uma palavra e outra, formando uma só sílaba poética (elisão).

Se, por um lado, a observância da métrica nos dá um entendimento do ritmo do poema em nível segmental, os esquemas de acentuação rítmica ampliam essa visão para o nível denominado suprassegmental, o que muitas vezes, tanto para o intérprete quanto para o tradutor, representa os pontos de apoio mais importantes.

Os acentos rítmicos são os acentos internos que, colocados em determinados lugares ou sílabas, marcam a fisionomia musical dos diferentes tipos métricos. O acento de uma sílaba é o primeiro valor tônico-rítmico de posição nesta palavra e que posteriormente se toma um valor tônico de posição na estrutura métrica geral do verso. De acordo com a autora supracitada, além dos acentos rítmicos principais, existem os secundários, que realçam e imprimem movimento ao verso. Para ilustrar, os acentos primários no Ex. 2 são marcados com o sinal " > " maior e destacado.

A virgem hirta
> **>**
de colo fino
> **>**

Ex. 2: Padrões de acentuação - *Pierrot Lunaire*, primeira estrofe do melodrama n. 12, *Galgenlied* (*Canção da forca*).

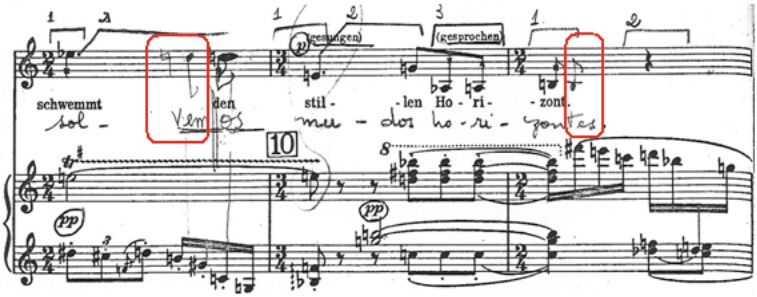
A percepção de como funciona a acentuação rítmica do poema fornece ao tradutor e intérprete um melhor entendimento da estrutura do poema em nível supra segmental.

A Tab. 2 mostra um exemplo de escansão métrica que foi usada na pesquisa.

Melodrama 1: *"Mondestrunken"* (Otto Erich Hartleben) / 'Bêbado de Lua' (Augusto de Campos)			
Poema em alemão	**Acent. silábica**	**Acent. silábica**	**Poema traduzido**
Den Wein, den man mit Augen trinkt, U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	O vinho que meus olhos sorvem U / U / U / U /
Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder, U / U / / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	A Lua verte em longas ondas, U / U / U / U /
Und eine Springflut überschwemmt U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	Que numa enorme enchente solvem U / U / U / U /
Den stillen Horizont. U / U / U /	2-4-6	2-4-6	Os mudos horizontes. U / U / U /
Gelüste, schauerlich und süss, U / U / U U U /	2-4-8	2-4-8	Desejos pérfidos se escondem U / U / U U U /
Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten! U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	No filtro do luar que chove U / U / U / U /
Den Wein, den man mit Augen trinkt, U / U / U / U /	2-4-6-8	2-6-8	O vinho que meus olhos sorvem U / U U U / U /
Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder, U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	A Lua verte em longas ondas, U / U / U / U /
Der Dichter, den die Andacht treibt, U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	O Poeta, no silêncio absorto, U / U / U / U /
Berauscht sich an dem heilgen Tranke, U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	Absinto santamente absorve, U / U / U / U /
Gen Himmel wendet er verzückt U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	E o céu é seu até que cai, U / U / U / U /
Das Haupt und taumelnd saugt und schlürfter U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	Olhar em alvo, gesto tonto, U / U / U / U /
Den man mit Augen trinkt. U / U / U /	2-4-6	1-3-5	que meus olhos sorvem. / U / U /

Tab. 2: Escansão métrica e marcação de acentuação métrica do *Pierrot Lunaire*, melodrama 1 *Mondestrunken* (*Bêbado de Lua)*.

Observando a Tab. 2, em relação à métrica, Hartleben (no poema em alemão) seguiu o parâmetro octassilábico francês do século XIX que, segundo Gouvard, é um tipo de verso simples, sem cesura, contendo oito sílabas e onde a última recebe um acento (GOUVARD, 2004: 49). Com predominância de padrão rítmico iâmbico, Hartleben escolhe palavras oxítonas como *"trinkt", "süss", "treibt"* e *"verzückt"* no final de vários versos. Augusto de Campos, apesar de manter o padrão métrico, não abriu mão da sonoridade da nossa língua, mantendo todas as terminações paroxítonas com a exceção do décimo primeiro verso, onde utiliza a palavra "cai". Assim, quando a cantora Edmar Ferretti fez a metrificação para o português na partitura, pequenos ajustes foram necessários:

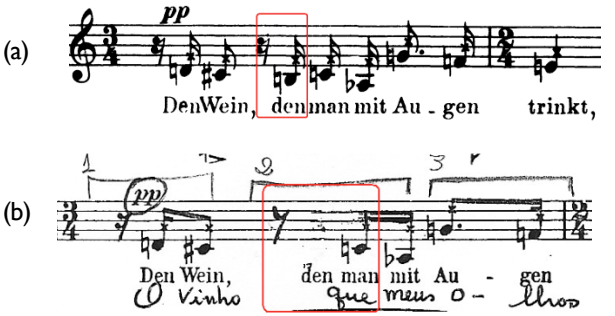


Ex. 3: Ajustes métricos - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 1, c. 9-11 [9].

Como mostrado no Ex. 3, adaptações musicais foram feitas para se ajustarem à nova métrica do poema em português. Nos versos 3 e 4, correspondentes aos c. 9 e 11, Edmar Ferretti reescreve o ritmo acrescentando notas, no entanto, mantendo as alturas das notas vizinhas, antecipando um gesto (como no c. 9), ou subdividindo a nota existente (c. 11).

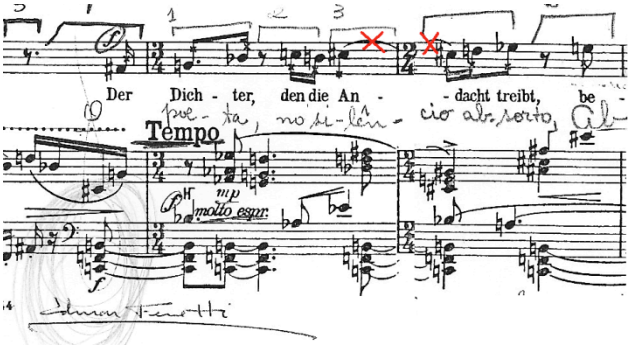
Outro tipo de alteração necessária, no entanto, foi a supressão de notas em virtude do texto. Um exemplo dessa adaptação se encontra no c. 23, conforme podemos observar no Ex. 4.

[9] Esse excerto de partitura e os demais que aparecerão nesse trabalho contendo a tradução do Augusto de Campos foram gentilmente cedidos pela maestrina Edmar Ferreti para nossa análise e estudo (SCHOENBERG, 1994).



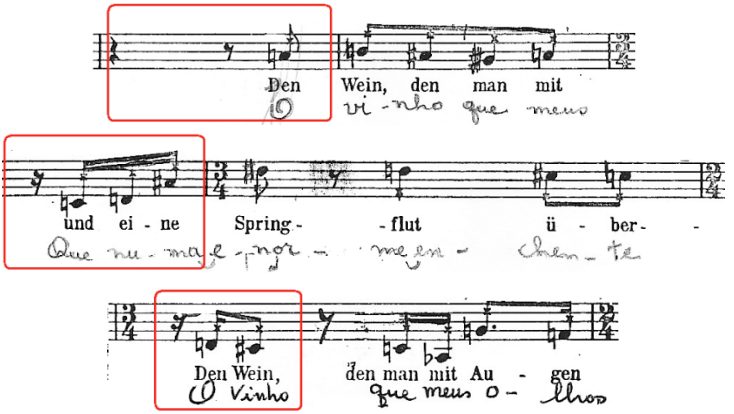
Ex. 4: a) Partitura original em alemão; b) Supressão da nota Si na versão em português para adaptação do texto - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 1, c. 23.

Ainda em relação às alterações relativas à partitura, outra solução que observamos foi a supressão da ligadura de prolongamento, como podemos verificar na passagem entre os c. 29 e 30 (Ex. 5).



Ex. 5: Supressão de ligaduras para adaptação do texto - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 1, c 29-30.

Em relação à música, Schoenberg favorece a sonoridade do verso iâmbico com predominância de inícios anacrústicos, seja na cabeça de compasso ou nos tempos mais fortes do compasso, como vemos no Ex. 6:



Ex. 6: Padrão iâmbico e anacruses - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 1, c. 2-3, 7-8 e 23.

Defendemos que o entendimento por parte do tradutor desse esquema rítmico da obra original é fundamental, assim como sua relação com a música. Embora a música tenda a fixar alguns parâmetros, esta não deve limitar as possibilidades criativas de quem se propõe a traduzir a obra.

Prosódia. Segundo Ezra Pound, "ao se escrever um verso, existem certos elementos primários, a saber: os vários 'sons articulados' da linguagem, isto é, de seu alfabeto, e os vários grupos de sílabas" (POUND, 1991: 4). Para o autor, essas sílabas têm pesos e durações distintas: os originais, e aqueles que são impostos a elas por outros grupos de sílabas ao seu redor. Este é o material com o qual o poeta trabalha e recorta seu desenho no tempo.

Mateus (2004), por sua vez, explica que estas propriedades são inerentes ao som e como estão relacionadas com as características acústicas das ondas sonoras:

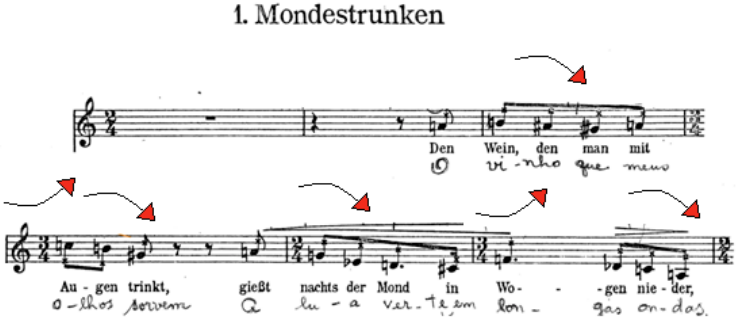
> O **tom** (ou **pitch**) tem como correlato acústico a **frequência** da onda sonora, ou seja, o número de vezes que um ciclo completo de vibração das partículas se repete durante um segundo. Quanto maior o numero de ciclos de vibração das partículas, maior é a altura do som e, portanto, mais "alto" é o tom. A frequência fundamental relaciona-se de um ponto de vista articulatório, com as cordas vocais: quanto mais delgadas, maior numero de vibrações, maior altura do som (MATEUS, 2004: 6, grifo nosso).

Segundo a autora supracitada uma sequência de segmentos com os seus respectivos tons cria o que chama de entoação dessa sequência, que pode ser uma palavra ou de um grupo de palavras.

Hervey, Loughbridge e Higgins (2006) estruturam o nível prosódico em três elementos. O primeiro é a acentuação, ou seja, a ênfase dada a certas sílabas, pronunciando-as com maior intensidade do que as outras.). O segundo elemento do nível prosódico seria a entonação – que diz respeito à variação de alturas (*pitch*) das vogais e à modulação das vozes que compõem a "melodia" de um enunciado. A entonação de um texto muitas vezes possui uma ligação direta com a intenção ou sentido do mesmo. A terceira característica prosódica seria a velocidade de emissão vocal.

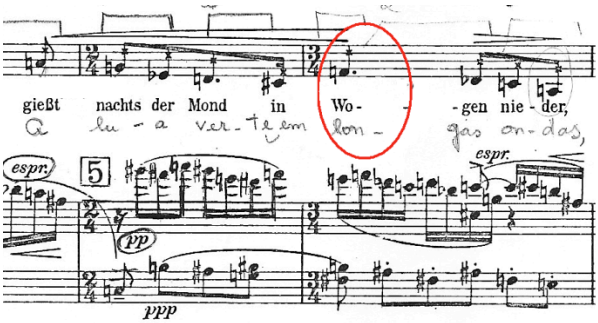
A este perfil da fala, Cagliari (1992) denomina de *arsis* e *tesis*, sendo que *arsis* corresponde a picos e *tesis*, a vales. De acordo com o autor, *arsis* e *tesis* são os efeitos da modulação de saliências fônicas da fala, tendo, portanto, uma função prosódica própria, independente das funções dos elementos prosódicos constitutivos.

No Ex. 7, repetimos o exemplo anterior com a representação da *arsis* e *tesis*.

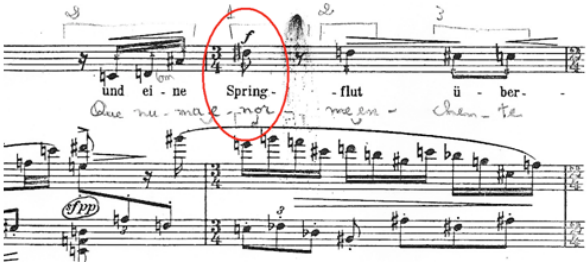


Ex. 7: Representação das *arsis* e *tesis* - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 1, c. 1-6.

Em relação à prosódia, Schoenberg se preocupou em escrever a estrutura rítmica e melódica da música aproveitando as qualidades fônicas e rítmicas das palavras e das frases. Nos Ex. 8 e 9 podemos notar o cuidado que Augusto de Campos teve com estes aspectos, e a estreita relação com a música de Schoenberg.



Ex. 8: Aproximação fônica entre *"Wogen"* e "longas" - c. 5-6.



Ex. 9: Aproximação melódica entre os contornos melódicos das frases - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 1, c. 8.

Em relação às *arsis* e *tesis* na tradução de Campos, no que tange ao efeito final da modulação de saliências fônicas na fala, destacam-se palavras como *"Springflut", "Berauscht sich", "Tranke", "verzückt"* na versão alemã e "enorme", "absinto", "absorve" e "olhar" na versão em português.

Segundo Hervey, Loughbridge e Higgins (2006), em textos destinados ao desempenho oral, como palestras, peças de teatro, poesia ou canções, essas características prosódicas podem ser muito importantes para a interpretação, na criação de estados de espírito ou reforçando alguma palavra. Textos nos quais os efeitos prosódicos desempenham um papel importante, demandam do tradutor uma atenção especial.

O benefício do estudo da prosódia não se limita a encontrar apenas os padrões prosódicos da língua. Também auxilia os pesquisadores na descoberta da relação entre a

prosódia e a fraseologia musical. Assim, esses conhecimentos nos possibilitam compreender o papel da prosódia na tradução de obras vocais.

Rimas. Pound afirma que "nunca será demais o tempo consagrado a estes assuntos [estudo da rima, assonância e aliteração] para quem o poeta, como o músico, tem de saber todas as minúcias de seu ofício, mesmo que só raramente recorra a elas" (POUND, 1991: 75). No caso do tradutor, o tratamento dado a esses assuntos pode significar a diferença entre uma simples reescritura de um poema em outro idioma e a vibrante recriação de uma obra literária.

Stein e Spillman (1996) defendem que a rima é um recurso que ajuda a organizar o significado e proporciona uma melhor conexão com as próximas linhas do poema, influenciando na sua fluência e no seu ritmo.

Outro aspecto fundamental, na perspectiva melopoética, é o papel da rima como elemento estrutural do verso. "A forma do verso é determinada pela combinação de sílabas, acentos e pausas, contando-se as suas sílabas até a última acentuada" (LIRA, 2000: 78). Exemplifica o autor que o sistema francês leva à nossa tradicional classificação das rimas quanto ao esquema acentual dos fins de verso: (1) aguda (ou masculina), entre segmentos oxítonos; (2) grave (ou feminina), entre segmentos paroxítonos; e (3) esdrúxula (ou datílica): entre segmentos proparoxítonos.

Quanto à posição na estrofe, as rimas podem ser classificadas como: (1) emparelhadas – aabb (ou paralelas), (2) interpoladas – abba, (3) cruzadas – abab (ou alternadas) e (4) – abcd.

Outra classificação importante ao estudo da obra vocal é a proposta por Goldstein (2005) quanto às rimas. A autora classifica-as segundo os seguintes parâmetros: (1) rima interna e externa, (2) rima consoante e toante e (3) rima rica e pobre (tanto através da sua função gramatical quanto de sua extensão se semelhança).

A rima externa ocorre, segundo Goldstein (2005), quando os sons que se repetem se localizam no final dos versos. Observa que também é possível haver rima entre a última palavra de um verso e outra do interior do verso seguinte, sendo então uma rima interna. Em ambos os casos, trata-se de um recurso de grande efeito musical e rítmico. A rima consoante é aquela que apresenta semelhança de consoantes e vogais. O Ex. 10 moestra um exemplo de rima consoante extraída do melodrama n. 4, *Eine blasse Wäscherin (Lavadeira lívida)*.

Suave serva em desalinho
Sob o amor dos ramos frios,
Alva à treva nua lava
Em seus luminosos linhos -
Lavadeira lívida.

Ex. 10: Rima consoante - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 4, *Eine blasse Wäscherin* (*Lavadeira lívida*).

De acordo com Goldstein (2005), rima toante é aquela que só teria semelhança na vogal tônica, com consoantes ou outras vogais que não coincidem. Um exemplo de rima toante pode ser encontrado no melodrama n. 3, *Der Dandi* (*O dândi*) (Ex. 13).

Com seu mais fantástico raio
Espelha-se a Lua em cristais e gargalos
Sobre o negro lavabo sagrado

Ex. 11: Rima toante - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 3, *Der Dandi* (*O dândi*).

Goldstein (2005) indica ainda dois os modos de conceituá-las: rima pobre e rima rica – o primeiro quando a rima é da mesma família gramatical, o segundo, quando é de famílias diferentes. De acordo com o critério gramatical, a rima pobre ocorre entre palavras que pertencem à mesma categoria gramatical – por exemplo, dois substantivos, dois adjetivos, dois verbos – e a rima rica se dá entre termos pertencentes a diferentes categorias gramaticais.

Para exemplificamos as rimas pobres, alguns exemplos recorrentes no português brasileiro são: diminutivos em "-inho", advérbios em "-mente", verbos com as mesmas flexões regulares, adjetivos em "-oso", substantivos em "-ão", "-ência", e ainda, palavras que se diferenciam apenas pelo prefixo. Na tradução do *Pierrot Lunaire*, Augusto de Campos quase não se utiliza das rimas nesse grau. O exemplo do melodrama *Eine blasse Wascherin* (*Lavadeira lívida*) pode ilustrar um desses poucos momentos no qual se utilizou desse tipo de rima. Outro exemplo a ser observado é o melodrama *Enthauptung* (*Decapitação*), no qual o sufixo "-al" é empregado com a mesma ideia de adjetivo nas duas palavras.

A lua – um sabre oriental
Em seu divã sombrio de seda,
Horrendo e nu – ronda, fatal,
Na escura noite má.

Ex. 12: Rima pobre - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 13, *Enthauptung* (*Decapitação*).

Em oposição às questões gramaticais, também se utiliza a classificação de rima rica ou pobre do ponto de vista fônico. Por esse critério, Goldstein afirma que "as rimas podem ser pobres ou ricas levando-se em conta extensão da semelhança dos sons fônicos" (GOLDSTEIN, 2005: 31). Exemplificando esta definição, no Ex. 14 podemos verificar rimas ricas por extensão, já que as duas últimas sílabas das palavras "espedaçou" e "passou" rimam. Por sua vez, no Ex. 13 apenas a última sílaba das palavras "oriental" e "fatal" rimam, classificando-as, então, como rimas pobres.

A lua – um sabre oriental
Em seu divã sombrio de seda,
Horrendo e nu – ronda, fatal,
Na escura noite má.

Ex. 13: Rima pobre – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 13, *Enthauptung* (*Decapitação*).

Pierrô! meu riso
Se espedaçou!
Seu brilho é um rastro:
Passou – passou!

Ex. 14: Exemplo do uso de rimas ricas - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 4, *Gebet an Pierrot* (*Prece ao Pierrô*).

Destacamos as rimas do Ex. 13 como interpoladas e pobres, pois as palavras "orienTAL" e "faTAL" só se identificam a partir da vogal tônica; e as rimas do Ex. 14 como ricas, pois a igualdade de sons entre as palavras que rimam já se inicia antes da vogal tônica, "espedAÇOU" e "pASSOU". Neste último caso, o "o" é a vogal tônica; e desde o "a", consoante de apoio do "ss ou ç", já se dá a identificação.

De uma forma geral, e para melhor visualização e análise, mostramos na Tab. 3 o agrupamento das rimas.

TIPO DE RIMA	CLASSIFICAÇÃO			
ESQUEMA ACENTUAL NO FIM DOS VERSOS	AGUDA segmentos oxítonos	GRAVE segmentos paroxítonos	ESDRÚXULA segmentos proparoxítonos	
ORDENAÇÃO RÍMICA DENTRO DO POEMA OU ESTROFE	CRUZADAS ABABAB	EMPARELHADAS AA BB CC	INTERPOLADA ABBA	MISTURADA ABCD
POSIÇÃO NO VERSO	INTERNA	EXTERNA		
SEMELHANÇA DE LETRAS	CONSOANTE consoantes e vogais	TOANTE apenas a vogal tônica		
CATEGORIA GRAMATICAL	POBRES mesma categoria gramatical	RICAS categoria gramatical diferente		
EXTENSÃO DOS SONS QUE RIMAM	POBRES identidade da vogal tônica em diante	RICAS identidade desde antes da vogal tônica		

Tab. 3: Classificação das rimas.

Stein e Spillman (1996) defendem que, embora as rimas de final de verso sejam aquelas mais utilizadas e consideradas por estudiosos como a forma mais poderosa de conexão das linhas da poesia, existem também outras formas de rima, que criam conexões adicionais e que enriquecem o texto; são denominadas rimas internas.

Stein e Spillman (1996) definem:

> Os dois dispositivos que reconhecidamente exploram tais usos das palavras são a assonância e a aliteração. ASSONÂNCIA conecta as palavras através de sons de vogais em comum e, portanto, forma rimas internas, combinando palavras que rimam para criar um bom desenho da linha. ALITERAÇÃO cria conexões semelhantes entre palavras mas usa a repetição da consoante inicial: consoantes cuidadosamente trabalhadas criam conexões [sonoras] claras. Aqui o efeito é menos uma rima como a conhecemos tradicionalmente e mais uma conexão através de um tipo diferente de reiteração de som. Ambas as formas conectam as palavras através do som, e ambas,

> portanto, requerem uma especial atenção por parte do cantor[10] (STEIN; SPILLMAN, 1996: 36, tradução nossa).

Para ilustrar o pensamento acima, demonstramos como foi explorado o tratamento das rimas internas na tradução do *Pierrot Lunaire* por Augusto de Campos:

Des Mondlichts bleiche Blüten,	As flores -luz da Lua,
Die weissen Wunderrosen,	Alvura luminosa
Blühn in den Julinächten	Florem na noite nua
O bräch ich eine nur!	Eu morro de brancura!
Mein banges Leid zu lindern,	Meu alvo é só seu alvo.
Such ich am dunklen Strome	Busco num rio escuro
Des Mondlichts bleiche Blüten,	As flores-luz da lua,
Die weissen Wunderrosen.	Alvura luminosa.

Ex. 15: Rimas internas (assonâncias), destacando a recorrência da vogal "u" - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 2, *Colombine* (*Colombina*).

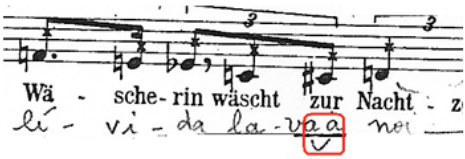
Esses exemplos demonstram que o resultado final da rima leva em consideração o elemento intelectual ou semântico, cuja diversidade agrada na homofonia. Contudo, percebemos que a rima enquanto elemento sonoro acaba exercendo uma função organizacional além de meramente sonora, e assim, terá influência na fraseologia musical. O trabalho do tradutor é saber identificá-las e analisar musicalmente a sua relevância.

Divisão silábica: fenômeno de união e separação. Durante o processo de versificação, alguns fenômenos de divisão silábica podem alterar a escansão métrica do poema. Esses fenômenos são recursos estilísticos que, quando utilizados com ciência e bom gosto, enriquecem tanto o poema quanto a tradução e a interpretação. Esses fenômenos podem ser classificados como intervocabulares e intravocabulares, se dizem respeito à relação entre palavras ou em uma mesma palavra. Ainda podem ser considerados como

[10] "The two well-known poetic devices that exploit such word usage are assonance and alliteration. ASSONANCE connects words through common vowel sounds and thus forms internal rhymes: combining words that rhyme to create a fine design of line. ALLITERATION creates similar word connections but uses a repeated initial consonant sound: carefully crafted consonances create clear connections. Here the effect is less a rhyming as we traditionally know it, and more a linking through a different sort of sound reiteration. Both devices connect words through sound, and both thus require special attention from the singer" (STEIN; SPILLMAN, 1996: 36).

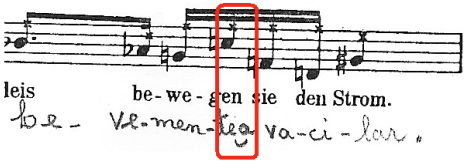
fenômenos de união ou separação, quando têm natureza aglutinativa ou de hiatização. Esses fenômenos são: elisão, sinérese, dialefa e diérese.

Cagliari (1992) define elisão como um fenômeno intervocabular que ocorre quando se juntam palavras em enunciados complexos como frases, aglutinando-se duas vogais. Pode ser ditongo (vogais diferentes) ou crase (vogais iguais).



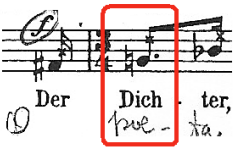
Ex. 16: Utilização de elisão do tipo crase em "lava_a" - *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 4, *Eine blasse Wäscherin* (*Lavadeira lívida*), c. 6.

Enquanto a elisão do tipo crase é a junção de duas vogais vizinhas e idênticas, numa só emissão de voz, a elisão do tipo ditongo é a junção de duas vogais vizinhas, porém distintas, em uma só emissão de voz.



Ex. 17: Utilização de ditongação - *Pierrot Lunaire*, melodrama no 4, *Eine blasse Wäscherin* (*Lavadeira lívida*), c. 10.

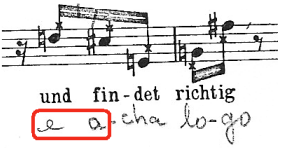
Além desses fenômenos intervocabulares, existem aqueles intravocabulares, que ocorrem dentro de uma mesma palavra como exemplificados a seguir. A sinérese é um fenômeno de aglutinação intravocabular, ou seja, na mesma palavra, que une as vogais separadas por hiatização, em uma única sílaba, o que ocasiona um ditongo. Esse fenômeno é relativamente comum na poesia brasileira.



Ex. 18: Utilização de sinérese - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 1, c. 29.

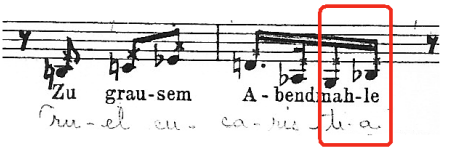
Além dos fenômenos de aglutinação, observam-se também alguns dos processos de separação ou hiatização.

A dialefa é um fenômeno intervocabular (entre duas palavras distintas) que separa as sílabas que seriam normalmente unidas por ditongação ou por crase. A sílaba é separada em duas emissões de voz, sejam elas vogais diferentes ou iguais, isto é, ditongo ou crase.



Ex. 19: Utilização de dialefa - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 18, *Der Mondfleck* (*Borrão de lua*), c. 10.

Diérese, por sua vez, é uma ocorrência intravocabular que separa as vogais unidas por ditongação, formando um hiato.



Ex. 20: Utilização de diérese - *Pierrot Lunaire*, melodrama n. 11, *Rote Messe* (*Missa vermelha*), c. 2.

De uma forma geral, as línguas se comportam de modo distinto em relação ao modo de divisão silábica. Para línguas como o português e o francês, o fenômeno de elisão aparece naturalmente, e a união de uma terminação em vogal de uma palavra com o início em vogal de outra implica na contagem de um único pé métrico. O alemão, entretanto, não se utiliza desse recurso, destacando muito bem os pés métricos entre as palavras, silabicamente.

Gen Himmel wendet er verzückt
U / U / U / U /
E_o céu_é seu até que cai
U / U / U/ U /

Ex. 21: Comportamento dos pés métricos e elisão.

No exemplo acima, pode-se ilustrar a elisão enquanto fenômeno existente no português que pode inclusive unir duas palavras em um único pé.

Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher
/ U / U / U /
Lava_a noite_em alvos lenços
/ U / U / U /

Ex. 22: Comportamento dos pés métricos e elisão.

Nesses exemplos pode-se observar que este é um recurso que possibilita, inclusive, a inserção de um número maior de palavras dentro de uma mesma métrica. Demonstra-se, portanto, que a língua portuguesa dá ao poeta a liberdade de elidir ou separar as vogais.

Quando o tradutor se defronta com línguas com naturezas diferentes em relação a este tratamento, precisa ter uma especial atenção para não deslocar metricamente a acentuação dos versos.

Conclusão

Tendo por objetivo principal prover material de pesquisa capaz de auxiliar tradutores de obras vocais, a presente pesquisa propôs um estudo interdisciplinar, sugerindo uma comunicação entre teóricos da linguística e da música, com o fim de delimitar e aprofundar, por meio de uma análise de caso, ferramentas que auxiliem o processo de tradução de obras vocais. Foram discutidos a origem da relação música–texto na natureza da composição musical, ritmo e métrica, prosódia, rimas e os fenômenos de divisão silábica.

O primeiro ponto defendido diz respeito ao estudo da relação música–texto na natureza da composição musical. Nos casos em que a música antecede a poesia concluímos que essa relação da música com o texto é um dos pontos iniciais do trabalho de tradução

de uma obra musical, cabendo ao tradutor, ao se defrontar com uma obra musical e antes de iniciar o seu trabalho, entender a relação da obra trabalho do compositor em conjunto ao trabalho do poeta ou vice versa.

Quanto à métrica, um dos recursos que se mostrou eficiente na construção do texto traduzido para obra vocal foi o de encontrar os padrões métricos para reproduzi-los. Caso precise-se modificar esse padrão, recomenda-se ter cuidado para que se preservem as características métricas dos versos e da estrutura poética como um todo. Outro recurso utilizado com eficiência foi o de aproveitar outros padrões métricos já existentes no poema para o qual a obra musical foi escrita.

Percebemos que, ainda que em alguns momentos a métrica sofra modificações, uma solução encontrada foi manter a estrutura de acentos rítmicos, o que confere ao texto traduzido uma relação estrutural com o original. Esse mesmo recurso de identificar e manter a estrutura das acentuações vale também para momentos de adequação à rítmica da partitura para se acomodar eventuais mudanças na estrutura rítmica do poema traduzido. Outro ponto importante a se observar são os padrões métricos que contrariam as regras de acentuação das línguas. Por exemplo, a língua portuguesa e alemã são primordialmente formadas por palavras paroxítonas. Metricamente, os autores concordam que a tradução de línguas com o mesmo padrão se encaixa com mais facilidade que com padrões distintos.

Identificar e trabalhar com a sonoridade do texto nos momentos de *arsis* e *tesis* demonstrou ser um recurso importante no processo tradutório, tendo em vista que esses picos normalmente referem-se a pontos importantes da sonoridade da música, o que lhe confere identidade. Observar o sentido das *arsis* prosódicas em cada texto também é uma forma de promover essa inter-relação entre o texto e a fraseologia musical. Picos de *arsis* e *tesis* musicais costumam, inclusive, ter relação com o conteúdo poético e também estado emocional do "eu lírico".

Em relação à rima, nosso estudo demonstrou que a rima é um elemento sonoro que acaba exercendo uma função organizacional além de meramente sonora, e assim, tem influencia na fraseologia musical. O trabalho do tradutor é saber identificá-las e analisar musicalmente a sua relevância. Percebemos que uma opção em relação às rimas seria seguir as rimas internas na tradução em detrimento das externas. Além disso, outra solução seria escolher outra vogal que se afine com a sinestesia que o poema propõe. A escolha dessas sonoridades é algo a ser observado por sua importância no resultado sonoro do poema.

Para um melhor entendimento do texto traduzido, recomenda-se o uso de elisão com alguma moderação, pois se pode comprometer o resultado da comunicação do texto. Por parte do tradutor, percebemos a importância de se observar a rítmica da música ao se

utilizar desse recurso. Além disso, passagens muito rápidas podem ser distorcidas, ou perderem o sentido. Por parte do intérprete, observa-se a necessidade de especial cuidado com as elisões do tipo crase (entre vogais iguais), recomendando-se fazer uma pequena cesura, para manter o resultado.

A sinérese (ditonguização de sílabas em hiato) também deve ser usada com cautela pelo tradutor, principalmente em passagens rápidas.

No processo de construção de um texto, vale observar, por exemplo, a relação de momentos importantes de aliteração/assonância ou rimas externas com os movimentos de *arsis* e *tesis* da prosódia, ou a relação entre os acentos métricos e as rimas.

Portanto, pudemos verificar através deste estudo a importância da íntima relação entre texto e música, exemplificados através dos poemas de Augusto de Campos, tendo o princípio da melopoética como nosso fio condutor. Destacamos, portanto, algumas soluções tradutórias do trabalho desse poeta, extraindo novos ângulos e possibilidades a partir de uma análise de percepções e estruturas. Com isso, o resultado desejado foi defender a intercomunicação entre a análise linguística e musical, especialmente com textos poéticos. As possibilidades são infinitas para a construção do texto poético vocal traduzido, entretanto, defendemos que o estudo dessas ferramentas linguísticas auxilia o tradutor tanto a identificar esses parâmetros quanto a manipulá-los em sua criação artística.

Referências

CAGLIARI, Luiz Carlos. Prosódia: algumas funções dos supra-segmentos. *Cadernos de estudos linguísticos*, Campinas, n. 23, p. 137-151, jul.-dez. 1992.

CERQUEIRA, Fernando. *Musicalidade e poesia*: anseio e recusa do sentido. Salvador: Ed. Quarteto, 2006.

COOPER, Grosvenor; MEYER, L.eonard B. *The Rhythmic Structure of Music.* Chicago: University of Chicago Press, 1963.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2005.

GOUVARD, Jean-Michel. Metrique comparee de l'octosyllabe francais et allemand. Du Pierrot lunaire d'Albert Giraud a sa traduction par Otto Erich Hartleben. In: DELAERE, Mark; HERMAN, Jan. *Pierrot Lunaire:* une collection d'études musico-littéraries. Paris: Edição Peeters, 2004. p. 43-80.

HERVEY, Sándor; LOUGHBRIDGE, Michael; HIGGINS, Ian. *Thinking German Translation:* A Course in Translation Method, German to English. London: Routledge, 2006.

KURTH, Richard. Pierrot's Cave: Representation, Reverberation, Radiance. In: CROSS, Charlotte M.; BERMAN, Russell A. *Schoenberg and Words:* The Modernist Years. New York: Garland, 2000. p. 355-357.

LIRA, José. A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson. *Cadernos de tradução,* Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), n. 6, p. 77-103, 2000.

MATEUS, Maria Helena M. Estudando a melodia da fala: traços prosódicos e constituintes prosódicos. In: ENCONTRO SOBRE O ENSINO DAS LÍNGUAS E A LINGUÍSTICA, 2004, Setúbal. *Atas*... Setúbal, 2004. Disponível em: <http://www.iltec.pt/pdf/wpapers/2004-mhmateus-prosodia.pdf>. Acesso em: 19 out. 2016.

POUND, Ezra. *ABC da poesia*. São Paulo: Moderna, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea:* Selected Writings, 60th Anniversary Edition. California: University of California, 2010.

_____. *Pierrot Lunair*e. Ed. Dover Publications, Inc., 1994. Cópia da partitura com tradução manuscrita pela Maestrina Edmar Ferretti.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. *Poetry into Song:* Performance and Analysis of Lieder. New York: Oxford University Press, 1996.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Assuntos Estudantis. Curriculum da Profa. Edmar Ferretti. Disponível em: <http://www.proex.ufu.br/rh/edmar-ferretti>. Acesso em: 24 out. 2016.

Lúcia de Fátima Vasconcelos Jatahy é doutora em Música na área de Práticas Interpretativas em Canto Erudito na UNICAMP, - Universidade Estadual de Campinas (bolsista FAPESP) - é graduada em Educação Musical pela Universidade Federal do Paraná, UFPR. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música. Atuando principalmente nos seguintes temas: Música, Canto, Educação Musical, Técnica Vocal, Tradução de obra vocal. Atualmente se dedica ao ensino e à pesquisa cursando pós-doutorado na UFU com projeto financiado pela CAPES. luciafrv@hotmail.com

Adriana Giarola Kayama possui graduação em Bacharel em Composição e Regência pelo Instituto de Artes - UNICAMP(1985), mestrado em Mestrado pela University of Washington(1987) e doutorado em Artes Musicais pela University of Washington(1990). Atualmente é Professora Colaborador da Universidade Estadual de Campinas e Diretora Administrativa do FIO AMERICAS. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: canto, canção de câmara brasileira, música brasileira, dicção e performance vocal. akayama@iar.unicamp.br

DOI 10.20504/opus2016b2211

Canto coral: o uso do gesto como auxílio na afinação e na sonoridade

Weider Martins
Celso Luiz Gonçalves dos Santos Junior

Resumo. O trabalho de sonoridade e afinação é uma tarefa primordial do regente e movimentos corporais associados à aprendizagem são atitudes favoráveis para a efetivação do aprendizado. Objetiva-se, neste artigo, descrever a autopercepção do uso do gesto na afinação e sonoridade para cantores em diversos contextos. A amostragem foi constituída por 45 voluntários divididos em dois grupos, sendo grupo amador (N=30) e grupo leigo (N=15), na qual foram submetidos à avaliação por meio do Protocolo de Voz e Expressão Corporal, bem como à experimentação da metodologia dos maestros Henry Leck e Randy Stenson (2012). Os resultados apontaram melhora na conscientização corporal em média de 87% dos casos; poucos mais de 85% melhoraram a afinação e o controle respiratório; 80% asseveraram mais facilidade para alcançar notas mais agudas, 56% (grupo leigo) e 73% (grupo amador) sentiram menor esforço para cantar. Em ambos os grupos estudados, os dados apurados nesta pesquisa evidenciaram que o uso do gesto corporal é benéfico, seja em contexto amador ou leigo, trazendo melhoras da afinação, ressonância, apoio respiratório e menor esforço.

Palavras-chave: Canto coral. Sonoridade. Gesto. Afinação.

Choral Singing: Using Gestures as an Aid to Intonation and Tone Quality

Abstract. The work of tone quality and intonation is a fundamental task of the conductor; and body movements associated with learning are favorable attitudes to effective learning. The objective of this article is to describe self-perception in the use of gesture for intonation and tone quality for singers in different contexts. The sample consisting of 45 volunteers divided into two groups, amateur group (N=30) and layman group (N=15), that underwent an evaluation by means of the Voice and Corporal Expression Protocol, as well as to a trial of the methodology used by conductors Henry Leck and Randy Stenson (2012). The results showed on average improved body awareness of 87% of cases; just over 85% improved intonation and respiratory control; 80% asserted it easier to reach higher notes; 56% (layman group) and 73% (amateur group) felt less strain to sing. In both groups, the findings of this study confirm that the use of corporal gesture is beneficial, whether in a context of amateurs or laymen, improving intonation, resonance, respiratory support and less strain.

Keywords: Choral singing; tone quality; gesture; intonation.

MARTINS, Weider; SANTOS JUNIOR, Celso Luiz Gonçalves dos. Canto coral: o uso do gesto como auxílio na afinação e na sonoridade. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 283-302, dez. 2016.

Submetido em 28/07/2016, aprovado em 25/09/2016.

A música é uma das manifestações culturais mais difundidas mundialmente e o canto é a expressão universal dentre todos os tipos de música. Na voz, há espontaneidade e prática artística, podendo ser o meio mais natural de fazer música com o corpo. É possível dizer que não há sociedade que não tenha a música vocal em sua estrutura. Desta maneira, cada som, cada palavra é embebida da singularidade gestual, situando-se na concentração do locutor e do interlocutor (COSTA; SILVA, 1998: 34-36. GAYOTTO, 2002: 20).

A linguagem gestual é vista como um complemento da fala, uma vez que o som vocal está entrelaçado ao gesto, estabelecendo uma harmonia interpretativa do discurso. Nota-se nas crianças, antes da oralidade, que os gestos são permeados pelas ideias e sentimentos e sofrem evolução histórica tornando-os e transformando-os em patrimônio cultural da humanidade. Ao criar e recriar o gesto, as possibilidades vocais são ampliadas, revivendo sua trajetória constantemente e fazendo com que haja sintonia entre corpo e voz unindo sentimentos e expressão, culminando na veracidade da linguagem (COSTA; SILVA, 1998: 15. GAYOTTO, 2002: 24. GOMES; FELIPO, 2004).

Leck e Stenson (2012: DVD, 9') afirmam que a movimentação com as mãos, associada à prática de canto, torna a compreensão e a execução dos sons mais eficaz, além de propiciar significativamente a integração entre os participantes do grupo, melhorar a percepção e exercitar a atenção – principalmente em meninos que, quanto mais tempo parados sem alguma atividade, mais desatentos tendem a ficar e, consequentemente, a absorção do conteúdo se torna prejudicada.

A associação do movimento aliado à explicação de conteúdo é muito benéfica, pois trará à memória o que foi tratado em aula, uma vez que o movimento alia-se ao canto tornando o ensaio mais produtivo, combinando melhor as cores vocais do coral, deixando a voz mais vibrante, além de colaborar na execução de uma boa técnica de canto coral. Portanto, tais práticas são facilitadoras da construção da imagem do próprio corpo, fundamental para o crescimento e maturidade musical do sujeito e a formação de sua consciência sonora (LECK; STENSON, 2012: DVD, 7').

Para Levin (2005: 21), a ação física é a primeira forma de aprendizagem, e o uso do corpo e dos gestos é imprescindível para formação geral do indivíduo como ser humano. E ainda, os movimentos são saberes que absorvemos e que estão à nossa disposição para serem utilizados, além de que o estudo, por sua vez, deveria estar diretamente ligado ao movimento corporal.

O mesmo autor assevera que o uso de movimentos corporais deveria ser incentivado durante toda a fase escolar e que até a puberdade (por volta de 12/13 anos) eles são determinantes para a efetiva aquisição do conhecimento e para a consciência social.

Com isso, percebe-se que o coro, ao se expressar a partir de suas vivências individuais, explorando a absorção do repertório e exteriorizando essa absorção com gestual e/ou movimentação cênicos, pode ser benéfico para potencializar o fazer e a aprendizagem musical.

Para Szöny (1996: 18), o regente de um coro iniciante tem mais responsabilidade do que um regente de um coral renomado, pois ele é quem dará base musical, inserindo ao universo musical aqueles que não tiveram contato com a música e que "o mau regente pode privar várias gerações de crianças e adultos de desfrutar verdadeiramente música".

O trabalho de afinação e de sonoridade são tarefas primordiais do regente, e os propósitos educativos devem ser contemplados, uma vez que é também educador musical, comungando da responsabilidade de realizar a organização sonora, exercitando seu papel de compositor. Cabe a ele identificar as capacidades musicais de cada cantor, efetivando o aprimoramento do exercício musical para o canto e observando os recursos primários e secundários da voz. O primeiro é composto pela respiração, intensidade, frequência, ressonância e articulação; e o segundo diz respeito à projeção, volume, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, duração, pausa e ênfase tomando, assim, o seu papel de regente após liderar todo o fazer musical em meio ao coro (KERR; BREIM, 1989: 31. GAYOTTO, 2002: 20. BORGES, 2007: 2).

Nessa prática, compete ao regente também propiciar ao cantor a sensação de que é capaz de desenvolver-se vocalmente quanto à produção do som da voz cantada, propiciando o desenvolvimento máximo da beleza e potencialidade do canto. Odeologia é o estudo científico do canto, sua definição vem do grego *odeé:* canto e *logia:* ciência, portanto, é a união, pela prática, entre a arte e a ciência (NAIDICH; SEGRE, 1981. MIRANDA; JUSTUS, 2003).

Na área da fonoaudiologia, Dinville (1993: 36) aponta que a base para uma técnica vocal refinada se dá no *feedback* do estudo bem dirigido e na experimentação das diferentes sensações da atividade muscular da produção vocal. Com isto, o cantor aprenderá a dominar a tonicidade e a agilidade dos músculos vocais tendo influência na qualidade da emissão, adquirindo uma homogeneidade vocal que, por sua vez, se dá no corpo. A teoria de Dalcroze é uma forte aliada para a percepção e compreensão musical. Essa teoria defende que o indivíduo pode utilizar movimentação corpórea para representar os

parâmetros musicais. Para esse pedagogo musical, a consciência corporal resulta numa melhor concepção e exteriorização dos conceitos aprendidos (SANTOS, 1986, 2001: 19).

Sabe-se que o Sistema Nervoso Central (SNC) é o coordenador das atividades motoras, e é ele que sincroniza o movimento de contração e relaxamento muscular. Contudo, cada indivíduo compõe o seu movimento derivando do seu próprio movimento (MELLO et al., 2009: 353).

Braga (2007: 8, 44) aponta a necessidade de que o cantor tenha consciência de que, para que se tenha a emissão vocal perfeita, faz-se necessária a conexão de corpo e intelecto de forma integral, a fim de que haja resultados vocais satisfatórios.

A propriocepção é estabelecida pelos movimentos corporais e são criadas condições de controles organizando todo o corpo através da mecânica corporal. Com isso, a movimentação corporal corresponde aos movimentos da vocalização[1] por meio dos receptores mecânicos na laringe, que propiciam ajustes nas pregas vocais em relação à menor oscilação corporal. Um estímulo chega até o Sistema Nervoso Periférico (SNP), sendo assim, pode haver alteração na frequência fundamental, na pressão glótica e até na vibração das pregas (MELLO et al., 2009: 353).

Mediante aos pontos de vista apresentados acima, compreende-se que a voz cantada não é de responsabilidade de um só órgão e sim, de um conjunto de toda a estrutura corporal e muscular que se coordenam.

A metodologia apresentada por Leck e Stenson (2012), por sua vez, trata de fazer com que as conexões musculares, físicas e cinestésicas sejam efetivamente absorvidas pelo coral. Ao adicionar exercícios de vocalises com movimentação, há uma melhoria do som.

> O movimento pode ativar nosso senso de memória natural e ajuda-nos a evitar "marcha lenta" ou "piloto automático", o resultado da repetição previsível. Além disso, gesto físico, combinado com elementos visuais e auditivos, podem estimular o interesse masculino e incentivar a participação[2] (LECK; STENSON, 2012: 5, tradução nossa).

[1] Vocalização: é a arte de disciplinar a voz, colocando em atividade os múltiplos recursos de que ela dispõe, a fim de obter melhor rendimento (GOMES; FELIPO, 2004).

[2] "Movement may activate our sense of natural memory and help us to avoid 'downshifting' or 'autopilot', the result of predictable repetition. Moreover, physical gesture, combined with aural and visual elements may stimulate male interest and encourage participation" (LECK; STENSON, 2012: 5).

Este trabalho justifica-se pela inquietação dos pesquisadores em estudar o efeito do gestual na prática de canto amador e leigo adulto no contexto brasileiro à luz da metodologia apresentada pelos maestros Henry Leck e Randy Stenson (2012). Costa (2009) afirma que há poucas bibliografias sobre a atuação do regente que discutam sobre o uso do gestual cênico. Esta pesquisa trará contribuições para as áreas de Educação Musical e Regência.

O objetivo da pesquisa foi descrever a autopercepção do uso do gesto quanto à sonoridade e a precisão da afinação em diferentes grupos após a aplicação da metodologia dos maestros Henry Leck e Randy Stenson (2012).

Métodos

Trata-se de uma pesquisa experimental. A amostra foi constituída por 45 voluntários, divididos em dois grupos: o grupo leigo (GL), composto por 15 participantes do curso de formação de locutores de rádio, com idade média de 38,56 anos, do sexo masculino, recenseados na Escola de Multimeios em Curitiba, sem histórico de formação musical; o grupo amador (GA) foi composto por 30 coralistas de um coral evangélico da Igreja Cristã Maranata, na cidade de Curitiba, com idade média de 25,23 anos e de ambos os sexos.

Os critérios de inclusão foram: voluntários cantores amadores participantes de coral e grupo de sujeitos leigos sem formação musical, dispostos a participar da metodologia; pessoas que não apresentassem alterações na voz (falada ou cantada), segundo avaliação perceptivo-auditiva realizada pelos pesquisadores.

Os critérios de exclusão foram: sujeitos que apresentaram queixas e/ou alterações na voz (falada ou cantada) e/ou apresentaram problemas de saúde e/ou comprometimento das vias aéreas superiores e inferiores no dia da aplicação da metodologia.

A aplicação da metodologia dos maestros Henry Leck e Randy Stenson (2012) foi realizada em um único encontro de uma hora previamente agendado com horário diferenciado para cada grupo. As etapas da coleta de dados foram: (1) Aplicação da primeira parte do Protocolo de Voz e Expressão Corporal (PVEC – Apêndice); (2) Alongamento corporal e aquecimento vocal; (3) Experimentação da metodologia; (4) Aplicação da segunda parte do PVEC; (5) Desaquecimento vocal.

O Protocolo de Voz e Expressão Corporal (PVEC), elaborado pelos pesquisadores e composto por duas partes, mostra a autopercepção dos participantes dessa pesquisa. A primeira parte está relacionada à autopercepção da voz dos pesquisados,

e a segunda parte está relacionada à autopercepção do corpo e da voz. Cada uma das partes contém 13 perguntas com respostas numéricas variando de 0 a 4, sendo (0) de modo algum, (1) indiferente, (2) um pouco, (3) bastante e (4) muito. A primeira parte, "Autopercepção da minha voz", foi preenchida antes da aplicação de alongamento corporal, aquecimento vocal e aplicação da metodologia dos maestros Henry Leck e Randy Stenson (2012). A segunda parte, "Autopercepção do Corpo e Voz", foi preenchida após a vivência e aplicação da metodologia.

A primeira parte do PVEC tem-se as seguintes questões a serem respondidas: 1 – Tenho problemas com o controle da respiração para o canto; 2 – Tenho dificuldade de manter o apoio vocal em frases longas; 3 – Meu rendimento vocal varia durante o dia; 4 – Sinto que minha voz está fraca ou tem ar na voz; 5 – Sinto que tenho que forçar minha voz para produzir sons; 6 – Sinto minha voz rouca; 7 – Tenho tensão e sobrecarga na região de ombro e cabeça; 8 - Meu rendimento vocal varia de modo imprevisível durante o canto; 9 - Tenho que modificar minha voz para melhorar a sua qualidade; 10 - Cantar está sendo uma tarefa difícil ou cansativa; 11 - Minha voz fica facilmente cansada.

Já na segunda parte do PVEC, após a aplicação da metodologia, encontram-se as seguintes perguntas: 1 - Melhorei o desempenho da união corpo, voz e articulação; 2 - Percebi melhora do fluxo de ar, que ficou mais controlado e livre ao cantar; 3 - Percebi que o desconforto respiratório estava associado à falta de percepção; 4 - Percebi menor esforço para cantar; 5 - A voz foi produzida com mais facilidade; 6 - Está mais fácil para alcançar certas notas; 7 - A percepção corporal interferiu na minha voz; 8 - A respiração está melhor; 9 - Minha ressonância está melhor; 10 - Minha voz está mais forte; 11 - Minha voz está mais afinada; 12 - Minha voz está mais clara; 13 - Minha voz está mais escura (encorpada).

Os exercícios de aquecimento vocal foram realizados com vibração de língua/lábio, vibração de língua com *glissandi* ascendentes e vibração *glissandi* descendentes e produção do /m/ mastigado. Cada exercício teve a duração de um minuto.

Segundo Piccolotto e Silva (2002: 85), o objetivo do aquecimento vocal é preservar a saúde do aparelho fonador. Além disso, este procedimento também permite a coaptação adequada de mucosa, maior flexibilidade das pregas vocais, aumento da habilidade ondulatória da mucosa, maior intensidade e projeção do som, bem como melhores condições gerais para a produção do som como um todo.

O aquecimento age em tendões, ligamentos e músculos, deixando-os mais flexíveis, reduzindo o atrito interno e permitindo a prevenção de lacerações das fibras musculares e tecidos conjuntivos (PINHO, 2003).

Behlau et al. (2005: 26) ressaltam a importância do aquecimento e desaquecimento da voz e defendem que este trabalho deve ser feito antes e depois do uso da voz, respectivamente. O aquecimento da voz é feito por meio de exercícios que promovem a flexibilidade muscular; fazendo vocalises com variação de tons, iniciando pelos médios e indo em direção aos extremos da tessitura vocal.

Salomão (2011: 19) ainda acrescenta exercícios de respiração profunda, mesclando boca e nariz; alongamento da coluna, conciliando inspiração e expiração; movimentação dos músculos do pescoço (inclinação de cabeça lateralmente, para frente e para trás e rotação).

Pinho (2002: 5) sugere, para o aquecimento vocal, a vibração de lábio e língua, exercícios respiratórios e articulatórios, vibração de lábios e de língua em escala ascendente, além da realização de exercícios com sons nasais, visando maior efetividade de adução glótica e *glissandi* em boca *chiusa.* O mesmo autor sugere, ainda, um tempo médio de 10 minutos para a realização do aquecimento vocal.

Na aplicação da intervenção foram utilizadas três vocalises baseados na metodologia do maestro Randy Stenson. Num primeiro momento, houve somente a execução dos vocalises e, na segunda vez, houve a associação movimento gestual durante a realização dos vocalises.

O primeiro vocalise (Fig. 1), com o uso do movimento *gestualé*, é realizado da seguinte forma: o indicador da mão direita aponta para fora, na altura do rosto, enquanto se vocaliza "nay-oh nay-oh" marcando o tempo do compasso. Concomitantemente, realiza-se um círculo com o dedo indicador na sílaba "nee" puxando para cima e afastando dos lábios, enquanto emite a nota. Ainda recomenda-se que, com a mão esquerda, seja dado o suporte respiratório para obter, além de um som mais bonito, uma boa sustentação. Esse vocalise é composto por grau conjunto de saltos de 2ª maior ascendente (LECK; STENSON, 2012: 7).

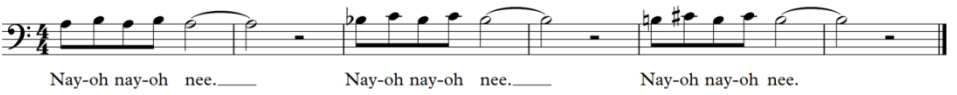


Fig. 1: Vocalise "nay-oh nay-oh nee" (LECK; STENSON, 2012: 7).

O segundo vocalise (Fig. 2) propõe a unificação da vogal e fraseado. Esse vocalise tem extensão de 5ª descendente em tonalidade de Fá maior com a vogal /u/. O autor recomenda que o cantor imagine estar segurando uma bola grande de basquete à frente do

corpo (LECK; JORDAN, 2009: 25). Para esta pesquisa, este método foi adaptado quando se propôs "segurar a bola de basquete" em frente ao corpo. Sentia-se o som pesado e as notas desconectadas uma das outras não formando um fraseado. Então, mudou-se o gesto para um movimento em que a mão esquerda com a palma virada para cima, e a direita "tirando" o som da palma e indo em direção à direita, como se fosse uma mola formando uma meia lua.

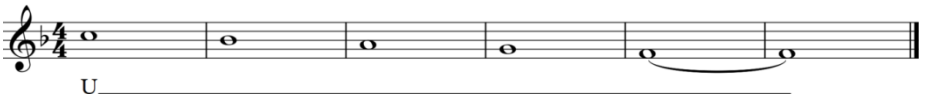


Fig. 2: Vocalise de fraseado com vogal /u/ (LECK; JORDAN, 2009: 25).

O terceiro vocalise (Fig. 3) apresenta saltos de 5ª e 8ª descendentes em sua extensão, porém, sua característica marcante é o fraseado. Nas duas primeiras frases tem-se a extensão de 5ª descendente. Na terceira frase, em relação à primeira nota, vê-se um salto de 8ª em sua extensão, indo para a quarta frase similar às duas primeiras, finalizando na tonalidade de Mi bemol maior (LECK; STENSON, 2012: 13).

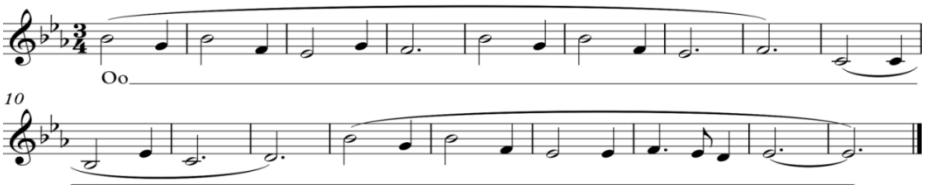


Fig. 3: Vocalise do Coral St. Mary's International School (LECK; STENSON, 2012: 13).

Leck e Stenson (2102: 13) recomenda que para a primeira e segunda frases se comece com as costas das mãos nas bochechas para que haja unificação da vogal, projeção e timbre; seguindo, se eleve as mãos para acima da cabeça e indo para baixo em direção ao abdômen com um movimento circular para frente do corpo. Na terceira frase, fazer movimento circular na altura do abdômen. Já na quarta frase, assim como nas duas primeiras, as costas das mãos nas bochechas devem ser elevadas acima da cabeça e ir para frente do corpo em forma circular; no final, sustentar a afinação com um movimento de uma das mãos com o dedo indicador direcionando o som para fora. A âncora recomendada foi adaptada pelos pesquisadores para uma de forma mais simples.

Propuseram, então, com as mãos na altura do abdômen, que, à medida que fosse vocalizando cada frase, houvesse o afastamento das mãos de forma que uma fosse para baixo e outra para cima, como se estivessem puxando um elástico.

Após o aquecimento e o alongamento, o grupo GL executou uma canção folclórica, e o grupo GA executou uma canção do repertório do grupo.

Desaquecimento vocal. O desaquecimento vocal foi realizado por meio de exercícios para retornar à voz falada, utilizando bocejos e fala mais grave e fraca durante 5 minutos (BEHLAU; REHDER, 1997: 44).

Benninger, Jacobson e Johnson (1994) defendem que o desaquecimento vocal é tão importante quanto o aquecimento, mas é ignorado por muitos. Deve-se retornar a voz para um ajuste dentro da zona de conforto para a voz falada, especialmente após grandes períodos de canto. Os autores acreditam que o desaquecimento é simplesmente o oposto do aquecimento, o ato de trazer a voz de volta ao estado relaxado, dentro de uma média confortável e de um nível dinâmico.

O desaquecimento vocal após o canto proporciona a retomada do ajuste fono-respiratório da voz coloquial, evitando o abuso decorrente da utilização prolongada dos ajustes do canto (BEHLAU; MORETI; PECORARO, 2014: 1713-22).

Análise dos dados. A análise dos dados foi realizada com o auxílio do programa Excel, e os resultados são apresentados em números percentuais.

Resultados

Nos resultados sobre a propriocepção dos indivíduos na pré-aplicação da metodologia destacam-se as questões ligadas diretamente ao canto. Os dados são os seguintes: 70% do GA demonstraram que têm problemas com o controle respiratório. Em ambos os grupos, mais de 60% asseguraram que têm dificuldades em manter o apoio respiratório em frases longas; 43% do GA apontaram que a voz muda de modo imprevisível no canto. Ambos os grupos sentiram necessidade de modificar a voz para ter melhor qualidade, sendo 54% do GL e 47% do GA (Tab. 1).

QUESTÕES PRÉ	De modo algum		Indiferente		Um pouco		Bastante		Muito	
	GL	GA	GL	GA	GL	GA	GL	GA	GL	GA
1	7%	10%	33%	20%	27%	50%	27%	17%	7%	3%
2	0%	10%	33%	23%	47%	47%	20%	13%	0%	7%
3	7%	23%	20%	23%	60%	40%	13%	10%	0%	3%
4	40%	33%	40%	27%	0%	23%	13%	7%	7%	10%
5	47%	43%	20%	20%	27%	27%	7%	3%	0%	7%
6	33%	40%	33%	23%	20%	30%	7%	7%	7%	0%
7	33%	47%	47%	17%	7%	33%	13%	3%	0%	0%
8	33%	20%	33%	37%	27%	30%	7%	13%	0%	0%
9	33%	30%	13%	23%	40%	30%	7%	10%	7%	7%
10	40%	53%	20%	20%	33%	23%	7%	0%	0%	3%
11	40%	47%	33%	23%	20%	23%	7%	7%	0%	0%
12	53%	73%	40%	20%	0%	3%	0%	3%	7%	0%
13	60%	40%	13%	20%	13%	23%	13%	10%	0%	7%

Tab. 1: Avaliação proprioceptiva da voz, pré-vivência de corpo e voz N=45.

Após a aplicação da metodologia com o uso dos movimentos gestuais, os resultados revelaram que 100% do GA perceberam melhora na união de corpo e voz; 80% do GL e 91% relataram que houve melhora no controle respiratório; 89% do GA percebeu menor esforço para cantar; 93% do GL apontaram que a voz foi produzida com mais facilidade, assim como também 80% do mesmo grupo evidenciaram facilidade para alcançar notas mais agudas; a percepção corporal em 67% dos participantes do GL interferiu na vocalização; 80% componentes do GL e 96% do GA perceberam que a voz ficou mais afinada (Tab. 2).

QUESTÕES PÓS	De modo algum		Indiferente		Um pouco		Bastante		Muito	
	GL	GA	GL	GA	GL	GA	GL	GA	GL	GA
1	0%	0%	20%	0%	33%	27%	27%	50%	20%	23%
2	0%	3%	20%	7%	13%	17%	40%	57%	27%	17%
3	13%	7%	27%	7%	27%	27%	27%	40%	7%	20%
4	7%	3%	20%	7%	13%	23%	27%	23%	33%	43%
5	0%	0%	7%	7%	27%	23%	53%	33%	13%	37%
6	7%	0%	13%	17%	20%	13%	47%	33%	13%	37%
7	20%	10%	13%	13%	47%	20%	20%	30%	0%	27%
8	0%	0%	13%	10%	33%	23%	33%	37%	20%	30%
9	7%	0%	27%	7%	13%	23%	33%	33%	20%	37%
10	0%	0%	20%	7%	33%	30%	20%	33%	27%	30%
11	7%	3%	13%	0%	47%	30%	20%	43%	13%	23%
12	0%	0%	27%	27%	27%	23%	33%	30%	13%	20%
13	7%	7%	33%	13%	20%	33%	40%	33%	0%	13%

Tab 2: Resultado da avaliação proprioceptiva da voz, pós-vivência de corpo e voz N=45.

Discussão

A união do gesto com a voz facilita o aprendizado na projeção, na afinação e no controle respiratório. Há uma maior compreensão dos conceitos quando estão associados a movimentos (LECK; STENSON, 2012: DVD, 7'). Levin (2005: 20) defende que, "quando uma coisa acontece pela primeira vez, precisa ser marcante e positiva, para deixar boas recordações, ainda que inconscientes. O uso do corpo permitirá que essas lembranças sejam prazerosas, e a pessoa vai associar o aprendizado a sensações gostosas".

Pode-se constatar também outros autores pontuando que é benéfico o uso de gestos para o auxílio da concepção e compreensão da aprendizagem vocal, como, por exemplo: "associar à emissão vocal movimentos corporais, como arremesso de 'frisbee', arremesso de bola de basquete ou movimento das mãos manipulando uma mola" (SESC, 1997: 8).

Para constatar tal eficácia nos dois contextos, foi proposto aplicar primeiro o vocalise "nay-oh nay-oh nee" (Fig. 1). Para Dinville (1993: 57), as vogais /e/ e /i/ trazem

brilho para a voz, além de perceber com clareza a região de passagem entre o registro misto e a cabeça, fazendo com que o som seja trabalhado tornando a voz homogênea.

Ao aplicar a primeira proposta com o GL, foi possível observar que o grupo vocalizava sem afinação alguma ou intenção de frequência definida e com respiração deficiente. Ao acrescentar o gesto, constatou-se grande eficácia na compreensão da proposta dos vocalise; somente em uma tonalidade sem modular percebeu-se que, quando se propunha o gestual, podia-se perceber uma expressiva melhora na afinação.

Pederiva (2004: 58) endossa que o corpo é um aliado na concepção da percepção dos objetivos musicais que devem ser alcançados, que a expressão musical parte da formação do intérprete e que o corpo abrange o cognitivo e o emocional.

Com o GA, a proposta acima também foi aplicada da mesma maneira, a fim de observar uma melhora da colocação vocal, afinação, expressividade e absorção de conceitos. Percebeu-se, então, que, o som do coral ficou mais brilhante, mais afinado e mais expressivo.

No segundo vocalise aplicado neste estudo (Fig. 2) foi adaptada a âncora, gesto denominado pelo maestro Henry Leck. Quando houve a mudança para a âncora/gesto, foi observado que o som ficou mais limpo e menos pesado, houve melhora no apoio respiratório no fraseado musical, e as notas saíram de forma conectada umas às outras. Pode-se constatar que em ambos os grupos a experiência de vivência de corpo e voz foi a mesma.

Tais resultados corroboram com a afirmação de Jacques-Dalcroze (1967), que defende a associação de movimentos musculares para que a percepção seja melhor compreendida. Para isso, faz-se necessário associar movimentos corpóreos que representem o movimento sonoro, uma vez que a voz se dá no trato laríngeo e as pregas vocais são músculos.

Assim como no segundo vocalise, na execução do terceiro (Fig. 3) a sonoridade pedida foi semelhante à vogal /u/, com o objetivo de melhora no esforço vocal. No questionário de autopercepção da voz, foi observado que 71% (GL e GA) afirmaram que realizam algum esforço para produzir sons vocais, e 56% (GL e GA) relataram tensão e sobrecarga na região cervical. Após a vivência de corpo e voz, 73% (GL) e 89% (GA) perceberam menor esforço para cantar, e 93% de ambos os grupos observaram que a voz foi produzida com mais facilidade.

As vogais /u/ e /o/ são adequadas para se trabalhar tons graves, por terem melhor coaptação de pregas vocais e por trazerem relaxamento laríngeo. As tensões interferem na

qualidade vocal, fazendo com que haja distorção na voz. Tensões na região cervical comprometem a ressonância e provocam uma voz desequilibrada, com baixa qualidade. Havendo tensão na região da garganta, é possível apalpar os músculos que há nela. Quando a voz está totalmente solta, ela parte do coração, fazendo com o que o canal de comunicação com o mundo esteja totalmente desobstruído, exteriorizando todos os sentimentos (DINVILLE, 1993: 35. GOMES; FELIPO, 2004).

Para uma boa técnica vocal, o cantor deve se livrar de toda tensão muscular. Leck e Jordan (2009) comparam o cantor a um maratonista, que deve estar devidamente alongado e relaxado antes da sua atividade; além disso, o sucesso para um bom ensaio começa antes mesmo que a primeira nota seja cantada e que símbolos físicos atraiam para um foco mental.

Através de movimentos precisos o cantor terá uma técnica vocal apropriada. Ao fazer uso desses recursos, o cantor terá percepção das sensações coordenando a musculatura, obtendo como resultado a qualidade vocal simultaneamente ligada aos parâmetros musicais: altura, intensidade, timbre, homogeneidade e afinação (DINVILLE, 1993: 36).

Ao analisar a autopercepção de ambos os grupos, constatou-se que 66% (GA e GL) alegaram ter dificuldade para cantar e/ou que a prática do canto é cansativa. Após vivência corpo e voz, quando perguntados se a percepção corporal interferiu na voz, 67% (GL) e 77% (GA) notificaram positivamente. Nesse resultado de propriocepção, pode-se perceber que a Teoria de Dalcroze surge como auxílio na prática vocal. Quanto à propriocepção, após a vivência de corpo e voz sobre a melhora no desempenho do conjunto corpo, voz e articulação, 80% (GL) e 100% (GA) asseguram ser benéfico à união na utilização do movimento das mãos com os vocalises e o repertório.

Santos (1986) afirma que a teoria do educador Dalcroze pode ser um auxílio para o cantor na representação de valores musicais, como altura, intensidade, timbre, e até mesmo melodia. Com a Eurritmia, a concentração se dá de forma imediata e com autoconhecimento das possibilidades corporais, incluindo a voz, fazendo, então, com que os conceitos apresentados sejam aprendidos e absorvidos de forma genuína.

Questionados sobre respiração, 61% (GL) e 70% (GA) alegaram ter problemas com o controle respiratório; além disso, 67% de ambos os grupos atestaram ter dificuldade de manter o apoio vocal em frases longas. Quando perguntados se houve melhora no fluxo de ar, a autopercepção após a vivência de corpo e voz mostra que 80% (GL) e 91% (GA) declararam melhora. Ainda sobre a respiração, 61% (GL) e 87% (GA) perceberam que o

desconforto respiratório estava associado à falta de percepção, e 86% (GL) e 90% (GA) afirmaram que a respiração ficou melhor após a consciência corporal.

O cantor precisa ter o perfeito controle respiratório, além de entender a importância das funções dos músculos abdominais e do diafragma durante a produção do canto. Cantores (sejam eles profissionais ou amadores) devem ter consciência, além da emissão do som vocal, dos músculos envolvidos na respiração, pois a prática os acompanhará por toda vida, diariamente, pois a base de um som agradável se dá com boa sustentação respiratória. Sem o equilíbrio entre o suporte respiratório e os mecanismos laríngeos, a vibração das pregas vocais não poderia ser mantida, pois o aumento da intensidade vocal está diretamente relacionado ao aumento da pressão aérea subglótica controlada pela adução glótica e fluxo aéreo expiratório (PINHO, 2003. DIAS, 2015: 39).

Relacionado à prática vocal, 77% (GL e GA) dos participantes da pesquisa atestaram baixo rendimento vocal para o canto, e 54% (GL) e 47% (GA) afirmam modificar a voz para melhorar sua qualidade. Com a vivência de corpo e voz os pesquisados relataram melhora na afinação da voz 80% (GL) e 96% (GA), voz mais clara 73% (GL e GA). Quanto da resposta a respeito da voz estar mais escura (encorpada) foi observado que os pesquisados não souberam autoavaliar. Em relação à ressonância, 66% (GL) e 93% (GA) relataram melhoria da ressonância.

Para a voz cantada alcançar seu desenvolvimento máximo de beleza e potencialidade, é necessária uma educação vocal adequada, baseada na técnica e na afinação. As vozes dos grandes cantores profissionais são resultado de um longo trabalho, com cuidados e disciplina, desenvolvido durante muito tempo pelo estudante de canto (NAIDICH; SEGRE, 1981). Outra autora destaca que todos os recursos utilizados para o canto formam um conjunto de ferramentas que completa e que tem como objetivo principal a afinação, a leitura fluente, o desenvolvimento da musicalidade e do interesse pela música através dos recursos metodológicos. Kodály coloca em prática a sua visão sobre educação destacando que ensinar música e canto deve ser algo realizado de maneira que não seja tortura, e sim uma alegria que será internalizada para toda a vida (apud TEIXEIRA, 2009: 21).

Teixeira (2009: 34) ainda aponta que o canto explorado com gestos ou sinais manuais culmina numa afinação mais precisa, e que o som pode ser visualizado através dos movimentos ascendentes ou descendentes das mãos, realizando, assim, de maneira progressiva, o aprendizado. Leck e Stenson (2012: DVD, 30') afirma que quanto mais relaxado canta-se em direção ao agudo, mais afinado será o som do coro. Para isso, recomenda-se que os gestos feitos sejam mais baixos, pois dessa forma faz muito mais sentido e fica mais fácil para respirar .

Andrews (2009: 153) descreve que a ressonância está relacionada diretamente às teorias de produção da voz, que diz respeito ao fluxo da coluna de ar pelo trato vocal após ter passado pelas pregas vocais e as vibrações do filtro do trato vocal que afetam o som original da fonte. Titze (2000) sugeriu que a percepção cinestésica de vibrações no interior do trato vocal é, na verdade, a sensação máxima de pressão, sendo de particular importância para o cantor, uma vez que tal fenômeno produz um alargamento dos formantes da voz e faz com que esta seja produzida por volta dos 3.000 Hz. Para Behlau et al. (2001: 98), a pessoa que apresenta uma ressonância equilibrada tem liberdade muscular de modificar os ajustes vocais, podendo conseguir mais mudanças em suas expressões e exteriorizar melhor suas emoções, traduzindo a possibilidade de um refinado trabalho muscular com riqueza de harmônicos e amplitude vocal.

Percebe-se que, comungando sobre a cinestesia, Pederiva (2004: 46) mostra que a utilização e o estudo de movimentos motores minimizaria erros durante a performance, e que o ato motor integra a inteligência, fazendo com que o aprendizado seja internalizado.

Leck e Jordan (2009: 23) afirmam que o aprendizado do canto não é um processo aural e que, cantando, envolvemos o maior número de sentidos possíveis. Quando estamos cantando, nós estamos também ouvindo, sentindo e vendo; e, como professores, deve-se instruir através das âncoras (gesto) de aprendizagens auditivas, visuais e cinestésicas. Só assim exploraremos cada detalhe do som.

Com isso, percebe-se que o que os autores afirmam sobre a cinestesia na educação vocal é extremamente benéfica, assim como a metodologia do maestro Randy Stenson. Através das avaliações da consciência corporal (desempenho corporal), pode-se ver com mais ênfase a propriocepção dos indivíduos sobre cinestesia. Pederiva (2004: 59) ainda alega que a aprendizagem motora, desenvolvimento motor, ou, ainda, corporeidade, deve ser incorporada ao trabalho dos professores e estudantes de música, carecendo, ainda, de uma reflexão das práticas musicais.

Considerações Finais

A utilização de recursos visuais por meio da integração corpo e voz trouxe, para ambos os grupos, resultados positivos, evidenciados pela propriocepção dos indivíduos e apontam melhora do apoio respiratório, menor esforço ao cantar, melhora na afinação e melhor ressonância. Portanto, os dados apurados nesta pesquisa confirmam a eficácia da metodologia apresentada por Leck e Stenson (2012), sendo aplicável a qualquer tipo de população de cantores, leigos ou amadores.

Referências

ANDREWS, Moya L. *Manual de tratamento de voz*: da pediatria à geriatria. Trad. Arlete Simille Marques. São Paulo: Cengage Learning, 2009.

BEHLAU, Mara et al. Voz profissional: aspectos gerais e atuação fonoaudiológica. In: BEHLAU, M. (Org.) *Voz:* o livro do especialista. v. 2. Rio de Janeiro: Revinter, 2005. p. 26-35.

BEHLAU, Mara et al. Avaliação de voz. In: BEHLAU, M. (Org). *Voz:* o livro do especialista. v. 2. Rio de Janeiro: Revinter, 2001. p. 96-121.

BEHLAU, Mara; MORETI, Felipe; PECORARO, Guilherme. Customized vocal conditioning for singing professional voice users – case report. *Rev. CEFAC*, v. 16, n. 5, p. 1713-1722, set.-out. 2014.

BEHLAU, Mara; REHDER, Maria Inês. *Higiene vocal para o canto coral.* Rio de Janeiro: Revinter, 1997.

BENNINGER, Michael S.; JACOBSON, Barbara H.; JOHNSON, Alex F. *Vocal Arts Medicine*: The Care and Prevention of Professional Voice Disorders**.** New York: Thieme Medical Publishers, 1994.

BORGES, Gilberto André. *Educação musical no ensino fundamental* e *canto coral:* uma reflexão a partir da experiência da Rede Municipal de Ensino de Florianópolis. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

BRAGA, Adriana. *A relação "corpo-voz":* percepção dos coristas. Monografia (Especialização em Educação Musical), Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, Brasília, 2007.

COSTA, Patrícia. A expressão cênica como elemento facilitador da performance no coro juvenil. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 19, p. 63-71, 2009.

COSTA, Henrique Olival; SILVA, Marta Assumpção Andrada e. *Voz cantada*: evolução, avaliação e terapia fonoaudiologica. São Paulo: Ed. Lovise, 1998.

DIAS, Cláudio Antônio Sorondo. *Voz cantada*: percepção dos cantores sobre a inter-relação com a fonoaudiologia. Tese (Doutorado em Distúrbios da Comunicação), Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2015.

DINVILLE, Claire. *A técnica da voz cantada.* Trad. Marjorie B. Couvoisier Hasson. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993

GAYOTTO, Lúcia Helena da Cunha. *Voz:* partitura da ação. 2 ed. São Paulo: Plexus Editora, 2002

GOMES, Maria José Barroso; FELIPO, Naira. Sons e gestos libertadores de tensões. In: CONVENÇÃO BRASIL LATINO AMÉRICA, CONGRESSO E ENCONTRO

PARANAENSE DE PSICOTERAPIAS CORPORAIS, 2004, Foz do Iguaçu. *Anais...* Centro Reichiano, 2004. CD-ROM.

JACQUES-DALCROZE, Emile. *Ritmo, Música e Educação*. Trad. Regina Márcia Simão Santos. The Dalcroze Society, 1967.

KERR, Samuel; BREIM, Ricardo. *Monitores corais*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1989.

LECK, Henry; JORDAN, Flossie. *Creating Artistry Through Choral Excellence*. Wilwaukee: Ed. Hal Leonard, 2009

LECK, Henry; STENSON, Randy. *Creating Artistry Through Moviment and the Maturing Male Voice.* Wilwaukee: Ed. Hal Leonard, 2012. Inclui DVD.

LEVIN, Esteban. O corpo ajuda o aluno a aprender. *Revista Nova Escola,* n. 179, ano XX, p. 20-22, jan.- fev. 2005.

MELLO, Enio Lopes et al. Voz do cantor lírico e coordenação motora: uma intervenção baseada em Piret e Béziers. *Revista Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia*, v. 14, n. 3, p. 353-361, 2009.

MIRANDA, Clarice; JUSTUS, Liana. *Formação de platéia em música*: cultura musical para todos. São Paulo: Editora ARX, 2003.

NAIDICH, Susana; SEGRE, Renato. *Principios de foniatría*: para alumnos y profesionales de canto y dicción. Buenos Aires: Editorial Medica Panamericana, 1981.

PEDERIVA, Patrícia. A aprendizagem da performance musical e o corpo. *Música Hodie*, v. 4, n. 1, p. 45-61, 2004.

PICCOLOTTO, Léslie; SILVA, Marta Assumpção de Andrada e. *Saúde vocal:* práticas fonoaudiológicas. São Paulo: Rocca, 2002.

PINHO, Silvia Rebelo. *Fundamentos em fonoaudiologia*: tratando os distúrbios da voz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 2003.

_____. *Manual de higiene vocal para profissionais da voz.* Editora PróFono, 2002.

SALOMÃO, Márcia. *Clínica fonoaudiológica vocal* – avaliação, diagnóstico e conduta terapêutica. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 2011.

SANTOS, Regina Márcia Simão. *A natureza da aprendizagem musical e suas implicações curriculares*. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1986.

_____. Jacques-Dalcroze, avaliador da instituição escolar: em que se pode reconhecer Dalcroze um século depois? *Revista Debates*, n. 4, p. 7-48, Rio de Janeiro, 2001.

SESC. *Canto, canção, cantoria:* Como montar um coral infantil. 2a ed. rev. e atual. São Paulo: SESC, 1997.

SZÖNY, Erzsébet. *A educação musical na Hungria através do Método Kodály*. São Paulo: Sociedade Kodály do Brasil, 1996.

TEIXEIRA, Tatiana Dias. *O canto na abordagem educacional de Zoltán Kodály*. Monografia (Bacharelado em Canto), Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2009.

TITZE, Ingo R. *Principle of Voice Production*. Iowa City: National Center for Voice and Speech, 2000.

Apêndice

PROTOCOLO DE VOZ E EXPRESSÃO CORPORAL – PVEC

Desenvolvido por MARTINS e SANTOS JUNIOR (2015)

NOME:_____ IDADE: _____

AUTOPERCEPÇÃO DA MINHA VOZ

0 = de modo algum 1 = indiferente 2 = um pouco 3 = bastante 4 = muito

	0	1	2	3	4
Tenho problemas com o controle da respiração para o canto					
Tenho dificuldades para manter o apoio vocal em frases longas					
Meu rendimento vocal varia durante o dia					
Sinto que minha voz está fraca ou tem ar na voz					
Sinto que tenho que forçar minha voz para produzir os sons					
Sinto minha voz rouca					
Tenho tensão e sobrecarga na região de ombro e pescoço					
Meu rendimento vocal varia de modo imprevisível durante o canto					

Tenho que modificar minha voz para melhorar a sua qualidade					
Cantar está sendo uma tarefa difícil ou cansativa					
Minha voz fica facilmente cansada durante as apresentações					
Minha voz fica pior à noite					
A percepção da emoção e do cantar às vezes é bloqueadora					

AUTOPERCEPÇÃO DO CORPO E VOZ

0 = de modo algum 1 = indiferente 2 = um pouco 3 = bastante 4 = muito

	0	1	2	3	4
Melhorei o desempenho da união corpo, voz e articulação					
Percebi melhora do fluxo de ar, que ficou mais controlado e livre ao cantar					
Percebi que o desconforto respiratório estava associado à falta de percepção					
Percebi menor esforço para cantar					
A voz foi produzida com mais facilidade					
Está mais fácil para alcançar certas notas					
A percepção corporal interferiu na minha voz					
A respiração está melhor					
Minha ressonância está melhor					
Minha voz está mais forte					
Minha voz está mais afinada					
Minha voz está mais clara					
Minha voz está mais escura (encorpada)					

Weider Martins possui Licenciatura em Música pelo Instituto Metodista Izabela Hendrix (Belo Horizonte/MG) e Especialização em Educação Musical pela FURB (Universidade Regional de Blumenau/SC). Atua como cantor do coro municipal Coro Cidade de Ponta Grossa. Tem experiência como cantor e regente de coro infanto juvenil e adulto. Atuou como professor no Instituto FreeStudio Escola de Música (Blumenau) e também no Projeto Viva Música! como professor de canto, piano e percepção e Regente de Coro da Acevali. weider.editoracao@gmail.com

Celso Luiz Gonçalves dos Santos Junior possui graduação em Fonoaudiologia e mestrado em Distúrbio da Comunicação pela Universidade Tuiuti do Paraná. Doutorando em Distúrbio da Comunicação pela mesma universidade. Professor convidado do curso de pós-graduação em Voz e Disfagia da Universidade Tuiuti do Paraná. Professor Bolsista CAPES do Curso de Formação Pedagógica da Universidade Federal do Paraná. Membro efetivo da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia, da Associação de Medicina Intensiva Brasileira e da Sociedade Brasileira de Clínica Médica. Atualmente é docente do curso de Fonoaudiologia da Universidade Estadual do Centro-Oeste. Tem experiência na área de Fonoaudiologia, com ênfase na atenção em alta complexidade em saúde hospitalar, atuando principalmente nos seguintes temas: fonoaudiologia clínica e hospitalar, disfagia, voz e saúde coletiva. celso.fono@hotmail.com

DOI 10.20504/opus2016b2212

Estudo exploratório sobre o impacto da informação sobre psicologia da performance no nível de estresse e ansiedade de músicos práticos brasileiros

Sonia Ray (UFG)
Leonardo Casarin Kaminski (UNESP)
Rodrigo Dueti (UFG)
Carlos Alberto da Fonseca (UFBA)
Sergio Rocha (UFSJ)
Paulo Jorge Parreira dos Santos (UFPE)
Beatriz Pavan (UFG)

Resumo: Este texto discute o impacto da informação sobre psicologia da performance nos níveis de estresse e ansiedade de estudantes de música brasileiros atuantes tanto na graduação quanto na pós-graduação, e cruza informações sobre seus níveis de estresse e ansiedade. Inclui investigação de matrizes curriculares de universidades públicas brasileiras levantadas em estudo prévio (RAY et al., 2011). Os principais objetivos são: (1) investigar o quanto de informação sobre psicologia da performance os estudantes brasileiros de performance musical têm acesso durante sua formação; (2) levantar indícios sobre o impacto que tal informação pode exercer no nível de estresse e ansiedade nas performances destes estudantes. Metodologia: estudantes de seis universidades públicas brasileiras responderam a três formulários: o Kenny Music Performance Anxiety Inventory (K-MPAI); o Inventory of Stress Symptoms LIPP e uma consulta adicional que investigou a rotina de preparação para a performance dos participantes. Resultados: informações sobre psicologia da performance musical estão presentes prioritariamente de forma individual e de acordo com o desejo do professor. Como não há inclusão de disciplinas obrigatórias sobre o tópico nas matrizes curriculares, não foi possível chegar a conclusões definitivas. Pouco mais da metade dos participantes (51,72%) não apresenta sintomas de estresse. Quase metade deles (48,27%) apresenta algum nível de estresse. Todos se enquadram em algum nível de ansiedade.
Palavras-chave: Psicologia da performance. Ansiedade e estresse na performance musical. Preparação para a performance. Estudos acadêmicos sobre psicologia da performance. Pedagogia da performance.

Exploratory Study on the Impact of Information on Performance Psychology on Stress and Anxiety Levels of Brazilian Music Performers

Abstract: This paper examines the impact of information on psychology of music on Stress and Anxiety Levels of Brazilian students of music performance, both undergraduate and graduate, and cross information on their levels of stress and anxiety. It includes an investigation on curricular programs of Brazilian public universities based on previous investigation by the authors (RAY; et al, 2011). The main goals: 1) to investigate how much information Brazilian music performance students has access to access during their courses; and 2) to identify potential indicators of the impact this information may have on the levels of stress and anxiety in the performances of these students; Methodology: Students from six Brazilian public universities were requested to fill out three forms: the Kenny Music Performance Anxiety Inventory (K-MPAI); the Inventory of Stress Symptoms LIPP and an additional form that investigated the participants routine for preparation to performance. Results: information on music performance psychology is only presented privately at teacher's discretion. As compulsory classes have not been included in the curriculum, it was not possible to infer results on this subject. More than half of the participants (51,72%) don't present stress condition. Almost half of them (48,27%) have some level of stress. All participants fit within some level of anxiety.
Keywords: Performance psychology; music performance anxiety and stress; preparation for performance; academic studies on performance psychology; performance pedagogy.

RAY, Sonia et al. Estudo exploratório sobre o impacto da informação sobre psicologia da performance no nível de estresse e ansiedade de músicos práticos brasileiros. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 303-323, dez. 2016.

Submetido em 13/04/2016, aprovado em 21/06/2016.

Toda performance musical envolve pelo menos um agente (instrumentista, cantor ou regente) e tem relação intrínseca com quatro elementos fundamentais: (1) o domínio da manipulação física do instrumento; (2) o amplo conhecimento do texto musical a ser interpretado, bem como as considerações estéticas a ele relacionadas; (3) condições de interagir com os aspectos psicológicos envolvidos no exercer da profissão e (4) condições de reconhecer os limites do seu corpo – problema que se torna prioritário para instrumentos com grandes dimensões, como o contrabaixo (RAY, 2005; 43-45).

A efetividade de uma performance, portanto, estaria diretamente ligada à profundidade com que o *performer* estuda a técnica e o texto musical, à sua condição neurológica e ao seu preparo físico e psicológico. A forma com que o *performer* processa todos estes elementos, ou seja, sua metodologia de estudo e aprofundamento estético musical constante e de preparo para performances, são elementos determinantes da efetividade da sua produção e do seu êxito profissional. Como a técnica musical é normalmente dissociada do estudo das implicações de ordem psicológica inseridas no aprendizado musical, no meio musical a palavra método faz referência apenas a um livro de estudos de caráter predominantemente físico-motor. Este, geralmente, é adotado por um professor e não é vinculado ao processo global de aprendizado do *performer*.

A principal hipótese considerada é a de que a excelência em performance passa por aspectos psicológicos, como o estresse e a ansiedade, que permeiam a formação e a atuação do músico em vários níveis. Revisões da literatura abrangendo publicações nacionais e internacionais sobre a performance como objeto de estudos (GERLING; SOUZA, 2000. RAY, 2005. BORÉM; RAY, 2012) e mais especificamente sobre psicologia da performance e pânico de palco (FONSECA, 2007. RAY, 2009. DUETI; RAY; ALVES, 2015), são aqui entendidas como afirmação da importância e atualidade do tema abordado. No aprofundamento da compreensão sobre os aspectos psicológicos envolvidos na atividade do *performer* musical é que se poderá discutir possibilidades de otimização do potencial desta comunidade, seja na formação de músicos, seja em sua atuação artística profissional.

O estudo se fundamenta também em dados da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música e da ABCM – Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais–, que apontam em várias de suas publicações o crescimento de problemas de ordem psicológica entre profissionais da performance musical no Brasil, bem como o aumento de pesquisas abordando o tema. No exterior, destacam-se a ESCOM – European Society for the Cognitives Sciencies of Musi –, SEMPRE – Society for Education, Music and Psychology Research – e a SMPC – Society for Music Perception and Cognition –, entre outras, todas reunidas anualmente pela ICMPC – International Conference of Music Perception and Cognition –, cujos anais atualizam o mundo sobre as pesquisas mais

importantes na área de música e psicologia e certamente norteiam a presente pesquisa. Consideram-se também os estudos desenvolvidos no GEPEM – Grupo de Estudos em Performance Musical (abrigado pelo LPCM – Laboratório de Performance e Cognição Musical, UFG), que mantém ativos os projetos de docentes e subprojetos de discentes que discutem a performance musical em suas várias interfaces.

Estudos sobre a psicologia da música cresceram muito, bem como os tópicos envolvendo os estudos em torno da performance musical desde os primeiros passos dados por Carl Seashore (1967), passando pela criação das ciências cognitivas no final dos anos 1950, até chegar às ciências cognitivas da performance musical, como se observa nos trabalhos de Diana Deutsch (1982), John Rink (2002), Aaron Williamon (2004), Roger Chaffin e Topher Logan (2006), entre outros.

Ao discutir a relação professor-aluno, o músico e psicólogo Don Greene (2002) levantou um problema comum nesta relação: professores não são necessariamente psicólogos e frequentemente não têm em sua formação conteúdo e prática que os habilite a ajudar seus alunos em questões emocionais. Isto traz à tona a necessidade de os músicos práticos estudarem as chamadas "figuras de interferências", i.e., "[...] resultados da somatória das interferências positivas e negativas atuantes durante uma performance musical" (RAY, 2005: 56) cotidianamente. Gerald Klickstein (2009: 155) afirma que saber lidar com aspectos psicológicos é essencial para a formação dos músicos práticos, particularmente no que diz respeito ao aprendizado do controle dos níveis de ansiedade e de estresse. O autor coloca a preparação mental/emocional como uma das "cinco facetas de preparação para a performance" (KLICKSTEIN, 2009: 155). Apesar da importância do desenvolvimento das pesquisas neste campo de conhecimento, tais estudos ainda têm pouca influência nas matrizes curriculares dos cursos de performance musical das universidades públicas brasileiras (RAY; KAMINSKI, 2011: 213).

Assim, a pesquisa que gerou este texto se concentrou em dois objetivos principais: (1) investigar o quanto de informação sobre psicologia da performance os estudantes brasileiros de performance musical têm acesso durante sua formação; (2) levantar indícios sobre o impacto que tal informação pode exercer sobre o nível de estresse e ansiedade nas performances destes estudantes. Ressalta-se aqui que o presente estudo investiga, neste momento inicial, se há informação específica sobre psicologia da performance na formação e atuação do músico que atua na área. Ou seja, é analisado qualquer tipo de informação que o entrevistado tenha recebido durante sua formação ou atuação.

Sobre a metodologia

Três questionários foram selecionados para aplicação nesta investigação: o K-MPAI (Kenny Music Performance Anxiety Inventory), traduzido e validado para a língua portuguesa (ROCHA; DIAS-NETO; GATTAZ, 2011); o ISSL (Inventory Stress Symptoms LIPP) e um questionário adicional, que solicitou informações aos participantes sobre seus hábitos cotidianos relacionáveis à rotina de preparação para a performance musical.

K-MPAI – Kenny Music Performance Anxiety Inventory. O K-MPAI *(*Kenny Music Performance Anxiety Inventory*)* é um inventário elaborado por um grupo de pesquisadores da Universidade de Sidney, Austrália, que tem como objetivo aferir os níveis de ansiedade da performance musical. A pesquisa que validou o inventário envolveu cerca de 400 profissionais de orquestras e corais australianos (KENNY; DAVIS; OATES, 2004: 762). O K-MPAI foi elaborado com base na Teoria de Barlow sobre os transtornos de ansiedade. As principais ligações desta teoria com o K-MPAI estão nas considerações sobre sintomas da ansiedade, alteração da atenção e mudanças dos níveis da memória (ROCHA; DIAS-NETO; GATTAZ, 2011: 218), além da investigação integrada dos aspectos cognitivo, fisiológico e comportamental (KENNY, DAVIES; OATES, 2004: 758-762):

> Este modelo propõe uma integração de um conjunto de três vulnerabilidades que podem ser consideradas para o desenvolvimento de uma ansiedade ou distúrbio de humor: uma vulnerabilidade biológica (transmissível) generalizada; uma vulnerabilidade psicológica generalizada, baseada em experiências anteriores ao desenvolver um sentido de controle sobre eventos notáveis, e uma vulnerabilidade psicológica mais especifica, onde a ansiedade venha a ser associada com determinados estímulos ambientais através do processo de aprendizagem, tais como condicionamento inquirido ou de castigo.[1] (KENNY; DAVIES; OATES, 2004: 758, tradução nossa).

Os componentes da Teoria de Barlow presentes na K-MPAI incluem ainda fatores sobre a caracterização da ansiedade (descontrole, imprevisibilidade, afetos negativos, pistas

[1] "This model proposes an integrated set of triple vulnerabilities that can account for the development of an anxiety or mood disorder: a generalized biological (heritable) vulnerability: a generalized psychological vulnerability based on early experiences in developing a sense of control over salient events, and a more specific psychological vulnerability whereby anxiety comes to be associated with certain environmental stimuli through learning processes such as respondent or vicarious conditioning" (KENNY; DAVIES; OATES, 2004: 758).

situacionais); mudanças no nível de atenção (tarefas ou autoavaliação, medos ou avaliação negativa); alterações psicológicas e da memória.

O K-MPAI é composto de 40 perguntas, sendo que para cada uma delas existem sete opções de respostas, organizadas em colunas numeradas. Quanto mais próximo da opção da coluna da direita, mais próximo da concordância plena. Quanto mais próximo da opção da coluna da esquerda, mais próximo da discordância plena. O tempo de resposta estimado é de 8 a 10 minutos.

ISSL – Inventário de Sintomas de Stress de Lipp. Com o objetivo de aferir e diagnosticar o estresse em indivíduos, o ISSL (Inventário de Sintomas de Stress para Adultos de Lipp) foi validado por Lipp; Guevara (1994). O inventário é baseado em pesquisas anteriores que desde 1956 classificavam o estresse em três fases: fase alerta, fase resistência e fase exaustão. As pesquisas da psicóloga Marilda Lipp (2000, 2003, 2004) propõem a adição de uma quarta fase: a fase quase-exaustão, que permite a ampliação das possibilidades de diagnóstico clínico e institui Modelo Quadrifásico do Estresse.

O novo modelo, que fundamenta o diagnóstico do ISSL, define as fases da seguinte maneira: (1) fase alerta: o indivíduo possui as primeiras respostas do organismo voltadas para a preservação da vida, para a luta ou a fuga; (2) fase resistência: o indivíduo começa a sentir cansaço, desgaste mental e físico, no qual o organismo inicia um processo de combate aos agentes estressores; (3) fase quase-exaustão: o indivíduo começa a sofrer com as primeiras doenças, reflexo do enfraquecimento do sistema imunológico ampliado por não detecção das fases anteriores; (4) fase exaustão: o organismo fica vulnerável a doenças mais sérias que impossibilitam o indivíduo de realizar tarefas que, outrossim, poderiam ser realizadas normalmente anteriormente.

O ISSL é composto de 56 itens, sendo 19 de natureza psicológica e 37 de natureza somática. A apresentação do inventário está dividida em três quadros com questões de múltipla escolha que identificarão em que fase o indivíduo se enquadra. As perguntas se referem a sintomas físicos e psicológicos que ocorreram nas últimas 24 horas, na última semana e ao longo do último mês. O tempo de resposta estimado é de 5 a 8 minutos.

Questionário adicional. O questionário adicional solicita aos participantes informações sobre seus hábitos cotidianos relacionáveis à rotina da preparação para a performance musical. As perguntas foram elaboradas a partir de quatro premissas centrais: (1) a maioria dos músicos não tem a prática de alongamento em seu cotidiano, nem como rotina associada à performance, tornando-os propensos às lesões. Esta relação é demonstrada em trabalhos como Ray; Marques (2005: 25) e Fonseca (2007); (2) a maioria

dos músicos não pratica e não conhece variadas práticas corporais associadas à performance, demonstrado em Ray (2005); (3) poucos alunos receberam alguma informação sobre psicologia da performance em sua formação superior (RAY; KAMINSKI, 2011: 212); (4) a maioria dos músicos não planeja seus intervalos de estudo. As premissas 3 e 4 foram baseadas em estudos preliminares desenvolvidos na UFG registrados em Carvalho; Broseghini; Ray (2004: 175); Cazarin; Ray (2004: 171) e Cintra; Vieira; Ray (2004). Foi considerada também a associação entre performance musical e saúde, passando por questões como formação do músico, fadiga muscular e estresse, discutida em publicação recente na qual se destacam os trabalhos de Costa (2015: 27-38) e Moura (2015: 163-179).

Cada uma das quatro premissas gerou um grupo de perguntas que, analisadas em conjunto, permitiram chegar a uma conclusão afirmando ou negando a referida premissa. As questões foram construídas no formato "cafeteria" (MUCCHIELLI, 1979), onde perguntas fechadas e abertas são mescladas, sempre apresentando uma possibilidade de complemento pelo participante, com os detalhes relevantes que não tenham sido solicitados.

Pode-se exemplificar o processo com a premissa número 1, que considera que "a maioria dos músicos não tem a prática de alongamento em seu cotidiano, nem como rotina associada à performance, tornando-os propensos às lesões". Para saber se isto poderia ser considerado verdadeiro, os participantes responderam as seis questões, que correspondem às questões 3 a 8 do questionário (Anexo I).

Com estas respostas, pode-se observar se há prática regular de exercício, que tipo de exercício, se este é ou não associado à preparação para a performance e a incidência de lesões a que este músico está associado. Estas respostas também serviram para associações que ajudarão a responder outras premissas.

Os três questionários utilizados como instrumento de coleta de dados estão intimamente relacionados. O inventário K-MPAI examina o nível de ansiedade especificamente na atividade de performance musical e, para tal considera a integração dos aspectos cognitivo, fisiológico e comportamental. Ao detectar níveis gerais de estresse do indivíduo, o inventário LIPP detecta o momento no qual o indivíduo começa a sentir cansaço, desgaste mental e físico (fase resistência), bem como o agravamento deste momento nas fases subsequentes. Por fim, no questionário adicional, pode-se estabelecer uma relação das atividades cotidianas na preparação para a performance do músico entrevistado, tanto com os níveis de ansiedade (K-MPAI) quanto de estresse (LIPP) detectados, bem como utilizar estes resultados como indicadores preliminares no presente estudo. Assim, poder-se-á, futuramente, em estudos mais específicos, refutar ou confirmar causalidades eventualmente aqui detectadas.

A aplicação e a tabulação dos questionários

Os participantes (estudantes e docentes da área de performance) foram convidados – através de divulgação local e por e-mail das instituições com apoio de suas coordenações dos cursos – para uma conversa prévia com a coordenadora e alguns participantes do projeto, incluindo um psicólogo, onde receberam informações sobre a pesquisa. Na ocasião, foram esclarecidas dúvidas sobre como os questionários deveriam ser respondidos, e eles receberam e assinaram o TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Neste, contavam informações sobre as responsabilidades dos pesquisadores e os direitos dos participantes, bem como os contatos do Comitê de Ética da UFG, que aprovou a projeto sob o registro CEP 029/12.

Dos dados do K-MPAI (de 0 a 240 pontos possíveis) que determinam o nível de ansiedade do indivíduo, foram considerados como segue: baixo = até 90 pontos; moderado = entre 90 e 138 pontos; e alto = acima de 138 pontos (RAY et al, 2013: 312-313). Margem de erro estimada em 11%. Dados do ISSL foram classificados de acordo com a indicação da autora do inventário em quatro níveis de estresse: fase alerta, fase resistência, fase quase-exaustão e fase exaustão. O questionário adicional sobre os hábitos dos participantes determinou, de maneira geral, a forma como estes se preparam para a performance. Os dados destes três questionários, cruzados com as informações sobre matrizes curriculares, serão discutidos a seguir, a fim de que se possam tecer as conclusões da presente pesquisa. Para fins de tabulação, cálculos-padrão para a população definida (*simple aleatory sample*) foram usados: n (191); $\sigma 2$ (10%); p (499,74); q (96 [q = 1 – p]. 50,26% q = 100 – p); E2 (4%) onde: n = número total da população considerada (tendo-se a 1ª fase deste estudo como base); $\sigma 2$ = variância populacional; p = proporção amostral; q = complemento da proporção amostral e E2 = erro da estimativa ao quadrado (ou margem de erro).

A população estudada apresenta perfil muito similar àquela do estudo realizado para a validação e tradução do inventário K-MPAI para língua portuguesa (média, mediana e desvio padrão) e foi composta por estudantes e professores de universidades públicas, cuja grade oferece cursos de graduação e pós-graduação com concentração em performance musical. Por população entende-se, inicialmente, alunos e professores de performance musical (instrumento, voz e regência) que responderam os três questionários. Como não foi possível coletar um número significativo de professores na maioria das IES, estes não impactam os resultados. Nota-se que a população entre os docentes das respectivas instituições compreendeu menos de 1% dos entrevistados.

Na primeira fase do estudo (realizada ao longo do ano de 2012), responderam aos questionários 191 participantes (30,03%), de uma população de 636 estudantes destas três universidades do estado de São Paulo: UNESP (Universidade Estadual Paulista), USP

(Universidade de São Paulo) e UNICAMP (Universidade de Campinas). A população por instituição foi distribuída pelos seguintes números: UNESP = 308, USP = 97 e UNICAMP = 231.

Na segunda fase (realizada entre os anos de 2013 e 2014), responderam aos questionários 157 participantes (44,60%) de uma população de 352 estudantes e professores destas três universidades, situadas nas regiões Centro-Oeste e Sul: UnB (Universidade de Brasília, DF), UFG (Universidade Federal de Goiás, GO) e UNESPAR (Universidade do Estado do Paraná, que recentemente englobou outra unidade, a EMBAP – Escola de Música e Belas Artes – investigada em 2013). A população por instituição foi distribuída pelos seguintes números: UnB = 120, UFG = 180 e UNESPAR = 52.

$$n = \frac{\sigma^2 . p . q . N}{E^2 (N-1) + \sigma^2 . p . q}$$

Fig. I: Cálculos-padrão para a população definida (*simple aleatory sample*).

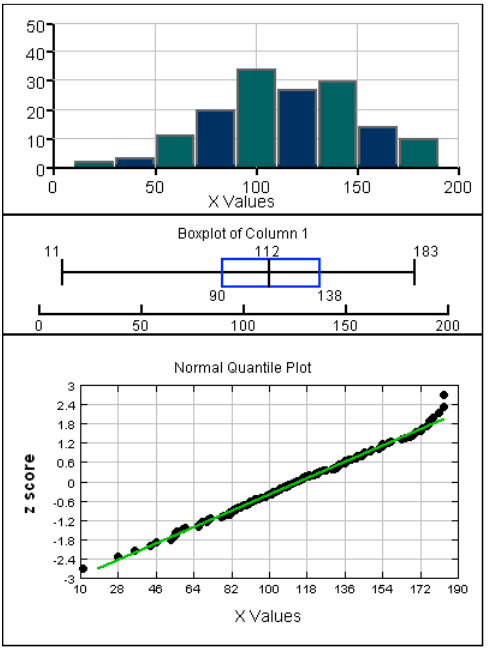
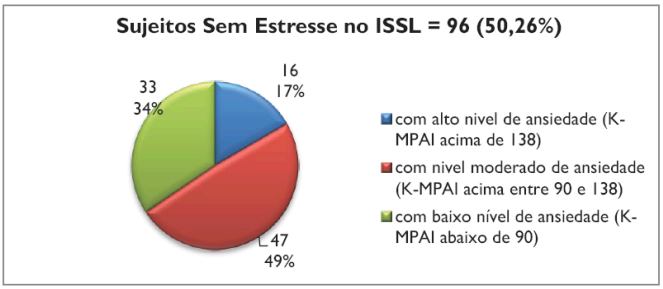


Fig. 2: Níveis de ansiedade para a população do presente estudo.

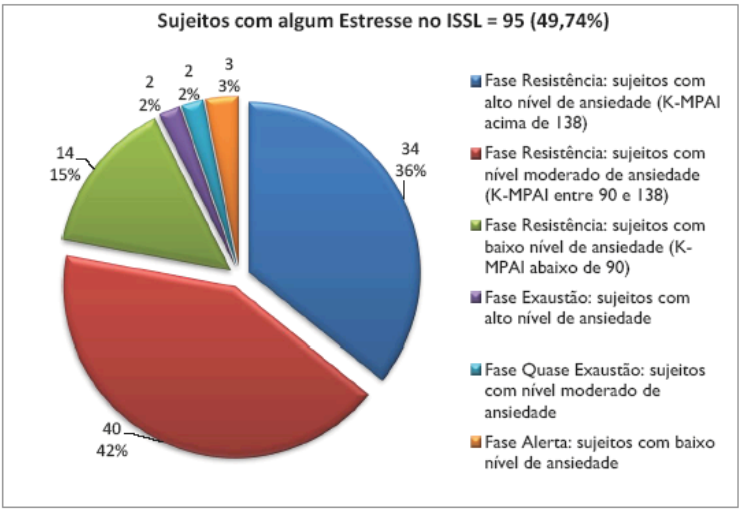
Resultados

Na primeira fase (SP), detectou-se que pouco mais de metade dos participantes (50,26%) não apresentou sintomas de estresse.



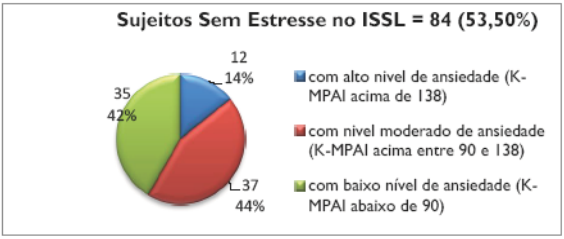
Gráf. 1: Níveis de ansiedade entre os participantes da 1ª etapa, sem estresse.

A população restante (49,74%) apresentou algum nível de estresse, sendo distribuída da seguinte forma: 47% se apresentaram na fase resistência e apenas 2% foram classificados dentro da fase exaustão (nível máximo de estresse detectável pelo ISSL).



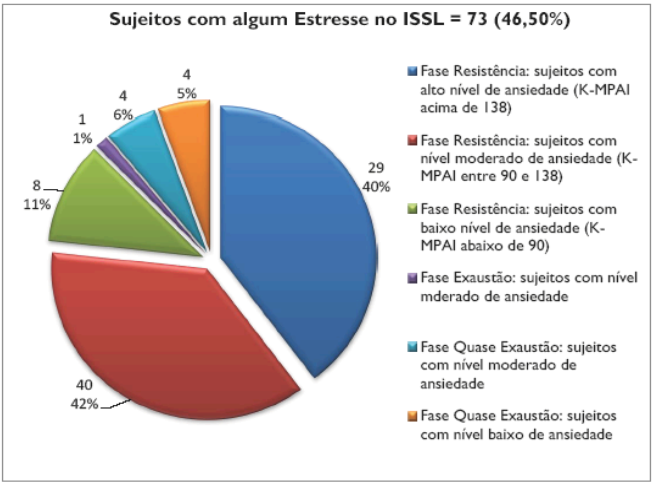
Gráf. 2: Participantes da 1ª etapa com algum nível de estresse.

Na segunda etapa (DF, GO e PR), detectou-se que pouco mais de metade dos participantes, 84 (correspondendo a 50,26% da população total da segunda fase), não apresentou sintomas de estresse. Destes, 35 (41,66%) se enquadraram no nível baixo de ansiedade, 37 (44%) no nível moderado de ansiedade e 12 (14,28%) no nível alto de ansiedade, como mostra o Gráf. 3.



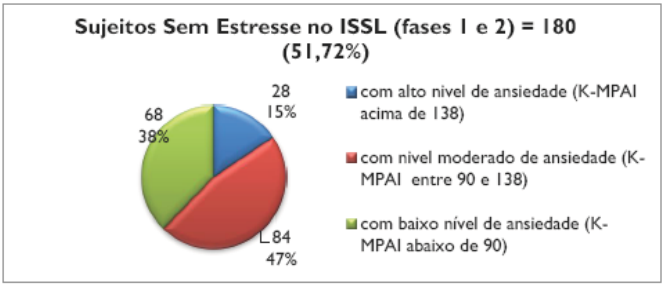
Gráf. 3: Participantes da 2ª etapa sem estresse

O restante, 73 (46,50%), apresentou algum nível de estresse, assim distribuídos: apenas 1 (1,36%) indivíduo se enquadrou na fase exaustão e tinha nível moderado de ansiedade; 8 (10,95%) se enquadraram na fase quase-exaustão (estando 4 no nível moderado e 4 no nível baixo de ansiedade); e a grande maioria, 64 (87,67%), se apresentou na fase resistência (estando 8 no nível baixo, 27 no nível moderado e 29 no nível alto de ansiedade).



Gráf. 4: Participantes da 2ª etapa com algum nível de estresse.

A população total de participantes foi de 348 sujeitos, sendo 191 da primeira fase e 180 da segunda fase. Os resultados dos níveis de ansiedade dos participantes sem detecção de estresse, resultantes da aplicação do K-MPAI das fases 1 e 2, como mostrado no Gráf. 5.



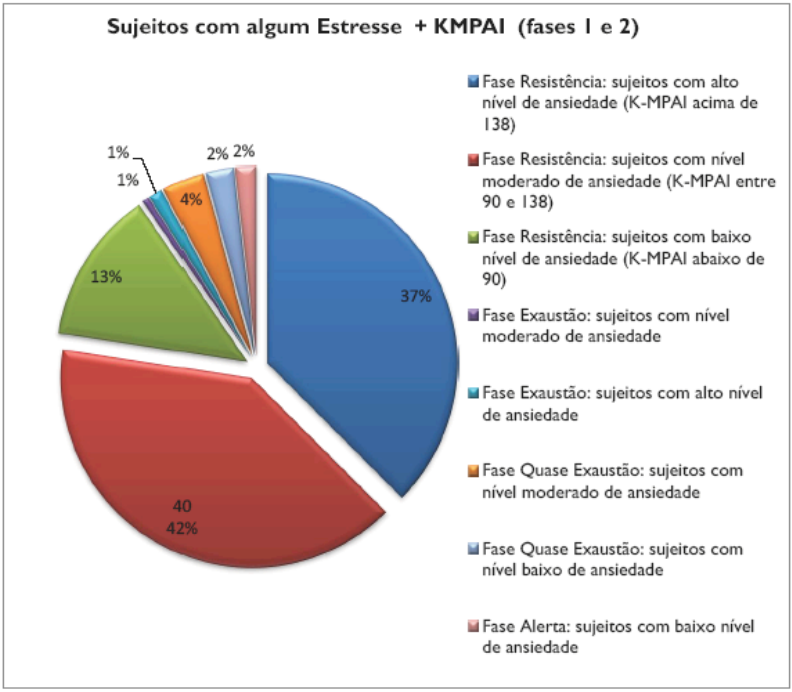
Gráf. 5: Participantes das duas etapas sem detecção de estresse.

Dos 348 participantes, 180 (51,72%), sendo 96 da primeira fase e 84 da segunda fase, não apresentaram nenhum nível de estresse nos resultados do ISSL. A outra parcela de participantes, 168 (48,27%), sendo 95 da primeira fase e 73 da segunda fase, apresentou níveis de estresse variados nos resultados do ISSL, assim como diferenças no nível de ansiedade no K-MPAI. Os níveis de ansiedade dos participantes com detecção de algum nível de estresse resultantes da aplicação do ISSL das etapas 1 e 2, cruzados com os resultados do K-MPAI, ficaram como mostrado na Tab. 1.

Quant.	ISSL + K-MPAI
22	Fase resistência: sujeitos com **baixo nível** de ansiedade (K-MPAI abaixo de 90)
67	Fase resistência: sujeitos com **nível moderado** de ansiedade (K-MPAI entre 90 e 138)
63	Fase resistência: sujeitos com **alto nível** de ansiedade (K-MPAI acima de 138)
3	Fase alerta: sujeitos com **baixo nível** de ansiedade (K-MPAI abaixo de 90)
4	Fase quase-exaustão: sujeitos com **baixo nível** de ansiedade (K-MPAI abaixo de 90)
6	Fase quase-exaustão: sujeitos com **nível moderado** de ansiedade (K-MPAI entre 90 e 138)
1	Fase exaustão: sujeitos com **nível moderado** de ansiedade (K-MPAI entre 90 e 138)
2	Fase exaustão: sujeitos com **alto nível** de ansiedade (K-MPAI acima de 138)

Tab. 1: População geral com detecção de algum nível de estresse.

A Tab. 1 evidencia o número expressivo de 152 participantes dentro da fase resistência de estresse no inventário ISSL, divididos nos três níveis de ansiedade na performance musical. O Gráf. 6 ilustra o quadro em porcentagens.



Gráf. 6: População geral com algum nível de estresse: somatória das fases 1 e 2.

Com a somatória dos resultados dos dois inventários, pode-se apurar que a grande maioria dos sujeitos está na fase resistência de estresse e com níveis variados de ansiedade. Há pouca incidência de sujeitos com alto nível de ansiedade e fase exaustão no estresse (1%), assim como é pouca a incidência de participantes com baixo nível de ansiedade e na fase quase-exaustão no estresse (2%).

O questionário sobre os hábitos do cotidiano na preparação para a performance dos participantes detectou, na junção das duas fases da coleta, que o nível de informação sobre psicologia da performance é muito baixo, sendo que apenas 20% já teve alguma disciplina na universidade relacionada à psicologia da música e, destes, apenas 5% receberam informações específicas sobre psicologia da performance musical. As respostas relacionadas

às práticas corporais revelaram que a maioria dos sujeitos não tem a prática de alongamento em seu cotidiano nem como rotina associada à performance e não conhecem práticas corporais variadas associáveis à preparação para a performance. A grande maioria dos sujeitos não planeja seus intervalos de estudo.

Apenas 28 (15%) participantes apresentaram a combinação de alto nível de estresse e de ansiedade, a qual demanda alguma preocupação, visto que estes participantes estão próximos de apresentar um quadro patológico que demande cuidados médicos e/ou psicológicos, segundo as próprias indicações nos inventários aplicados. Uma parte significativa, 68 (38%) participantes, apresentou níveis moderados de ansiedade e de estresse, estando dentro de um quadro que inspira cuidado e atenção aos fatores que geram os sintomas de estresse e ansiedade. O restante dos participantes, 84 (47%), apresentou níveis baixos de estresse e ansiedade.

As informações sobre psicologia da performance musical ocorrem em situações informais, assim como na relação direta com o professor de instrumento. Contudo, foi detectada apenas uma disciplina dedicada ao tema nos registros do MEC, ministrada como optativa na Universidade Federal de Goiás. Por outro lado, alguns professores informaram incluir este conteúdo específico em suas disciplinas intituladas "psicologia da música", porém, esta informação não está registrada nos sites das instituições nem no site do MEC.

Discussão dos resultados

O estudo mostra a relação entre níveis de ansiedade na performance musical com o nível de estresse geral do indivíduo. Apesar dos níveis de ansiedade e de estresse apresentarem a tendência de crescerem conjuntamente, 28 participantes (15%) dos 180 que não apresentaram estresse foram classificados com alto nível de ansiedade na performance musical (K-MPAI acima de 138). Tal constatação levanta questões sobre o que estaria acontecendo na rotina pessoal dos indivíduos, tornando-os menos ansiosos quando afastados da atividade de performance musical, ou, ainda, o que os torna ansiosos na atividade condizente à profissão de músico, mas que não se reflete nas outras atividades do cotidiano. A fim de buscar uma possível resposta para este paradoxo, é necessário que se observe os resultados do questionário que investigou os hábitos dos participantes.

Os resultados mais significantes do questionário indicam que uma grande parcela dos participantes (80%) não tem conhecimento sobre técnicas corporais e treinos psicológicos aplicáveis na preparação para a performance musical. Tal fato justifica, em parte, o aumento da ansiedade. Segundo Valentine (2002: 168-169), é muito importante

não apenas conhecer, mas saber distinguir (através de treino) o tipo de ansiedade (se é benéfica ou maléfica) para usufrui-la de forma positiva.

Diz ainda que, entre as causas do aumento da ansiedade, especificamente relacionada com a performance, está a relação de equilíbrio entre "o indivíduo, a tarefa e a situação [...] quanto mais alto um deles, algum outro deve baixar" (VALENTINE, 2002: 172). Isto equivale a dizer que: numa situação de avaliação (que tende a gerar grande ansiedade) a escolha de um repertório que o indivíduo domina com segurança, dentro do seu nível técnico e adequado à situação, pode equilibrar a relação de ansiedade. Assim, pode-se resultar em tarefa cumprida com sucesso, isto é, conforme planejado.

Os resultados indicam ainda que o desconhecimento de técnicas corporais aplicáveis à performance musical, somado ao despreparo psicológico, tende a aumentar a situação de ansiedade na performance mais significativamente do que o estresse em geral do indivíduo. Isto pode se dar em função da situação de estresse ter sido avaliada somente em situações gerais do indivíduo, e não especificamente na performance musical. Contudo, a atividade escolhida pelo indivíduo para se profissionalizar, ao que tudo indica nesta investigação, raramente seria uma via geradora de estresse dissociado de seu cotidiano. Pelo contrário, o fato do indivíduo estar atuando em sua área de escolha (já que são alunos de graduação e pós-graduação em música) é mais comumente associado ao prazer e à sensação de satisfação que ao estresse. Este se apresentou, no questionário, mais diretamente associado à fadiga muscular, excesso de atividades simultâneas e complexas (como preparar provas e atuar em grupos profissionais ainda sendo estudante) e desejo de executar obras acima do nível técnico que se tem dominado.

Por outro lado, a outra parcela de participantes que conhece técnicas e treinos na preparação para a performance musical (cerca de 20% dos participantes) aplica muito pouco deste conhecimento por falta de orientação específica. Por exemplo, pessoas que praticam Pilates, pelo benefício geral que esta atividade se propõe a trazer ao indivíduo, não conseguem transferir seus conceitos para a preparação da performance de seus instrumentos/voz/regência. Apesar disso, esta pequena parcela dos participantes (20%) afirma ter sentido menos ansiedade e estresse após ter recebido alguma informação sobre psicologia da música advinda de seus professores ou colegas de curso.

Este número de músicos beneficiados pela informação poderia ser bem maior se a oferta das poucas disciplinas existentes estivesse melhor divulgada internamente na instituição, pois muitos desconhecem o conteúdo ministrado nas disciplinas intituladas "psicologia da música". Tal informação já havia sido constatada na investigação sobre matrizes curriculares analisadas por Ray; Kaminski (2011: 213).

Outro aspecto que chama demasiadamente a atenção é a permanência de 130 (79%) participantes na fase resistência de estresse (na qual o indivíduo começa a sentir cansaço, desgaste mental e físico, e o organismo inicia um processo de combate aos agentes estressores). Destes, pouco mais da metade (67 equivalendo a 42% da população com estresse) registrou nível moderado de ansiedade e os demais (63 equivalendo a 37% da população com estresse) registraram alto nível de ansiedade.

O nível moderado de ansiedade associado aos sintomas da fase resistência de estresse atinge uma parcela significativa dos participantes. Este estudo indica que estes participantes precisam de informação sobre como combater o estresse no seu cotidiano e sobre como controlar a ansiedade especificamente relacionada à performance. A literatura revela que o estresse pode ser minimizado com atividades físicas regulares, alimentação equilibrada e adequada ao porte físico e rotina do indivíduo (RAY; MARQUES, 2005: 24-26). O mesmo estudo aponta a importância do direcionamento dos exercícios físicos para a performance musical. Um exemplo é o fortalecimento da musculatura específica mais exigida pelo tipo de instrumento tocado. Já o combate à ansiedade na performance, além de também se beneficiar de práticas de exercícios físicos, pode ser feito com abordagens clínicas, auxiliadas por psicólogos. Dueti; Ray; Alves (2015: 64-65) propõem a "psicoterapia breve" como um tratamento pontual para transtornos de ansiedade localizados, ou seja, que sejam reconhecidamente relacionados à prática da performance musical.

O alto nível de ansiedade associado aos sintomas da fase resistência de estresse atinge quase metade dos participantes. Este estudo indica que estes participantes precisam, além das informações indicadas ao grupo com nível moderado de ansiedade, providências imediatas que minimizem o cansaço, o desgaste mental e físico, para ajudar o organismo no processo de combate ao estresse por conta própria, como um impulso natural de sobrevivência. Se o organismo começar tal combate sem auxílio de elementos minimizadores dos sintomas (como atividades físicas, controle da alimentação, atenção psicológica e, em alguns casos, interferência médica) o indivíduo pode chegar rapidamente a fase quase-exaustão (no qual doenças começam a surgir), ou mesmo o momento de exaustão, fase em que sua capacidade de atuação é efetivamente reduzida e pode até ser interrompida por uma debilitação mais séria do organismo.

Conclusões

O presente estudo, de caráter exploratório, concluiu que há pouca informação sobre psicologia destinada ao estudante brasileiro de performance musical, mais especificamente durante sua formação. Mesmo a que existe não está formalmente

direcionada à preparação para a performance, no que concerne à população investigada. Além disso, tal informação é oferecida por pesquisadores de música que voluntariamente se associam a psicólogos via grupos de pesquisa, pois as instituições não contratam psicólogos para compor o corpo docente que forma artistas da performance musical.

O impacto que a informação sobre psicologia da performance musical pode ter sobre o nível de estresse e ansiedade dos estudantes de música aparenta ser significativo, haja vista a diferença de atitude dos participantes que receberam alguma informação sobre o tema comparado com os demais. Os que foram beneficiados, apesar de significarem apenas 20% da população com informação, afirmam ter sua preparação e atuação otimizados, apresentando níveis de estresse e ansiedade baixos. Determinar como e em que níveis este impacto se dá é objeto de futuras investigações.

Pretende-se dar continuidade ao presente estudo até que todas as instituições brasileiras que oferecem ensino de performance musical em nível superior sejam incluídas. Desta forma, poder-se-á verificar a relação de causalidade, aqui apenas indicada por se tratar de um estudo exploratório.

Referências

BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais*... Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. p.121-168.

CARVALHO, Vivian; BROSEGHINI, Brisa; RAY, Sonia. Relações da performance musical com a anato-fisiologia. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 4., 2004, Goiânia. *Anais*... Goiânia: PPG Música-UFG, 2004. p. 174-177.

CAZARIN, Thiago; RAY, Sonia. Técnicas de ensaios para a performance musical. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 4., 2004, Goiânia. *Anais*... Goiânia: PPG Música-UFG, 2004. p. 168-173.

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

CINTRA, Sylmara; VIEIRA, Marcus; RAY, Sonia. Relações da performance musical com a biomecânica do movimento humano. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 4., 2004, Goiânia. *Anais*... Goiânia: PPG Música-UFG, 2004. p. 164-167.

COSTA, Cristina Porto. Saúde do músico e educação: repensando o papel do professor de instrumento no período de formação. In: MEDICI, M.; BOSI, B.; ROHR, R.; SANTOS, E.

(Org.). *A saúde do músico em foco:* olhares diversos. Vitória: Editora da FAMES, 2015. p. 27-38.

DEUTSCH, Diana. *The Psychology of Music.* New York: Academic, 1982.

DUETI, Rodrigo; RAY, Sonia; ALVES, Ester. Psicoterapia breve e ansiedade na performance musical: aplicabilidade e resultados. *Percepta*, v. 3, n. 1, p. 61-76, jul-dez. 2015.

FONSECA, Carlos A. Ansiedade de performance em música: causas, sintomas e estratégias de enfrentamento. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 3., 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: ABCM, 2007. p. 342-349.

GERLING, Cristina C.; SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 114-125.

GREENE, Don. *Performance Success***:** Performing Your Best Under Pressure. New York: Routledge, 2002.

KENNY, Dianna T.; DAVIS, Pamela; OATES, Jenny. Music Performance Anxiety and Occupational Stress Amongst Opera Chorus Artists and Their Relationship with State and Trait Anxiety and perfectionism. *Journal of Anxiety Disorder*, v. 18, n. 18, p. 757–777, 2004.

KLICKSTEIN, Gerald. *The Musician`S Way*: A Guide to Practice, Performance, and Wellness. New York: Oxford University, 2009.

LIPP, Marilda Emmanuel Novaes. *Inventário de sintomas de stress para adultos.* São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

_____. O modelo quadrifásico do stress. In: LIPP, Marilda Emmanuel Novaes (Org.). *Mecanismos neuropsicofisiológicos do stress*: teoria e aplicações clínicas. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003. p. 17-21.

_____. O diagnóstico do stress em adultos. In: LIPP, Marilda Emmanuel Novaes (Org.). *O stress no Brasil*: pesquisas avançadas. Papirus Editora, 2004.

LIPP, Marilda Emmanuel Novaes; GUEVARA, Arnoldo. J. H. Validação empírica do Inventário de Sintomas de Stress. *Estudos de Psicologia*, Campinas, v. 11, n. 3, p. 42-49, 1994.

MOURA, Rita. Distonia focal em músicos. In: MEDICI, M.; BOSI, B.; ROHR, R.; SANTOS, E. (Org.). *A saúde do músico em foco:* olhares diversos. Vitória: Editora da FAMES, 2015. p. 163-179.

MUCCHIELLI, Roger. *O questionário na pesquisa psicossocial.* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1979.

RAY, Sonia. Os conceitos EPM, potencial e interferência inseridos numa proposta de mapeamento de estudos sobre performance musical. In RAY, S. (Org). *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Vieira, 2005. p. 21-34.

_____. Considerações sobre pânico de palco na preparação de uma performance musical. In: ILARI, B e ARAÚJO, R. (Orgs.). *Mentes em música*. Curitiba: DeArtes, 2009. p. 158-178.

RAY, Sonia; KAMINSKI, Leonardo Casarin. O atual estado da questão da disciplina psicologia na formação de músicos-intérpretes na academia brasileira. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO A ARTES MUSICAIS, 8., 2011, Brasília. *Anais...* Brasília: UnB, 2011. p. 210-214.

RAY, Sonia; MARQUES, Xandra Andreola. O alongamento muscular no cotidiano do performer musical: estudos, conceitos e aplicações. *Música Hodie*, v. 5, n. 1, p. 21-34, 2005.

RAY, Sonia et al. Performance Psychology Information Impact on Stress and Anxiety Level of Brazilian Music Performers. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON PERFORMANCE SCIENCE, 2., Viena. *Anais...* Viena: University of Music and performing Arts, 2013. p. 210-214.

RINK, John. *Musical Performance:* A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

ROCHA, Sergio de F.; DIAS-NETO, E.; GATTAZ, W. F. Ansiedade na performance musical: tradução, adaptação e validação do Kenny Music Performance Anxiety Inventory (K-MPAI) para a língua portuguesa. *Revista Psiquiatria Clínica,* v. 38, n. 6, p. 217-221, 2011.

SEASHORE, Carl E. *Psychology of Music.* Nova York: Dover, 1967.

VALENTINE, Elizabeth. The Fear of Performance. In: RINK, J. *Musical Performance:* A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 168-183.

WILLIAMON, Aaron. Memorizing Music. In: RINK, J. *Musical Performance:* A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University, 2004. p. 113-126.

Anexo I - Questionário Adicional sobre a formação e atuação do músico (parte do Projeto "Performance musical e estresse: um estudo...", Registro CEP-UFG 029/12).

Nome completo: _____ Instituição: _____
Instrumento principal: _____ ( ) Canto: voz? _____ Regência: ( ) coral ( ) orquestral
Função: ( )Professor ( )aluno ( )técnico; **Nível**: ( )Graduação ( )mestrado ( ) doutorado;
Situação: ( )em andamento ( )completo **Raça/Cor** (opcional): _____

MARQUE APENAS UMA RESPOSTA PARA CADA QUESTÃO
(EXCETO QUANDO O ENUNCIADO PEDIR DIFERENTE)

1. Há quanto tempo você estuda instrumento/canto/regência?
( )menos de 5 anos ( ) entre 5 e 10 anos ( ) entre 10 e 15 anos ( ) mais de 15 anos

2. Você estuda seu instrumento/canto/regência:
( ) diariamente por mais de 4 horas ( ) diariamente de 2 a 4 horas ( ) diariamente por menos que 2 horas
( ) 5 dias por semana em sessões de mais de 2 horas ( ) 5 dias por semana em sessões de menos de 2 horas
( ) Outro: _____

3. Você faz algum tipo de alongamento relacionado ao seu estudo diário de música?
Sim ( ) ou Não ( ) 3a - Se sim,
( ) antes de começar a estudar: ( ) Sempre ( )Às vezes ( )Nunca ( )Quase sempre
( ) durante o estudo: ( ) Sempre ( )Às vezes ( )Nunca ( )Quase sempre
( ) após o estudo: ( ) Sempre ( )Às vezes ( )Nunca ( )Quase sempre

4. Você faz algum tipo de exercício físico regularmente?
Sim ( ) ou Não ( ) 4a - Se sim, enumere seus objetivos em ordem de prioridade
( ) Promover maior resistência física ( ) Equilíbrio emocional ( ) Questões estéticas
( ) Relaxamento físico ( ) Indicação médica ( ) Outro: _____

5. Você já desenvolveu algum tipo de lesão no exercício da sua atividade musical?
Sim ( ) Qual?_____ Não ( )

6. Você procura se informar quanto a formas de evitar lesões na sua prática musical?
Sim ( ) Não ( ) 6a - Se sim, onde você busca estas informações?
( ) Compro livros e revistas ( ) Pesquiso na Internet sobre o assunto ( ) Converso com amigos ( ) Através de meu professor
Outro: _____

7. Quando você sente dores localizadas, tensões musculares, stress físico, você:
( ) Fica um período sem praticar o instrumento ( ) Procura ajuda especializada
( ) Continua estudando ( ) Nunca sinto dores localizadas nem tensões musculares
( ) Outro: _____

8. Marque abaixo com "C" as práticas corporais que você **conhece** e com "P" aquelas que você **pratica**.
( ) Hatha Yoga ( ) Anti-ginástica ( ) Técnica de Alexander ( ) Ai-ki-dô ( ) RPG ( ) Pilates ( ) Outro: _____

9. Voce cursou alguma disciplina sobre psicologia da música na universidade?
Sim ( ) qual?_____ Não ( )

10. Você costuma fazer intervalos durante seu estudo diário?
Sim ( ) se sim, responda 10a e 10b ou Não ( ) se não, siga para questão 11
10a - Normalmente seus intervalos acontecem
( )Nos primeiros 30 minutos ( )Entre 30 e 60 minutos ( )Entre 60 e 90 minutos ( ) Depois de 90 minutos
10b - Há alguma regularidade na duração ou frequência desses intervalos? Sim ( ) qual? _____ ou Não ( )

11. O que você costuma fazer nos intervalos dos ensaios (câmara, orquestra, coral...)?
( ) Tomar café ( ) Fumar ( ) Conversar ( ) Estudar uma passagem difícil
( ) Ler ( ) Comer ( ) Tomar água ( ) Ingerir bebida alcoólica
( ) Ficar sozinho ( ) Fazer alongamentos ( ) Outro: _____

Sonia Ray é professora Titular da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia, onde leciona contrabaixo, música de câmara e metodologia de pesquisa. Possui graduação em Composição e Regência pelo IA da Unesp (SP, 1993), Mestrado e Doutorado (1998) em Performance e Pedagogia do Contrabaixo, ambos na University of Iowa, EUA. Apresenta-se regularmente em performances ao contrabaixo priorizando o repertório contemporâneo. É artista convidada da International Society of Bassists desde 1993. Concluiu estágio de Pós-doutoramento na University of North Texas (2008). É colaboradora no PPG Música do IA-UNESP, onde orienta pesquisas sobre performance em contrabaixo e música de câmara. Desenvolve pesquisas com ênfase em Performance Musical, atuando principalmente com contrabaixo contemporâneo, cognição musical e música de câmara. Foi Presidente da ANPPOM (Gestão 2007-2011). É sócia-fundadora da ABCM, da ABRAPEM e da ABC-Associação Brasileira de Contrabaixistas. É editora Revista Música Hodie (Qualis A1). soniaraybrasil@gmail.com

Leonardo Casarin Kaminski é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP), Campus de São Paulo, sob a orientação da Dra. Sonia Ray. Possui graduação em Música–opção: violão (2008) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), na classe do professor Krishna Salinas. Em 2012 tornou-se Mestre em Música, performance, pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC–UFG) sob a orientação do professor Dr. Werner Aguiar. Suas pesquisas estão vinculadas predominantemente ao ensino e à preparação da performance, música de câmara e psicologia da performance musical. Como violonista, tem se apresentado constantemente como solista e camerista, executando variados repertórios que incluem obras da literatura tradicional do instrumento, música contemporânea, incluindo estreias nacionais e internacionais. leockaminski@gmail.com

Rodrigo Dueti é psicólogo clínico graduado pela PUC-GO (2006), mestre em psicologia da música, com enfoque em ansiedade na performance pela EMAC/UFG (2016), especialista em terapia sistêmico-construtivista e psicodramática de casais e famílias pelo IEP/PUC-GO (2011). Professor na graduação de Psicologia das disciplinas de preparação psicológica para apresentações públicas e sexualidade, orientador de estágio em sexualidade na universidade Estácio de Sá, Campus-Goiânia. Professor na pós-graduação de psicologia clínica (IEP/PUC-GO). Atua como psicólogo clínico na Essência Espaço Clínico em atendimentos a adultos e casais, nas modalidades de psicoterapia processual, psicoterapia breve, terapia de casais e terapia sexual. Ministra cursos e oficinas sobre Ansiedade na Performance e Sexualidade. Sócio-Fundador da Associação Brasileira do Programa de Ajuda Humanitária Psicológica (ABRAPAHP). rdueti@gmail.com

Carlos Alberto Monsores da Fonseca é psicólogo clínico e organizacional, tendo concluído o mestrado em Administração pela Universidade Federal da Bahia em 2001. Desde 1994, colabora como pesquisador na Universidade Federal da Bahia. Publicou dois trabalhos em anais de eventos. Possui 11 itens de produção técnica. Participou de 14 eventos no Brasil. Atua na área de Psicologia, com ênfase em Atendimento Clínico, Treinamento, Recrutamento e Seleção. Em suas atividades profissionais interagiu com 11 colaboradores em coautorias de trabalhos científicos. Em seu currículo Lattes os termos mais frequentes na contextualização da produção científica, tecnológica e artístico-cultural são: Comportamento Organizacional,

Avaliação de Desempenho, Desempenho no Trabalho, Desenvolvimento Profissional, Gestão de Pessoas, Comprometimento Organizacional, Criatividade, Inovação, Mudança Organizacional, Comunicação interpessoal, Estresse e Ansiedade, Psicologia Clínica. cmfonseca.br@gmail.com

Sergio Rocha possui Graduação em Educação Física (1988), Medicina (1995) e Música (2002), todas concluídas na UFMG; Residência Médica em Psiquiatria pelo Hospital das Clínicas da UFMG (1999), Especialização em Música Brasileira pela UEMG (2001) e Especialização em Medicina do Esporte pela UVA (2011), Mestrado em Música pela UFMG (2005) e Doutorado em Medicina/Psiquiatria pela USP (2012). Desde 1990 tem atuado em variadas formações musicais, entre as quais se destacam a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, o Coral de Trombones da UFMG, o Grupo TROMBOMINAS e a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Como docente, atuou na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), onde implantou a habilitação em trombone. Desde 2006 é professor efetivo na UFSJ. Coordenou os Festivais Brasileiros de Trombonistas de 2008 e 2014. É membro da comissão de extensão da UFSJ e da Comissão de Pesquisa e Pós-Graduação do DMUSI/UFSJ. sergiorocha@ufsj.edu.br

Paulo Jorge Parreira dos Santos é doutor em Oceanografia pela Université Bordeaux I (França). Professor Associado IV do Departamento de Zoologia da Universidade Federal de Pernambuco é atualmente Diretor de Pesquisa da Instituição. Desde 2013 é Coordenador da Área de Biodiversidade e desde 2015 é membro titular do CTC-ES da CAPES. Foi Chairperson da International Association of Meiobenthologists (2008-2010). Tem experiência nas áreas de Oceanografia, Zoologia e Ecologia, atuando principalmente nos seguintes temas: bentos, meiofauna, Copepoda Harpacticoida, ecologia de manguezais, de recifes e de praias arenosas, monitoramento ambiental e impactos antrópicos. Já concluiu a orientação de mais de 30 Dissertações e Teses de pós-graduação e mais de 15 Monografias de Conclusão de Curso de graduação. Atua como revisor ad-hoc de periódicos nacionais e internacionais e para diversos órgãos de fomento. pjp.santos@gmail.com

Beatriz Pavan é professora de cravo e piano do C. C. Gustav Ritter, Colaboradora no LPCM da EMAC-UFG. Professora de piano na Universidade de Brasília – UNB (2013-2014). Doutora em Práticas Interpretativas – Cravo, pela UNICAMP. Mestre em música – Performance Musical, pela Universidade Federal de Goiás. Também cursou Licenciatura em Música, Bacharelado em Piano e Especialização em Performance Musical nesta mesma instituição. Foi tecladista da Orquestra Filarmônica de Goiás, Orquestra Sinfônica de Goiânia, Camerata Goyazes. Como cravista e pesquisadora tem se apresentado em importantes eventos no Brasil e exterior, desenvolvendo trabalho sobre música contemporânea e música do século XVIII. beatrizpavan1402@gmail.com

Apoio:

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

LPCM – Laboratório de Performance e Cognição Musical EMAC/UFG

DOI 10.20504/opus2016b2213

Ansiedade na performance musical: estudo de caso com a Orquestra Filarmonia das Beiras

Fernanda Torchia Zanon (UFMG)
Helena Marinho (Universidade de Aveiro)
Daniela Coimbra (ESMAE)
Marta Martins (Universidade do Porto)

Resumo: A ansiedade na performance musical (APM) é um distúrbio que afeta os músicos independentemente da sua idade, experiência, dedicação ou tipo de instrumento. A APM se faz presente em músicos de orquestras, coros e solistas e surge como um fenômeno fisiológico, psicológico, cognitivo e emocional. O presente estudo teve como objetivo averiguar os níveis de ansiedade dos músicos da Orquestra Filarmonia das Beiras, orquestra de destaque no centro de Portugal, através de um estudo de caso. Através da aplicação do questionário STAI-Y, compararam-se os níveis de ansiedade-estado de 36 músicos da Orquestra Filarmonia das Beiras antes de um concerto com os níveis de ansiedade-traço destes músicos numa situação geral. Além disso, compararam-se os dados obtidos com os valores de referência da respectiva população normativa, considerando também a variável sexo. Concluiu-se que os músicos da Orquestra Filarmonia das Beiras não apresentaram diferenças significativas entre os dois momentos e apresentaram baixos índices de ansiedade-estado e ansiedade-traço comparativamente com a população portuguesa normativa.

Palavras-chave: Ansiedade na performance musical. Músicos de orquestra. STAI-Y.

Music Performance Anxiety: A case study with the Filarmonia das Beiras Orchestra

Abstract: Music Performance Anxiety (MPA) is a disorder that affects musicians regardless of age, experience, dedication or instrument. MPA is experienced by orchestral, choral and solo musicians and appears as physiological, psychological, cognitive and emotional phenomena. Through a case study, we aimed to investigate the MPA levels of the musicians of the Orquestra Filarmonia das Beiras, an important orchestra in central Portugal. With Through a STAI-Y inventory, we compared the state-anxiety levels of 36 musicians of the Orquestra Filarmonia das Beiras before a concert to their trait-anxiety levels under normal situations. Furthermore, we compared data from our sample with normative data from the Portuguese population, also including gender as a variable. We concluded that there was little difference between state and trait anxiety among the musicians of the Orquestra Filarmonia das Beiras and that they exhibited low anxiety levels when compared to the Portuguese population.

Keywords: Music Performance Anxiety; orchestral musicians; STAI-Y.

ZANON, Fernanda Torchia et al. Ansiedade na performance musical: estudo de caso com a Orquestra Filarmonia das Beiras. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 325-348, dez. 2016.

Submetido em 27/09/2016, aprovado em 09/11/2016.

O presente estudo aborda a problemática da ansiedade na performance musical (APM) no contexto da performance orquestral, estudando os níveis de ansiedade dos músicos de uma orquestra portuguesa através da comparação dos seus níveis de ansiedade-traço com os níveis de ansiedade-estado.

A APM é um distúrbio que afeta alguns músicos independentemente da sua idade, experiência, dedicação ou tipo de instrumento. A APM se faz presente em músicos de orquestras, coros e solistas e surge como um fenômeno fisiológico, psicológico, cognitivo e emocional. O presente estudo tem como objetivo averiguar os níveis de ansiedade na Orquestra Filarmonia das Beiras (OFB), orquestra de destaque no centro de Portugal, através de um estudo de caso, comparando os níveis de ansiedade-traço dos músicos com os níveis de ansiedade-estado numa apresentação pública da orquestra.

A ansiedade na performance não é sentida somente por músicos: a "ansiedade na performance é um grupo de distúrbios que afeta indivíduos em uma série de esforços, desde testes […], performances matemáticas […], falar em público e esportes […], e nas artes performativas como dança […], teatro e música […]"[1] (KENNY; DAVIS; OATES, 2004: 758, tradução nossa).

A ansiedade é um fenômeno que ora nos beneficia, ora nos prejudica, dependendo das circunstâncias ou intensidade. Ela se faz necessária, pois estimula o indivíduo a entrar em ação, a responder de forma fisiológica ao estímulo, "lutando-ou-fugindo". Entretanto, embora a ansiedade favoreça a adaptação do indivíduo às circunstâncias, ela o faz somente até ao ponto em que nosso organismo atinja um máximo de eficiência. A partir deste ponto máximo de adaptação, a ansiedade, ao invés de contribuir, poderá resultar na diminuição da capacidade adaptativa.

A ansiedade é acompanhada de sintomas físicos e psicológicos. Segundo Gentil (2012: 31), os sintomas observados vão desde alterações respiratórias (taquipneia, sufocação, "o ar não falta, mas não satisfaz"), cardiovasculares (taquicardia, elevação da pressão arterial, vasoconstrição periférica com palidez, sudorese, extremidades frias e úmidas) e digestivas, a sintomas psíquicos como insegurança, apreensão, nervosismo, aflição, choro, sustos e reações de sobressalto, alterações cognitivas (com prejuízos à atenção e à concentração e consequente falha nos registros de memória recente), fadiga, insônia inicial

[1] "Performance anxiety is a group of disorders that affect individuals in a range of endeavors, from test-taking (Elliot & McGregor, 1999), math performance (Ashcraft & Faust, 1994), public speaking (Merritt, Richards, & Davis, 2001), sport (Hall & Kerr, 1998; Hanton, Mellalieu, Stephen, & Hall, 2002) and the performing arts in dance (Tamborrino, 2001), acting (Wilson, 2002), and music (Deen, 2000; Ryan, 2003)" (KENNY; DAVIS; OATES, 2004: 758).

ou sono entrecortado, pesadelos, terror noturno, sensações de despersonalização ou desrealização.

O presente estudo tem como objetivo averiguar os níveis de ansiedade na Orquestra Filarmonia das Beiras (OFB), orquestra de destaque no centro de Portugal, através de um estudo de caso, comparando os níveis de ansiedade-traço dos músicos com os níveis de ansiedade-estado numa apresentação pública da orquestra. Pretende-se ainda aferir se há diferenças entre a ansiedade-estado e a ansiedade-traço dos sujeitos dos sexos feminino e masculino da população amostral e dos sujeitos dos sexos feminino e masculino da população normativa, e se há diferenças entre a ansiedade-estado e ansiedade-traço nos sujeitos dos sexos feminino e masculino da população amostral.

Este artigo apresenta a contextualização teórica que embasa esta pesquisa, seguida da descrição dos métodos aplicados, resultados obtidos, terminando pelas considerações gerais e conclusão.

Contextualização teórica

Teorias da ansiedade. A performance musical é um momento de extrema importância para um músico. É naquele momento que o *performer* mostrará ao público o resultado de horas de trabalho e dedicação. A expectativa pela excelência é alta e é natural que o músico se sinta ansioso. "Algumas pessoas experimentam a ansiedade como algo debilitante, enquanto outras precisam dela e acham que é bem-vinda, pois é um meio de melhorar a performance"[2] (KENNY, 2004: 4, tradução nossa).

A pesquisa na área da ansiedade na performance musical (APM) tem ganhado destaque nas duas últimas décadas. Isto se deve à elevada incidência relatada por músicos de ansiedade mal adaptativa e o reconhecimento que os efeitos debilitantes de ansiedade podem ter, tanto na performance quanto no bem-estar do *performer* (STEPTOE, 2001 apud PAPAGEORGI; HALLAM; WELCH, 2007: 83). "A performance musical é uma atividade que exige muito esforço de quem a pratica. A fim de desenvolver e manter a excelência na performance, os músicos precisam estar física, emocional e mentalmente preparados"[3] (PAPAGEORGI; CREECH; WELCH, 2011: 19, tradução nossa). O desgaste da profissão de músico vai desde lesões musculoesqueléticas, ansiedade e medo do palco a problemas

[2] "Some people experience anxiety as debilitating while others need and welcome anxiety as a way of enhancing their performance" (KENNY, 2004: 4).

[3] "Musical performance is a highly effortful activity. In order to develop and sustain expertise in performance musicians need to be physically, emotionally and mentally fit" (PAPAGEORGI; CREECH; WELCH, 2011: 19).

como pagamento precário, horas excessivas de estudo e pouco reconhecimento profissional. O ato de fazer música profissionalmente é uma tarefa complexa, similar a muitos esportes de elite, que requer um alto nível de competências físicas e psicológicas para se ter sucesso; há pouco ou nenhum tipo de educação física ou serviços que apoiem esta população, em contraste com a população dos esportes (TUBIANA, 2000 apud KENNY; DRISCOLL; ACKERMANN, 2014: 211).

Ao longo dos anos algumas definições sobre ansiedade na performance musical foram sendo propostas. Há definições amplas, como a de Salmon, e outras mais específicas, como a de Kenny.

Segundo Salmon, a ansiedade mal adaptativa na performance musical pode ser definida como "uma experiência de apreensão angustiante acerca da possibilidade de fracasso no desempenho das tarefas, num contexto público, num grau desproporcional à aptidão, à formação e ao nível de preparação musical de cada indivíduo"[4] (SALMON, 1990 apud KENNY, 2011: 48, tradução nossa).

Kenny define e caracteriza a ansiedade na performance musical como

> a experiência persistente relacionada com a performance musical, que surge ligada a vulnerabilidades biológicas e/ou psicológicas, e/ou a experiências que condicionam a ansiedade. Manifesta-se através de combinações de sintomas afetivos, cognitivos, somáticos e comportamentais. Pode ocorrer num vasto conjunto de situações performativas, mas é frequentemente mais severa em situações que requerem investimento do ego, avaliação inerente (público), e medo de falhar. Pode ser focal (i.e. focar apenas a performance musical), ou ocorrer em comorbidade com outros distúrbios de ansiedade, em particular a fobia social. Afeta músicos em qualquer fase da carreira e é parcialmente independente dos anos de formação, prática, ou nível de experiência musical. Pode ou não prejudicar a qualidade da performance musical[5] (KENNY, 2011: 61, tradução nossa).

[4] "The experience of persisting, distressful apprehension and/or actual impairment of performance skills in a public context, to a degree unwarranted given the individual's musical aptitude, training, and level of preparation" (SALMON, 1990 apud KENNY, 2011: 48).

[5] "Music performance anxiety is the experience of marked and persistent anxious apprehension related to musical performance that has arisen through underlying biological and/or psychological vulnerabilities and/or specific anxiety-conditioning experiences. It is manifested through combinations of affective, cognitive, somatic, and behavioral symptoms. It may occur in a range of performance settings, but is usually more severe in settings involving high ego investment, evaluative threat (audience), and fear of failure. It may be focal (i.e. focused only on music performance), or occur comorbidly with other anxiety disorders, in

Outra definição nos é apresentada abaixo:

> A ansiedade na performance em música é um fenômeno complexo, que tem ligações com outras formas de ansiedade tais como a ansiedade social e a ansiedade de teste. A performance geralmente é realizada em frente a um público, sempre envolve músicos tocando em conjunto, e, portanto, tem uma componente social. […] Pesquisas encontraram uma conexão entre ansiedade na performance e fobia social[6] (PAPAGEORGI; CREECH; WELCH, 2011: 3, tradução nossa).

Kenny tem uma visão dos sintomas da APM e a sua influência no desempenho. Já a definição de Papageorgi et al. foca-se mais na componente social da APM, focando-se no distúrbio da fobia social e a interação dos músicos entre si e o público. Ambas são definições complementares, que dialogam entre si e aprofundam no conhecimento da APM.

Fatores da ansiedade. Há muitos fatores que podem contribuir para que um músico se sinta ansioso no momento da performance. Estes fatores são de natureza individual, circunstancial e cognitiva.

- Fatores individuais

Estudos recentes apontam que as mulheres têm mais tendência a sofrerem de ansiedade mal adaptativa na performance musical (PAPAGEORGI; HALLAM; WELCH, 2007. FISHBEIN et al., 1988). Além disso, as mulheres percebem a presença do público de forma mais ameaçadora que os homens (LEBLANC et al., 1997).

Acredita-se que a idade desempenha também um papel importante para a propensão para a ansiedade no indivíduo. Há estudos que relatam a manifestação da APM em crianças e adolescentes (KENNY; OSBORNE, 2006. RYAN, 2005. PAPAGEORGI, 2007) e sua persistência na fase adulta (LEBLANC, 1994). Um estudo realizado por Fishbein et al. (1988) com orquestras dos Estados Unidos da América reportou que diferentes faixas etárias sentem a ansiedade de maneira diversa. Músicos com idades entre os 35 e 45 anos reportaram o maior índice de porcentagem de ansiedade na pesquisa (19%), seguidos dos

---

particular social phobia. It affects musicians across the lifespan and is at least partially independent of years of training, practice, and level of musical accomplishment. It may or may not impair the quality of the musical performance" (KENNY, 2011: 61).

[6] "Performance anxiety in music is a complex construct, which has close links with other forms of anxiety such as social anxiety and test anxiety. Performance usually takes place in front of an audience, often involves musicians playing together, and therefore has a social component. [...] Research has found a connection between performance anxiety and social phobia" (PAPAGEORGI; CREECH; WELCH, 2011: 3).

músicos com idades até 35 anos (17%) e com idades acima de 45 anos (11%). Ou seja, os músicos mais velhos reportaram menos ansiedade na performance musical.

Os traços de personalidade como introversão e neuroticismo (instabilidade emocional que faz com que a pessoa tenha pensamentos negativos), presentes em alguns músicos, foram correlacionados com a ansiedade na performance (KEMP, 1981, 1996). Baixa autoestima também foi reportada como uma importante origem de ansiedade na performance; uma pessoa que possui um traço de perfeccionismo, uma predisposição a criar expectativas em si mesmo e nos outros e que vivencia sensações de preocupação com pequenos erros pode demonstrar propensão aumentada à ansiedade na performance musical (PAPAGEORGI; HALLAM; WELCH, 2007).

- Fatores circunstanciais / extrínsecos

Fatores circunstanciais como o nível de experiência de performance, experiências anteriores negativas, estresse ocupacional (pagamento precário, competição, avaliações constantes) e o tipo de performance (concerto, audição, exame) são de extrema importância para o desenvolvimento da ansiedade mal adaptativa na performance musical (PAPAGEORGI; HALLAM; WELCH, 2007).

A presença e tamanho do público pode afetar a ansiedade do *performer*. A presença de professores de música na plateia pode acarretar em uma pressão no músico e comprometer sua performance já que, para o músico, um conhecedor da área seria mais crítico ao julgar sua performance. A família também exerce uma influência na ansiedade do *performer*, sendo os pais figuras importantes neste processo. Um progenitor exigente pode aumentar a ansiedade na performance de seu filho (LEBLANC, 1994).

O grau de autoexposição influencia o *performer*. Performances solo trazem mais destaque ao músico, fazendo-o ser o foco da atenção do público e, consequentemente, isto aumenta sua ansiedade (PAPAGEORGI; HALLAM; WELCH, 2007).

- Fatores cognitivos

As características cognitivas do *performer* podem influenciar o aumento de ansiedade na performance. Estas características incluem, por exemplo, sensações de ainda não estar à altura, em termos técnicos, interpretativos e musicais, do repertório a tocar. Além disso, uma preparação inadequada das obras a serem interpretadas pode gerar uma insegurança no músico, aumentando a sua ansiedade. Todos estes fatores atuam na motivação do *performer* em realizar um concerto. No contexto de uma performance musical, a motivação para a performance pode estar relacionada com a vulnerabilidade do

músico à ansiedade, os objetivos que desejam alcançar e o esforço que é colocado em sua preparação (PAPAGEORGI; HALLAM; WELCH, 2007).

É também importante considerar as sinergias que se estabelecem entre os níveis de excitação ou alerta (o termo utilizado em inglês é *arousal*), nível de ansiedade, a dificuldade percepcionada da tarefa e os níveis de competência do *performer*. Estas sinergias têm dado origem a várias abordagens que tentam explicar a correlação entre estes fatores e seu impacto para a otimização da performance, e que tomam em consideração os níveis de APM, como os estudos de Yerkes e Dodson (1908), ou o modelo da catástrofe de Hardy e Parfitt (1991).

Escalas para medição da ansiedade-estado e ansiedade-traço. Vários autores mantêm que há uma relação importante entre a ansiedade-estado (o nível de ansiedade de uma pessoa em uma situação específica) e a ansiedade-traço de uma pessoa (propensão à ansiedade). Algumas pessoas são mais sensíveis que outras à avaliação negativa e ao medo de falhar:

> As experiências emocionais, entre as quais a ansiedade, são constituídas por componentes subjetivos, fisiológicos e comportamentais. A avaliação da ansiedade envolve certa dificuldade, em razão da baixa correlação entre esses componentes, em especial entre os relatos verbais de ansiedade e as medidas objetivas de parâmetros fisiológicos (GUIMARÃES; ZUARDI; HETEM, 2012: 89).

Várias escalas foram criadas para facilitar o registro de relatos verbais acerca da ansiedade. Há dois tipos de escalas: as preenchidas pelo pesquisador e as preenchidas pelo próprio sujeito, chamadas de escalas de autoavaliação.

Algumas escalas, como por exemplo a Hamilton Anxiety Rating Scale, desenvolvida por Hamilton em 1959, avaliam a gravidade da ansiedade em pacientes já diagnosticados como portadores de transtornos de ansiedade, e são preenchidas pelo pesquisador. Outras, como o STAI (State-Trait Anxiety Inventory; SPIELBERGER, 1983), traduzida para o português do Brasil por Biaggio e Natalício em 1979 como IDATE (Inventário de Ansiedade Traço-Estado), é uma escala de autoavaliação. O STAI avalia a ansiedade-estado do sujeito, isto é, um estado emocional transitório, no momento da aplicação do questionário, e a ansiedade-traço do sujeito, uma característica relativamente estável de propensão à ansiedade.

Em 2004, Kenny criou a escala Kenny Music Performance Anxiety Inventory, (K-MPAI) para avaliar a ansiedade na performance musical. Uma escala denominada Music Performance Anxiety Inventory for Adolescents (MPAI-A) foi criada para a avaliação de

APM em adolescentes por Kenny e Osborne (2006). Uma versão desta escala em português de Portugal foi analisada e proposta por Trigo (2015). Em 2009 o questionário K-MPAI foi validado por Kenny (2009) em uma pesquisa que envolveu 151 estudantes de música e dançarinos. Em 2011, no Brasil, o mesmo questionário foi validado por Rocha, Dias-Neto e Gattaz (2011) e comparou-se sua eficiência em relação ao STAI, em um estudo que envolveu 218 músicos amadores e profissionais. O mesmo questionário foi validado para português do Brasil por Barbar, Crippa e Osório (2014) em um estudo cuja amostra foi de 230 músicos profissionais e amadores.

Questionários sobre APM são instrumentos importantes e eficazes para uma maior coerência em pesquisas na área da ansiedade em músicos e a validação dos mesmos visa comprovar sua confiabilidade.

Estudos realizados com orquestras e coros. A maioria das pesquisas sobre ansiedade na performance musical experienciada por membros de *ensembles* alargados (orquestras ou coros) incidem sobre o estudo da sua epidemiologia. Já o número de pesquisas envolvendo intervenção com os participantes é mais reduzido. Nesta última área pode-se referir o estudo de Brodsky e Sloboda (1997), que aplicaram técnicas cognitivas e comportamentais, incluindo treino de relaxamento e imagética, a um grupo de 54 músicos profissionais de orquestra. A pesquisa de Cohen e Bodner (2015) também envolveu uma fase interventiva: abordou duas orquestras de Israel, com 98 músicos no total, que preencheram três questionários para análise da APM. Concluiu-se que a APM está negativamente relacionada ao fluxo, ou seja, quanto maior a ansiedade, menor será o estado de fluxo; além disso, estratégias de *coping* foram aplicadas para diminuição da APM e aumento do fluxo.

O número de estudos descritivos incidindo especificamente ou parcialmente sobre a ansiedade na performance em membros de orquestras e coros é mais alargado, embora com claro predomínio para o estudo de orquestras. Mesmo assim, nota-se que poucos pesquisadores se dedicaram a esta área e que há necessidade de aprofundar o conhecimento sobre a ansiedade em contexto de grandes ensembles.

No campo da performance coral, Kenny, Davis e Oates (2004) abordaram a ansiedade na performance musical relacionando-a à ansiedade-estado/traço de 32 cantores de ópera e coro; o estresse foi identificado como um fator que influencia a qualidade das performances. Ryan e Andrews (2009) examinaram as experiências performativas, no que diz respeito à ansiedade, de 201 membros de 7 coros.

No campo da performance orquestral, destaca-se o estudo, realizado em 2012, de 377 músicos de oito orquestras da Austrália. Desta pesquisa resultaram quatro diferentes

artigos que focam a questão da APM: Kenny, Driscoll e Ackermann (2014), Ackermann et al. (2014), Kenny e Ackermann (2015) e Kenny, Driscoll e Ackermann (2016). O primeiro artigo estudou a ansiedade na performance musical em seus componentes psicológicos; o segundo estudo explorou os resultados de vários indicadores de saúde mental e física, derivados dos instrumentos aplicados, e o terceiro verificou a relação entre depressão, APM e lesões musculoesqueléticas. O estudo mais recente abordou também variáveis afins no contexto australiano, mas considerando a situação dos músicos consoante a sua atividade em palco e/ou fosso de orquestra.

A opção por estudar orquestras num contexto geográfico delimitado está também patente na pesquisa de Kemenade, Son e Heesch (1995), que avaliaram a ansiedade na performance de 155 músicos profissionais de orquestras holandesas. O estudo realizado por Barbar, Crippa e Osório (2014) analisou a APM no Brasil: 230 estudantes de música em escolas especializadas e coros preencheram cinco questionários, e concluiu-se que os estudantes sofrem de distúrbios inerentes à atividade musical.

Foram encontrados apenas quatro estudos realizados com orquestras em Portugal, todos envolvendo uma equipa de investigação liderada por Sousa. O artigo de Sousa et al. (2014) aborda a relação entre lesões musculoesqueléticas e as condições de trabalho de músicos de três orquestras profissionais. Concluiu-se que tanto a prevalência como a gravidade das lesões musculoesqueléticas poderiam ser reduzidas através de condições de trabalho adequadas. O segundo estudo realizado em Portugal (SOUSA et al. 2015a) trata de uma técnica denominada Tuina para diminuição de lesões musculoesqueléticas em músicos de orquestras. O estudo concluiu que esta técnica pode ajudar músicos no controle de lesões musculoesqueléticas. O estudo de Sousa et al. (2015b) também trata de lesões musculoesqueléticas em músicos de orquestras portuguesas, porém focado no uso da técnica Tuina e seu efeito imediato. Após o uso desta técnica obtiveram-se como resultados a redução de 91,8% de dor no grupo de músicos participantes da pesquisa. Sousa et al. (2016) descreve indicadores psicológicos e físicos decorrentes da pesquisa global, entre os quais se inclui a APM.

Não foram encontrados estudos realizados com orquestras em Portugal que, tal como a presente pesquisa, tenham efetuado medições a partir da aplicação de questionários.

Os estudos realizados com orquestras e coros são relevantes para a compreensão da APM. Porém, a maior parte destes estudos não aborda aspectos performativos, como o repertório e o tipo de apresentação analisada, exemplos de componentes importantes que podem influenciar no aumento da APM. Pesquisas realizadas com orquestras ajudam a aprofundar o estudo da APM relacionando-a aos diversos

instrumentos, idades, gêneros e aspirações profissionais. Mais estudos nesta área fazem-se necessários, principalmente estudos que abordem maneiras de lidar com a APM em um ambiente coletivo.

Métodos

O presente estudo foi realizado com a Orquestra Filarmonia das Beiras, que tem como diretor artístico titular o maestro António Vassalo Lourenço. A Orquestra Filarmonia das Beiras foi criada em dezembro de 1997, com concerto inaugural sob regência de Fernando Eldoro (ORQUESTRA FILARMONIA DAS BEIRAS) e é composta por músicos de diferentes nacionalidades, à semelhança das orquestras profissionais europeias. Neste estudo, a nacionalidade dos participantes não foi considerada como variável critério, pois a maioria dos músicos estrangeiros da orquestra foi retirada da amostra após a aplicação dos critérios abaixo descritos, nomeadamente o critério da idade. Alguns dos músicos que participaram deste estudo não fazem parte do corpo permanente da OFB, tendo participado somente no concerto selecionado para este estudo, no dia 6 de novembro de 2015. Sendo uma orquestra de dimensões reduzidas, a contratação de músicos em função do repertório a apresentar é uma prática comum da direção da Orquestra. Esta variável não foi considerada neste estudo, mas seria proveitoso um futuro estudo comparativo envolvendo orquestras profissionais portuguesas com uma formação mais estável.

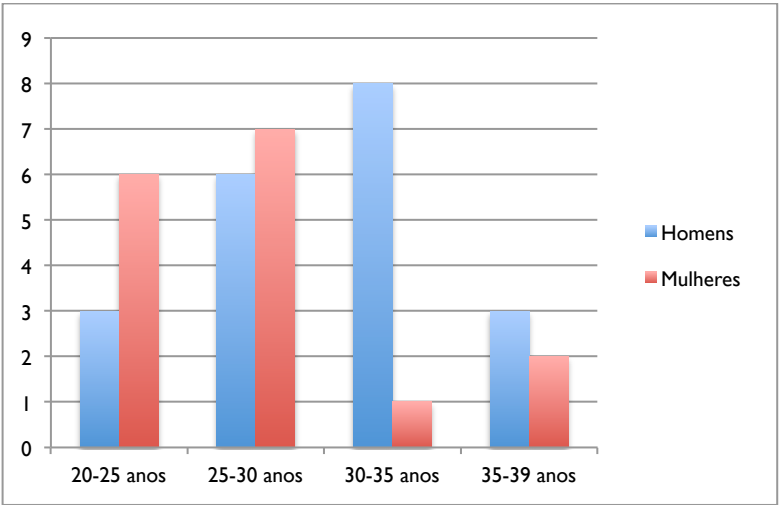
A realização deste estudo com a OFB foi autorizada pelo maestro e diretor artístico. Foi explicado aos músicos que a recolha dos dados aconteceria em duas datas e descritos os procedimentos éticos a seguir. Este contato prévio ocorreu no intervalo de um ensaio, no dia 5 de novembro de 2015. Foi garantido o anonimato de todos os músicos e ficou claro que a participação seria voluntária. Os participantes da pesquisa foram também informados que poderiam ter acesso aos resultados deste trabalho.

A recolha de dados foi realizada através da aplicação de três questionários: (1) Questionário Sociodemográfico e (2) STAI-Y- 1, aplicados uma hora antes do início de um concerto; e (3) STAI-Y-2, em um momento de não estresse. Neste estudo foi utilizado o STAI-Y de Spielberger em adultos com idades a partir de 18 anos (SILVA; SPIELBERGER, 2010).

A amostra deste estudo é composta por 36 músicos, 16 do sexo feminino e 20 do sexo masculino, com idades entre 20 e 39 anos. Dos 36 participantes, 9 são membros permanentes da OFB e 27 reforçaram a orquestra para o concerto do dia 6 de novembro. No concerto realizado no dia 6 de novembro de 2015 foram interpretadas duas obras: o

Concerto para violino e orquestra em Ré Maior, op. 77, e a *Sinfonia n° 1 em Dó Menor*, op. 68, ambas do compositor Johannes Brahms (1833-1897).

Apresenta-se a seguir a descrição demográfica da amostra quanto a idade e sexo (Gráf. 1), instrumento (Tab. 1), grau de estudos (Tab. 2) e tempo de prática (Tab. 3).



Gráf. 1: Distribuição da amostra quanto à idade e sexo.

Instrumento	Músicos por instrumento	Músicos do sexo masculino	Músicos do sexo feminino
Violino	12	5	7
Viola	3	1	2
Violoncelo	2	0	2
Contrabaixo	2	2	0
Flauta	2	1	1
Oboé	1	1	0
Clarinete	2	2	0
Fagote	3	0	3
Trompa	3	2	1
Trompete	2	2	0
Trombone	3	3	0
Tímpano	1	1	0

Tab. 1: Distribuição da amostra por instrumento

Grau de estudos	Licenciatura	Mestrado	Doutoramento
Número de músicos	22	14	0

Tab. 2: Distribuição da amostra por grau de estudos

Tempo de prática	Até 10 anos	10 – 20 anos	20 – 30 anos	Acima de 30 anos
Número de músicos	0	25	10	1

Tab. 3: Distribuição da amostra por tempo de prática (anos)

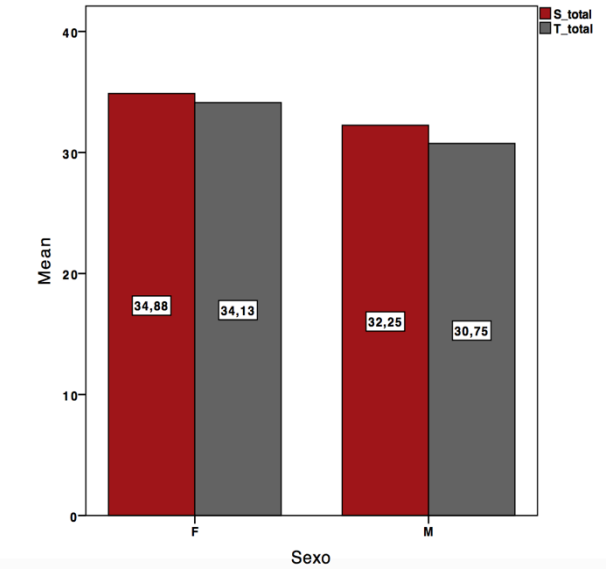
A primeira fase do estudo envolveu a aplicação do questionário sociodemográfico e do STAI-Y-1 (ou STAI-S) uma hora antes do início do concerto, que foi realizado no Auditório da Reitoria da Universidade de Aveiro no dia 6 de novembro de 2015. Obtiveram-se 46 dos 50 questionários aplicados, uma vez que nem todos os músicos se prontificaram a participar no estudo.

A segunda etapa foi a aplicação do STAI-Y-2 (ou STAI-T) em um momento de não estresse, para medição da pré-disposição à ansiedade. Os mesmos 46 músicos que responderam ao primeiro questionário foram contatados para responderem ao segundo. Como resultado obtiveram-se 42 questionários dos 46 aplicados. Dos 42 questionários respondidos, 22 foram realizados presencialmente, em um ensaio da OFB, e 20 por e-mail. Portanto, os 4 participantes que responderam somente ao questionário da primeira etapa foram excluídos. Foram ainda excluídos 6 participantes por terem idade superior a 40 anos, para uma melhor comparação com os valores normativos de referência do *Manual do inventário de estado-traço de ansiedade* (SILVA; SPIELBERGER, 2010).

Os resultados obtidos através das respostas aos 36 questionários foram comparados com os valores de referência da respectiva população normativa. Os dados obtidos foram tratados e analisados com recurso ao SPSS 21.0 (Statistical Package for Social Sciences), a partir das quais foi realizada a análise descritiva bem como os testes T-student intergrupos (feminino vs. masculino; amostra vs. valores normativos de referência; estado vs. traço).

Resultados

Os dados recolhidos neste estudo revelam que os participantes do sexo feminino apresentaram índices de ansiedade-estado e ansiedade-traço mais elevados que os participantes do sexo masculino, revelando índices de ansiedade superiores no momento antes do concerto (momento em que se mediu a ansiedade-estado) bem como no dia-a-dia (Gráf. 2).



Gráf. 2: Valores da média dos fatores de ansiedade-estado e de ansiedade-traço dos participantes do sexo feminino (F) e dos participantes do sexo masculino (M) da população amostral (S_total, ansiedade-estado; T_total, ansiedade-traço).

	N	Mínimo	Máximo	Média	Desvio padrão
S_total	16	25,00	51,00	34,8750	6,69204
T_total	16	20,00	46,00	34,1250	8,29357
N válido (de lista)	16				

Tab. 4: Média e desvio padrão de ansiedade-estado e de ansiedade-traço dos participantes do sexo feminino.

	N	Mínimo	Máximo	Média	Desvio padrão
S_total	20	23,00	45,00	32,2500	5,99012
T_total	20	22,00	47,00	30,7500	6,90442
N válido (de lista)	20				

Tab. 5: Média e desvio padrão de ansiedade-estado e de ansiedade-traço dos participantes do sexo masculino.

Os dados indicam ainda que os participantes do sexo feminino não diferem da sua população normativa, ao contrário dos do sexo masculino (Tabs. 4 e 5). Assim, foram observadas diferenças significativas entre os valores de ansiedade-estado e de ansiedade-traço entre os participantes do sexo masculino da população amostral e os homens da população normativa, mas tal não aconteceu com os participantes do sexo feminino.

Teste de amostras pareadas									
		Diferenças entre os pares					t	df	Probabilidade de significância (bicaudal)
		Média	Desvio-padrão	Erro padrão da média	Intervalo de 95‰ de confiança da diferença				
					Inferior	Superior			
Par 1	S_total – S_N	-2,13500	6,69204	1,67301	-5,70093	1,43093	-1,276	15	,221
Par 2	T_total – T_N	-2,80500	8,29357	2,07339	-7,22433	1,61433	-1,353	15	,196

[a] Participantes do sexo feminino

Tab. 6: Comparação entre ansiedade-estado e ansiedade-traço entre participantes do sexo feminino da população amostral (S_total e T_total) e respectiva população normativa portuguesa (S_N e T_N).

Na tabela Tab. 6 são comparadas a ansiedade-estado e a ansiedade-traço dos os participantes do sexo feminino da amostra com os da população normativa. Os dados revelam que os participantes do sexo feminino da amostra não apresentam diferenças significativas relativamente aos valores normativos tanto na ansiedade-estado (*t (15)*= -1. 276; *p*= .221) como na ansiedade-traço (*t (15)*= -1. 353; *p*= .196).

Teste de amostras pareadas									
		Diferenças entre os pares					t	df	Probabilidade de significância (bicaudal)
		Média	Desvio-padrão	Erro padrão da média	Intervalo de 95‰ de confiança da diferença				
					Inferior	Superior			
Par 1	S_total – S_N	-3,53000	5,99012	1,33943	-6,33346	-,72654	-2,635	19	,016
Par 2	T_total – T_N	-4,03000	6,90442	1,54388	-7,26137	-,79863	-2,610	19	,017

Tab. 7: Comparação entre ansiedade-estado e ansiedade-traço entre participantes do sexo masculino da população amostral (S_total e T_total) e respectiva população normativa portuguesa (S_N e T_N).

Na Tab. 7 são comparadas a ansiedade-estado e a ansiedade-traço dos participantes do sexo masculino com os valores de referência da população normativa. Os dados indicam que há diferenças significativas entre a ansiedade-estado nos participantes da população amostral e da população normativa (*t (19)*= -2. 635; *p*= .016), e entre a ansiedade-traço nos participantes do sexo masculino da população amostral e da respectiva população normativa (*t (19)*= -2. 610; *p*= .017).

Procedeu-se à comparação entre os valores de ansiedade-estado e ansiedade-traço da população amostral. Na tabela 8 são apresentados os valores do teste T-student para esta comparação, sendo possível observar a não existência de diferenças significativas entre os fatores ansiedade-estado e ansiedade-traço dos participantes femininos da população amostral (*t (15)*= -.364; *p*= .721).

Teste de amostras pareadas									
		Diferenças entre os pares					t	df	Probabilidade de significância (bicaudal)
		Média	Desvio-padrão	Erro padrão da média	Intervalo de 95‰ de confiança da diferença				
					Inferior	Superior			
Par 1	T_total – S_total	-,75000	8,24217	2,06054	-5,14194	3,64194	-,364	15	,721

Tab. 8: Comparação entre ansiedade-estado e ansiedade-traço dos participantes do sexo feminino da população amostral (S_total e T_total).

No caso dos participantes do sexo masculino também não foram observadas diferenças significativas entre os fatores ansiedade-estado e ansiedade-traço (Tab. 9); (*t (15)*= -.364; *p*= .721).

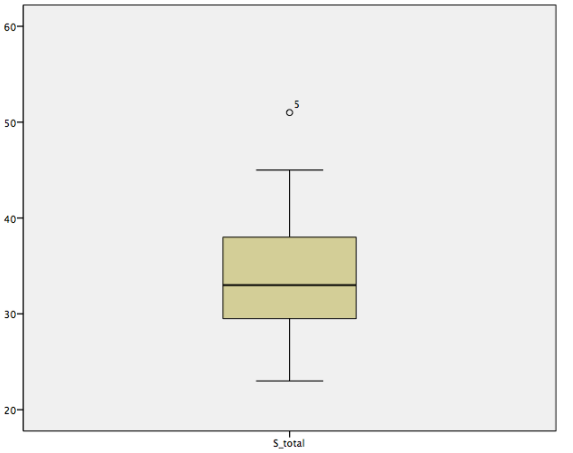
Teste de amostras pareadas									
		Diferenças entre os pares					t	df	Probabilidade de significância (bicaudal)
		Média	Desvio-padrão	Erro padrão da média	Intervalo de 95‰ de confiança da diferença				
					Inferior	Superior			
Par 1	T_total – S_total	-1,50000	7,27288	1,62626	-4,90381	1,90381	-,922	19	,368

Tab. 9: Comparação entre ansiedade-estado e ansiedade-traço dos participantes do sexo masculino da população amostral (S_total e T_total).

Outliers

Outlier é o termo que se usa para distinguir o valor extremo da amostra.

O nível superior de ansiedade-estado foi sentido por uma participante que toca violino e é do sexo feminino. Ao receber o questionário para preenchimento antes do concerto esta participante declarou informalmente que estava muito ansiosa. A participante reportou ainda que não ingeriu nenhum medicamento como estratégia para lidar com a ansiedade. O Gráf. 3 apresenta os dados desta participante.

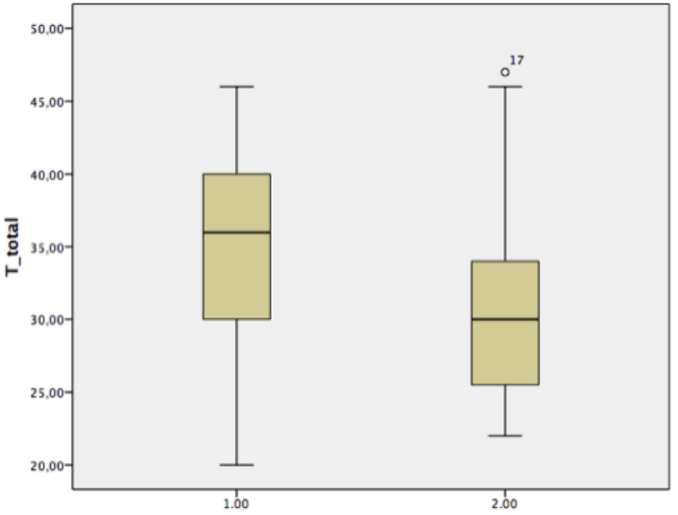


Gráf. 3: Dados do *outlier* de ansiedade-estado.

O participante que apresentou os maiores níveis de ansiedade-traço é do sexo masculino e toca violino. Este participante declarou ter ingerido o medicamento Inderal, cujo princípio ativo é a substância propranolol, imediatamente antes do concerto. Este medicamento atua como um bloqueador beta e elimina os sintomas fisiológicos da ansiedade. Assim sendo, o músico não sente suas mãos tremerem, suarem, ou o coração disparar, trazendo a sensação de que ele está calmo. Desta forma, o músico se sente mais seguro fisiologicamente e, consequentemente, psicologicamente.

A ingestão de beta bloqueadores é uma prática comum no meio artístico. 27% dos músicos da ICSOM relataram ingerirem Inderal ou outro beta bloqueador (FISHBEIN et al., 1988: 4). Um dos efeitos colaterais deste medicamento é o ressecamento das mucosas. Por este motivo, muitos músicos de sopros, madeiras, metais e cantores evitam sua ingestão.

No Gráf. 4 são mostrados os dados do *outlier* em relação à ansiedade-traço da amostra.



Gráf. 4: Dados do *outlier* de ansiedade-traço.

Considerações gerais e conclusão

Ao analisarmos os resultados do estudo, podemos observar que os músicos da Orquestra, na sua maioria, não estavam com um nível alto de ansiedade-estado. Algumas hipóteses podem ser levantadas para que isto tenha ocorrido. Pode ser que o repertório interpretado não tenha sido considerado como de grande complexidade. Além disso, os músicos podem ter familiaridade com as peças interpretadas. Segundo LeBlanc (1994: 62, tradução nossa), "músicas muito difíceis tendem a aumentar a ansiedade na performance"[7]. Um outro fator que pode ter contribuído para que a ansiedade-estado desta amostra não tenha sido alta é a experiência dos integrantes da orquestra. Apesar de a maior parte dos membros da orquestra serem jovens a partir de 20 anos de idade, todos responderam terem mais de 10 anos de experiência.

> A quantidade e qualidade da experiência de performance são variáveis importantes em relação à ansiedade na performance. Em geral, isto irá ajudar a ter mais experiências de performance e irá ajudar para que as experiências tenham uma qualidade alta. A experiência de performance será maior em relação à qualidade se ela foi adquirida em situações relevantes, e se esta satisfez pessoalmente o *performer*[8] (LEBLANC, 1994: 62, tradução nossa).

Alguns estudos apontam que performances em grupo causam menos ansiedade que performances solo: "os resultados das nossas pesquisas sugerem que performances a solo tendem a causar níveis mais altos de ansiedade na performance se comparados a performances em grupo"[9] (PAPAGEORGI; CREECH; WELCH, 2011: 33, tradução nossa). O fato de tocar em uma orquestra pode fazer com que o músico se sinta menos ansioso por ter a atenção da plateia dividida, além de ter a possibilidade de que um erro cometido individualmente não seja percebido por todos.

---

[7] "Music that is too difficult will tend to raise performance anxiety" (LEBLANC, 1994: 62).

[8] "The amount and quality of performing experience are important variables in relation to performance anxiety. In general, it will help to have more performing experience and it will help for that experience to be of a high quality. The performing experience will be higher in quality if it has been acquired in relevant situations, and if it has been person- ally satisfying to the performer" (LEBLANC, 1994: 62).

[9] "Our findings suggest that solo performances tended to evoke higher levels of performance anxiety compared to group performances" (PAPAGEORGI; CREECH; WELCH, 2011: 33).

O ambiente onde a performance foi realizada também pode ter influenciado positivamente o desempenho da Orquestra. O concerto foi realizado na Reitoria da Universidade de Aveiro, sendo parte da programação cultural de um festival de música que ocorre anualmente na cidade. O ambiente era familiar para a Orquestra, que conhece bem o espaço, sua acústica e o público. A Orquestra não estava sendo avaliada em um contexto de exames ou provas, e a presença do público pode não ter exercido influência negativa em seu desempenho.

Neste estudo conclui-se não haver diferenças estatisticamente significativas entre os índices de ansiedade traço e estado na amostra. A partir desses indícios, e contrariamente à literatura encontrada, podemos inferir que, no contexto aqui analisado, os músicos souberam lidar com a ansiedade na performance musical talvez por terem que vivenciar este tipo de situação cotidianamente. Portanto, parece-nos importante considerar que nem sempre os músicos estão sob situação de estresse, como relatam os estudos referenciados para enquadramento teórico deste trabalho.

Um estudo realizado por Fishbein et al. (1988: 6) apresenta dados relevantes sobre as estratégias de *coping* mais utilizadas por músicos da ICSOM. O uso de medicamentos prescritos foi a estratégia mais utilizada, seguindo de conselhos psicológicos e exercícios aeróbicos. Esta pesquisa apresentou um índice baixo de músicos que ingerem medicamentos como forma de lidar com a ansiedade: apenas 4 músicos relataram a ingestão do medicamento Inderal. Não se coletaram dados sobre as estratégias de *coping* utilizadas pelos músicos da orquestra, sendo esta uma limitação do presente estudo e que abre campo para novas investigações.

Finalmente, em resposta aos nossos objetivos iniciais, podemos ressaltar que a ansiedade é sentida por alguns músicos desta orquestra, mas de uma forma adaptativa, ou seja, de forma a contribuir positivamente para a performance. Seria importante complementar esta pesquisa com o estudo de outras orquestras portuguesas, nomeadamente orquestras com número mais alargado de membros permanentes, de forma a verificar se essa condição pode afetar os resultados. Em qualquer dos casos, a contratação de músicos para projetos pontuais é prática comum em orquestras europeias, e muitos músicos que não integram permanentemente orquestras estão assim familiarizados com este contexto.

Esta pesquisa prende assim contribuir, através da aplicação de métodos ainda não empregues para o estudo da APM no contexto das orquestras portuguesas, para um maior aprofundamento da investigação no campo da ansiedade na performance musical.

Neste estudo os participantes do sexo feminino revelaram índices de ansiedade superiores aos do sexo masculino, não tendo diferido dos seus pares da população normativa, contrariamente aos segundos. Conclui-se ainda não haver diferenças estatisticamente significativas entre os índices de ansiedade traço e estado na amostra deste estudo. Olhando os resultados e a nossa amostra é importante referir que diversos elementos que integraram a OFB neste concerto não eram membros efetivos da mesma, o que poderá ter um impacto desconhecido sobre os resultados obtidos, podendo a isto associar-se um menor ou maior índice de ansiedade-estado que depende de cada participante em específico. Esta questão torna-se ainda mais difícil de considerar na análise realizada na medida em que, por tratar-se de um estudo de caso, a amostra apresenta um tamanho bastante reduzido, o que limita esta análise e qualquer generalização dos resultados.

Com este estudo fica ainda mais patente a necessidade de aprofundar os estudos sobre este e outros tópicos em orquestras portuguesas, de forma a um maior aprofundamento da investigação no campo da ansiedade na performance musical, que poderá contribuir não apenas para a maior compreensão das questões de ansiedade em grupos específicos mas também para a melhoria da própria performance musical.

Referências

ACKERMANN, Bronwen et al. Sound Practice - Improving Occupational Health and Safety for Professional Orchestral Musicians in Australia. *Frontiers in Psychology*, Lausanne, v. 5, p. 1-11, set. 2014.

BARBAR, Ana Elisa Medeiros; CRIPPA, José Alexandre de Souza; OSÓRIO, Flávia de Lima. Performance Anxiety in Brazilian Musicians: Prevalence and Association with Psychopathology Indicators. *Journal of Affective Disorders*, v. 152-154, n. 1, p. 381–386, jan. 2014.

BRODSKY, Warren; SLOBODA, John. Clinical Trial of a Music Generated Vibrotactile Therapeutic Environment for Musicians: Main Effects and Outcome Differences Between Therapy Subgroups. *Journal of Music Therapy*, Silver Spring, v. 34, n. 1, p. 2-32, 1997.

COHEN, Susanna; BODNER, Ehud. The Relationship Between Music Performance Anxiety and Flow Amongst Professional Classical Musicians, and Its Clinical Implications. In: TRIENNIAL CONFERENCE OF THE EUROPEAN SOCIETY FOR THE COGNITIVE SICENCES OF MUSIC, 9, 2015, Manchester. *Proceedings...* Manchester: European Society for the Cognitive Sciences of Music, 2015, p. 1.

FISHBEIN, Martin et al. Medical Problems Among ICSOM Musicians: Overview of a National Survey. *Medical Problems of Performing Artists*, Narberth, v. 3, n. 1, p. 1–8, mar. 1988.

GENTIL, Valentim; GENTIL, Maria de Lourdes Felix. Os conceitos da ansiedade e a angústia em psiquiatria e psicanálise. In: GRAEFF, F. G.; HETEM, L. A. B. (Eds.). *Transtornos de ansiedade*. 2. ed. São Paulo: Atheneu, 2012. p. 29–41.

GUIMARÃES, Francisco Silveira; ZUARDI, Antônio; HETEM, Luiz Alberto. Ansiedade experimental humana. In: GRAEFF, F. G.; HETEM, L. A. B. (Eds.). *Transtornos de ansiedade*. 2. ed. São Paulo: Atheneu, 2012. p. 89–113.

HARDY, Lew; PARFITT, Gaynor. A Catastrophe Model of Anxiety and Performance. *British Journal of Psychology*, Leicester, v. 82, n. 2, p. 163-178, 1991.

KEMENADE, Johannes van; SON, Maarten van; HEESCH, Nicolette van. Performance Anxiety Among Professional Musicians in Symphonic Orchestras: A Self-Report Study. *Psychological Reports*, Missoula, v. 77, n. 2, p. 555-562, 1995.

KEMP, Anthony. The Personality Structure of the Musician. I. Identifying a Profile of Traits for the Performer. *Psychology of Music*, Londres, v. 9, n. 1, p. 3-14, 1981.

KENNY, Dianna T. Treatment Approaches for Music Performance Anxiety: What Works? *Music Forum*, v. 10, n. 4, p. 38–43, jul.2004.

_____. The Factor Structure of the Revised Kenny Music Performance Anxiety Inventory. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON PERFORMANCE SCIENCE, 2009, Auckland. *Proceedings...* editado por WILLIAMON, A.; PRETTY, S.; BUCK, R. Utrecht: European Association of Conservatoires, 2009. p. 37–41.

_____. *The Psychology of Music Performance Anxiety*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

KENNY, Dianna T.; ACKERMANN, Bronwen. Performance-Related Musculoskeletal Pain, Depression and Music Performance Anxiety in Professional Orchestral Musicians: A Population Study. *Psychology of Music*, Londres, v. 43, n. 1, p. 43–60, 2015.

KENNY, Dianna T.; DAVIS, Pamela; OATES, Jenny. Music Performance Anxiety and Occupational Stress Amongst Opera Chorus Artists and Their Relationship with State and Trait Anxiety and Perfectionism. *Journal of Anxiety Disorders*, v. 18, n. 6, p. 757–777, 2004.

KENNY, Dianna T.; DRISCOLL, Tim; ACKERMANN, Bronwen. Psychological Well-Being in Professional Orchestral Musicians in Australia: A Descriptive Population Study. *Psychology of Music*, Londres, v. 42, n. 2, p. 210–232, 2014.

_____. Is Playing in the Pit Really the Pits? Pain, Strength, Music Performance Anxiety, and Workplace Satisfaction in Professional Musicians in Stage, Pit, and Combined Stage/Pit Orchestras. *Medical Problems of Performing Artists*, Narberth, v. 31, n. 1, p. 1-7, 2016.

KENNY, Dianna T.; OSBORNE, Margaret. Music Performance Anxiety: New Insights From Young Musicians. *Advances in Cognitive Psychology*, v. 2, n. 2, p. 103–112, 2006.

LEBLANC, Albert. A Theory of Music Performance Anxiety. *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning*, v. 5, n. 4, p. 60–68, 1994.

LEBLANC, Albert et al. Effect of Audience on Music Performance Anxiety. *Journal of Research in Music Education*, Reston, v. 45, n. 3, p. 480–496, 1997.

ORQUESTRA FILARMONIA DAS BEIRAS. Histórico. Disponível em: <http://www.orquestradasbeiras.com/index.php?page=orquestra>. Acesso em: 1° nov. de 2015.

PAPAGEORGI, Ioulia. The Influence of the Wider Context of Learning, Gender, Age and Individual Differences on Adolescent Musicians' Performance Anxiety. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON PERFORMANCE SCIENCE, 2007, Porto. *Proceedings...*, editado por WILLIAMON, A.; COIMBRA, D. Utrecht: European Association of Conservatoires, 2007. p. 219–224.

PAPAGEORGI, Ioulia; CREECH, Andrea; WELCH, Graham. Perceived Performance Anxiety in Advanced Musicians Specializing in Different Musical Genres. *Psychology of Music*, Londres, v. 41, n. 1, p. 18–41, 2011.

PAPAGEORGI, Ioulia; HALLAM, Susan; WELCH, Graham. A Conceptual Framework for Understanding Musical Performance Anxiety. *Research Studies in Music Education*, v. 28, n. 1, p. 83–107, 2007.

ROCHA, Sérgio de Figueiredo; DIAS-NETO, Emmanuel; GATTAZ, Wagner Farid. Ansiedade na performance musical: tradução, adaptação e validação do Kenny Music Performance Anxiety Inventory (K-MPAI) para a língua portuguesa. *Revista de Psiquiatria Clínica*, v. 38, n. 6, p. 217–221, 2011.

RYAN, Charlene. Experience of Musical Performance Anxiety in Elementary School Children. *International Journal of Stress Management*, v. 12, n. 4, p. 331–342, 2005.

RYAN, Charlene; ANDREWS, Nicholle. An Investigation Into the Choral Singer's Experience of Music Performance Anxiety. *Journal of Research in Music Education*, Reston, v. 57, n. 2, p. 108-126, 2009.

SILVA, Danilo R.; SPIELBERGER, Charles D. *Manual do inventário de estado-traço de ansiedade (STAI)*. 2010. Disponível em: <http://www.mindgarden.com/state-trait-anxiety-inventory-for-adults/605-staiad-manual-pt.html>. Acesso em: 1° nov. de 2015.

SOUSA, Cláudia Maria et al. The Prevalence of Playing-Related Musculoskeletal Disorders (PRMSD) Among Professional Orchestra Players. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 111–121, 2014.

SOUSA, Cláudia Maria et al. Effects of Self-Administered Exercises Based on Tuina Techniques on Musculoskeletal Disorders of Professional Orchestra Musicians: A

Randomized Controlled Trial. *Journal of Integrative Medicine*, Singapore, v. 13, n. 5, p. 314–318, 2015a.

SOUSA, Cláudia Maria et al. Immediate Effects of Tuina Techniques on Working-Related Musculoskeletal Disorder of Professional Orchestra Musicians. *Journal of Integrative Medicine*, Singapore, v. 13, n. 4, p. 257–261, 2015b.

SOUSA, Cláudia Maria et al. Occupational Diseases of Professional Orchestra Musicians from Northern Portugal: A Descriptive Study. *Medical Problems of Performing Artists*, Narberth, v. 31, n. 1, p. 8-12, 2016.

SPIELBERGER, Charles. *Manual for the State-Trait Anxiety Inventory STAI (Form Y)*: Self-Evaluation Questionnaire. Palo Alto: Consulting Psychologists Press, Inc., 1983.

TRIGO, Pedro Gabriel Reis. *Contributos para a validação do Music Performance Anxiety Inventory (MPAI-A) na língua portuguesa*. Tese (Mestrado em Ensino de Música). Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2015.

YERKES, Robert; DODSON, John. The Relation of Strength of Stimulus to Rapidity of Habit-Formation. *Journal of Comparative Neurology and Psychology*, Hoboken, v. 18, n. 5, p. 459-482, 1908.

Fernanda Zanon é mestre em Música pela Universidade de Aveiro (Portugal) e doutoranda pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, Brasil), sob orientação da Dra. Patrícia Furst Santiago. É bacharel em Piano e licenciada em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atua como pianista e camerista e integra o Grupo Quinto, grupo de pianistas que realiza performances interativas. Interessa-se por pesquisas nas áreas da educação musical, performance musical, pesquisa artística e música e medicina. fecazanon@gmail.com

Helena Marinho é professora auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e investigadora do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança. Os seus interesses de pesquisa centram-se nos estudos em performance e história da música portuguesa do séc. XX. Liderou dois projectos de investigação financiados pela FCT e por fundos europeus. Publicou na Imperial College Press, Colibri e Caminho, e para as revistas *Música Hodie*, *E-Cadernos CES*, entre outras. Pertenceu ao painel de avaliação da Comissão Europeia para o Programa Cultura, e do júri de avaliação de bolsas da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Foi parecerista convidada das revistas *Psychology of Music*, *Opus* e *Música Hodie*. Paralelamente à sua actividade académica, Helena Marinho tem efectuado concertos nas principais salas e festivais portugueses, nos Estados Unidos, Brasil, Inglaterra, Irlanda, França, Espanha, Itália, Suécia e Noruega, e gravou 8 CDs. helena.marinho@ua.pt

Daniela Coimbra é professora adjunta e presidente do Conselho Técnico Científico na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto. Doutorou-se em Psicologia da Música na Universidade de Sheffield, no Reino Unido, com uma bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Ainda como bolseira da FCT realizou um pós-doutoramento no Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, no Porto, em colaboração com o Centre for Performance Science (CPS) do Royal College of Music em Londres. A sua investigação foca aspectos educacionais e psicológicos da prática musical. Actualmente, realiza um pós-doutoramento no departamento de Ciências da Educação da Universidade do Minho sobre trajetórias de excelência na carreira musical. danielacoimbra@esmae.ipp.pt

Marta Martins is an MSc in Educational Management and Administration from Portucalense University. She has a degree in Biology from the Faculty of Sciences, University of Porto as well as the 8th grade of Treble Recorder from Associated Board of the Royal Schools of Music. As an undergraduate student, Marta has participated in the project: "Amoeba gill disease and sucoticiliatosis of aquaculture sea bass" financed by Fundação Ilídio Pinho and "Suitable fish farming" at University of Jyvaskyla (Finland). More recently simultaneously with music teaching, she collaborated with the Superior School of Music and Arts (ESMAI) from Porto in the project "The role of artistic projects in the academic achievement of lower secondary education students". Currently, Marta is a second-year Ph.D. student in Psychology at the Faculty of Psychology and Educational Sciences of University of Porto, under supervision of Professor São Luis Castro and Dr. Christian Gaser (University of Jena, Germany). At the moment, she studies the impact of music and sports training on reading and mathematical abilities of young children, at the behavioral level and on brain structure. martamartins@fpce.up.pt

DOI 10.20504/opus2016b2214

A invenção sonora d´*Os pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* de Hilda Hilst por Almeida Prado

Tadeu Moraes Taffarello (UNICAMP)
Rutzkaya Queiroz dos Reis (Unianchieta)
Luciana Gastaldi Sardinha Souza (UEL)
Diego Luciano Rodolfo (UEL)
Daniel Henrique Hilário (UEL)

Resumo: o presente trabalho demonstra uma possível análise musical dos *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo,* peça para coro e orquestra escrita em 1969 por Almeida Prado. Esta peça tornou-se relevante na carreira do compositor por ter sido a vencedora do I Festival de Música da Guanabara. Como metodologia, buscou-se compreender a relação entre o poema homônimo de Hilda Hilst e a reinvenção poético-musical feita pelo compositor para o mesmo, por meio da busca dos diversos procedimentos composicionais empregados em todas as oito partes da peça. Como conclusão, percebeu-se que os *Pequenos funerais cantantes* comportam-se como oito miniaturas articuladas sobretudo pelas diferenças entre as diversas partes, contendo, porém, algumas possíveis relações entre algumas delas, seja pelo uso de procedimentos composicionais próximos ou contrastantes. Com a análise desenvolvida, foi possível também realizar uma síntese dos procedimentos composicionais empregados na peça e que podem ser considerados como apreendidos por Almeida Prado em sua formação como compositor, sobretudo no período em que teve como tutores principais Camargo Guarnieri (de 1960 a 1965) e Gilberto Mendes (de 1965 a 1969).

Palavras-chave: Almeida Prado. Hilda Hilst. Análise poética. *Pequenos funerais cantantes.*

A Sonorous Invention by Almeida Prado of Hilda Hilst's *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo*

Abstract: This study attempts to analyze *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* for choir and orchestra written in 1969 by Almeida Prado. This piece became relevant in Prado's career after winning the I Music Festival of Guanabara. The methodology sought to understand the relationship between the homonymous poem by Hilda Hilst and the its poetic-musical reinvention composed by Almeida Prado by identifying the various compositional procedures employed in all eight parts of the piece. In conclusion, we noticed that the *Pequenos funerais cantantes* behaves as eight miniatures articulated mainly by differences between the various parts, possibly having, however, a relationship between some, by the use of similar or contrasting compositional procedures. With the analysis in hand, it was possible to achieve a synthesis of the compositional procedures employed in the piece and determine that they had been learned during Almeida Prado's development as a composer, particularly the period when his main tutors were Camargo Guarnieri (1960-1965) and Gilberto Mendes (1965-1969).

Keywords: Almeida Prado; Hilda Hilst; poetic analysis; *Pequenos funerais cantantes.*

TAFFARELLO, Tadeu Moraes et al. A invenção sonora d´*Os pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* de Hilda Hilst por Almeida Prado. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 349-398, dez. 2016.

Submetido em 02/05/2016, aprovado em 28/06/2016.

Não cantarei em vão.

Pequenos funerais cantantes ao poeta
Carlos Maria de Araújo, Hilda Hilst.

Em 1969, Almeida Prado compôs a peça *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo*[1], repropondo na linguagem musical o poema homônimo de Hilda Hilst. A peça, escrita em oito movimentos, proporcionou ao compositor tanto um destaque na produção composicional nacional quanto a possibilidade financeira de aprofundar os seus estudos na Europa.

Nas palavras de Edino Krieger (2002: 36), José Antônio Rezende de Almeida Prado foi "um dos expoentes da criação musical brasileira". No início da década de 1960, estudou teoria com Osvaldo Lacerda, piano com o maestro Italiano Tabarin[2] e composição com Camargo Guarnieri, um adepto da estética nacionalista brasileira. Esta estética ganhou força, sobretudo após a Semana de Arte Moderna de 1922 com a influência e com os textos de Mário de Andrade a respeito da arte e da valorização de elementos musicais advindos do folclore e da cultura nacional no contexto da música de concerto. Aluno de Camargo Guarnieri, Almeida Prado foi contagiado pela estética marioandradiana, o que levou Moreira (2002: 43) a nomear a primeira fase composicional de Almeida Prado, de 1960 a 1965, como "nacionalista". Desta fase, destacam-se as peças *Minha voz é nobre*, canção de 1963 que, assim como os *Pequenos funerais cantantes*, utiliza um poema de Hilda Hilst, e *VIII variações sobre um tema do Rio Grande do Norte: Aeroplano Jahu*, peça que recebeu da Associação Paulista de Críticos de Arte o prêmio de melhor obra sinfônica de 1965.

Ainda em 1965, Almeida Prado estabeleceu contato com o compositor Gilberto Mendes, de quem não teria recebido aulas formais. Em entrevista a Teresinha Prada (2010: 47), o próprio Gilberto Mendes afirma que Almeida Prado "vivia na minha casa, tanto que volta e meia ele diz que foi meu aluno – ele nunca foi meu aluno – mas ele diz que foi porque aquelas conversas que ele teve comigo foram verdadeiras aulas". Gilberto Mendes sentia-se participante da transformação composicional na qual Almeida Prado se embrenhou a partir de 1965: "Eu [Gilberto Mendes] sou o responsável pela mudança do Almeida Prado. Ele largou o Guarnieri, mudou a sua linha [...] e foi em frente" (apud

[1] Para a realização da análise musical do artigo, foi empregada a partitura presente na Coleção Almeida Prado do acervo CDMC-Unicamp.
[2] Algumas fontes referem-se a este maestro como Ítalo Tarabin.

PRADA, 2010: 47). E foi com o auxílio de Gilberto Mendes que Almeida Prado tomou contato com a obra de Schoenberg, Berg, Webern, Stockhausen, Boulez, Messiaen, Stravinsky e Varèse, distanciando-se da estética nacionalista. Percebe-se nos *Pequenos funerais cantantes* o emprego do atonalismo, de quartos de tom, de séries de notas, dentre outras influências advindas da música pós-tonal.

Dois anos após o contato inicial com Gilberto Mendes, Almeida Prado conhece Clementi Terni, compositor e maestro italiano com quem, durante o X Festival Internacional de Santiago de Compostela, estudou e analisou obras espanholas medievais e renascentistas (CORVISIER, 2010: 11). Com isso, em sua peça, Almeida Prado faz conviver os elementos advindos da música de vanguarda da época com procedimentos composicionais apreendidos em seu contato com a música antiga, tais como o uso do cantochão, de uma rítmica mais livre e de um tenor. Segundo ainda a classificação feita por Moreira (2002: 44), os *Pequenos funerais cantantes* foram escritos na segunda fase composicional de Almeida Prado, intitulada "pós-tonal" e que vai de 1965 a 1973.

Escrita para o I Festival de Música da Guanabara, em 1969, a consagração da peça se dá com a vitória do primeiro lugar no festival, proporcionando a Almeida Prado recursos financeiros suficientes para a sua ida à Europa, onde participou do festival de verão de Darmstadt, na Alemanha, tendo como professores Györgi Ligeti e Lukas Foss. Logo após, mudou-se para Paris para estudar composição com Olivier Messiaen, harmonia e contraponto com Nadia Boulanger.

Sobre a premiação dos *Pequenos funerais*, Almeida Prado considerou obra da "sorte" o fato de ele ter vencido o concurso, reconhecendo como importantes em sua trajetória composicional de até então os ensinos de seus mestres, dentre eles Camargo Guarnieri quem, apesar de ter participado do festival, não foi premiado. O resultado do festival possibilitou a divulgação de seu nome, tornando-o mais conhecido no cenário musical nacional.

Além destas relações com músicos, seus laços familiares igualmente lhe renderam frutos musicais. Tal se deu com os versos compostos por sua prima Hilda Hilst para os *Pequenos funerais cantantes*, mote da proposta de leitura que segue a esse pequeno introito[3].

[3] É provável que, em literatura brasileira, a transposição sonora de versos para partituras seja trabalho mais conhecido por nomes como Manuel Bandeira, relatado pelo próprio poeta, a exemplo de seu *Itinerário de Pasárgada* (1954). Também a crítica literária é conhecedora do terreno, e, em meio a muitos nomes, um dos mais conhecidos é José Miguel Wisnik. Nesse campo, em nada fica a dever Hilda Hilst, para quem "poesia" e "música" não são vocábulos ou concepções de trabalho isolado ou proposto em leitura única de Almeida Prado dos *Pequenos*

Os versos de Hilst são organizados em uma sintaxe não previsível, com a estrofação disposta em cantos/liras para cada uma das duas partes do poema, *Corpo de terra* e *Corpo de luz*, que funcionam não como indicativos de classicismo, mas de um canto que desde os gregos e ainda nos tempos de Carlos Maria Araújo, questiona o poder da morte: "Die not, poore death, nor yet cans't thou kill me" (HILST, [s.d.]: 165).

A composição musical de Almeida Prado e a poética de Hilda Hilst repropõem a leitura de tópicas clássicas seja de estruturas ou temas, obliterando, ou ao menos demonstrativas de um trabalho que não busca a circunscrição num pensamento estético específico. Dessa maneira, percebe-se na peça de Almeida Prado uma pluralidade de estratégias composicionais, tendo cada um dos "funerais" a sua forma e material musical próprios.

A metodologia de análise que será empregada procurará adequar-se ao conteúdo musical próprio de cada uma das oito partes da peça (Tab. 1), buscando revelar os procedimentos composicionais mais relevantes.

Corpo de fogo	*Corpo de terra*						*Corpo de silêncio*
	I	II	III	IV	V	VI	
1ª parte	2ª parte	3ª parte	4ª parte	5ª parte	6ª parte	7ª parte	8ª parte

Tab. 1: Partes integrantes dos *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* de Almeida Prado.

funerais. No mesmo ano em que a peça deste compositor ganha o I Festival de Música da Guanabara, já aludido, Hilda compõe *Ode descontínua e remota para flauta e oboé* (poesia), posteriormente publicada como parte do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974, Capa e ilustrações de Anésia Pacheco Chaves. São Paulo: Massao Ohno). O mesmo movimento de composição e recolha em livro pode ser observado nos *Pequenos funerais cantantes para o poeta Carlos Maria Araújo*, incluídos posteriormente no livro *Poesia* (1959/1979), em 1980, com capa de Canton Jr. e ilustrações de Bastico, pela Editora Quíron e Instituto Nacional do Livro (INL). Antes dos *Pequenos funerais,* Almeida Prado havia já trabalhado com a obra de Hilda Hilst, por exemplo, em *Minha voz é nobre*, canção de 1963. Também Almeida Prado, em 1996, volta a musicar e ganhar o primeiro prêmio do IX Concurso de Composição Francesc Civil, em Girona, na Espanha, com *Os Cantares do sem nome e de partidas*, outro livro de poesia de Hilda Hilst publicado no ano anterior. Ao comentar da amizade de Hilda Hilst com Carlos Maria Araújo, uma parte da fortuna biográfica considera o livro *Lettres a El Greco,* de Nikos Kazantizakis, como o presente do poeta português que "divide as águas" na vida da escritora. Os *Pequenos funerais cantantes* de Hilda Hilst ganharam nova leitura musical em 2012, por Aylton Escobar, na peça *Tombeau* em que refaz um "diálogo *in memorian*", desta vez com Almeida Prado, de quem era amigo.

Da poesia e da peça

***Corpo de fogo*[4].** A peça de Almeida Prado, *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo,* tem sua proposição na metáfora "corpo de fogo" em representação sonora que retoma o evento catastrófico da morte do poeta Carlos Maria de Araújo em um acidente aéreo, criando um *assimilatio*[5]. Nas palavras do compositor, "inicia-se com a partida do avião a jato, sua queda e a dor da morte do poeta, simbolizado pelo glissando nos cellos e contr.baixos [sic]" (PRADO, 1969: nota), ideia que ganha força também com a epígrafe "O avião transformou-se numa rosa de dôr [sic] e fogo". Tanto o título dessa primeira parte, *Corpo de fogo*, quanto a epígrafe não compõem o poema de Hilda Hilst, sendo, portanto, arte inventiva do próprio compositor. A Tab. 2 relaciona as partes integrantes das duas obras artísticas, revelando as semelhanças e diferenças entre ambas.

Poema de Hilda Hilst	Música de Almeida Prado
Epígrafe	*Corpo de fogo*
Corpo de terra (I a VII)	*Corpo de terra* (I a VI)
Corpo de luz (I a VII)	*Corpo de silêncio*

Tab. 2: Comparação entre as partes integrantes de *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* de Hilda Hilst e de Almeida Prado.

Mais do que seguir uma possível simbologia, é mister destacar a formulação e invenção da estrutura musical pela leitura da poesia de Hilda Hilst. Nesta primeira parte da peça, Almeida Prado cria uma textura sonoro-harmônica baseada na harmonia por *cluster*.

[4] A análise musical de *Corpo de fogo* que segue foi publicada, com alterações, nos *Anais do XXV Congresso da ANPPOM*, realizado na cidade de Vitória-ES no ano de 2015, sob o título de *Análise musical de 'Corpo de Fogo', primeira parte dos Pequenos funerais cantantes (1969) de Almeida Prado* (TAFFARELLO et al.).

[5] A figura retórico-musical do *assimilatio* ocorre quando "o compositor expressa o conteúdo do texto, quer seja um afeto ou outra imagem, estabelecendo assim o paralelo entre o texto e a música. Entretanto, é mais do que uma mera pintura musical. Uma similaridade é outra forma de dizer a mesma coisa, não uma reflexão de algo já dito. [...] A figura se torna não apenas a imagem do texto, mas, através de suas qualidades musicais, torna-se a fonte de afeto que é chamado para representar". ("[...] the composer expresses the content of the text, whether it be na affection or other image, thereby establishing the parallel between the text and the music. However, this is more than mere musical word painting. A simile is another form of stating the same thing, not a reflection of something already said. […] The figure becomes not only the image of the text but, through its musical qualities, becomes the very source of the affection which is called to depict.") (BARTEL, 1997: 207-208).

Além disso, o compositor amplia a gama da escala cromática de 12 semitons com a utilização de quartos de tom.

Logo no compasso inicial, um *cluster* é aos poucos construído nos violinos I e II em *divisi*, do agudo para o grave. Os violinos II.1 e II.2 atacam sons harmônicos que ressoam um intervalo de 2ª Maior (M)[6] entre as notas Mi7 e Ré7[7] (Fig. 1).

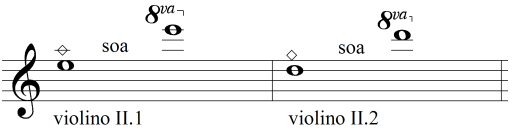


Fig. 1: Grafias e resultantes sonoras para os harmônicos dos violinos II.1 e II.2 no compasso 1 de *Corpo de fogo*, 1ª parte dos *Pequenos funerais cantantes* de Almeida Prado.

A entrada dos demais violinos II, nos compassos seguintes, acontecem em intervalos de 5ª aum. e 8ª aum. abaixo em relação à nota do violino II.1; e trítono (3T)[8] e 7ª M abaixo em relação à nota do violino II.2.

A partir da nota mais grave do bloco resultante até então, o Mi♭6 do violino II.4, os violinos I entram, nos compassos 4 e 5, complementando a escala cromática descendente no âmbito de um intervalo de 4ª dim., do Ré6 (violino I.1) ao Lá♯4 (violino I.5), formando um *cluster* de 2ªsm entre as notas dos violinos I e do violino II.4 (Fig. 2).

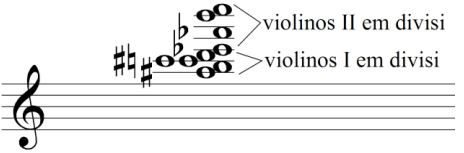


Fig. 2: Harmonia resultante das entradas dos violinos I e II em *divisi*, compasso 5 de *Corpo de fogo*.

O que se percebe nessa resultante sonora é uma predominância de intervalos de 2ªs, M e/ou m, seus compostos, tais como a 8ª aum e a 7ª M, e o uso de um 3T.

[6] Doravante será utilizado M=Maior; m=menor; J=Justo; aum.=aumentado; dim.=diminuto.
[7] Usar-se-á como referência o Dó central como Dó4.
[8] Doravante será utilizado 3T = trítono.

A partir da entrada de todos os violinos e uma *stasis* alcançada em dinâmica *ppp*, alguns dos instrumentos começam a criar pequenas movimentações ondulatórias de semitons e quartos de tom, em uma espécie de bordadura cromática. Os únicos instrumentos que não irão colaborar com essa movimentação interna da harmonia são os violinos II.1 e II.2 que continuam sustentando os harmônicos iniciais. O violino I.1, por exemplo, alterna entre as notas Ré6 e Dó♯6. No violino I.2, a alternância se dá 1 semitom abaixo, entre as notas Dó♯6 e Dó6. No violino I.5, há um rebaixamento do Lá♯5 para o Lá5 entre os compassos 7 e 8. Essa alternância é, inicialmente, lenta, com um total de quatro a doze tempos para cada nota.

Os violinos I.3, I.4 e II.3 inauguram a gama de quartos de tom em suas alternâncias no compasso 7. No caso da grafia utilizada por Almeida Prado, apenas as notas um quarto de tom acima (¼↑) e um quarto de tom abaixo (¼↓) são utilizadas (Fig. 3).

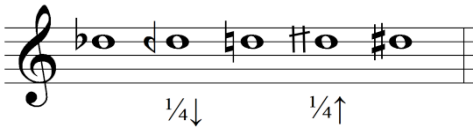


Fig. 3: Símbolos usados por Almeida Prado para representar os quartos de tom na peça *Pequenos funerais cantantes* mesclados aos símbolos tradicionais de representação dos semitons.

No compasso 11, o compositor deixa mais claro a sua intenção de representar a partida e queda de um avião. Essa simbologia sonora é intentada com o uso de glissandos ascendentes nos violinos I, remetendo a uma relação sonoro-espacial da decolagem de um avião. Entre os compassos 11 e 18, cada um com uma duração total diversa de glissar, o violino I.1 ascende do Ré6 ao Si6, em um intervalo de 6ª M; o violino I.2, do Dó♯6 ao Lá6, intervalo de 6ª m; o violino I.3, do Dó6 ao Sol¼↑6, intervalo de 15 quartos de tom; e o violino I.5, do Lá¼↑6 ao Mi6, intervalo de 13 quartos de tom (Fig. 4).

O violino I.4 é tratado de uma maneira um pouco distinta dos demais violinos I e inicia um processo de transformação textural do todo. Após uma ascensão que vai do Si4 ao Sol¼↑6, ao atingir esta nota, inicia um glissando descendente até o Sol4, na contramão da tendência geral dos demais glissandos. Após atingir essa nota, retoma o movimento de ascensão até o Fá¼↑6.

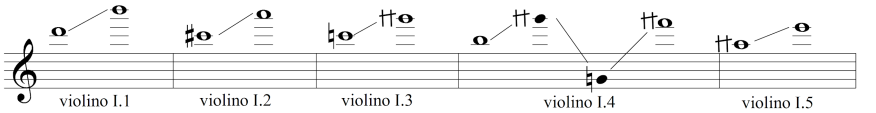


Fig. 4: Movimentos de glissandos dos violinos I nos compassos 11 a 19 de *Corpo de fogo*. Apesar de demonstrados separadamente na figura, esses glissandos ocorrem simultaneamente na partitura, com inícios defasados.

Durante esse movimento de glissando dos violinos I, os violinos II condensam a textura criada até então com a alternância de quartos de tom nos violinos II.3 e II.4, desta vez com pequenos arcos de dinâmica (crescendo e diminuindo). Os violinos II.1 e II.2 mantêm os sons harmônicos estáticos com os quais haviam iniciado a peça.

Entre os compassos 16 e 24 há uma modificação textural: os arcos de dinâmica (crescendos e decrescendos) vão cada vez se acentuando, tendendo a um grande crescendo; os violinos I atingem as suas notas de chegada aos glissandos e criam outras alternâncias de quartos de tom; os violinos II.1 e II.2 que sustentavam os harmônicos silenciam; e há a introdução de um trêmolo de arco, sonoridade até então ausente no todo textural, nos violinos II.3 e II.4, apoiados pelo violino I.4 a partir do compasso 19. Essa modificação da textura é iniciada no exato momento em que o violino I.4 atinge a sua nota mais grave no glissando descendente.

Também é notório, na "'textura poética"' dos *Pequenos funerais* de Hilda Hilst, o movimento que inicia pela fixação da imagem da morte em *Corpo de terra*, a primeira parte do poema, e cuida do homem que "retorna ao pó de que veio", do físico que retorna a essa esfera originária para dar lugar à reproposição em *Corpo de luz*, a segunda parte do poema. Nos versos de Hilda Hilst há a fixação de um novo sentido para a morte em seu caráter temporal na relação com a poesia e consequente vida do poeta e sua obra, na vida que independe do tempo cronológico. Tem-se, portanto, uma textura poética que ascende a morte para ascender a outra vida, não perecível, não física, sendo este o estado reservado ao poeta e sua poesia, de que Carlos Maria Araújo é parte desta memória que se perfaz em ato contínuo. Há, neste sentido, um "glissar" da morte e da vida que perpassa os versos todos da poesia de Hilst, como metáfora da vida que traspassa a morte, da morte que não está à deriva da vida, também da passagem de uma para outra, bem como da temporalidade da vida civil e atemporalidade da vida inerente à obra. Daí também os vocábulos "terra" e "luz", marcação dos "compassos" desta poesia. Provável que uma das metáforas observáveis esteja na vida e obra que ocorrem concomitantes, que subsistem não em matéria e tempos iguais, nem consecutivas. Não à toa, na música, entre os compassos 22 e

24, a harmonia novamente se fixa sobre um ponto, resultando em um *cluster* que usa majoritariamente notas da gama de quartos de tom em dinâmica de *f* ao *fff* (Fig. 5).

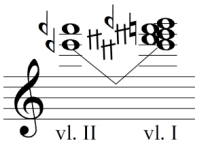


Fig. 5: Resultante sonora do acorde entre os compassos 22 e 24 de *Corpo de fogo*.

No compasso 24, há a entrada de novos instrumentos prenunciada por um crescendo de dinâmica em trêmolo no tam-tam. O uso do tam-tam nesse ponto reforça a sonoridade textural por *cluster*, pois tal instrumento tem a sua série harmônica difusa. O uso de uma sonoridade rugosa por meio de trêmolos no tam-tam e nos violinos I.4, II.3 e II.4 prepara uma grande explosão sonora que ocorre no quarto tempo do mesmo compasso com a entrada dos metais e demais instrumentos de percussão (tímpanos e *gran cassa*, também conhecida como bumbo sinfônico).

A harmonia resultante da entrada dos metais é uma sobreposição de trítonos: Fá♯5-Dó5 entre os trompetes, Si4-Fá4 entre as trompas I e II, Si♭3-Mi3 entre as trompas III e IV, Ré3 no trombone I (única nota que não cria um intervalo de 3T), Lá1 e Mi♭1 entre os trombones II e III (Fig. 6). Esses trítonos refletem-se nas notas melódicas dos tímpanos, Si♭1-Mi1, na sequência do trecho, entre os compassos 25-33 (Fig. 7).

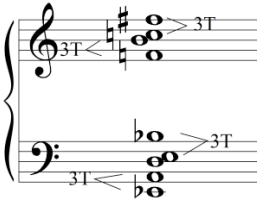


Fig. 6: Resultante sonora do acorde da entrada dos metais, compasso 24, 4° tempo de *Corpo de fogo*. Destaque para o uso do intervalo de trítono (3T).

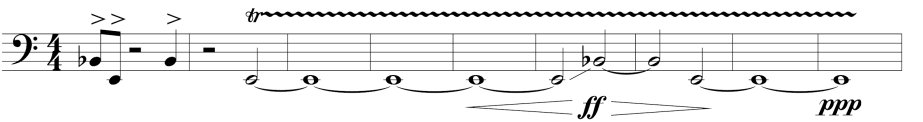


Fig. 7: Linha melódica dos tímpanos nos compassos 25 a 33 de *Corpo de fogo*. Destaques para o uso do intervalo de trítono (Si♭-Mi) e para o uso de rítmica estriada (primeiro compasso da figura) e lisa (demais compassos).

O acorde da Fig. 6, atacado em dinâmica *p* numa espécie de ataque-ressonância com o crescendo das cordas agudas, é também tratado em crescendo apoiado por rulos na percussão nos compassos 25-27. No compasso 27, o crescendo dos metais culmina na entrada da caixa clara e das cordas graves, em uma espécie de ponto culminante do acúmulo de energia.

De uma maneira geral, este trecho da peça é importante por ser o ponto culminante da tensão crescente que teve início nos primeiros compassos da peça. Esta primeira parte, *Corpo de fogo*, apresenta-se, globalmente, como uma forma em arco, com um grande acúmulo de energia até este ponto culminante e sucessiva dispersão.

Estrutura formal de *Corpo de fogo*		
Acúmulo de energia	**Ponto culminante**	**Dispersão**
Compassos 1-24	Compassos 25-27	Compassos 27-36
Cordas no agudo	Metais e percussão	Cordas graves

Tab. 3: Estrutura formal de *Corpo de fogo*.

A caixa clara nos compassos 27 a 31 (Fig. 8), junto com a figura dos tímpanos no compasso 25, são as únicas figuras rítmicas estriadas[9] de *Corpo de fogo*. Nesse ponto, nos traz uma espécie de "afeto da morte". Tal como, por exemplo, o uso de um rulo de caixa clara prenunciando uma execução de sentença de morte. Interessante notar esse afeto presente também na peça de Fernando Kozu, *Concertino para trompete e orquestra* (2013), no qual a caixa clara representa simbolicamente os tiros disparados contra a pessoa homenageada pela peça (Fig. 9).

[9] Derivado dos escritos de Pierre Boulez, o termo "ritmo liso" se refere a figuras rítmicas nas quais a percepção do pulso e, consequentemente, da métrica não são relevantes, enquanto que "ritmos estriados" são aqueles com os quais a percepção desses elementos ocorre com maior clareza.



Fig. 8: Toques da caixa clara nos compassos 27 a 31 de *Corpo de fogo*. Junto com os tímpanos, este é o único ritmo estriado da parte.



Fig. 9: Toques da caixa clara nos compassos 69-70 da peça *Concertino para trompete e orquestra*, de Fernando Kozu. Assim como nos *Pequenos funerais cantantes*, de Almeida Prado, essa entrada da caixa clara relaciona-se a um afeto da morte.

Esse é mais um momento em que o leitor dos versos de Hilda Hilst, atento também à música de Almeida Prado, notará a leitura não literal, seja para compor um roteiro para a narrativa musical, seja para propor o efeito por meio dos afetos, tendo a morte como protagonista. Isso porque, nos versos de Hilda Hilst, a narrativa parece alternar as sensações de morte e vida por meio da mesma imagem fundamental da morte, mote que principia a vida em "linhos de sangue", "[...] peito mais profundo, aberto", "círculo de dor", "dorme no corpo de terra", propondo, portanto, um movimento que se é crescendo, opera da morte física de Carlos Maria Araújo - o "corpo de terra", para a vida do poeta – o "corpo de luz":

Dorme o amigo no seu corpo de terra.
E dentro dele a crisálida amanhece:
Ouro primeiro, larva, depois asa
Hás de romper a pedra, pastor e companheiro.
[...]
É tempo do poeta abrir seu canto
Tempo de iniciação, tempo de esfera
E de uma linha-mundo curvo-reta:
Trajetória de amor e de amplidão.
(Hilda Hilst, *Corpo de terra*, VI e VII)

Sabias de outro tempo? O universo
Agora se parece a um grande pensamento.
Tu cantaste o espanto, asa de silêncio.
Eu canto o espírito Que penetrou no reino da matéria:
Asa de espanto do conhecimento.
(Hilda Hilst, trechos de *Corpo de luz*, VII)

Em preceito emprestado dos gregos e previsto, principalmente, nas epopeias, a exemplo dos cantos homéricos da *Ilíada* e *Odisseia*, os versos de Hilda Hilst ressoam concomitantemente a morte e a vida, pois uma é anúncio da outra; uma conjugação dos cantos fúnebres com a eternidade, materialidade da poesia, transposta para outras sonoridades musicais na invenção de Almeida Prado. A noção temporal do "corpo de terra" jaz no tempo cronológico e suplanta-o com a vida da "crisálida que amanhece" em proposição para o "poeta abrir seu canto". O canto fúnebre para o "corpo de terra" do poeta é ode à vida possível na poesia, em que a morte é mito da cronologia – a "fome de Chronos" – e a poesia da eternidade. Um é o "ser" com "corpo de terra", perecível em sua matéria, outro o "ser" com "corpo de luz", eterno em sua matéria, porque memória. Frágil é a condição humana, tão somente.

Em estudo sobre as imagens do tempo na poesia de Hilda Hilst, Alessandra Rech (2010: 97) observa que "a música constitui, segundo Durand, um dominar do tempo, ao produzir algo que, na sua unidade, enquanto portadora de um sentido, é intemporal"[10].

Na música de Almeida Prado, o todo textural vai da caixa clara com seu anúncio da sentença de morte para o lamento desta morte em ressonância do acorde dos metais nas cordas graves. Um decrescendo do grave para o silêncio, o nada, o afeto da morte; e uma antítese proposta na música, pois decresce para o vazio. Trata-se, pois, de metáfora harmônica[11] nada estranha a pensamento já dominante desde o século XVIII na Europa e XIX no Brasil, de correntes filosóficas afeitas ao pessimismo, que, embora não observável *ipsis literis* como escola, se faz presente na poética de Hilda Hilst numa visão pessimista da

[10] No trecho em que aparece a citação na tese de doutorado da estudiosa, o assunto é o tempo como "eterno retorno", seja para pensar a renovação periódica da vida, no macro ou microcosmo, ou no movimento cíclico do tempo cronológico, marcado pela repetição dos dias, um após outro; a ritualização do tempo, que parece ser dessacralizada na lírica da Hilda Hilst, portadora de imagens/metáforas bíblicas para pensar o "ser" e o "tempo", suas possíveis subversões, a finitude, o incomum dos lugares-comuns dessas tópicas.

[11] "Metáfora harmônica" tem sentido relativo e exclusivo à aparente imagem antagônica da vida possível por meio e a partir da morte, não relativo, portanto, à "harmonia" conforme entendimento da teoria musical.

existência, tomando a vida como repetição infinita do mesmo movimento: morte-vida-morte. A pequenez ("pequenos funerais") é toda da morte do "corpo de terra", em seu retorno inevitável ao pó, que retoma a taxonomia prevista desde o Gênesis para todos os seres da terra em "ao poeta Carlos Maria Araújo", nomeando aquele que morre para dar lugar ao canto ("cantos [...] ao poeta"), e à poesia, em seu rito da eternidade e única permanência possível ante a fome de Chronos.

Na harmonia de entrada das cordas graves, compasso 27, percebe-se a ressonância de notas presentes nos instrumentos de metais: o Si♭3 da trompa III passa para o violoncello I; o Mi3 da trompa IV, para o violoncello II; e o Ré3 do trombone I para o violoncello III. As notas de entrada dos contrabaixos formam um *cluster* com as duas notas mais graves desse complexo sonoro, complementando-o com Dó♯3 e Si3. A resultante será um acorde formado por 3T, 2ªs M e m. Esse procedimento de complementar pelo grave com *cluster* uma sonoridade de intervalos mais abertos havia sido utilizada no primeiro acorde da peça, no qual os violinos I complementavam a sonoridade introduzida pelos violinos II com um *cluster*. Um glissando nas cordas graves entre os compassos 28 e início do 30 direciona a sonoridade ao grave e comprime os intervalos para um *cluster* de 2ªs m (Fig. 10), e, pelo uso de um decrescendo, as cordas graves dispersam a energia acumulada no crescendo anterior dos metais.

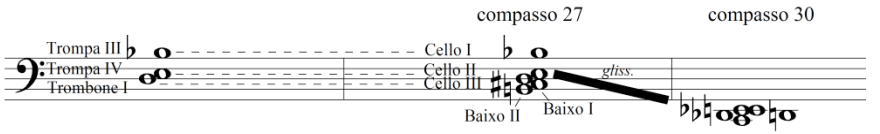


Fig. 10: Resultante sonora do acorde da entrada das cordas graves, compasso 27, com ressonância de notas vindas dos metais, glissando e resultante sonora no compasso 30 de *Corpo de fogo*.

Esse glissando descendente para uma dinâmica próxima ao nada (*pppp*) esvai o todo textural e pode ser considerado uma alusão direta à queda do avião e à ausência deixada por Carlos Maria de Araújo. Da mesma maneira, essa sonoridade grave com rulos na percussão é, ao longo dos compassos 32-36, quase extinta. Pela baixa dinâmica, pela resultante sonora do *cluster* na região grave e pelo ruído dos rulos, tem-se uma percepção da ausência, pois nota-se mais que algo deixou a textura do que exatamente o que é que foi retirado. "Pastor, o que parecia tangível se evapora.// E, sobre nós, a grande noite// Num

etéreo nada, jaz" (Hilda Hilst, trecho de *Corpo de luz*, VI), nos *Pequenos funerais* de Hilda Hilst[12].

O rulo do tam-tam, elemento que auxiliou no primeiro grande ataque da peça no compasso 24, é a sonoridade restante de toda a liquefação textural e será o elemento de ligação desta introdução (*Corpo de fogo*) para o pedal/tenor que há no primeiro funeral e início do *Corpo de terra*.

O item 3 (síntese) do presente texto elencará em uma tabela as características principais que puderam ser destacadas em cada uma das partes da peça.

Corpo de terra I. O corpo do poema de Hilda Hilst, especificamente a primeira estrofe de seu *Corpo de terra*, surge aproveitando para nomear esta segunda parte da peça de Almeida Prado, em que há a entrada do coro:

Chaga de sol, rosácea ardente
Aqueles linhos de sangue, o peito
Mais profundo, aberto, extenso,
Toda a delicadez do poeta
Flui
Exangue
Num círculo de dor. Assim te lembro.
(Hilda Hilst, *Corpo de terra,* I, grifos dos autores)

O tratamento musical da prosódia observável nas silabas tônicas desta estrofe possibilita a observação de aspectos elaborados textualmente nos *Pequenos funerais*, em que a relação entre dor e perda de uma pessoa querida está traspassada por delicadeza que bem pode fazer lembrar o verso ou reverso das tópicas – dor e perda – se considerada como possível a presença do belo em versos cujo mote, ao menos em aparência, não serve

[12] Nos versos de Hilda Hilst, o primeiro canto fúnebre de *Corpo de terra* traz versos que também cuidam desse todo que se esvai, e da ausência sentida - "Flui// Exangue// Num círculo de dor. Assim te lembro", e anuncia a matéria do canto fúnebre para além dessa materialidade ausente, tornando presente o que importa à poesia e é digno de ser cantado, daí os versos de Hilda Hilst cuidarem tão pouco da figuração do poeta em seu aspecto transitório, terreno, material e ocupar-se de sua obra, poesia, porque o poeta "Fechou-se para o efêmero das coisas". À poesia importa a memória que serve de matéria para o canto: "Tu cantaste o espanto, asa de silêncio. // Eu canto o espírito// Que penetrou no reino da matéria: // Asa de espanto do conhecimento" (Hilda Hilst, trechos de *Corpo de luz*, IV, VII).

à beleza – neste caso a morte, seja na poesia, seja na música[13]. Essa tonicidade promove uma espécie de alternância entre sons abertos e fechados a serviço das metáforas de "luz" e "trevas", não à guisa do aspecto literal da seleção vocabular nos versos de Hilda Hilst, pois, dos termos todos, somente "profundo" e "dor" carregam o sentido das trevas. Predomina, pois, o apelo sonoro dessa intermitência do "claro" e "escuro" de que aproveitou Almeida Prado para compor o preâmbulo das trevas em *Corpo de fogo*. Percebe-se, enfim, a materialização da morte pelo aproveitamento estético e formal do *Corpo de terra*, com a simbologia que carrega na referência à transitoriedade da vida terrena e corpórea do homem que "volta ao pó". Este é o mote da composição do primeiro funeral tanto nos versos de Hilda Hilst quanto na peça de Almeida Prado.

O compositor, na nota de início da partitura, indica que este primeiro funeral é um lamento triste, em uníssono, à maneira de cantochão, com ecos do motivo principal nas cordas graves. Essa descrição é bastante coerente com o que se ouve, pois percebe-se que há uma ressonância com esta prática musical medieval (cantochão) em relação à prosódia, ao perfil melódico utilizado, à maneira de cantar e à relação entre ritmo e texto. Entretanto, em relação à textura e à coleção de alturas utilizadas, o que se tem é uma adaptação livre do termo.

Richard Hoppin, refletindo sobre o acento da palavra e a linha melódica na música medieval, descreve duas possibilidades: o acento por notas mais agudas ou picos melódicos e o acento melismático: "Em estilo silábico ou quase silábico, uma das 'leis' fundamentais da composição é que a sílaba acentuada deve coincidir com as notas mais agudas ou picos melódicos"[14] (HOPPIN, 1978: 85, tradução nossa); "Sílabas acentuadas podem ser alongadas, é claro, por serem dadas a elas mais notas que as sílabas fracas que a circundam"[15] (HOPPIN, 1978: 86, tradução nossa).

[13] A ideia aqui está emprestada do *Do grotesco e do sublime – tradução do Prefácio de Cromwell*, do poeta Victor Hugo, pois é provavelmente o texto que propõe e instaura sistematicamente que o "feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz", em que a poesia "se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem, entretanto confundi-las", em que "tudo é profundamente coeso" (HUGO, 2002: 26-27).

[14] "In syllabic or nearly syllabic style, one of the fundamental "laws" of composition is that the accented syllables, especially of the more important words, should coincide with higher notes or melodic peaks" (HOPPIN, 1978: 85).

[15] "Stressed syllables can be lengthened, of course, by being given more notes than the surrounding weak syllables" (HOPPIN, 1978: 86).

Essas duas possibilidades são utilizadas por Almeida Prado em sua peça. Percebe-se o uso da acentuação das sílabas pelo uso de melismas, ou seja, por fazer coincidir um maior número de notas a essas sílabas, e a acentuação por notas mais agudas.

Outra maneira de reforçar o acento do texto na música, não descrita na citação acima, é o acento métrico, no qual a sílaba tônica do texto coincide com o primeiro tempo do compasso. Essa possibilidade só existe com a introdução do ritmo métrico e do compasso, elementos que não faziam parte da técnica composicional da Alta Idade Média. Essa leitura, uma reproposição de prática antiga em tempo cronologicamente distante de seu uso primevo, compõe um dos elementos da modernidade da peça de Almeida Prado, previstos nos versos de Hilda Hilst. Convém lembrar a *mimesis* aristotélica:

> Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geram a poesia. O imitar é congênito no homem […]; O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num destes três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem ou quais deveriam ser. (ARISTÓTELES, 1998: livro IV, parágrafo 1).

A tonicidade das sílabas dos versos de Hilda Hilst serve de "espelho sonoro" para pensar o compasso na peça de Almeida Prado, cujo "reflexo" é rítmico, dada a marcação sonora, e temático, pois pela sonoridade acentua-se o compasso da morte – no repouso da matéria física e no pulso doutra vida, a matéria poética –, em melodia que promove eco e prolongamento de notas para sustentar o texto musical. Disso o primeiro funeral.

Tal pode se observar na Fig. 11 pela demonstração tanto de acentos tônicos por melismas e por notas mais agudas, quanto de acentos métricos utilizados por Almeida Prado na segunda parte da peça, *Corpo de terra I*.

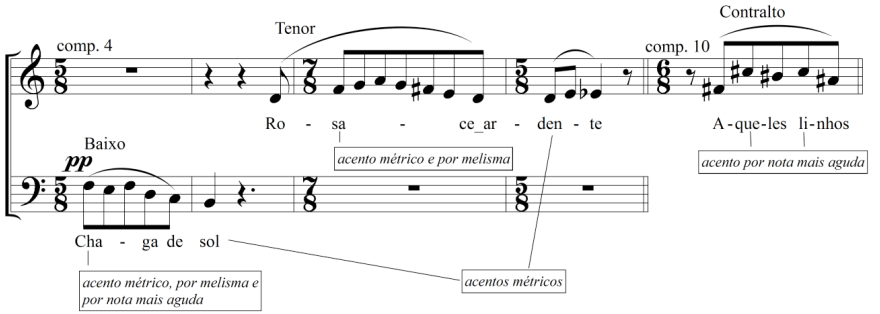


Fig. 11: Acentos tônicos por melismas, por uso de notas mais agudas e métricos usados nos compassos 4 a 7 e 10 de *Corpo de terra I*, 2ª parte dos *Pequenos funerais cantantes* de Almeida Prado.

A melodia demonstrada no exemplo anterior (Fig. 11) dá suporte ao primeiro verso da peça, "Chagas de sol", e é apresentada pelo próprio compositor na nota de início da partitura como o 1° motivo da peça. Ela articula uma tríade diminuta (Fá3 – Ré3 – Si2), com o intervalo de 3T, o qual ganha destaque por estar situado entre as notas extremas (Fá3 – Si2). Dessa maneira, a nota Mi3 pode ser entendida como uma bordadura (B) e Dó3 como uma nota de passagem (NP, Fig. 12). Essa melodia é ecoada pelos contrabaixos quatro vezes ao longo desta segunda parte.

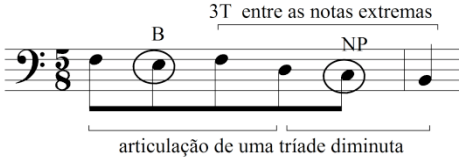


Fig. 12: Notas ornamentais, articulação de uma tríade diminuta e uso de um intervalo de 3T entre as notas extremas no motivo inicial de *Corpo de terra I*.

O intervalo de 3T e as notas Fá e Si tornar-se-ão importantes nessa segunda parte da peça, pois, além de estarem presentes neste motivo inicial, são prolongados pelo tenor que dá sustentação textural ao trecho, conforme será demonstrado mais adiante (Fig. 15).

O perfil melódico utilizado se enquadra no perfil padrão do cantochão, com a melodia em arco, em terminação descendente (Fig. 13). Na maneira empregada por Almeida Prado, muitas vezes essa terminação é cromática.

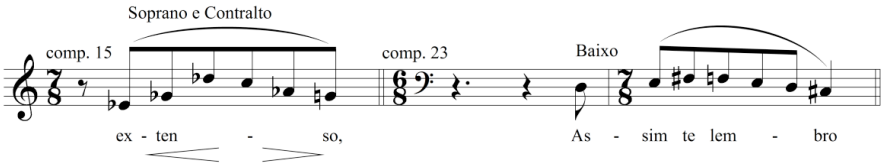


Fig. 13: Melodias em arco com terminações descendentes em *Corpo de terra I*.

Essas melodias em arco, silábicas ou melismáticas, são as mais frequentes nesta segunda parte da peça. Para uma única frase, entretanto, é utilizado um canto em estilo salmódico, no qual várias sílabas são cantadas em uma única altura. É o que ocorre na frase

"toda a delicadeza[16] do poeta" (Fig. 14). Esta é a frase que, nesta estrofe, se remete mais diretamente ao poeta em si e à sua obra, enquanto que todas as demais possuem um caráter mais ligado metafórica ou explicitamente à morte. Alcir Pécora entende que não há acordos de sentido firmados na poesia de Hilda Hilst. Os vocábulos são cambiantes nos sentidos que carregam, porque os acordos são quebrados continuamente[17]. Nessa esteira, "chaga" não ignora, mas não segue, estritamente, o sentido cristão: aproveita-o para expor em ato contínuo a ferida ao "sol" e isolar, em primeiro plano, toda a "delicadez" da (des)figura do poeta. Toda a estrofe canta o poeta. Um único verso, que Almeida Prado aproveita em tom salmódico, invoca o poeta para louvá-lo e celebrá-lo; uma antropologia dos salmos[18]. Dessa forma, com essa mudança da maneira de cantar, Almeida Prado ressalta o aspecto de leveza e singularidade desse verso específico, na leitura que faz dos lugares de vida e morte nos versos de Hilda Hilst à luz do saltério, pensado em sua origem como o canto das angústias e alegrias de um povo, da vida e da morte.

No período medieval, quando a relação entre retórica e música que culminaria na Teoria dos Afetos barroca estava ainda em desenvolvimento, elementos retóricos incorporados no texto poético eram espelhados em elementos musicais. Segundo Blake Wilson,

> isto constituía em um tipo de música verbal que poderia ser refletida, apesar de essencialmente diferente, em gestos análogos de elementos musicais como o alinhamento de cadência e rima, a coordenação da repetição do tenor com palavras significantes e o alinhamento de vogais correspondentes em obras politextuais[19] (WILSON, B., 2001: 261, tradução nossa).

---

16 Apesar de no verso de Hilst ser utilizado a palavra "delicadez", Almeida Prado faz uma pequena mudança na partitura para "delicadeza". Outra alteração pode ser percebida no quinto verso entre "flui" (Hilst) e "flue" (na partitura).

17 Cf. *Ocupação Hilda Hilst*, produzido pelo Itaú Cultural, em que o professor e pesquisador Alcir Pécora explica essa proposição e outras sobre a obra de Hilda Hilst (PÉCORA, 2013).

18 Na tradição judaica, "Salmos" é o "livro dos louvores" e a Septuaginta sugere "canções acompanhadas por instrumentos de cordas", enquanto o titulo latino *Líber Psalmorum* "simplesmente translitera o conceito grego, embora à época que a Vulgata foi produzida, a ideia dominante era de uma canção ou cântico, não necessariamente acompanhada de instrumentos de cordas". Os "Salmos" reúnem cinco livros em que cada um é encerrado com uma doxologia: Livro I – 1 a 41, Livro II – 42 a 72, Livro III – 73 a 89, Livro IV – 90 a 106, Livro V – 91 a 150 (PINTO, 2008: 270, 272).

19 "These constitute a kind of verbal music that could be reflected in analogous, though essentially different, gestures of the musical setting such as the alignment of cadence and

Dessa forma, o destaque que Almeida Prado dá ao verso específico ocorre por uma diferenciação deste trecho musical em relação a todo o restante da parte, realçando um trecho significante do texto poético e criando uma *emphasis*[20].

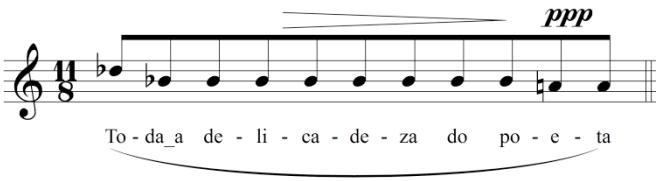


Fig. 14: Tom salmódico aplicado ao verso "toda a delicadeza do poeta", compasso 17 de *Corpo de terra I.*

No cantochão, pela inexistência de uma métrica, o ritmo flui mais livremente. José Miguel Wisnik (2001: 78) relata que a música modal produz uma circularidade temporal por meio de, dentre outros fatores, uma "superposição de figuras rítmicas assimétricas no interior de um pulso fortemente definido". Apesar de a peça de Almeida Prado se valer da notação moderna da métrica e do pulso, o que se percebe é uma adequação da melodia em relação ao ritmo do texto, característica esta presente no cantochão medieval. Os tamanhos das frases e, consequentemente, dos compassos que as compõem são ritmicamente assimétricos, pois estão em razão do tamanho do texto e do melisma empregados. As diversas alternâncias métricas, inclusive com o uso de métricas pouco usais, são sintomáticas disso. Utilizando sempre a colcheia como unidade de tempo, a música para o primeiro verso, "Chaga de sol", utiliza uma métrica quinária (5/8) e "rosácea ardente", um compasso de sete tempos (7/8 – Fig. 11). Já para o segundo verso todo, há 3 compassos de seis tempos (6/8), alternado para 9/8, 6/8 e 7/8 na passagem para o terceiro verso. O verso que se utiliza do tom salmódico, "toda a delicadeza do poeta", utiliza metricamente um compasso de 11/8 (Fig. 14). Os três últimos versos são em 5/8 ("Flue/Exangue"), 6/8 ("Num círculo de dor") e 7/8 ("Assim te lembro" – Fig. 13).

Em relação à textura, o que se percebe é uma maior aproximação não com o cantochão a voz solo ou dobrada da Alta Idade Média, mas sim com a prática musical da Escola de Notre Dame. Nessa prática, destaca-se o uso de um tenor e de cláusulas de

rhyme, the coordination of tenor repetitions with significant words, and the alignment of matching vowels in polytextual works" (WILSON, B., 2001: 261).

[20] A figura retórico-musical da *emphasis* ocorre quando uma passagem musical aumenta ou explica o significado do texto para além do significado literal das palavras (BARTEL, 1997: 252).

descantes para a composição de *organa* melismáticos. O tenor correspondia à voz mais grave na qual cada nota do cantochão original era prolongada de modo a permitir que as vozes mais agudas cantassem contra ela frases de comprimento variável.

Justamente essa imagem musical do tenor (Fig. 15) foi trabalhada instrumentalmente por Almeida Prado nesta segunda parte da peça. O rulo de tam-tam que sobra da liquefação textural no final de *Corpo de fogo* é aos poucos transformado tanto nas alturas quanto timbristicamente. Percebe-se o uso do *tubular bells* em um intervalo de 3T, seguido pelos contrabaixos no mesmo intervalo. O intervalo de 3T, nesse ponto, antecipa o intervalo principal da primeira melodia do trecho, conforme demonstrado na Fig. 12. Os tímpanos são o grupo instrumental que por mais tempo conduz em rulo o tenor. Dessa maneira, atacam a nota Si, alternando para Fá. Esta nota é articulada pelos contrabaixos em *divisi* com o primeiro eco do motivo inicial. Em uma transferência de timbres, os tímpanos rearticulam a nota Fá que estava nos contrabaixos, prolongando-a e articulando-a com a nota Mi. A *gran cassa* sustenta o tenor durante o tom de salmodia, no que é interrompida pelo segundo eco do motivo inicial nos contrabaixos. Novamente os tímpanos na nota Si colorem o tenor, dando lugar ao terceiro eco do motivo inicial. Por cinco compassos, no último verso do poema, o tenor se cala, dando espaço para o silêncio. Nesse ponto, destaca-se a articulação de dois ataques fortes nos tímpanos ressoando harmonicamente as notas Si e Fá. Finalmente, nos dois últimos compassos, há o quarto, último e incompleto eco do motivo inicial, articulado pelos contrabaixos em *divisi* e pela *gran cassa*. O que se percebe, resumidamente, é que o tenor conduz tanto notas ressonantes do motivo inicial, em especial as do intervalo de 3T Fá – Si, rugosidades (rulos) sem altura definidas e os ecos do primeiro motivo nos contrabaixos em *divisi*.

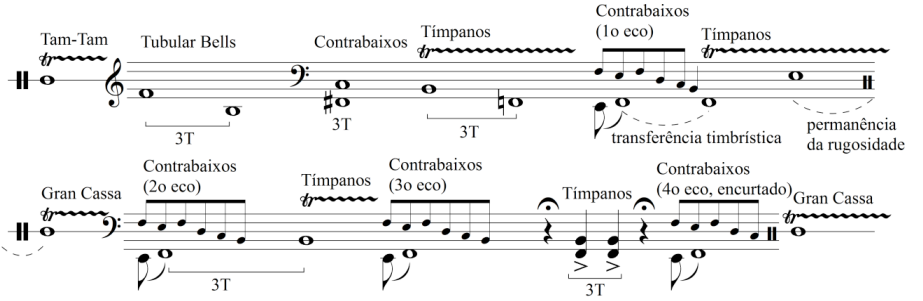


Fig. 15: Imagem musical de um tenor usado de maneira instrumental por Almeida Prado em *Corpo de terra I*. Este tenor prolonga a sonoridade do 3T e das notas Si-Fá do motivo inicial. Não há correspondência entre as durações demonstradas na figura e as utilizadas na partitura.

Em um cantochão, é esperado que todo ele esteja em um único modo. Na maneira como Almeida Prado dispõe as alturas nas melodias, cada trecho, cada frase utiliza uma coleção distinta de alturas, não havendo uma relação próxima ou ao menos aparente entre elas em si e entre elas e os modos utilizados na prática musical da Idade Média.

A materialidade da metáfora harmônica "morte-vida" se perfaz nesta parte da peça no movimento do canto e contracanto - graves e agudos - em que os ecos prolongam a "morte" física do poeta para dar lugar à vida, prolongando seu canto; espécie de transcendência pelo apagamento de uma matéria que dá lugar a outra.

Formalmente, é estruturada em um fluxo único, com o prolongamento contínuo de uma imagem musical de um tenor, sob o qual são realizadas repetições do motivo principal e melodia em arco derivadas gestualmente do cantochão.

Corpo de terra II. A terceira parte da peça utiliza como texto a segunda estrofe do texto de Hilda Hilst:

Dorme o pastor. E sobre ele a pedra.
E dentro dele, no coração, no ventre
A primeira libélula. Dorme
Recente de raízes, o poeta.
(Hilda Hilst, *Corpo de terra*, II)

Musicalmente, esta parte liga-se à anterior por duas principais razões: o uso de um motivo que é reiterado ao longo de toda a parte e o uso dos tímpanos como ressoador de notas originárias do motivo principal (Fig. 16). Os intervalos do motivo principal de *Corpo de terra II* são trabalhados ao longo dessa terceira parte por variações, transposições e inversões. É curioso notar que as "raízes" do poeta são recentes, tempo esse estranho a um canto que em tese entoaria apenas a morte. O mote reiterado pelos tímpanos ressoa a vida do poeta que continua a despeito da morte de Carlos Maria Araújo. As "raízes" prescindem de um tempo - "recente" – afeito ao que está pronto para se espalhar em diferentes formas.

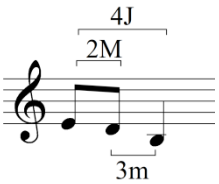


Fig. 16: Motivo e intervalos principais de *Corpo de terra II*, 3ª parte dos *Pequenos funerais cantantes* de Almeida Prado.

Logo no início do trecho, entre os compassos 1 e 11 (Fig. 17), o motivo principal é apresentado com cinco variações distintas em uma estrutura canônica. A diferenciação se dá, sobretudo, em relação ao ritmo, à instrumentação usada e à melodia de acompanhamento.

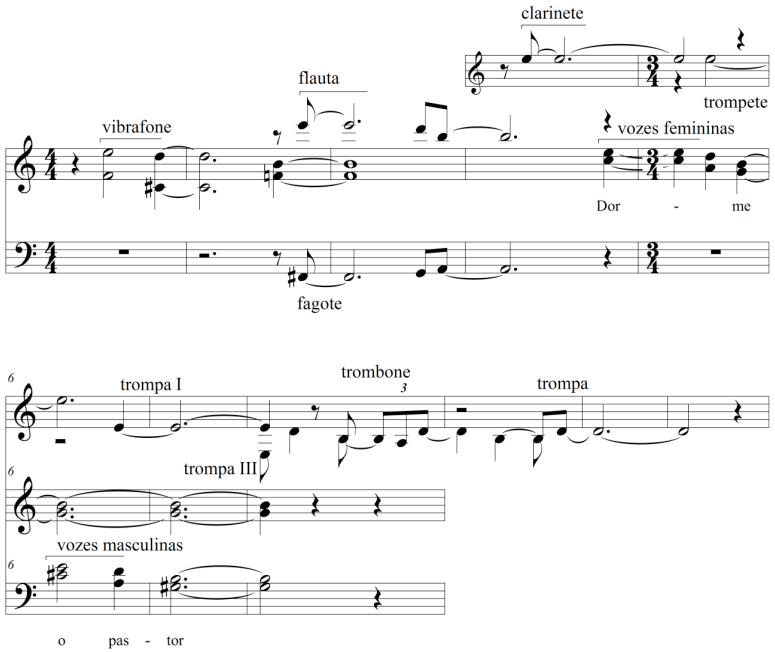


Fig. 17: Motivo principal com diversidade de acompanhamento, ritmo e timbre nos compassos 1 a 11 de *Corpo de terra II*.

Dessa maneira, em um timbre contrastante com o que vinha anteriormente, o vibrafone sozinho a duas vozes introduz o motivo principal entre os compassos 1 e 3, seguido pela flauta e pelo fagote entre a anacruse do compasso 3 e compasso 4. A entrada do clarinete no compasso 4 traz consigo o início do motivo principal sem acompanhamento e que será prolongado até o compasso 11. No compasso 8, dando continuidade à exposição do motivo iniciada pela clarinete, a trompa III toca um intervalo ascendente de 7m (Mi-Ré) que terá uma pregnância a partir de então e ponto culminante nos compassos 33 a 36 nas sopranos, conforme será demonstrado adiante. Na anacruse do compasso 5 ao início do 8, o motivo é tocado e acompanhado pelas vozes femininas com a entrada também da primeira palavra do verso, "Dorme", seguido prontamente das vozes masculinas com o restante do mesmo verso, "o pastor".

O restante da primeira estrofe do verso, "e sobre ele a pedra", é tratado pelas vozes sem o acompanhamento da orquestra na sequência do trecho. A entrada das mesmas são defasadas (Fig. 18).

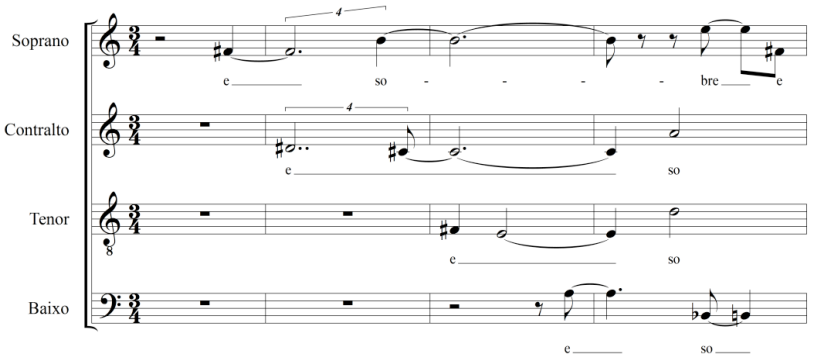


Fig. 18: Entrada defasada das vozes entre os compassos 10 e 13 de *Corpo de terra II*.

Os tímpanos fazem pela primeira vez a ressonância de notas do motivo principal entre os compassos 15 e 16. Em um trêmulo, as notas Mi e Ré são tocadas com um intervalo ascendente de 7m como o que aparecera na trompa III anteriormente (Fig. 17).

Outras variações do motivo principal são tocadas pelos instrumentos a partir do compasso 19 (Fig. 19). Os intervalos grandes ascendentes vão aos poucos ganhando mais pregnância. As variações do motivo formam uma espécie de antecedente que têm como consequente as frases iniciadas pelos intervalos ascendentes. Os tímpanos a partir do compasso 22 até o 32 alternam entre as notas Mi e Ré, notas advindas do motivo principal, em intervalo ascendente de 7m.

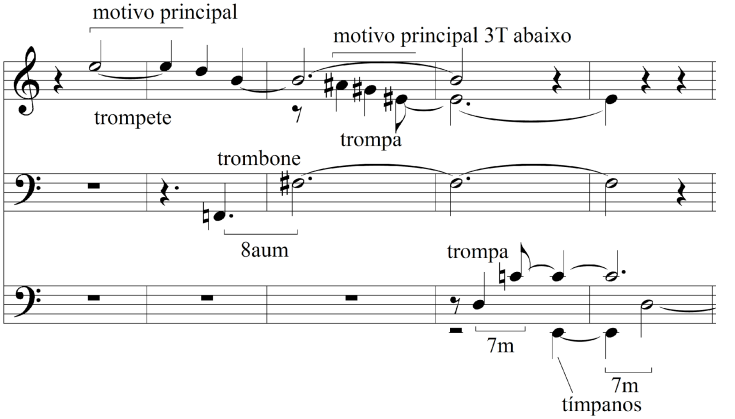


Fig. 19: Motivo principal variado e intervalos ascendentes que ganham pregnância em uma relação de antecedente e consequente nos compassos 19 a 23 em *Corpo de terra II*.

A próxima entrada das vozes na anacruse do compasso 27 acontece ainda com os tímpanos ressoando notas do motivo principal e traz consigo o próximo trecho do poema. As palavras são tratadas alternadamente entre vozes com entradas defasadas e voz solista em entrada única. Cada vez mais intervalos ascendentes são utilizados, em uma figura retórico-musical de *distributio*[21], até um ponto culminante no compasso 33. Dessa maneira, "e dentro dele" é cantado primeiramente pelos baixos na anacruse do compasso 27, seguidos pelas sopranos no compasso 27, contraltos no 28 e tenores na anacruse para o 29. "No coração" é cantado apenas pelas contraltos nos compassos 30 e 31, em voz solista. Novamente em entradas defasadas, "no ventre" é cantado primeiramente pelas sopranos no compasso 31 e pelas demais vozes juntas um compasso após.

A melodia das sopranos solistas na frase "a primeira libélula" (Fig. 20), compassos 33 a 35, é norteada, sobretudo, por intervalos grandes ascendentes e descendentes naquele que se pode compreender como o ponto culminante dos intervalos melódicos ascendentes que haviam sido introduzidos pela trompa III no compasso 8 (Fig. 17). Essa frase ganha destaque por ser aquela que utiliza uma melodia diversificada em relação às demais do trecho, com intervalos amplos. Pode-se ainda fazer uma alusão dessa melodia das sopranos ao voo de uma libélula por conta de sua agilidade e mudanças repentinas de direção. A

[21] A figura retórico-musical *distributio* ocorre quando motivos individuais ou frases de um tema ou seção de uma composição são desenvolvidos anteriormente a se proceder ao material seguinte (BARTEL, 1997: 239).

estrofe de *Corpo de terra II* parece trabalhar com imagens do campo da imobilidade, o próprio poeta que dorme, a pedra que está sobre o poeta. Mais uma vez, Almeida Prado parece não ignorar a tradicional relação do "dormir" com "morrer" em literatura, ao mesmo tempo que não faz vistas grossas ao movimento que perpassa a aparência de imobilidade nos versos de Hilda Hilst: "dorme", "pedra", "coração", "ventre" e "raízes", essas recentes, de tempo não acabado, não morto, não imobilizado. É sentida a libélula na melodia criada pelo compositor para reforçar a ideia de mobilidade e vitalidade.

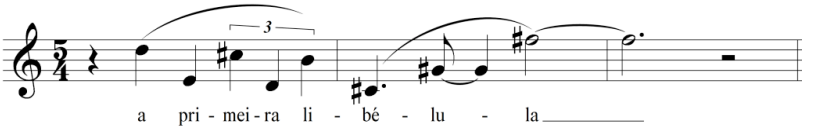


Fig. 20: Melodia das sopranos como ponto culminante dos intervalos melódicos grandes e retórica musical da imagem da libélula nos compassos 33 a 35 em *Corpo de terra II*.

A nota final da melodia da soprano, o Fá♯5, é transferida timbristicamente para os violinos I. Nesse instrumento, ela é trabalhada como o início de outra variação do motivo principal, alongada até o compasso 39. Nos compassos 34 a 37 há a entrada das demais cordas pontuando harmonicamente o fim da melodia das sopranos e a variação tocada pelos violinos I (Fig. 21).

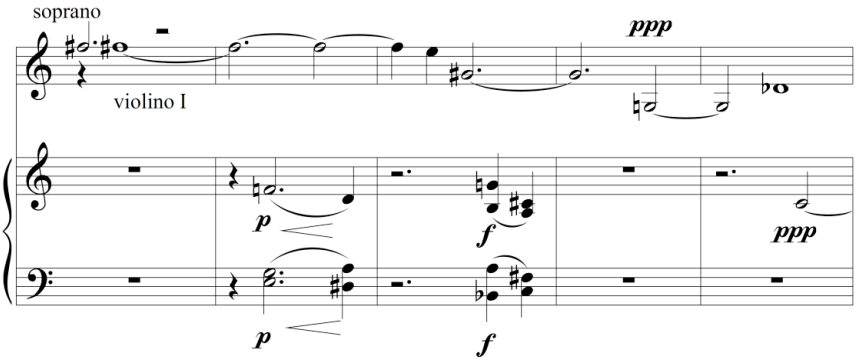


Fig. 21: Variação do motivo principal nos violinos I a partir da última nota da soprano e pontuação harmônica pelas demais cordas entre os compassos 35 a 39 em *Corpo de terra II*.

No compasso 40, a partir de um intervalo de 3T da nota final da variação do motivo principal apresentada pelos violinos I, uma imitação com diminuição rítmica irregular ocorre entre as linhas melódicas das cordas e do coral. O texto usado é "dorme recente de raízes". As notas dos violinos I são cantadas também pelas sopranos, porém com uma rítmica mais acelerada que faz com que terminem a frase antes (Fig. 22). A mesma relação ocorre entre as melodias dos violinos II e contraltos; violas e tenores; violoncelos, contrabaixos e baixos. Entre as vozes, todas têm o mesmo ritmo, o que caracteriza uma textura homofônica. Esse "esparramar" da melodia entre cordas e reforça a ideia de "raízes" se espalhando na terra.

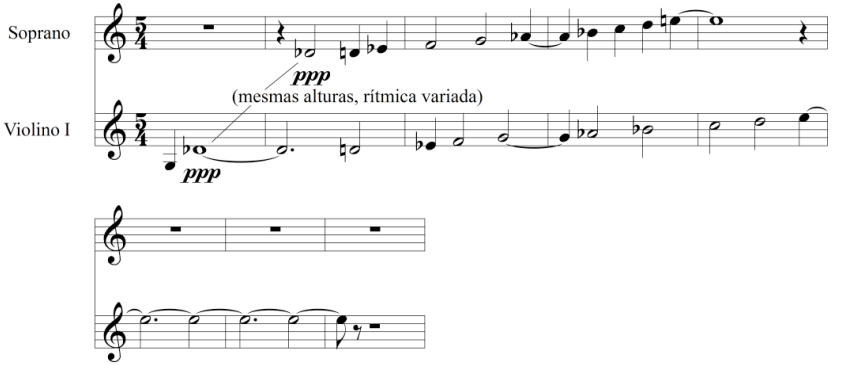


Fig. 22: Melodias com diminuição irregular entre cordas e vozes nos compassos 40 a 46, exemplificado com as melodias de violino I e soprano em *Corpo de terra II*.

Da mesma maneira que ocorria no compasso 35, só que dessa vez em sentido inverso, a nota restante dos violinos I no compasso 45, um Mi5, é transferida timbristicamente às sopranos que dão início à última entrada das vozes nesse trecho. O texto "o poeta" é dividido em "o" com entradas defasadas entre sopranos e contraltos e "poeta" nas vozes masculinas juntas. O acorde resultante das entradas das vozes é transferido timbristicamente às trompas e tímpanos no fim da parte, sendo que a nota das sopranos é transferida à trompa I; das contraltos, à trompa II; dos tenores, à trompa III; e dos baixos, aos tímpanos (Fig. 23). Resulta em uma formação triádica não tonal, Fá-Lá♭-Dó♯-Mi. Curioso perceber que as notas Fá e Mi, extremos da tessitura desse acorde final, eram também as notas tocadas pelo vibrafone no primeiro compasso desta terceira parte (Fig. 17).

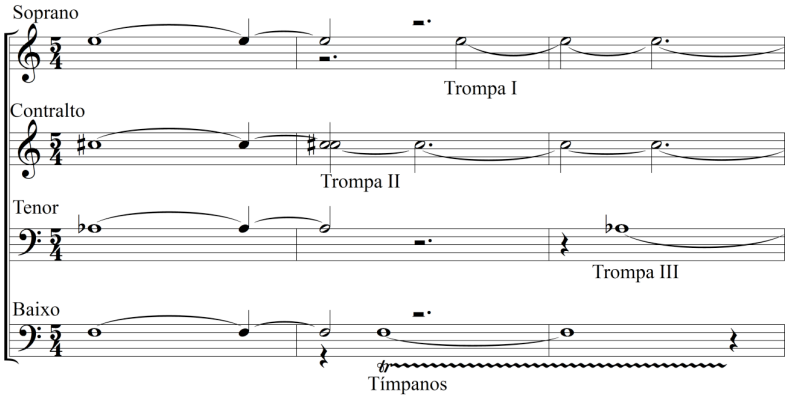


Fig. 23: Acorde resultante das entradas das vozes e transferência timbrística para as trompas e tímpanos nos compassos 47 a 49 em *Corpo de terra II*.

Formalmente, a peça compreende cinco subseções, com uma espécie de introdução ao motivo principal, seguido por um cânone. Logo após, há um trecho no qual há a expansão dos intervalos melódicos grandes e variações do motivo, seguido um ponto culminante e uma finalização com o uso de transferências timbrísticas e diminuição rítmica irregular (Tab. 4).

Estruturação formal de *Corpo de terra II*				
Comp. 1-10	Comp. 11-19	Comp. 20-32	Comp. 33-35	Comp. 36-50
Introdução; Variações do motivo principal	Cânone	Expansão de intervalos melódicos grandes; Variações do motivo principal	Ponto culminante	Transferências timbrísticas; Diminuição rítmica irregular

Tab. 4: Estruturação formal de *Corpo de terra II*.

Corpo de terra III. A proposição da quarta parte, *Corpo de terra III*, toma por mote os seguintes versos:

> No seu corpo de terra, dorme o inocente.
> Cantou a solidão, a salamandra[22]
> "E um cavalo e um cavaleiro de barro
> Carmezim". E teve amor ao medo e à centelha
> Que o fez cantar assim.
> (Hilda Hilst, *Corpo de terra*, III)

A metáfora que propõe "salamandra" e "cavalo" ocupa-se de um canto que parece ainda apegado à "terra" e suas matérias. A música de Almeida Prado, entretanto, faz questão de observar a miudeza do "amor ao medo e à centelha" e faz os versos "cantar[em] assim", em tom descritivo, entrecortado, numa música do momento, da presença das matérias que compõem a vida. São movimentos de lupa, não de distanciamento.

Na descrição que oferece o compositor na introdução da partitura, esse funeral é tido como "rítmico por excelência", com "palavras ditas sempre entrecortadas, como que interrompidas por algum espanto, pela dor da ausência do poeta" (PRADO, 1969: nota de início da partitura). O que se percebe, em realidade, é que essas duas características são complementares na obtenção do resultado desejado, pois o compositor constrói o ritmo da música, mesmo nos momentos em que não há texto sendo cantado, com o uso sistemático de figuras curtas, com pouca continuidade em um único instrumento, entremeadas por silêncios (pausas), caracterizando dessa maneira uma rítmica entrecortada. É o que ocorre, por exemplo, logo no início da quarta parte da peça, na qual a percussão ganha um destaque especial, reforçando a característica da rítmica utilizada (Fig. 24).

[22] Estudos de vertente histórico-biográfica poderiam creditar essa metáfora da "salamandra" à origem portuguesa do poeta homenageado, dada a recorrência desse anfíbio em Portugal. Entretanto, a leitura do texto indica que a invenção poética ocupa-se de território que vai além deste.

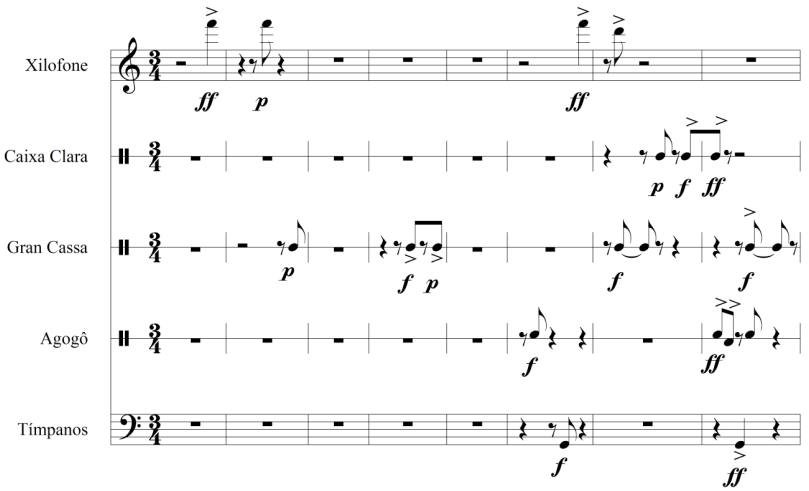


Fig. 24: Trecho inicial, compassos 1 a 8, de *Corpo de terra III*, 4ª parte dos *Pequenos funerais cantantes* de Almeida Prado. Nesta parte, percebe-se o uso da percussão em uma rítmica de figuras curtas entremeadas por pausas.

A relação entre texto e música é caracterizada por duas estratégias utilizadas pelo compositor. Na primeira, a linha melódico-rítmica é cantada por duas ou mais vozes, com continuidade (Fig. 25). Na segunda estratégia, a linha melódico-rítmica é espacializada entre as vozes, com cada sílaba sendo cantada por uma ou mais vozes diferentes (Fig. 26).

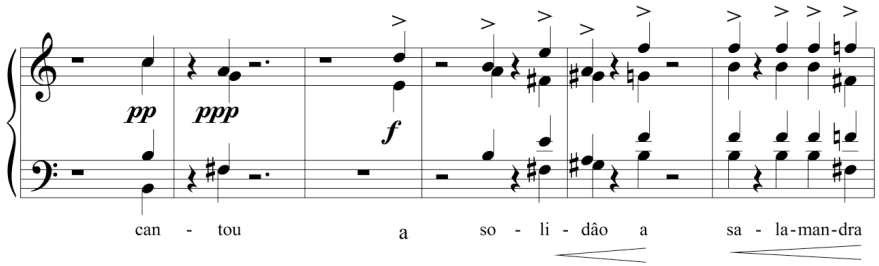


Fig. 25: Redução das vozes nos compassos 22 a 27, de *Corpo de terra III*. Nesta primeira estratégia utilizada, a linha melódico-rítmica entrecortada é cantada por duas ou mais vozes, com continuidade.

O trecho acima é o caso mais exemplar, mas não o único em que a primeira estratégia aparece. Ocorre também outras quatro vezes, entre os compassos 9 a 13, 41 a 45, 53 a 54 e 57.

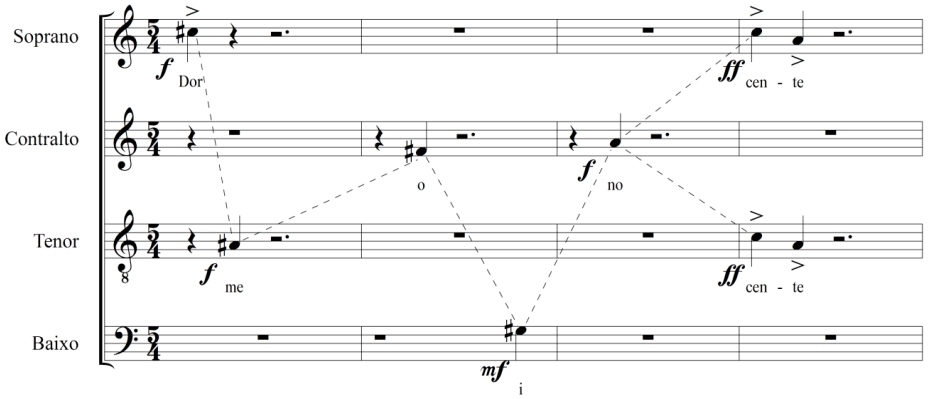


Fig. 26: Compassos 14 a 17, de *Corpo de terra III*. Nesta segunda estratégia utilizada, a linha melódico-rítmica entrecortada é espacializada entre as vozes, com cada sílaba sendo cantada por uma ou duas vozes diferentes.

Esta segunda estratégia pode ser ligada à técnica medieval do *hoquetus*. David Fenwick Wilson descreve esta técnica como "um recurso técnico muito usado nos séculos XIII e XIV consistindo em dividir uma linha melódica entre dois cantores de forma que alternem notas simples e pausas. O resultado do efeito vocal é apropriadamente ilustrada pelo nome em si, que significa 'soluço'"[23] (WILSON, D. F., 1990: 218, tradução nossa).

Além da demonstrada na Fig. 26, a segunda estratégia ocorre outras três vezes, entre os compassos 29 a 32, 50 a 52 e 55 a 56.

Ao longo da parte, estas duas estratégias são alternadas, sendo entremeadas por ecos, transições e silêncios. Dessa maneira, é possível estabelecer 14 subseções para a quarta parte da peça (Tab. 5).

[23] "[...] a much-used technical device in the thirteenth and fouteenth centuries, consists of dividing a melodic line between two singers so that each will alternate single notes and rests. The resulting vocal effect is aptly illustrated by the name itself, wich means 'hiccup'" (WILSON, D. F.,1990: 218).

Comp.	1 a 8	9 a 13	14 a 17	18 a 22	22 a 27	27 a 29	29 a 32
Caract.	Subseção Percussão	Estratégia 1	Estratégia 2	Eco da Estratégia 2	Estratégia 1	Transição cordas	Estratégia 2

Comp.	33 a 41	41 a 45	46 a 49	50 a 52	53 a 54	55 a 56	57
Caract.	Transição orquestra	Estratégia 1 em crescendo	Subseção silêncio	Estratégia 2	Estratégia 1	Estratégia 2	Estratégia 1
					Voz falada		

Tab. 5: Subseções de *Corpo de terra III*. Percebe-se a disposição alternada das estratégias 1 e 2, entremeadas por eco, transições ou silêncio.

Nas subseções delimitadas na Tab. 5, duas características devem ser ressaltadas. A primeira é o que ocorre entre os compassos 33 a 49, abrangendo três subseções encadeadas. Entre os compassos 33 a 41, há um trecho em que todos os naipes da orquestra, à exceção das cordas agudas e outros metais que não as trompas, soam algo muito próximo à estratégia 2, com linhas melódicas entrecortadas e distribuídas entre os instrumentos. Logo na sequência, um grande crescendo em intensidade e em instrumentação atinge no compasso 45 um ponto em dinâmica *ff* e acento sobre um 3T formado pelas notas Lá e Ré♯. Esse ponto culminante de intensidade é seguido pela subseção de silêncio que pode ser entendida como o ponto culminante expressivo da peça, de acordo com as intenções do compositor, tornando musical a ideia da ausência.

A segunda característica é o uso da voz falada a partir do compasso 50. Na grafia utilizada pelo compositor, uma linha é introduzida entre os pentagramas da grade orquestral (Fig. 27) com uma nota de rodapé indicando que o som deve ser "falado, sem esforço, natural".

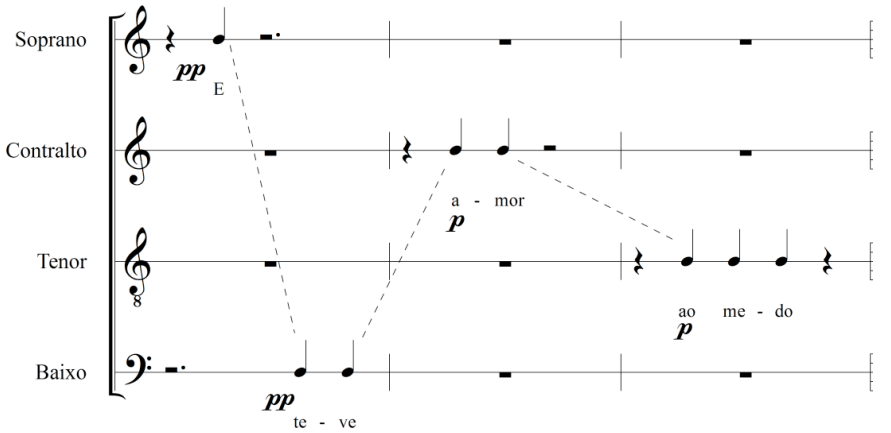


Fig. 27: Grafia utilizada para som falado entre os compassos 50 a 52, de *Corpo de terra III*.

***Corpo de terra IV*.** O corpo de terra "intermediário", das seis partes destinadas para esse campo da matéria, canta o "ofício de treva"[24], nomeando pelos versos e "boca" de outro poeta – Hilda Hilst - a obra do poeta Carlos Maria Araújo, e os dois, cantados na música de Almeida Prado. A convivência desses três poetas só é possível no tempo não cronológico da arte:

> Dorme o profeta. E se não escuta o vento
> Ouve na minha boca o seu "Ofício de treva".
> Em aflição, em amor eu te celebro
> E na tua mão flechada[25] está o meu grito:
> O que esperaste da minha boca aberta.
> (Hilda Hilst, *Corpo de terra*, IV)

A música desta parte recorre ao *recto tono* para entoar, propor o canto do texto, sustentando-o em apenas uma única altura. As sílabas são emitidas sem variação notável das alturas. Apesar de ser uma técnica de emissão sonora vocal, a primeira vez em que um *recto tono* aparece é no compasso 6, nos tímpanos, reforçando a importância desse instrumento

[24] *Ofício de trevas* é o livro que reúne poemas de Carlos Maria Araújo publicado em 1960, com ilustrações de Clóvis Graciano.
[25] Apesar de estar escrito "flechada" no poema de Hilst, o compositor a substitui na partitura pela palavra "fechada".

no contexto da obra como um todo. No caso do uso dessa técnica nas vozes, foi utilizado pelo compositor majoritariamente as notas Si, Dó e Dó♯, algumas vezes formando um *cluster* entre essas notas. Outro procedimento composicional que parece ser importante nessa parte é uma espécie de cânone com defasagens em distâncias variadas. Em relação ao ritmo, são usadas as divisões do pulso em 3, 4 ou 5 partes, com o uso de quiálteras quando necessário.

Na Fig. 28 é possível perceber esses três procedimentos ao mesmo tempo. A entrada do início do segundo verso nos baixos na nota Si, com o texto "Ouve na minha boca", em quiáltera de 5 semicolcheias por pulso, é prontamente seguida pelos tenores na nota Dó, 1 tempo e ¼ após. As vozes femininas completam o cânone entrando 1 pulso após os tenores e resultando no *cluster* no segundo tempo do compasso 11 com as notas Dó (tenores), Si (contraltos) e Dó♯ (sopranos).

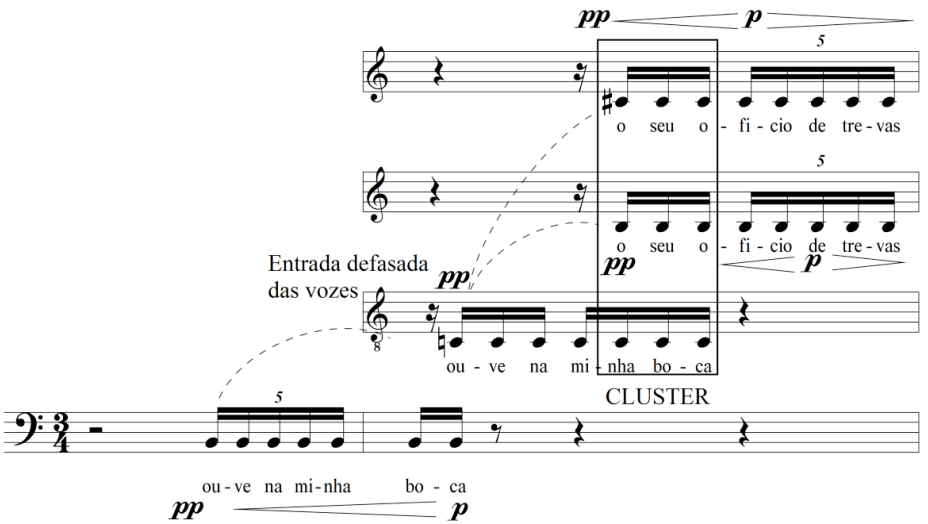


Fig. 28: Cânone de defasagens variadas, uso de quiálteras e de *cluster* com as notas Si, Dó e Dó♯ nos compassos 10-11 de *Corpo de terra IV*, 5ª parte dos *Pequenos funerais cantantes* de Almeida Prado.

Apesar de, na nota de início da partitura, o compositor afirmar que utiliza apenas as notas Si, Dó e Dó♯ nessa parte da peça, há um único momento em que os tenores entoam uma nota Sol no agudo (Fig. 29), formando um 3T harmônico com as sopranos e sendo esta a nota mais aguda dentre as utilizadas pelas vozes nesta parte. Esse trecho

reforça prosodicamente o texto, que nesse momento utiliza o final do quarto verso, "está o meu grito". Esse reforço se dá pelo uso de uma dinâmica forte, com a nota diferenciada no agudo após um rulo de tam-tam em pianíssimo, o que causa uma grande surpresa ao ser atacada.

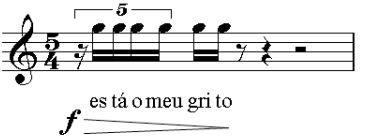


Fig. 29: Reforço prosódico da palavra "grito" por meio da utilização de uma nota diferenciada em dinâmica fore no agudo no compasso 21 de *Corpo de terra IV*.

A instrumentação utilizada no trecho compreende apenas instrumentos graves, criando uma sonoridade mais escura, reforçando a ideia de uma "oração fúnebre do Ofício dos Mortos" descrita pelo compositor na nota inicial da partitura. Os instrumentos utilizados no trecho são: trompas, trombones, cellos, contrabaixos, percussão e coro. Mesmo as vozes femininas do coro são utilizadas no registro grave, conforme pode ser percebida na Tab. 6, que descreve com detalhes as notas utilizadas pelas vozes do coro.

Vozes	Alturas utilizadas
Sopranos	Si3, Dó4 e Dó♯4.
Contraltos	Si3 e Dó4.
Tenores	Si3, Dó3, Dó4 e Sol4 (nota mais aguda do coro).
Baixos	Si2 e Si3.

Tab. 6: Alturas utilizadas nas vozes em *Corpo de terra IV*.

Em relação à estruturação formal da parte (Tab. 7), percebe-se, na realidade, alternâncias entre partes instrumentais e as entradas das vozes.

Nas subseções instrumentais, percebe-se ainda, outra vez, a importância que o compositor dá aos tímpanos, sendo um importante condutor da rítmica próxima à utilizada pelas vozes no *recto tonos* e, dessa forma, criando um diálogo sonoro entre as partes das vozes e as instrumentais.

Compassos	Características
1-5	Introdução instrumental Percussão e metais graves
6-7	Entrada vozes – texto "Dorme o profeta" Cânone entre tenor e contralto
8 (início)	Subseção instrumental Tímpanos em rítmica que remete à rítmica usada pelas vozes no *recto tonos*
8 (final)-10	Vozes – texto "E não se escuta o vento" Cânone entre as vozes do coro
10 (início)	Subseção instrumental Tímpanos em rítmica que remete à rítmica usada pelas vozes no *recto tonos*
10 (final)-11	Vozes – texto "Ouve na minha boca, o seu ofício de treva Cânone e harmonia por *cluster* entre as vozes do coro (Fig. 28)
12-13	Subseção instrumental Percussão e trompas
14	Vozes – texto "em aflição, em amor eu te celebro" Tenor e contralto juntos
15-16	Subseção instrumental Tímpanos e cordas graves em harmonia por *cluster* com as notas principais usadas em *recto tonos* pelas vozes (Si, Dó e Dó♯)
17-18 (início)	Vozes – texto "e na tua mão fechada" Entrada defasada entre baixo-contralto e tenor-soprano
18 (final)-20	Subseção instrumental Tímpanos e tam-tam
21-22	Vozes – texto "Está o meu grito: o que me esperaste da minha boca aberta" Ponto culminante na palavra "grito" com uso da nota Sol4 (Fig. 29)
23-25	Subseção instrumental - Percussão e cordas graves Ressonância do ponto culminante das vozes em um arco de dinâmica (crescendo-decrescendo)
26-24	Subseção instrumental Codeta – rítmica próxima à utilizada no *recto tonos* pelas vozes, em dinâmica decrescendo

Tab. 7: Alternância entre subseções instrumentais e vocais em *Corpo de terra IV*.

Corpo de terra V. O canto esperado "da boca aberta" do poeta, no *Corpo de terra IV,* tem seu tempo e memória no sono que em *Corpo de terra V* oficia o funeral nas formas conhecidas dos vivos. Não se trata, porém, de uma arte e poesia que cede às exigências e expectativas do mundo físico e material, mas de um reconhecimento da existência factual destes que os aloca em lugar que a poesia repropõe, pois da morte "há de nascer a flor sobre o teu sono// E pelo teu lamento". Da matéria comezinha bem pode nascer a poesia.

Dorme o cantor: "No dia de vossa ira
Lembrai-vos, Senhor, do sal e do carvão
Nas minas". E alguém há de calar os algozes
Do tempo, e há de nascer a flor sobre o teu sono
E pelo teu lamento.
(Hilda Hilst, *Corpo de terra*, V)

No texto de nota para a partitura, o compositor afirma que nesse funeral é usada uma "série tonal", porém, pelo emprego dado na peça, o que se percebe são características dos modos cujo grau modal é menor (terceiro grau menor): frígio, dórico e lócrio. Do frígio e do lócrio, caracteriza-se na partitura o uso do segundo grau menor; do lócrio, o quinto grau diminuto; e do dórico, o sexto grau menor. Apesar de o compositor exemplificar na nota da partitura com uma escala que vai do Lá♭ ao Sol, o centro tonal deste modo é a nota Si♭, com o uso de subtônica (sétimo grau menor), conforme demonstrado na Fig. 30.

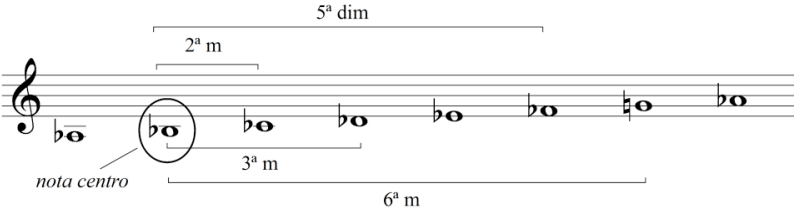


Fig. 30: Série tonal com características modais usada em *Corpo de terra V*, 6ª parte dos *Pequenos funerais cantantes* de Almeida Prado. Com centro em Si♭, há o uso de características dos modos com grau modal menor (terceiro grau menor): segundo grau menor (lócrio e frígio), quinto grau diminuto (lócrio), sexto grau menor (dórico) e sétimo grau menor (subtônica).

Além disso, o termo "série", dentro da técnica dodecafônica, implicaria no uso de todas as notas antes da nova entrada de alguma delas, o que não é o caso nessa parte da peça, com reiterações de algumas notas principais, tais como o Si♭ e Ré♭, respectivamente primeiro e terceiro graus do modo usado. Assim como no primeiro funeral, segunda parte da peça, nessa parte há características que remetem à prática do cantochão, em especial ao uso de uma textura monódica e de um modo. Em relação à textura, no primeiro funeral, o coro cantava sempre em uníssono, com algumas poucas mudanças de oitavas para adequação de registro, enquanto nesse quinto funeral, há um solo de barítono[26]. Em relação às alturas, no primeiro funeral não havia uma escala ou modo definido, ao contrário do que ocorre aqui, conforme comentado anteriormente. Destaca-se também, nesse quinto funeral, o uso de uma instrumentação reduzida: apenas clarinete, oboé, barítono solista e tímpanos.

Outra semelhança com o *Primeiro funeral* (*Corpo de terra I*) é o uso de um tema principal, que aparece nessa sexta parte da peça logo nos compassos inicias, no clarinete. Esse tema principal é variado no decorrer da parte, como, por exemplo, no compasso 5 no oboé (variação I), compasso 13 no barítono solista (variação II) e compasso 29 nos tímpanos (variação III), conforme exemplificado na Fig. 31.

Apesar de usar basicamente as notas da série tonal, conforme designação dada pelo próprio compositor, em alguns poucos trechos há o uso de outras notas. Um exemplo é o que ocorre entre os compassos 8 a 10 no clarinete, com o uso das notas Lá, Ré, Fá e Si, todos naturais (Fig. 32). Nesse aspecto, pode-se traçar uma semelhança com o *Corpo de terra IV*, no qual havia uma única nota estranha em relação aos sons usados. Destaca-se também no trecho demonstrado na Fig. 32 o uso de um arpejo descendente Sol – Ré♭ – Si♭, o qual é reiterado no próprio clarinete nos compassos 12, 15-16, neste último com o acréscimo de um Mi♭.

[26] Na nota de início da partitura, Almeida Prado se refere a este solo como sendo de um tenor; entretanto, na grade, o cantor designado é um barítono.

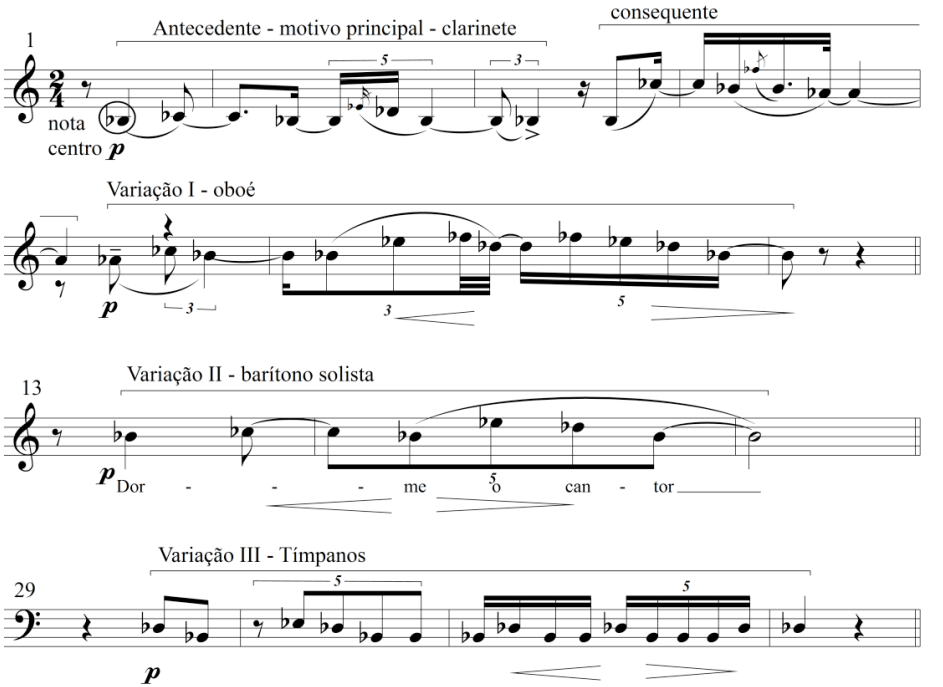


Fig. 31: Tema principal e variações em *Corpo de terra V*.

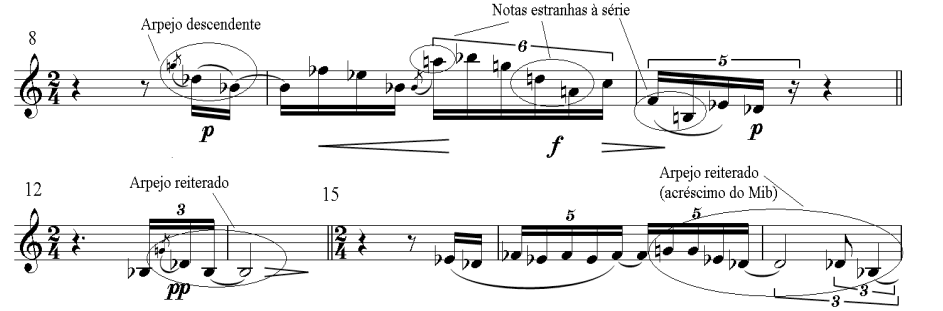


Fig. 32: Notas estranhas à série tonal e uso de um arpejo descendente, com reiterações, em *Corpo de terra V*.

Dois tipos diferentes de sensações de deslocamento da percepção são observados nessa parte da peça. O primeiro é o uso de notas estranhas à série tonal, conforme exemplificado acima (Fig. 32). Já o segundo é um deslocamento em relação ao centro modal, que ocorre nos compassos 40-41 no barítono solista e clarinete (Fig. 33). Nesse trecho, o arpejo descendente é alterado para Sol – Ré*b* – Dó*b*, nota que se torna momentaneamente o centro tonal da frase melódica.

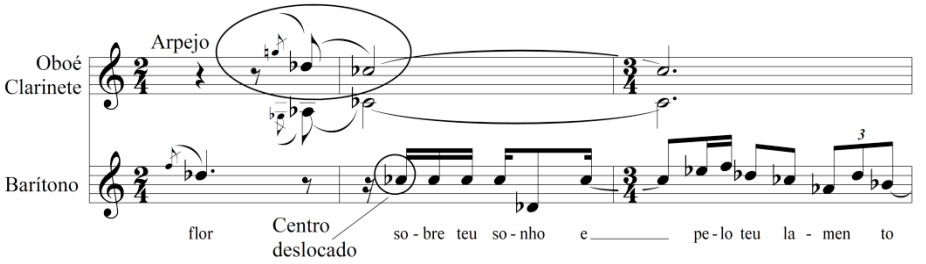


Fig. 33: Centro tonal momentaneamente deslocado para Dó♭ nos compassos 39-41 em *Corpo de terra V*.

Ainda em relação ao uso de notas estranhas à série tonal, pode-se destacar as notas Lá e Si naturais no clarinete, compassos 37-38 e 43-45 (Fig. 34) que, por estarem subjacentes às notas Ré♭ e Si♭ do oboé, notas estas pertencentes à série, aparecem mais como um colorido, uma mudança de timbre em espelhamento do perfil melódico, sem provocar sensação de deslocamento.

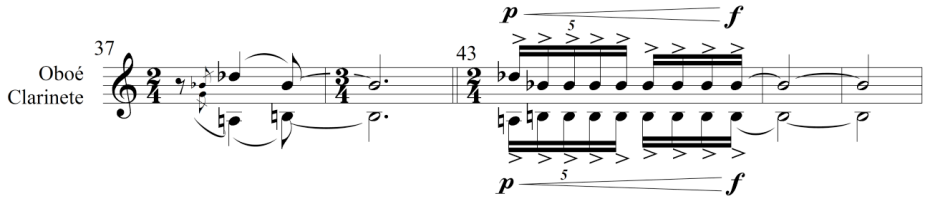


Fig. 34: Colorido timbrístico provocado por uso de notas fora da série tonal no Clarinete, compassos 37-38 e 43-45 de *Corpo de terra V*.

Em relação à interação entre os instrumentos e à estruturação forma da parte (Tab. 8), o que se percebe, do início até compasso 36, é o uso de textura monódica, na qual os instrumentos e o barítono solista, desacompanhados, fazem, cada um por sua vez, o tema principal ou variações do mesmo. Entre os compassos 37-45, oboé e clarinete

sustentam notas longas (dicordes) enquanto o barítono solista realiza frases melódicas. O trecho é finalizado no compasso 46, com um intervalo de 3ªm nos tímpanos, com as notas principais da série tonal, Si♭ e Ré♭.

Compassos	Características
1-36	Textura monódica – alternância entre instrumentos e voz solista
37-45	Solo barítono acompanhado por dicordes produzidos por clarinete e oboé
46	Tímpanos com notas principais da série tonal

Tab. 8: Estruturação formal de *Corpo de terra V*, 6ª parte dos *Pequenos funerais cantantes* de Almeida Prado.

Corpo de terra VI.

Dorme o amigo no seu corpo de terra.
E dentro dele a crisálida amanhece:
Ouro primeiro, larva, depois asa
Hás de romper a pedra, pastor e companheiro.
(Hilda Hilst, *Corpo de terra*, VI)

Passado o rito fúnebre, a "crisálida" anuncia o que subsiste: a voz do poeta, a despeito de sua morte física. Esses "pequenos funerais" do *Corpo de terra VI* não cantam a morte, mas a vida do poeta, observável não em sua figura pública, biográfica, mas em seus versos, em sua arte. A matéria física morre – "dorme [...] corpo de terra", e tal qual nos cantos gregos, desde Homero, com a aurora nasce o canto do poeta – "a crisálida amanhece" e "rompe" a mesma "pedra" que comprime o "corpo de terra" do poeta, mas que não pode conter o "corpo" de sua arte. Essa fluidez já está prevista desde a estrofe I, justamente no *Corpo de terra* dos versos de Hilda Hilst. A música de Almeida Prado lê e "acompanha" na medida em que há um corpo de terra trabalhado em seis partes, numa gênese da poesia e das sonoridades de suas matérias que vai da mais bruta à entalhada, do físico silenciado em cada corpo à poesia viva em todos os cantos de cada uma das oito partes da música de Almeida Prado. O movimento da morte é linha reta e da vida, circular. Não à toa, a última parte da composição de Almeida Prado não abandona o tema da vida que pareceria estranho ao "silêncio", não fosse a notória relação do poeta que vive em meio ao silêncio do homem.

Mas, não adiantemos, pois ainda convém notar que nesse ponto do *Corpo de terra VI*, Almeida Prado faz o ouvinte de sua peça experimentar a materialidade da morte que possibilita a arte. O apelo, além de sonoro, torna-se visual nessa sistematização. Vê-se no som a morte do "corpo de terra" para nascimento da arte na "crisálida" que "amanhece".

Na nota inicial da partitura, o compositor descreve a utilização de uma série atonal[27] (linha P_0 do Quadro 1). Apesar de o compositor a chamar de série atonal, percebe-se que contém todos os 12 semitons da escala cromática, podendo, dessa maneira, ser tomada por uma série dodecafônica. Como ferramenta de análise, utilizaremos a matriz dodecafônica mostrada no Quadro 1.

	I_0	I_{10}	I_5	I_9	I_6	I_8	I_7	I_3	I_{11}	I_1	I_4	I_2	
P_0	B	A	E	G#	F	G	F#	D	A#	C	D#	C#	R_0
P_2	C#	B	F#	A#	G	A	G#	E	C	D	F	D#	R_2
P_7	F#	E	B	D#	C	D	C#	A	F	G	A#	G#	R_7
P_3	D	C	G	B	G#	A#	A	F	C#	D#	F#	E	R_3
P_6	F	D#	A#	D	B	C#	C	G#	E	F#	A	G	R_6
P_4	D#	C#	G#	C	A	B	A#	F#	D	E	G	F	R_4
P_5	E	D	A	C#	A#	C	B	G	D#	F	G#	F#	R_5
P_9	G#	F#	C#	F	D	E	D#	B	G	A	C	A#	R_9
P_1	C	A#	F	A	F#	G#	G	D#	B	C#	E	D	R_1
P_{11}	A#	G#	D#	G	E	F#	F	C#	A	B	D	C	R_{11}
P_8	G	F	C	E	C#	D#	D	A#	F#	G#	B	A	R_8
P_{10}	A	G	D	F#	D#	F	E	C	G#	A#	C#	B	R_{10}
	RI_0	RI_{10}	RI_5	RI_9	RI_6	RI_8	RI_7	RI_3	RI_{11}	RI_1	RI_4	RI_2	

Quadro 1: Matriz dodecafônica[28] da série atonal utilizada em *Corpo de terra VI*, 7ª parte dos *Pequenos funerais cantantes* de Almeida Prado.

[27] O compositor descreve também a utilização de uma inversão da série que, por sua vez, não foi encontrada. Conforme descrita pelo compositor, a inversão deveria iniciar-se com as três primeiras notas de I_0, talvez ocorrendo um equívoco quanto ao uso de Dó ao invés de Dó♯, transpondo as notas seguintes, a partir da quarta posição, para I_7.

[28] Tal matriz dodecafônica foi obtida por meio da ferramenta Matrix Calculator, disponível em <http://composertools.com/Tools/matrix/MatrixCalc.html>. Acesso em: 09 dez. 2014.

Em dois momentos desta parte da peça, percebe-se o uso de P_0. A primeira ocorre logo no início da parte, nos compassos 1-17, nos sopros e percussão. A segunda acontece na primeira entrada do coro, compassos 27-46 (Fig. 35). Apesar do uso da série nos trechos descritos, o compositor se vale de certa liberdade no intercâmbio entre a primeira e nona notas da série (Si e Lá♯ ou Si♭).

O primeiro uso da série atonal, entre os compassos 1-17, caracteriza-se por uma textura pontilhista, com cada instrumento soando uma ou duas das notas da série, com notas curtas, longas, com repetições ou em trêmulos. Uma textura pontilhista havia sido utilizada também na quarta parte da peça, *Corpo de terra III*. O uso da série atonal pelo coro, entre os compassos 27-46, também é pontilhista no sentido de que cada voz do coro utiliza uma ou três notas da série e de o texto utilizado ser distribuído entre as vozes, com notas longas ou repetidas (Fig. 35), em uma técnica que se diferencia da técnica de *hoquetus* utilizada em *Corpo de terra III* pelo fato de uma voz não aguardar em silêncio a entrada da próxima.

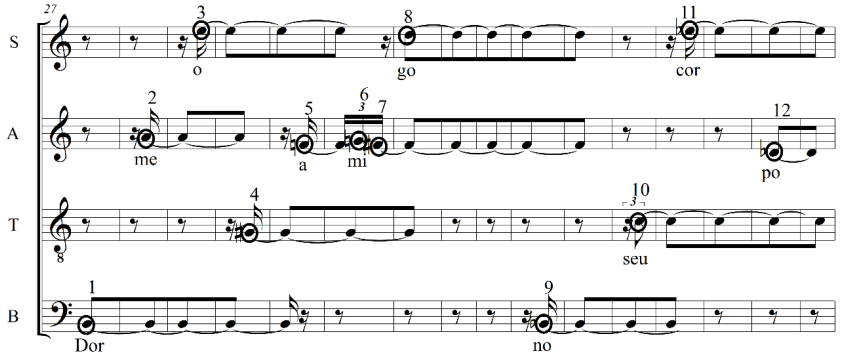


Fig. 35: Uso da série atonal no coro, compassos 27-42 de *Corpo de terra VI*. Em destaque, a ordem de aparição das notas da série.

Ainda na nota de início da partitura, o compositor descreve as texturas utilizadas como uma dualidade entre o coro estático e a orquestra agitado-estático, finalizando com um recitativo de vibrafone e contralto solistas. No uso feito pelo compositor, essa dualidade acontece em seis subseções, conforme descritas na Tab. 9.

Subseção	Compassos	Características
1	1-17 (sopros e percussão)	Pontilhismo. Introdução. Uso da série atonal.
2	16-27 (cordas)	Harmonia estática. Solo agitado de violoncelo.
3	27-46 (coro)	Pontilhismo estático. Uso da série atonal. Intervenção agitada das cordas graves.
4	44-63 (orquestra)	Início estático (compassos 44-46, trompa), transição estático-agitado (compassos 47-49), agitado (compassos 50-55), transição agitado-estático (compassos 56-60, cordas) e estático (compassos 61-63, cordas).
5	62-80 (orquestra e coro)	Estático, com uso de notas longas. Intervenção agitada das madeiras. Início sopros (compassos 62-69), intervenção das madeiras (compassos 67-68), coro pontilhista (compassos 68-78), clarinete e flauta (compassos 78-80).
6	79-83 (vibrafone e voz)	Recitativo pelo vibrafone e pela contralto solista.

Tab. 9 Subseções de *Corpo de terra VI*.

Tanto harmônica (Fig. 36) quanto melodicamente (Fig. 37), percebe-se uma predominância no uso de intervalos dissonantes do ponto de vista da harmonia tradicional (tonal). Essa predominância gera um contraste com a parte anterior da peça (*Corpo de terra V*), no qual havia o uso de uma série tonal/modal.

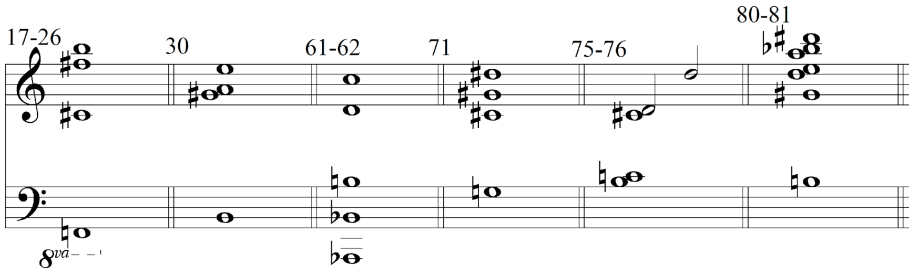


Fig. 36: Harmonias resultantes nos compassos 17-26, 30, 61-62, 71, 75-5 e 80-81 de *Corpo de terra VI*.

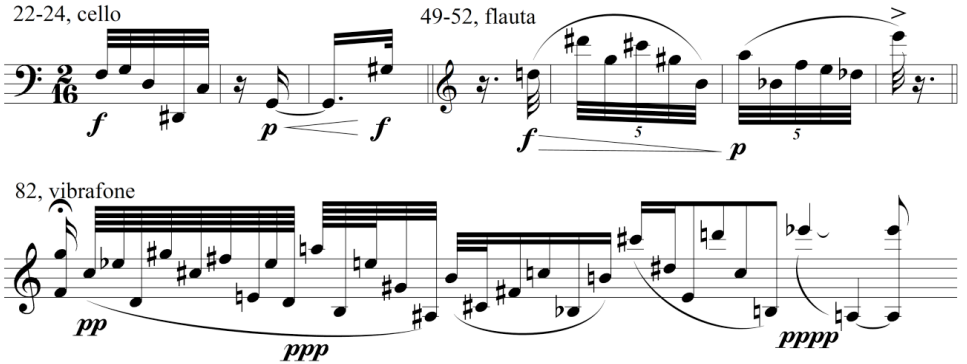


Fig. 37: Linhas melódicas dos compassos 22-24 (violoncelo), 49-52 (flauta) e 82 (vibrafone) de *Corpo de terra VI*.

Tanto na harmonia resultante, quanto na melodia, há o uso predominante de intervalos grandes, como, por exemplo, entre as notas Fá 1, Dó♯ 4 e Fá♯ 5 da harmonia resultante entre os compassos 17-26 e entre as notas Mi♭ 6 e Lá 3 do final da melodia do vibrafone. Harmonicamente ainda, há também o uso de alguns *clusters* como parte da harmonia resultante, como, por exemplo, entre as notas Sol♯ 4 e Lá 4 da harmonia resultante do compasso 30, ou entre as notas Si 3, Dó 4, Dó♯ 4 e Ré 4 da harmonia resultante dos compassos 75-76. Destaca-se ainda o uso de oitavas aum. ou dim. tanto harmônica quanto melodicamente, como, por exemplo, entre as notas Si♭ 2 e Si 3 da harmonia resultante dos compassos 61-62, formando um intervalo de 8ªaum., ou entre as notas Ré 3 e Ré♯ 2 (8ª dim.), Sol 2 e Sol♯ 3 (8ª aum.) do solo de violoncelo entre os compassos 22 e 24.

Corpo de silêncio. No poema de Hilda Hilst há ainda uma sétima estrofe desta parte intitulada *Corpo de terra VII* e uma segunda parte intitulada *Corpo de luz*, com mais sete estrofes. No entanto, o compositor se absteve da sétima estrofe de *Corpo de terra* e encerrou a peça em sua oitava parte, intitulada *Corpo de silêncio*. Neste trecho, a exemplo do que ocorria em *Corpo de fogo*, primeira parte da peça, não há o uso de vozes. O título criado pelo compositor, de certa forma, remete ao silêncio causado pela ausência de Carlos Maria de Araújo, "num clima triste e cheio de serenidade" (PRADO, 1969: nota).

Funcionalmente, *Corpo de silêncio* se caracteriza como uma espécie de coda, retomando o tema principal e as melodias em arco do primeiro *Funeral* (*Corpo de terra I*)

nos violoncelos e baixos. Sobre eles, ataques de tam-tam, o carrilhão sustentando uma nota Fá e os tímpanos em rulo com um Fá♯, 8ª dim. composta abaixo da nota do carrilhão (Fig. 38).

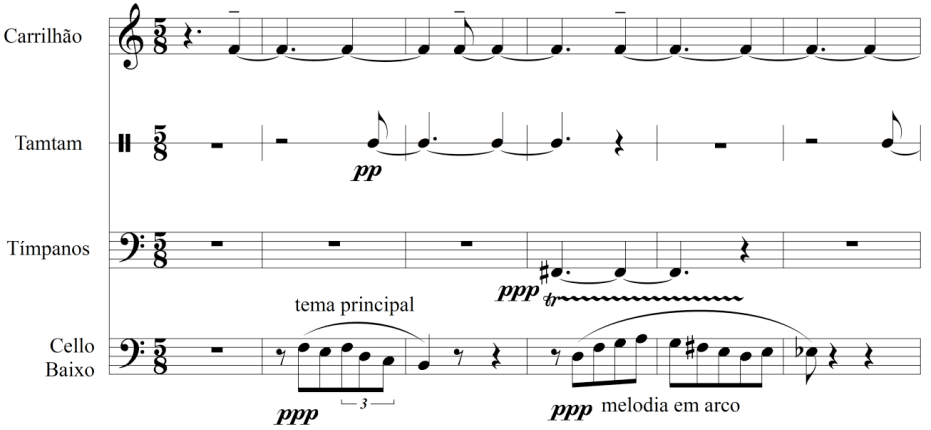


Fig. 38: Harmonias resultantes, linhas melódicas e intervalos utilizados em *Corpo de terra VI*, 7ª parte dos *Pequenos funerais cantantes* de Almeida Prado.

A peça é finalizada com a saída aos poucos dos instrumentos, inicialmente os violoncelos e baixos, no início do compasso 9, seguidos prontamente pela saída dos tímpanos, no fim do mesmo compasso. Entre os compasso 10 e 15, ressoam o carrilhão e o tam-tam. Entre o compasso 16 até o fim, apenas o carrilhão sustenta a sua nota, o Fá 3, em dinâmica *ppp*. Estruturalmente, a peça ocorre em um fluxo único de rememoração, por conta do uso de elementos advindos da segunda parte da peça, e dispersão de energia. O esvair sonoro da vida do poeta que sobrevive agora em sua arte.

Síntese

Na análise feita, algumas características principais puderam ser destacadas em cada uma das partes da peça (Tab. 10).

Partes	Características principais
Corpo de fogo 1ª parte	Relação sonoro-espacial com a decolagem e a queda de um avião. No início, harmonia baseada em *clusters*. Uso de quartos de tom, de bordaduras cromáticas, ritmos lisos e de *glissandos*. Na entrada dos metais, harmonia baseada em 3T. Uso de 3T na linha melódica dos tímpanos. Afeto da morte na entrada em rítmica estriada da caixa clara. No final, percepção da ausência pela baixa dinâmica e retirada gradual dos instrumentos. Forma em arco, com acúmulo e dispersão de energia.
Corpo de terra I 2ª parte	Primeira entrada do coro. Texto usado é a primeira estrofe da primeira parte do poema de Hilda Hilst (*Corpo de terra I*). Uso de características do cantochão (prosódia, perfil melódico, maneira de cantar e relação entre ritmo e texto). Uso de um motivo melódico. 3T como intervalo importante. Predominância de frases melódicas em arco, silábicas ou melismáticas. Destaque retórico do tom salmódico em uma única frase. Adequação da melodia em relação ao ritmo do texto pelo uso de ritmos assimétricos. Imagem musical de um tenor da *Ars Antiqua*. Estruturação em fluxo único, contínuo.
Corpo de terra II 3ª parte	Texto com metáforas sobre a morte. Retórica musical reforçando a ideia do texto. Uso de um motivo principal simples com intervalos característicos. Variações e ressonâncias sobre esse motivo. Vozes trabalhadas tanto em defasagem das entradas, como solistas ou em textura homofônica. Transferência timbrística de notas. Intervalos ascendentes com ponto de culminância em uma melodia das sopranos. Uso de uma diminuição rítmica irregular. Divisão da parte em subseções.
Corpo de terra III 4ª parte	Rítmica entrecortada. Fragmentação das palavras. Técnica de *hoquetus*. Uso sistemático de figuras curtas, com pouca continuidade em um único instrumento/voz, entremeadas por silêncios (pausas). Divisão da parte em subseções. Utilização da voz falada.
Corpo de terra IV 5ª parte	Uso do *recto tonos*, com cânone em defasagens de distâncias variadas, *clusters* sobre as notas Si, Dó e Dó♯ e divisão do pulso em 3, 4 ou 5 partes com a utilização de quiálteras quando necessário. Utilização de instrumentos graves e vozes nos registros graves. Reforço prosódico da palavra "grito" com a utilização de um 3T harmônico entre as notas Sol e Dó♯. Alternância entre subseções instrumentais e vocais.
Corpo de terra V 6ª parte	Uso de uma série tonal que se assemelha a um modo. Semelhanças com o *Corpo de terra I* no uso de características de cantochão e de um tema principal. Uso de variações do tema principal. Instrumentação reduzida. Uso parcimonioso de notas fora da série tonal como deslocamento da percepção ou como colorido timbrístico. Uso principal da textura monódica ou de um solo sobre dicorde estático.
Corpo de terra VI 7ª parte	Uso de uma série atonal. Textura e texto pontilhistas. Constituída por seis subseções alternantes entre agitado e estático, com um recitativo final. Uso de intervalos dissonantes do ponto de vista de uma harmonia tonal, contrastando com a parte anterior. Divisão da parte em subseções.
Corpo de silêncio 8ª parte	Uso do tema principal e melodias em arco do primeiro *Funeral* (*Corpo de terra I*). Coda. Instrumentação reduzida. Esvair sonoro. Fluxo único de rememoração e dispersão de energia.

Tab. 10: Síntese dos procedimentos composicionais empregados em *Pequenos funerais cantantes* por Almeida Prado.

Conclusão

É notório, na poesia dos *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* de Hilda Hilst, o movimento que fixa novo sentido para a morte em seu caráter temporal e a relação com a poesia e consequente vida do poeta e sua obra, de uma vida que independe do tempo cronológico. Tem-se, portanto, na obra, uma textura poética que ascende a morte para ascender à outra vida, não perecível, não física, em uma metáfora da continuidade da vida após a morte, da passagem de uma para outra.

A música de Almeida Prado propõe uma leitura não literal do texto de Hilda Hilst para compor, por meio dos afetos, uma peça na qual a morte é protagonista da vida. Discorrendo sobre os muitos mitos propostos nos versos de Hilda Hilst, divide sua gênese poética em 8 partes, com uma introdução (*Corpo de fogo*), seis funerais (*Corpo de terra I, II, III, IV, V* e *VI*) e uma coda (*Corpo de silêncio*). Cada uma dessas partes é construída por um procedimento composicional próprio, com um material utilizado diferente dos demais em relação às alturas, ao ritmo, à forma, às sonoridades e à relação entre o texto poético e a música criada, conforme sintetizado no subitem 3 (Síntese).

Dessa maneira, *Corpo de fogo* tem como destaque o uso de tempos lisos, com harmonias em *clusters*, com uma forma em arco criada pelo acúmulo e dispersão de energia. *Corpo de terra I* é a entrada do coro, utilizando procedimentos composicionais advindos da Idade Média, tais como o uso de características melódicas do cantochão e de um tenor. *Corpo de terra II* destaca-se pelo uso de um motivo principal simples com intervalos característicos, variações e ressonâncias. Em *Corpo de terra III*, são relevantes o uso de uma rítmica entrecortada e a fragmentação das palavras, em um procedimento composicional próximo à técnica de *hoquetus*, com subdivisões estruturais em subseções. *Corpo de terra IV* sobressai-se pelo uso de *recto tonos, clusters* e, timbristicamente, pelo uso exclusivo de instrumentos graves ou das vozes na região grave. *Corpo de terra V* realça o uso de uma série tonal, conforme denominação dada pelo próprio compositor, com uma instrumentação reduzida. *Corpo de terra VI*, última parte a utilizar um texto de Hilda Hilst, ressalta-se pelo uso de uma série atonal, com texturas e textos pontilhistas e subdividido formalmente em subseções. Por fim, *Corpo de silêncio* funciona como uma coda instrumental, com instrumentação reduzida, criando um esvair sonoro pela saída dos instrumentos e decrescendo dinâmico.

Estruturalmente, percebe-se que os *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo,* de Almeida Prado, é formado por oito miniaturas unidas pela temática da transposição da vida e morte, dada a continuidade da vida na obra artística do poeta Carlos Maria de Araújo lida e proposta na poesia de Hilda Hilst.

Apesar de cada uma das partes ter a sua característica própria que a diferencia das demais, algumas semelhanças podem ser traçadas, tal como, por exemplo, *Corpo de silêncio*, última parte da peça, que resgata sonoramente o tema musical utilizado em *Corpo de terra I*. Ou, então, a relação entre *Corpo de terra I* e *II*, na qual ambas as partes se valem de motivos melódicos desenvolvidos ao longo de suas partes. A relação entre *Corpo de terra I, IV* e *V* pode ser percebida pelo uso de procedimentos composicionais resgatados de práticas musicais da Idade Média, com o uso de cantochão em *I* e *V* e de *recto tonos* e cânones em *IV*. *Corpo de terra V* e *VI*, por sua vez, mantém uma relação por contraste, sendo utilizada uma séria tonal naquele e atonal neste. *Corpo de fogo* tem a sua estruturação em um acúmulo, ponto culminante e dispersão de energia, funcionando como um *assimilatio* introdutório do poema de Hilst, enquanto *Corpo de silêncio* funciona como uma macrodispersão de energia para a finalização da peça como um todo. *Corpo de terra III* e *VI* utilizam rítmica entrecortada, fragmentação do texto cantado e subdivisão estrutural do todo. Percebe-se, em *Corpo de terra V* e em *Corpo de silêncio*, o uso de uma instrumentação reduzida. Destacam-se ainda a utilização de harmonias por *clusters* presente em *Corpo de fogo* e em *Corpo de terra IV*.

A relação dessas oito miniaturas unidas por alguns procedimentos composicionais e pela temática da transposição da morte advinda do texto de Hilda Hilst possibilita a Almeida Prado estabelecer em seus *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo* uma relação entre dor e perda de uma pessoa querida transpassada pela delicadeza poética de sua música. Dessa forma, no período logo antes de sua ida à Europa, foi possível perceber a grandeza da invenção artística de Almeida Prado na leitura/recriação musical de uma obra poética, por meio de uma síntese dos procedimentos composicionais apreendidos pelo compositor em sua formação com Camargo Guarnieri, Gilberto Mendes e no contato com Clementi Terni.

Referências

ARAÚJO, Carlos Maria de. *Ofício de trevas.* Rio de Janeiro: Livros de Portugal S. A., 1960.

ARISTÓTELES. *Poética.* 5. ed. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1998.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica*: Musical-rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

CORVISIER, Fernando. *The Ten Piano Sonatas of Almeida Prado:* The Development of his Compositonal Style. Tese (Doutorado em Artes Musicais). Houston: University of Houston, 2010.

HILST, Hilda. *Poesia (1959-1967).* São Paulo: Luzes, [s.d.].

HOPPIN, Richard. *Medieval Music.* New York: W. W. Norton & Company, 1978.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime.* Trad. e Notas de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2002.

KRIEGER, Edino. Acadêmicos, cadeira 15. *Revista Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 36, jan. 2002.

MOREIRA, Adriana Lopes Cunha. *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado:* análise musical. Dissertação (Mestrado em música). Campinas: UNICAMP, 2002.

PÉCORA, Alcir. *Ocupação Hilda Hilst.* Itaú Cultural, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qZEfqJq4sk8>. Acesso em: 24 abr. 2016.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX.* Tradução: Alicia Santos Santos. Madrid: Real Musical, 1987. Tradução do original em inglês de 1961.

PINTO, Carlos Oswaldo. *Foco e desenvolvimento no antigo testamento.* São Paulo: Hagnos, 2008.

PRADA, Teresinha. *Gilberto Mendes:* vanguarda e utopia nos mares do sul. São Paulo: Terceira Margem Editora, 2010.

PRADO, Almeida. *Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo.* Partitura musical manuscrita. 1969.

RECH, Alessandra. *Agudíssimas horas* - imagens do tempo na poesia de Hilda Hilst. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

WILSON, Blake. Rhetoric and Music. In: STANLEY, Sadie. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* v. 21. London: Macmillan, 2001. p. 260-275.

WILSON, David Fenwick. *Music of Middle Age:* Style and Structure. New York: Schirmer Books, 1990.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido:* uma outra história das músicas. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes et al. Análise musical de "Corpo de Fogo", primeira parte dos Pequenos Funerais Cantantes (1969) de Almeida Prado. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXV, 2016, Vitória-ES. *Anais…* Vitória, 2016.

Tadeu Moraes Taffarello é compositor e pesquisador. Como compositor, centra a sua obra na música instrumental e/ou vocal. Teve peças estreadas por Fábio Presgrave, Niew Ensemble Amsterdam, Fabrício Ribeiro, Orquestra Sinfônica da Uel e Lucia Cervini, dentre outros. Como pesquisador, atualmente trabalha junto à Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC), órgão este vinculado ao Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural da Unicamp, em Campinas-SP. É bacharel, mestre e doutor em música pela Unicamp. Atuou também na licenciatura em música da Universidade Estadual de Londrina-PR de 2012 a 2015, nas cadeiras de História da Música e Linguagem e Estruturação Musical. tadeumt@unicamp.br

Rutzkaya Queiroz dos Reis é professora de Literatura, com formação na UNICAMP (graduação e mestrado), desenvolve pesquisa com enfoque na literatura brasileira do século XIX, especialmente a poesia de Machado de Assis, sobre a qual desenvolveu trabalho de estabelecimento de textos publicados na *Obra Completa* (Nova Aguilar, 4 volumes, 2008) e *Poesia Completa* (Nankin/ Edusp, 2009), orientação de Iniciação Científica e Trabalhos de Curso, palestras e conferências (PUC-SP, Yale University, Brown University). Coordena os cursos de graduação de Letras (Inglês/ Português) e Pedagogia do UniAnchieta. rutzkaya@yahoo.com.br

Luciana Gastaldi nasceu em Londrina/PR. Graduou-se em Matemática pela Universidade Estadual de Londrina e em piano pela Faculdade de Música Mãe de Deus de Londrina. É mestre em Matemática, mestre em Ensino de Ciências e Educação Matemática pela Universidade Estadual de Londrina – UEL - e doutora em Educação na linha de pesquisa "Ensino de Ciências e Educação Matemática" pela Universidade de São Paulo - USP. Concluiu, em 2012, o Curso de Aperfeiçoamento em Piano, pela Escola de Música de São Paulo - EMESP – Tom Jobim. Atualmente é professora Associada na UEL, onde coordena o projeto de pesquisa "A Matemática como Ferramenta da Música", que realiza pesquisas sobre a profunda relação entre música e matemática. lucianagastaldi@usp.br

Diego Luciano Rodolfo é tecladista, arranjador, educador musical e graduando da Licenciatura em Música na Universidade Estadual de Londrina. Participou como colaborador do projeto de pesquisa "A análise como suporte para a composição musical" sob orientação do professor Dr. Tadeu Moraes Taffarello. E autor do trabalho de Iniciação Científica *Grafia não tradicional e seu uso em uma composição musical criada a partir de um improviso dirigido* sob orientação do mesmo. Atualmente participa como músico do projeto "Música Criança" sob a orientação da professora Dr. Helena Ester Munari Nicolau Loureiro. diego.yeshua@gmail.com

Daniel Henrique Hilário é violonista e educador musical, graduado pelo curso de Licenciatura em música da Universidade Estadual de Londrina. Participou como integrante da Camerata de Violões, coordenada pelo professor Inácio Rabaioli 2009-2012. Integrante do Coro Adulto da Universidade de Londrina. Atuou como colaborador do projeto de pesquisa intitulado "A análise como suporte para a composição musical" sob a orientação do professor Tadeu Moraes Taffarello. dh.hilario@gmail.com

DOI 10.20504/opus2016b2215

Rethinking Modal Gender in the Context of the Universe of Tn-Types: Definitions and Mathematical Models for Tonicity and Phonicity

Marcus Alessi Bittencourt (UEM)

Abstract: An indisputable cornerstone of the Western music tradition, the dialectic opposition between the major and minor grammatical modal genders has always been present in the imagination of musicians and music theorists for centuries. Such dialectics of opposition is especially important in the context of nineteenth-century harmonic dualism, with its ideas of tonicity and phonicity. These concepts serve as the main foundation for the way harmonic dualism conceives the major and minor worlds: two worlds with equivalent rights and properties, but with opposed polarities. This paper presents a redefinition of the terms tonicity and phonicity, translating those concepts to the context of post-tonal music theory. The terminologies of generatrix, tonicity, root, phonicity, vertex, and azimuth are explained in this paper, followed by propositions of mathematical models for those concepts, which spring from Richard Parncutt's root-salience model for pitch-class sets. In order to demonstrate the possibilities of using modal gender as a criterion for the study and classification of the universe of Tn-types, we will present a taxonomy of the 351 transpositional set types, which comprises the categories of tonic (major), phonic (minor) and neutral (genderless). In addition, there will be a small discussion on the effect of set symmetries and set asymmetries on the tonic/phonic properties of a Tn-type.

Keywords: Harmonic dualism; tonicity; phonicity; major/minor modal gender; post-tonal music theory.

Repensando os gêneros modais no contexto do universo de tipos transposicionais: definições e modelos matemáticos para tonicidade e fonicidade.

Resumo: Inegável pedra fundamental da tradição musical ocidental, a oposição dialética entre os gêneros musicais modais maior e menor tem se mantido continuamente presente na imaginação de músicos e teóricos musicais há séculos. Esta dialética de oposição é especialmente importante no contexto do dualismo harmônico do século XIX, com as suas ideias de tonicidade e fonicidade, que servem como embasamento à sua concepção dos mundos maior e menor: dois mundos com direitos e propriedades equivalentes, porém portando polaridades opostas. Este artigo apresenta uma redefinição dos termos tonicidade e fonicidade, transportando estes conceitos para o contexto da teoria musical pós-tonal. São apresentadas definições e explicações das terminologias geratriz, tonicidade, raiz, fonicidade, vértice e azimute, seguidas por proposições de modelos matemáticos para estes conceitos, que foram criados a partir do modelo de Richard Parncutt para a mensuração da saliência das raízes de conjuntos de classes de altura. Para demonstrar as possibilidades de utilização do conceito de gênero modal como critério para o estudo e classificação do universo de tipos transposicionais, é apresentada uma taxonomia dos 351 tipos transposicionais, classificados segundo as categorias tônico (maior), fônico (menor) e neutro (sem gênero), incluindo ainda uma pequena discussão sobre o efeito de simetrias e assimetrias intervalares nas propriedades tônico-fônicas de um tipo transposicional.

Palavras-chave: Dualismo harmônico. Tonicidade. Fonicidade. Gêneros modais maior/menor. Teoria da música pós-tonal.

BITTENCOURT, Marcus Alessi. Rethinking Modal Gender in the Context of the Universe of Tn-Types: Definitions and Mathematical Models for Tonicity and Phonicity. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 399-428, dez. 2016.

Submetido em 13/05/2016, aprovado em 16/07/2016.

The contraposition of the modal grammatical gender categories of major and minor is a concept that has always been present in the imagination of musicians and music theorists for centuries: a dialectics of interplay between two modal worlds with equivalent rights and properties, but with opposed polarities (cf. LEVY, 1985: 11-17). Such duality of musical conception is true especially since the advent of polyphony, the practices of which eventually established the concept of the perfect triad – both in its major and minor versions – as the main contextualizing contrapuntal/harmonic element for composition[1]. It would hardly be far-fetched to state that the musical concept of modal gender is an indisputable cornerstone of the Western music tradition, since it has never ceased to play a pivotal role in defining the compositional properties of musical structures even in supposedly all-inclusive post-tonal theories from the twentieth century such as Edmond Costère's studies on the "*lois et styles des harmonies musicales*" (COSTÈRE, 1954).

Present at least since Zarlino's overt sixteenth-century duality between the division of the fifth at the harmonic mean of its string length or at its arithmetic mean, which creates, respectively, the major and minor triads (cf. WIENPAHL, 1959: 35), the opposition between major and minor is most notably the centerpiece of harmonic dualism, a body of theories crucial for the understanding of nineteenth-century tonality (cf. HARRISON, 1994) and whose most important figures were the theorists Moritz Hauptmann (1792-1868), Arthur von Oettingen (1836-1920), and Hugo Riemann (1849-1919). From these, Oettingen can be singled out for his influential theoretical contribution of the concepts of tonicity, phonicity, tonic root and phonic overtone (OETTINGEN, 1866: 27-35), which helped to establish a dualist origin for the perfect triads in a reasonable and logical way without resorting to a fictitious undertone series, as Hugo Riemann had once conjectured (cf. MICKELSEN, 1977: 14-17. KLUMPENHOUWER, 2002: 464-465). Also, Oettingen's concepts posit a major/minor gender marking to harmonic structures which is based on actual physical properties of sounds rather than on cultural theoretical constructs.

This paper presents an attempt to recast Oettingen's concepts of tonicity and phonicity, expanding and merging those ideas with new ones to form a broader theory that aims to provide a meaningful way to define and classify the elements within the universe of Tn-types[2] into two grammatical gender categories, major and minor, plus a third genderless neutral category.

---

[1] Cf. Zarlino's sixteenth-century concept of *Harmonia Perfetta* in Wienpahl (1959: 37).

[2] In musical set-theory, a Tn-type (or transpositional type) is an equivalence class which represents the unique interval-class configuration shared by all the transpositions of a set of

Grounding principles for harmonic stability

Whenever a sonority is perceived to be a single unit with one unified definite pitch sensation and a harmonic timbre, we have what will be here defined as a "musical note". This unified pitch sensation phenomenon occurs when the sonority is comprised of harmonic pure-tone partials, that is, pure-tone partials whose frequency values belong to a single arithmetic progression (also known by musicians as a harmonic series), either perfectly or approximately (cf. PLOMP, 1967). The actual pitch sensation experienced will be directly related to a frequency value equal to the greatest common divisor of the frequencies of the partials of the sonority spectrum (partials which in this case become known as "harmonics"), even if that value does not physically occur in the sonority (PLOMP, 1967: 1526). It is this greatest common divisor frequency that is commonly called the fundamental tone (or first harmonic) of the note.

Since birth (or even before that) we are exposed to sounds with harmonic spectra, starting with the experience of the sounds of our own voices and of our parents' voices (cf. PARNCUTT, 1989: 48-56). The very process of learning the sounds of speech vowels, the sounds of nature, the sounds of vibrating strings and of columns of air in pipes develops in us a strong familiarity to sounds with harmonic spectra (or according to the definition here posited, to notes). The most audible and intensely experienced components of such note sounds are their first five harmonics (cf. PLACK; OXENHAM, 2005: 20-23), especially the ones not submitted to octave-related perceptual fusion: the first, third, and fifth harmonics; and to a much lesser degree, the seventh and ninth harmonics also imprint their marks on our experience. The higher the order of the harmonic, the harder it is to single it out from the timbral mass, as we have a somewhat impaired experience of that harmonic (PARNCUTT, 1988: 70).

When two notes are combined into a musical interval, all their individual pure-tone harmonic partials interact with each other. When these partials are very close by in frequency, they produce amplitude beatings that, when fast enough, create in our hearing mechanism the rather coarse undulating sensation usually known by theorists as roughness (cf. PARNCUTT, 1989: 25, 58-59. HELMHOLTZ, 1875: 278). This phenomenon of roughness has been explained through research both on the physiology of the inner ear and on the cognitive mechanisms involved in the processing of the perceived stimuli (cf. ZWICKER; FASTL, 2007: 23-60, 257-

different pitch-classes (cf. RAHN, 1980: 74-77). In the 12-tone equal-temperament universe, there are exactly 351 of such different interval-class configurations (COSTÈRE, 1954: 62).

264). Modern scholarship is still evaluating the strong role and contribution of roughness in the construction of the cultural percepts of musical consonance and dissonance (cf. TENNEY, 1960). With all this in mind, the resulting sonority of every musical interval will possess a certain amount of roughness (or rather, sensory dissonance), depending on how close by in frequency are the partials of the individual notes of that interval. The more notes combine at musical intervals matching the lowest intervals of a harmonic series, the more coincident in frequency will be the partials of their notes, and, because of this, the less roughness (or sensorial dissonance) that interval will possess (cf. BENSON, 2006: 151-153). Considering, as mentioned earlier, the ease of hearing the lower harmonics of a note and the ubiquity of our exposure to sounds with harmonic spectra, if we hereby define the intelligibility of a certain thing to be the measurement of the amount of our prior exposure to it (in the sense that the more we are exposed to that certain thing during our lifetime, the more familiar and therefore intelligible it will seem to us), then the lower the order of a harmonic partial, the more intelligible that partial is to us. These important harmonic-series relationships, by the principle of octave equivalence[3], can be abstracted to simple music intervals comprised of notes up to one octave apart, which by inference end up inheriting the intelligibility of their harmonic-series generating counterpart. These simple music intervals, which can be represented by the ratios between the frequencies of the fundamental tones of their two notes, are therefore the best models of harmonic intelligibility and, as we have seen earlier, of sensory consonance. We will then define here as primeval intervals the extremely intelligible and sensorially consonant intervals derived from the relationships found between the fundamental tone and the first ten harmonic partials of a note.

Thus, the primeval intervals are the five extremely intelligible simple intervals derived, as just explained, from the first, third, fifth, seventh, and ninth harmonics of a note. These intervals are, in order of decreasing intelligibility: the *diapason*[4] (ratio 2:1), the abstraction of the first, second, fourth, and eighth

[3] The acceptance of the principle of octave equivalence, which is a very important theoretical component in this theory, would no doubt merit a long theoretical discussion of its own. For our purposes here, it should suffice to state that the octave equivalence is a concept that has been important to music theory for centuries (cf. HELMHOLTZ, 1875: 390-391). In the 6th century, Boethius already used the Latin term *aequisoni* (cf. GAFFURIUS, 1968: 118) to refer to this important relationship of equivalence, which is intuitively perceived to exist between notes one or more octaves apart.

[4] These classical names for music intervals, which are derived from ancient Greek (*diapason*, *diapente*) and Latin sources (*sesquiquarta*, *supertripartiens-quarta*, *sesquioctava*), have been used

harmonics, represented in the 12-tone equal-temperament realm by the perfect octave; the *diapente* (ratio 3:2), the abstraction of the third and sixth harmonics, represented in the 12-tone equal-temperament realm by the perfect fifth; the *sesquiquarta* (ratio 5:4), the abstraction of the fifth and tenth harmonics, represented in equal-temperament by the major third; the *supertripartiens-quarta* (ratio 7:4), the abstraction of the seventh harmonic, represented in equal-temperament rather coarsely by the minor seventh; and the *sesquioctava* (ratio 9:8), the abstraction of the ninth harmonic, represented in equal-temperament by the major second. From the differences and combinations of these primeval intervals come what will be called here the secondary intervals: the 3-limit perfect fourth (4:3), the 5-limit just-intonation minor second (16:15), the 5-limit minor third (6:5), the 5-limit minor sixth (8:5), the 5-limit major sixth (5:3), the 5-limit major seventh (15:8), and the tritone (several ratios such as 7:5).

Some clarification is needed to explain the application of the 12-tone equal-temperament system for matters relating to the harmonic series, which would naturally call for just-intonation. Surely, the just-intonation simple-ratio versions of the primeval intervals are the ones actually derived from the first ten partials of the harmonic spectrum. Nonetheless, the deviations of the equal-tempered intervals from their just-intonation counterparts are rather small: the perfect octave is exactly equal to the *diapason*, the perfect fifth is 2 cents[5] smaller than the *diapente*, the major third is 14 cents bigger than the *sesquiquarta*, the minor seventh is 31 cents bigger than the *supertripartiens-quarta*, and the major second is 4 cents smaller that the *sesquioctava*. Experimental studies have found that small inharmonicities generated by individual variations in tuning of the partials of as much as 3% in frequency (which is about 50 cents) are indeed well tolerated by our perception (cf. MOORE; PETERS; GLASBERG, 1985: 1866). Considering this and the usual, well-documented slight inharmonicity of the natural timbre of musical instruments (such as the piano, for example, as seen in SCHUCK; YOUNG, 1943), plus the everyday fact that even excellent musical performances involve some amount of mistuning and/or pitch vibrato, it is not surprising that even the biggest departure from the just-intonation model found (which is the minor seventh with its surplus of 31 cents) can still

by music theorists for hundreds of years to name the just-intonation intervals (cf. 18th-century HAWKINS, 1963: v. I, 116). The intention behind the use of these more classically-oriented names for intervals is to provide a means of formal differentiation between the just-intonation intervals and their 12-tone equal-temperament avatars.

[5] A cent is a musical interval equal to one hundreth of a 12-tone equal-tempered minor second. In this sense, a perfect octave (*diapason*) is comprised of 1200 cents.

somewhat serve as a representative of the simple interval generated by the seventh harmonic, the *supertripartiens-quarta* (7:4). It seems that our perception has adapted quite well to the natural sound environment, learning to relate a certain range of intervals of very similar size to one basic just-intonation interval pattern. This knowledge, even if apprehended rather intuitively throughout history, is the grounding basis for all temperament methods (cf. BARBOUR, 1951, 1-13), a concept already present in the minds of early theorists such as fifteenth-century Gaffurius: "a fifth can be diminished by a very small, hidden and somewhat indefinite amount (as organists assert), which they call *participata*" (GAFFURIUS, 1968: 125). It is in this capacity that an equal-tempered interval can act as an avatar, a representative of a just interval, although with some amount of a consciously-perceived increase in sensory dissonance, or roughness. Thus, it is possible to consider the twelve-tone equal temperament system as an interesting practical compromise for formulating archetypical harmonic properties of sound combinations, since that temperament is able to provide a system that includes one, and only one, fixed-size avatar for every primeval and secondary interval. These theoretical archetypical harmonic properties would then be somewhat extended by inference to all their microtonal variations.

Generating harmonic structures from primeval intervals

Considering that primeval intervals are the basic models of harmonic stability (or rather, lack of accrued roughness, or sensory dissonance), we could use this knowledge to construct groups of notes of high harmonic stability by projecting a certain number of primeval intervallic relationships from a single point of departure either upwards (higher in the pitch scale) or downwards (lower in the pitch scale). In geometry, a generatrix is a "point, line, or surface whose motion generates a line, surface, or solid", according to The Merriam-Webster Online Dictionary (GENERATRIX, 2016). In an analogous manner, I borrow this term to call this harmonic point of departure a generatrix. Thus, this generatrix is the mediating element that binds together and grants cohesion to sonorities comprised of more than two notes. If we construct a group of notes projecting primeval intervals upwards from a generatrix, the notes of the group will be bound by a common fundamental, or root; if we construct a group of notes projecting primeval intervals downwards from a generatrix, the notes of the group will be bound by a common overtone. These are the basic ideas behind Oettingen's concept of tonicity and phonicity, respectively (OETTINGEN, 1866: 27-35): tonicity is "the property of an interval or chord to be grasped as a partial of a fundamental" (OETTINGEN apud KLUMPENHOUWER, 2002: 464), and phonicity is "the property of the pitches that

constitute an interval or chord to possess common partials" (ibid). A tonic or phonic version of the same amalgam of primeval intervals should yield note groupings of a somewhat comparable and similar roughness (for they include the same intervals), although the tonic version will appear to be more fused (and therefore more stable), this because all notes of the group are related to partials of the generatrix note[6].

Historically, the construction of primeval consonant intervals from a generatrix point has been the preferred nineteenth-century dualist explanation for the source of the equivalence and excellence of the consonances of the major and minor triads (REHDING, 2003: 15), and this explanation has served as grounds for the importance bestowed to these two landmark harmonic structures. Fig. 1 shows an illustration of the concept of generatrix, with the pitch C being used as the point of departure (or rather, the generatrix) to construct, on the left, a major triad by upward motion of the primeval consonant intervals *diapente* (3:2) and *sesquiquarta* (5:4), and on the right, a minor triad by downward motion of the very same intervals.

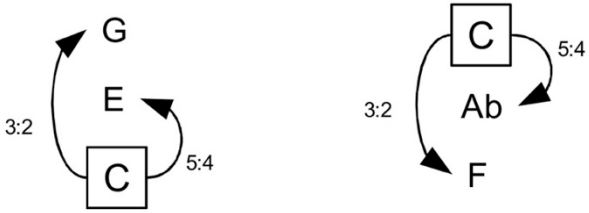


Fig 1: Illustration of the concept of generatrix.

In a way, we are just restating and amplifying centenary theoretical premises regarding the definition of the main formative elements of harmony, which could be summarized as in the following eminent historical statements: "there are three intervals directly intelligible: the octave, the fifth, the third (major). They are unchangeable" (HAUPTMANN, 1888: 5); all other intervals are to be explained "as the results of multiplication and involution of these three" (RIEMANN, 1903: 6); and "from the different positions of the Third, which is placed in counterpoint between the extremes of the Fifth or placed above the Octave, is born the variety of the Harmony" (ZARLINO apud WIENPAHL, 1959: 28).

[6] This fusing property has been called "tonalness" by Terhardt, which is "the degree to which a sound has the sensory properties of a single complex tone such as a speech vowel" (TERHARDT apud PARNCUTT, 1989: 25).

Tonicity and the tonic root

In the context of a sonority made out of several individual notes, a root is here defined as the note whose spectrum contains partials that coincide directly or in an octave-related manner to the great majority of the important partials of the collective spectrum of the sonority. Because of this, this note stands out perceptually as the overall center of the sonority. The more we have partials of the collective spectrum coinciding directly or in an octave-related manner with the partials of a root, the stronger this root is. In other words, the root is the note whose fundamental tone is related by unison or octave to the best candidate for a common fundamental tone for the entire sonority.

Tonicity is then hereby defined as the measure of the extent to which a sonority seems to spring from this common fundamental tone: the root, or tonic root; it is the extent to which the sonority contains pitch-classes whose overtones are bound together by a common fundamental tone. The more we have a strong and unique root for a sonority, the more tonicity this sonority bears. In this sense, the tonicity can be objectively quantified using Parncutt and Terhardt's method of root estimation and Parncutt's table of root-saliences (PARNCUTT, 1988: 74-76; 1997: 186-187; 2009: 127-132), as will be seen later. Fig. 2 shows an illustration of the concept of tonicity and tonic root: on the left, one sees a sonority with high tonicity; on the right, one sees a demonstration showing the coincidence of several important harmonics of the three upper notes of the sonority with harmonics of the bottom note, which is, therefore, the tonic root of the sonority.

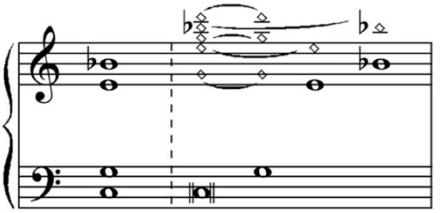


Fig 2: Illustration of the concept of tonicity and tonic root.

Phonicity and the phonic vertex

In the context of a sonority comprised of several individual notes, a vertex (a new term of my invention denoting Oettingen's "phonic overtone") is here

defined as a pitch location where partials of the different constituent notes of the sonority intersect either directly or in an octave-related manner. It is a strong point of coincidence between the several different constituent spectra. In other words, the vertex is the note whose fundamental tone is related by unison or octave to the best candidate for a common overtone for the notes of the sonority. The more we have the different spectra of the sonority notes coinciding at a vertex either directly or in an octave-related manner, the stronger this vertex is.

Phonicity is then hereby defined as the measure of the extent to which a sonority produces this common overtone: the vertex, or phonic vertex; it is the extent to which the sonority contains pitch-classes that relate to different fundamental tones bound by a common overtone. The more we have a strong and unique vertex for a sonority, the more phonicity this sonority bears. The phonicity can be objectively quantified from the table of vertex-saliences, which will be here defined as an upside-down version of Parncutt's table of root-saliences, as will be seen later. Fig. 3 shows an illustration of the concept of phonicity and phonic vertex: on the left, one sees a sonority with high phonicity; on the right, one sees a demonstration showing the coincidence of harmonics of the three bottom notes of the sonority with an octave-related overtone of the fundamental of the top note, which is, therefore, the phonic vertex of the sonority.

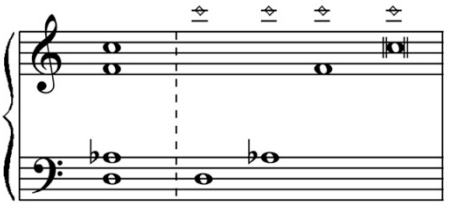


Fig 3: Illustration of the concept of phonicity and phonic vertex.

Azimuth

In its usual context, azimuth is a measurement for horizontal distance widely used in astronomy, artillery and navigation; it is "the horizontal direction expressed as the angular distance between the direction of a fixed point (as the observer's heading) and the direction of the object", according to The Merriam-Webster Online Dictionary (AZIMUTH, 2016). Thus, the usual four cardinal points can be

represented with the azimuth values of 0° (North), 180° (South), 90° (East), and 270° or -90° (West), for example.

Adapting this idea for music theory purposes, the azimuth of a sonority is hereby defined as the sonority's bias towards a tonic or phonic nature. A sonority is considered to be tonic in nature when its roots are stronger than its vertices, and vice versa: a sonority is considered to be phonic in nature when its vertices are stronger than its roots. As a convention, this bias is here represented by an eastbound azimuth value with a positive sign for a sonority with tonic nature, and it is represented by a westbound azimuth value with a negative sign for a sonority with phonic nature. As for sonorities in which the tonicity equals the phonicity, these will be said to have a null azimuth (0°). In this way, we can, as a convention, represent the greatest tonic azimuth possible with the value +90° (completely eastbound), and the greatest phonic azimuth possible with the value -90° (completely westbound).

According to these given definitions, the quantification of the azimuth of a sonority requires that the methods for the quantification of tonicity and phonicity be based on similar measurement principles, but implemented in a symmetrically opposed manner. Thus, the azimuth will be calculated by simply subtracting the tonicity from the phonicity and normalizing the result so it fits into the desired range in degrees (-90° to +90°).

Richard Parncutt's root-salience model for pitch-class sets

According to the definition by Richard Parncutt (2009: 127), the salience of a pitch-class is the probability that a listener will experience a sensation for that pitch-class during the existence of a sonority. In a similar way, he defines the root-salience of a pitch-class as the measurement of the probability of this pitch-class being felt as the root of a sonority. A simple method of measuring root-salience has been experimentally devised by Parncutt based on a model by Ernst Terhardt (cf. PARNCUTT, 1988, 1989, 1997, 2009), which in its turn is based on the way our minds perceive sounds with harmonic spectra (or rather, notes). We are here adapting Parncutt's simplified 1997 root-salience method of calculation as a component for the measurement of the tonicity of a Tn-type.

The method of root estimation by Parncutt and Terhardt is essentially a process of sub-harmonic matching. If we take a sonority comprised of several notes, each partial of its collective spectrum will be considered by our minds to be a harmonic partial of a possible fundamental root tone in five different ways: as a first,

third, fifth, seventh, and ninth harmonic. Each root tone possibility will have a probability weight proportional to the hierarchical strength (in the sense of degree of intelligibility) of the harmonic relationship it holds with the analyzed partial. Based on the analysis of the average audibility of harmonics in speech vowels (PARNCUTT, 1988: 73-76), the hierarchical strength for each one of those five harmonic relationships has been quantified by Parncutt in a tentative albeit simple and convenient approximate manner as follows: 10 probability points for a first-harmonic relationship, 5 points for a third-harmonic relationship, 3 points for a fifth-harmonic relationship, 2 points for a seventh-harmonic relationship, and 1 point for a ninth-harmonic relationship (PARNCUTT, 1997: 186-187). These intervallic relationships are called by Parncutt root supports. Each possible root tone will transfer its accrued probability weight to its pitch-class representative as root-salience points. After all partials of the collective spectrum are evaluated in this way, the pitch-class with the greatest accrued root-salience will be considered the perceptual root of that sonority.

Parncutt and Terhardt also considered that for a given sonority only the fundamental tones of each of its constituent notes would have some active and determinant effect on root formation (cf. PARNCUTT, 1988: 70-75). This makes sense if one considers that, taking individually each note component of the sonority, the root-defining effects of their higher overtones are negligible and redundant for two reasons: (a) if a fundamental tone of a note component can be seen as a harmonic of a possible root, so can its higher harmonics, which will only slightly reinforce the root-defining power already present in that fundamental; and (b) if a high overtone of a note component indeed points to a root that is different from its own fundamental tone, the root-defining power of that high harmonic towards that root will be masked by the presence of the partials of any other different note component whose fundamental tone actually points towards that same root. In both cases, the root-defining effect of the higher harmonics of each note component is somewhat diluted and accounted for in the collective effect of their own fundamentals. This simplifies considerably the root estimation process of a sonority, for instead of putting every single partial of its collective spectrum through the process of sub-harmonic matching, we can analyze only the effects of the fundamental tones of its constituent notes, and these fundamental tones can be further abstracted to the very pitch-classes that represent each note component. This simplification allowed Parncutt to use his calculation method to determine in a very useful manner the perceptual root of a theoretical abstraction such as a pitch-class set (cf. PARNCUTT, 2009).

With this simplification, the root-salience calculation method can be easily described as follows: each pitch-class of the sonority will grant: (a) 10 units of root-salience to the pitch-class an octave below that partial; (b) 5 units of root-salience to the pitch-class a perfect fifth below that partial; (c) 3 units of root-salience to the pitch-class a major third below that partial; (d) 2 units of root-salience to the pitch-class a minor seventh below that partial; and (e) 1 unit of root-salience to the pitch-class a major second below that partial. Another way of looking at this process is to consider that since we are looking for the possible roots of a pitch-class collection, we are analyzing its tonicity. We will be then searching for possible generatrices from where primeval intervals were constructed by upward motion. Considering that each primeval interval inherits the perceptual weight of its generating harmonic partial, we can take each pitch-class of the collection and assign the corresponding perceptual weights to the pitch-classes that rest downwards at the distances of the five primeval intervals. These calculations can be mathematically formalized by the following equation (Eq. 1):

$$rS_{(p)} = 10 \cdot N_{(p)} + 5 \cdot N_{(p+7)} + 3 \cdot N_{(p+4)} + 2 \cdot N_{(p+10)} + 1 \cdot N_{(p+2)}$$

where: $rS_{(p)}$ = root-salience of pitch-class p ;
$N_{(p)}$ = number of occurrences of pitch-class p in the sonority;

OBS: increments to p are to be calculated in arithmetic modulo 12.

Equation 1

For example, to find the perceptual root of the pitch-class collection {9 1 4}, we consider that the pitch-class 9 will give 10 root-salience points to pitch-class 9 (its octave), 5 points to pitch-class 2 (its perfect fifth below), 3 points to pitch-class 5 (its major third below), 2 points to pitch-class 11 (its minor seventh below), and 1 point to pitch-class 7 (its major second below). The same process is applied to the other pitch-classes of the set, 1 and 4. We then add all the root-salience points given for each one of the twelve pitch-classes, and the pitch-class with the largest amount of points is considered to be the root of the collection, as shown in Fig. 4.

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
9			5			3		1		10		2
1		10		2			5			3		1
4	3		1		10		2			5		
total:	3	10	6	2	10	3	7	1	0	***18***	0	3

Fig 4: Root estimation for pitch-class set {9 1 4}.

In this example, pitch-class 9 clearly acts as the perceptual root of the pitch-class collection {9 1 4}, with 18 root-salience points. Since pitch-class 9 receives points from every single pitch-class present in the collection, all of these should rest upwards at primeval interval distances from the root; therefore, this collection contains a generatrix (and one with a tonic nature), which is coincident to its very root (pitch-class 9).

Parncutt (1997: 191-192) has argued that a very interesting use for this root-estimation method is its capability to correctly predict the root of a minor triad, giving a very reasonable explanation for one famous historical music theory mystery – the controversy about the origin and nature of the minor triad and the identity of its root (cf. LEVY, 1985: 11-17) – as shown in Fig. 5:

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
0	10		2			5			3		1	
3		1		10		2			5			3
7	5			3		1		10		2		
total:	***15***	1	2	13	0	8	0	10	8	2	1	3

Fig 5: Root estimation for pitch-class set {0 3 7}.

Observing the root-salience data on the set {0 3 7}, we see that pitch-class 0 is clearly its root, although it received points from only two constituent pitch-classes; because of this fact, the root is not a generatrix. There is indeed one pitch-class, 5, which received points from all constituent pitch-classes, but since it does not belong to the collection, it also cannot be a tonic generatrix, because if a simultaneous

interval is to exist, its two defining pitches must be sounding; thus, the generatrix must inevitably exist in the sonority. As a matter of fact, this collection actually has a phonic generatrix, the perfect fifth of the root (pitch-class 7), which is also the vertex of the set.

It is this formal separation between the notions of generatrix, root, and vertex that makes possible a theoretical reconciliation between 19th-century dualist theories and common historical musical practice[7], completely obliterating any need to posit the hypothetical "undertone series" unicorn. Thus separated, these concepts allow the minor triad to be theoretically conceived in a phonic manner, while keeping the historical and commonplace notion that its root is its lower note. In this way, what was considered by theorists such as Riemann and Oettingen (cf. RIEMANN, 1903: 10-11. RIEMANN, 1977: 219) to be the root of the minor triad (namely, the fifth of the bottom note, which is an idea that completely contradicts basic common notions found in musical practice) can retain its conceptual importance as a vertex and, more importantly, as a generatrix, while conceding the post of root to the usual traditional candidate: the bottom tone of the triad.

A vertex-salience model for pitch-class sets

In the same spirit as the prior given definitions, I am here defining the vertex-salience of a pitch-class as the measurement of its probability of being felt as the vertex of a sonority. It is possible to elaborate a measurement method for this property based on Parncutt's root-salience calculation method we just described earlier. Tonicity and phonicity are relationships created by actions of similar nature (because both arise from a process of projecting primeval intervals from a generatrix point in one single direction) but performed in opposite directions. Tonic relationships arise from upward (higher in pitch) projections from a generatrix, and phonic relationships arise from downward (lower in pitch) projections. Thus, we can conceive phonicity as an upside-down version of tonicity.

The method of vertex estimation then becomes essentially a process of harmonic matching. If we take a sonority comprised of several notes, each one of its constituent pitch-class representatives can be interpreted as being a fundamental tone of five different possibilities of harmonic partials: first, third, fifth, seventh, and ninth harmonics. Each vertex tone possibility will have a probability weight

[7] An early attempt at this reconciliation is Ernst Levy's concept of "telluric gravity" (cf. LEVY, 1985: 15).

proportional to the hierarchical strength (again in the sense of degree of intelligibility) of the harmonic relationship it holds with the analyzed pitch-class, just like in Parncutt's root-salience calculation method. Each possible vertex tone will transfer its accrued probability weight to its pitch-class representative as vertex-salience points. After all pitch-classes of the collective spectrum are evaluated in this way, the pitch-class with the greatest accrued vertex-salience will be considered the perceptual vertex of that sonority.

Following this reasoning, the vertex-salience calculation method can be easily described as follows: each pitch-class of the sonority will grant: (a) 10 units of vertex-salience to the pitch-class an octave above that pitch-class; (b) 5 units of vertex-salience to the pitch-class a perfect fifth above that pitch-class; (c) 3 units of vertex-salience to the pitch-class a major third above that pitch-class; (d) 2 units of vertex-salience to the pitch-class a minor seventh above that pitch-class; and (e) 1 unit of vertex-salience to the pitch-class a major second above that pitch-class. Another way of looking at this process is to consider that since we are looking for the possible vertices of a pitch-class collection, we are analyzing its phonicity. We will be then searching for possible generatrices from where primeval intervals were constructed by downward motion. Considering that each primeval interval inherits the perceptual weight of its generating harmonic partial, we can take each pitch-class of the collection and assign the corresponding perceptual weights to the pitch-classes that rest upwards at the distances of the five primeval intervals. These calculations can be mathematically formalized by the following equation (Eq. 2):

$$vS_{(p)} = 10 \cdot N_{(p)} + 5 \cdot N_{(p-7)} + 3 \cdot N_{(p-4)} + 2 \cdot N_{(p-10)} + 1 \cdot N_{(p-2)}$$

where: $vS_{(p)}$ = vertex-salience of pitch-class p ;
$N_{(p)}$ = number of occurrences of pitch-class p in the sonority;

OBS: increments to p are to be calculated in arithmetic modulo 12.

Equation 2

For example, to find the perceptual vertex of the pitch-class collection {9 1 4}, we consider that the pitch-class 9 will give 10 root-salience points to pitch-class 9 (its octave), 5 points to pitch-class 4 (its perfect fifth above), 3 points to pitch-class 1 (its major third above), 2 points to pitch-class 7 (its minor seventh above), and 1 point to pitch-class 11 (its major second above). The same process is applied to the other pitch-classes of the set, 1 and 4. We then add all the vertex-salience points given for each one of the twelve pitch-classes, and the pitch-class with the largest amount of points is considered to be the vertex of the collection, as shown in Fig. 6.

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
9		3			5			2		10		1
1		10		1		3			5			2
4			2		10		1		3			5
total:	0	13	2	1	***15***	3	1	2	8	10	0	8

Fig 6: Vertex estimation for pitch-class set {9 1 4}.

In this example, pitch-class 4 clearly acts as the perceptual vertex of the pitch-class collection {9 1 4}, with 15 vertex-salience points. The vertex received points from only two constituent pitch-classes, which means it is not a generatrix. There is indeed one pitch-class, 11, which received points from all constituent pitch-classes, but since it does not belong to the collection, it also cannot be a phonic generatrix, for the same reasons already discussed earlier. As we have seen before, this set has a generatrix of tonic nature that is also its root: pitch-class 9.

Calculation methods for tonicity, phonicity, and azimuth

The calculation of the tonicity of a pitch-class set can be generated from its table of root-saliences. In the model I propose here, the tonicity value is set to be dependent on the relative strength of the root, on the amount of segregation of the biggest root-salience from the root-saliences of the other constituent pitch-classes, and on its uniqueness. Thus, the following assumptions are considered: (a) the tonicity is directly proportional to the fraction of the total root-salience points generated by the set that was concentrated on the root; (b) the tonicity is directly proportional to the amount a root surpasses the second greatest root-salience value (here it is

possible that these values be the same, if the set has multiple roots); and (c) the tonicity is inversely proportional to the number of roots in the set. These assumptions implement those considerations of root strength, segregation and uniqueness, respectively. Thus, a preliminary calculation for the tonicity of a set can be obtained in the following manner:

$$preTon = \frac{St_{rt} \cdot Sg_{rt}}{N_{rt}}$$

where: St_{rt} = root-strength factor;
Sg_{rt} = root-segregation factor;
N_{rt} = number of roots in the set;

and:

$$St_{rt} = \frac{rS_{(max)}}{\sum_{i=0}^{11} rS_{(i)}}$$

where: $rS_{(max)}$ = greatest root-salience;
$rS_{(i)}$ = root-salience of pitch-class i;

$$Sg_{rt} = \frac{rS_{(max)}}{rS_{(second\ max)}}$$

$rS_{(second\ max)}$ = second greatest root-salience, even if it is equal to the greatest one (in the case of multiple roots);

Equation 3 (part 1)

We can then normalize (that is, scale to a reasonable and convenient measurement reading) the calculated preliminary tonicity, setting its maximum possible value to 1. This can be done by dividing the result by a constant *K*, which should be the largest possible value for a preliminary tonicity. After analysis of the calculated results for all 351 Tn-types, which was performed with the aid of a computer software of my own concoction, the constant *K* is actually the preliminary tonicity value for a set containing a single pitch-class: Tn-type (0). Finally, we convert the result into a percentage-style value multiplying it by 100, so that the maximum tonicity possible yields a value of 100% tonicity. The final equation (Eq. 3) is as follows:

$$Ton = \left(\frac{St_{rt} \cdot Sg_{rt}}{N_{rt}} \right) \cdot \frac{100}{K} \qquad \text{where:} \qquad K = \frac{\frac{10}{21} \cdot \frac{10}{5}}{1} = \frac{20}{21}$$

Equation 3 (part 2)

In the model I propose here, the calculation of the phonicity of a pitch-class is performed in the exact same way, but it is generated instead from the table of vertex-saliences of the set. The very same considerations and assumptions taken for the calculation of the tonicity will hold here: (a) the phonicity is directly proportional to the fraction of the total vertex-salience points generated by the set that was concentrated on the vertex; (b) the phonicity is directly proportional to the amount a vertex surpasses the second largest vertex-salience value (even if these values are the same, in the case of multiple vertices); and (c) the phonicity is inversely proportional to the number of vertices in the set. These assumptions implement, once again, the considerations of vertex strength, segregation and uniqueness, respectively. We can then calculate a preliminary value for phonicity:

$$prePhon = \frac{St_{vtx} \cdot Sg_{vtx}}{N_{vtx}}$$

where: St_{vtx} = vertex-strength factor;
Sg_{vtx} = vertex-segregation factor;
N_{vtx} = number of vertices in the set;

and:

$$St_{vtx} = \frac{vS_{(max)}}{\sum_{i=0}^{11} vS_{(i)}}$$

where: $vS_{(max)}$ = greatest vertex-salience;
$vS_{(i)}$ = vertex-salience of pitch-class i;
$vS_{(second\ max)}$ = second greatest vertex-salience, even if it is equal to the greatest one (in the case of multiple vertices);

$$Sg_{vtx} = \frac{vS_{(max)}}{vS_{(second\ max)}}$$

Equation 4 (part 1)

We should then also normalize the calculated preliminary phonicity, setting its maximum possible value to 1, and we finish converting the result into a percentage-style value multiplying it by 100. This assures that the maximum phonicity possible will yield a value of 100% phonicity. Just as in the case of tonicity, the largest possible value for the normalizing constant *K* is the preliminary phonicity value for a set containing a single pitch-class: Tn-type (0). The final equation (Eq. 4) is as follows:

$$Phon = \left(\frac{St_{vtx} \cdot Sg_{vtx}}{N_{vtx}} \right) \cdot \frac{100}{K} \qquad \text{where:} \qquad K = \frac{\frac{10}{21} \cdot \frac{10}{5}}{1} = \frac{20}{21}$$

Equation 4 (part 2)

The calculation method for the azimuth of a pitch-class set is done simply by subtracting the set phonicity from the set tonicity, and then normalizing the value dividing it by a constant *ß*, so it ranges from -1 to +1. This normalization constant *ß* is the absolute value for the greatest possible difference between tonicity and phonicity, which occurs, after analysis of the calculated results for all 351 Tn-types performed with the aid of computer software, for the Tn-types (0 3 7) and (0 4 7), the minor and major triads, which yield the differences of -25.15385 and 25.15385, respectively. After dividing the difference by this constant *ß*, we multiply the value by 90, scaling it to an angular measurement ranging from -90° (the azimuth for a minor triad, represented by a completely westbound direction) to +90° (the azimuth for a major triad, represented by a completely eastbound direction). The resulting equation (Eq. 5) is the following:

$$Azi = (Ton - Phon) \cdot \frac{90}{\beta} \qquad \text{where:} \qquad \beta = 25.15385$$

Equation 5

Tonicity, phonicity, and azimuth as criteria for the classification of Tn-types

The concepts of tonicity and phonicity have served historically[8] to define the borders between the ideas of major and minor, respectively, applying a kind of grammatical gender marking to the triadic harmonic structures. In this respect, the azimuth concept, as a measurement of the major-minor bias of a Tn-type, can be used as a sorting agent and a grammatical gender measurement tool in the study of Tn-types and their musical properties.

From the 351 Tn-types possible in the twelve-tone equal-temperament universe, 95 are symmetrical sets[9] and 256 are asymmetrical sets (cf. COSTÈRE, 1954: 73). Due to their very symmetry, all symmetrical Tn-types yield identical values for tonicity and phonicity and therefore will bear zero-value null azimuths. These Tn-types can be said to be always genderless, or neutral sets. Table 1 shows the list of the 95 genderless neutral symmetrical Tn-types, in decreasing order of tonicity and phonicity.

Regarding the remaining 256 asymmetrical sets, these can be subdivided in 128 pairs consisting of a Tn-type and its inversion[10]. Due to their very inversional relationship, the tonicity value of a Tn-type will equal the phonicity value of its inversion, and vice versa. If a Tn-type has a bias towards a tonic nature (or better put, if it has a positive value azimuth), its inversion will have an equal bias towards a phonic nature, bearing the same absolute azimuth value of its pair, but with an opposite sign. From these 128 pairs of asymmetrical Tn-types, 98 pairs are composed by members with non-zero azimuth values, each bearing therefore a gender, either tonic (positive azimuth) or phonic (negative azimuth), whose tendency strength is revealed by its very azimuth value. These 98 pairs are comprised of one tonic (major) set and its corresponding phonic (minor) inverted twin set, both with symmetrically opposed equal azimuth values. Table 2 shows a list of the 98 pairs of azimuth-biased Tn-types, in decreasing order of absolute azimuth values.

---

8 Cf. for example the contraposition between the arithmetic (minor) genus and the harmonic (major) genus in Tartini's 18th-century *Trattato di Musica Secondo la Vera Scienza dell'Armonia* (TARTINI, 1754: 66).

9 A pitch-class set is considered to be symmetrical when its interval-class configuration can be arranged in such a way as to have the same sequence of interval-classes occurring upwards and downwards a given pitch axis point (cf. COSTÈRE, 1954: 72).

10 It is useful here to remark that this idea of a pair of a Tn-type and its inversion represents the well-known musical set theory concept of a Tn/TnI-type (cf. RAHN, 1980: 76).

	TON	PHON	T_n-Type	AZI
1	100.0	100.0	(0)	0.0°
2	56.25	56.25	(0 5)	0.0°
3	42.25	42.25	(0 4)	0.0°
4	32.73	32.73	(0 2)	0.0°
5	31.15	31.15	(0 3 4 7)	0.0°
6	30.10	30.10	(0 2 3 5)	0.0°
7	29.40	29.40	(0 2 4 6 9)	0.0°
8	28.44	28.44	(0 2 7)	0.0°
9	27.00	27.00	(0 1 5 8)	0.0°
10	25.13	25.13	(0 2 4)	0.0°
11	24.50	24.50	(0 2 3 4 6 9)	0.0°
12	23.82	23.82	(0 3 5 8)	0.0°
13	22.86	22.86	(0 2 4 6)	0.0°
14	22.58	22.58	(0 2 5 7)	0.0°
15	22.22	22.22	(0 1 3 5 6 9)	0.0°
16	22.22	22.22	(0 1 2 3 6 9)	0.0°
17	21.82	21.82	(0 1 2)	0.0°
18	21.63	21.63	(0 1 4 5)	0.0°
19	21.60	21.60	(0 1 4 7 8)	0.0°
20	21.33	21.33	(0 1 2 7)	0.0°
21	20.83	20.83	(0 1 3 6 8 9)	0.0°
22	20.25	20.25	(0 1 3 4 8)	0.0°
23	20.09	20.09	(0 2 4 8)	0.0°
24	20.06	20.06	(0 2 4 7 9)	0.0°
25	19.69	19.69	(0 1 2 4 6 8 10)	0.0°
26	19.61	19.61	(0 2 3 5 6 8)	0.0°
27	19.27	19.27	(0 1 3 5 6)	0.0°
28	19.06	19.06	(0 3 4 5 8)	0.0°
29	18.52	18.52	(0 1 4 6 7 9)	0.0°
30	18.52	18.52	(0 1 3 4 7 9)	0.0°
31	18.29	18.29	(0 2 3 4 6)	0.0°
32	17.60	17.60	(0 1 3 4)	0.0°
33	17.50	17.50	(0 1 2 4 5 6 9)	0.0°
34	17.20	17.20	(0 1 2 3 4 5)	0.0°
35	17.07	17.07	(0 1 2 6 8)	0.0°
36	16.88	16.88	(0 1 2 3 7 8)	0.0°
37	16.88	16.88	(0 1 2 3 4 8)	0.0°
38	16.81	16.81	(0 2 3 4 5 6 8)	0.0°
39	16.71	16.71	(0 2 3 4 5 7)	0.0°
40	16.71	16.71	(0 1 3 5 7 8)	0.0°
41	16.71	16.71	(0 1 2 5 7 9)	0.0°
42	16.58	16.58	(0 1 3 5 6 8 10)	0.0°
43	15.88	15.88	(0 1 3 4 6 7)	0.0°
44	15.87	15.87	(0 1 2 5 6 8 9)	0.0°
45	15.08	15.08	(0 1 2 3 4)	0.0°
46	15.05	15.05	(0 1 2 5 6 7)	0.0°
47	15.05	15.05	(0 1 2 4 5 6)	0.0°
48	15.04	15.04	(0 1 2 3 4 7 9)	0.0°

Table 1: List of the 95 genderless neutral symmetrical Tn-types.

	TON	PHON	T_n-Type	AZI
49	14.33	14.33	(0 1 3 4 5 7 8)	0.0°
50	14.33	14.33	(0 1 2 4 6 7 8)	0.0°
51	13.78	13.78	(0 1 2 4 5 7 9 10)	0.0°
52	13.78	13.78	(0 1 2 3 4 5 6 9)	0.0°
53	13.16	13.16	(0 1 2 4 5 7 8 9)	0.0°
54	13.16	13.16	(0 1 2 3 5 6 7 8)	0.0°
55	13.16	13.16	(0 1 2 3 4 7 8 9)	0.0°
56	13.16	13.16	(0 1 2 3 4 5 8 9)	0.0°
57	12.53	12.53	(0 1 2 3 4 5 6 7)	0.0°
58	12.50	12.50	(0 6)	0.0°
59	12.50	12.50	(0 3)	0.0°
60	12.50	12.50	(0 1)	0.0°
61	11.70	11.70	(0 1 2 3 4 5 6 7 8)	0.0°
62	9.38	9.38	(0 2 6 8)	0.0°
63	9.38	9.38	(0 1 6 7)	0.0°
64	9.38	9.38	(0 1 5 6)	0.0°
65	8.00	8.00	(0 2 4 6 8)	0.0°
66	7.92	7.92	(0 2 4 5 7 9)	0.0°
67	7.50	7.50	(0 1 3 4 6 8 10)	0.0°
68	7.50	7.50	(0 1 2 3)	0.0°
69	7.22	7.22	(0 4 8)	0.0°
70	6.67	6.67	(0 1 2 6 7 8)	0.0°
71	6.56	6.56	(0 2 3 4 5 6 7 9)	0.0°
72	6.56	6.56	(0 1 2 4 6 7 8 10)	0.0°
73	6.56	6.56	(0 1 2 4 5 6 8 10)	0.0°
74	6.56	6.56	(0 1 2 3 5 7 8 10)	0.0°
75	6.56	6.56	(0 1 2 3 4 6 8 10)	0.0°
76	6.25	6.25	(0 1 3 4 5 6 8 9)	0.0°
77	6.25	6.25	(0 1 2 3 6 7 8 9)	0.0°
78	6.07	6.07	(0 1 2 3 4 5 6)	0.0°
79	5.83	5.83	(0 1 2 3 4 6 7 9 10)	0.0°
80	5.25	5.25	(0 1 2 3 4 5 6 7 8 9)	0.0°
81	5.00	5.00	(0 1 4 5 8 9)	0.0°
82	4.17	4.17	(0 3 6)	0.0°
83	3.89	3.89	(0 1 2 4 5 6 8 9 10)	0.0°
84	3.89	3.89	(0 1 2 3 5 6 7 8 10)	0.0°
85	3.89	3.89	(0 1 2 3 4 5 6 8 10)	0.0°
86	3.12	3.12	(0 1 3 4 6 7 9 10)	0.0°
87	2.62	2.62	(0 1 2 3 4 6 7 8 9 10)	0.0°
88	2.62	2.62	(0 1 2 3 4 5 7 8 9 10)	0.0°
89	2.62	2.62	(0 1 2 3 4 5 6 8 9 10)	0.0°
90	2.62	2.62	(0 1 2 3 4 5 6 7 9 10)	0.0°
91	2.22	2.22	(0 2 4 6 8 10)	0.0°
92	2.10	2.10	(0 1 2 3 4 5 6 7 8 10)	0.0°
93	1.56	1.56	(0 3 6 9)	0.0°
94	1.36	1.36	(0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10)	0.0°
95	0.73	0.73	(0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11)	0.0°

Table 1 (continued): List of the 95 genderless neutral symmetrical Tn-types.

	TON	PHO	T_n-Type	AZI	AZI	T_n-Type	TON	PHO
1	54.00	28.85	(0 4 7)	90.00°	-90.00°	(0 3 7)	28.85	54.00
2	33.75	9.38	(0 4 6 7)	87.21°	-87.21°	(0 1 3 7)	9.38	33.75
3	45.45	21.63	(0 3 6 8)	85.23°	-85.23°	(0 2 5 8)	21.63	45.45
4	26.67	5.00	(0 2 3 6 8)	77.52°	-77.52°	(0 2 5 6 8)	5.00	26.67
5	28.57	7.50	(0 3 4 6 8)	75.39°	-75.39°	(0 2 4 5 8)	7.50	28.57
6	36.36	17.31	(0 2 3 6 9)	68.18°	-68.18°	(0 1 3 6 9)	17.31	36.36
7	40.50	21.63	(0 1 4 7)	67.50°	-67.50°	(0 3 6 7)	21.63	40.50
8	27.79	9.38	(0 1 4 6)	65.88°	-65.88°	(0 2 5 6)	9.38	27.79
9	24.07	9.00	(0 2 3 4 7)	53.91°	-53.91°	(0 3 4 5 7)	9.00	24.07
10	22.23	7.50	(0 3 4 5 6)	52.71°	-52.71°	(0 1 2 3 6)	7.50	22.23
11	19.27	5.00	(0 1 4 5 6)	51.05°	-51.05°	(0 1 2 5 6)	5.00	19.27
12	20.83	6.67	(0 2 3 4 6 8)	50.69°	-50.69°	(0 2 4 5 6 8)	6.67	20.83
13	21.60	7.50	(0 2 3 4 8)	50.45°	-50.45°	(0 1 2 4 8)	7.50	21.60
14	19.06	5.00	(0 1 4 6 7)	50.30°	-50.30°	(0 1 3 6 7)	5.00	19.06
15	21.60	9.00	(0 1 4 5 8)	45.08°	-45.08°	(0 3 4 7 8)	9.00	21.60
16	20.06	7.50	(0 1 2 4 7 8)	44.92°	-44.92°	(0 1 4 6 7 8)	7.50	20.06
17	20.06	7.50	(0 1 2 3 4 7)	44.92°	-44.92°	(0 3 4 5 6 7)	7.50	20.06
18	43.79	31.25	(0 3 5)	44.86°	-44.86°	(0 2 5)	31.25	43.79
19	21.63	9.38	(0 4 5 6)	43.86°	-43.86°	(0 1 2 6)	9.38	21.63
20	15.04	3.21	(0 1 3 4 5 8 9)	42.30°	-42.30°	(0 1 2 4 5 8 9)	3.21	15.04
21	16.71	5.00	(0 1 3 4 5 8)	41.91°	-41.91°	(0 3 4 5 7 8)	5.00	16.71
22	18.80	7.50	(0 2 3 4 6 7)	40.44°	-40.44°	(0 1 3 4 5 7)	7.50	18.80
23	15.87	4.76	(0 1 3 4 6 7 9)	39.76°	-39.76°	(0 2 3 5 6 8 9)	4.76	15.87
24	20.06	9.00	(0 1 3 5 8)	39.56°	-39.56°	(0 3 5 7 8)	9.00	20.06
25	18.52	7.50	(0 1 2 5 6 9)	39.42°	-39.42°	(0 1 2 5 8 9)	7.50	18.52
26	17.86	7.14	(0 1 2 3 6 7 9)	38.34°	-38.34°	(0 1 2 3 6 8 9)	7.14	17.86
27	34.09	23.47	(0 2 6)	37.99°	-37.99°	(0 4 6)	23.47	34.09
28	17.54	7.50	(0 1 3 5 8 9)	35.94°	-35.94°	(0 1 4 6 8 9)	7.50	17.54
29	17.54	7.50	(0 1 3 5 6 8)	35.94°	-35.94°	(0 2 3 5 7 8)	7.50	17.54
30	14.33	4.29	(0 1 2 3 4 7 8)	35.92°	-35.92°	(0 1 4 5 6 7 8)	4.29	14.33
31	31.15	21.63	(0 3 4 8)	34.06°	-34.06°	(0 1 4 8)	21.63	31.15
32	32.84	23.44	(0 3 5 6)	33.65°	-33.65°	(0 1 3 6)	23.44	32.84
33	16.71	7.50	(0 2 3 4 7 8)	32.96°	-32.96°	(0 1 4 5 6 8)	7.50	16.71
34	16.06	7.08	(0 1 2 3 5 6)	32.10°	-32.10°	(0 1 3 4 5 6)	7.08	16.06
35	15.17	6.43	(0 1 2 3 4 6 7)	31.27°	-31.27°	(0 1 3 4 5 6 7)	6.43	15.17
36	15.87	7.14	(0 1 3 4 6 8 9)	31.24°	-31.24°	(0 1 3 5 6 8 9)	7.14	15.87
37	15.87	7.14	(0 1 3 4 5 6 9)	31.24°	-31.24°	(0 1 2 3 5 6 9)	7.14	15.87
38	15.04	6.43	(0 2 3 4 6 7 8)	30.80°	-30.80°	(0 1 2 4 5 6 8)	6.43	15.04

Table 2: List of the 98 pairs of azimuth-biased Tn-types.

	TON	PHO	Tn-Type	AZI	AZI	Tn-Type	TON	PHO
39	15.04	6.79	(0 1 2 4 5 7 9)	29.53°	-29.53°	(0 2 4 5 7 8 9)	6.79	15.04
40	25.57	17.60	(0 2 3 6)	28.50°	-28.50°	(0 3 4 6)	17.60	25.57
41	15.88	8.33	(0 1 3 4 6 9)	27.01°	-27.01°	(0 2 3 5 6 9)	8.33	15.88
42	13.16	5.94	(0 1 3 4 5 6 7 8)	25.83°	-25.83°	(0 1 2 3 4 5 7 8)	5.94	13.16
43	25.00	18.06	(0 1 3 6 8)	24.82°	-24.82°	(0 2 5 7 8)	18.06	25.00
44	27.79	21.63	(0 3 4 5)	22.02°	-22.02°	(0 1 2 5)	21.63	27.79
45	20.83	15.05	(0 1 2 3 6 8)	20.69°	-20.69°	(0 2 5 6 7 8)	15.05	20.83
46	25.80	20.09	(0 1 3 5)	20.45°	-20.45°	(0 2 4 5)	20.09	25.80
47	8.33	3.12	(0 2 3 6 8 9)	18.64°	-18.64°	(0 1 3 6 7 9)	3.12	8.33
48	26.67	21.60	(0 3 6 7 8)	18.13°	-18.13°	(0 1 2 5 8)	21.60	26.67
49	20.83	15.88	(0 1 3 6 7 8)	17.71°	-17.71°	(0 1 2 5 7 8)	15.88	20.83
50	20.64	16.07	(0 1 3 4 5)	16.36°	-16.36°	(0 1 2 4 5)	16.07	20.64
51	23.53	19.06	(0 3 5 6 8)	16.00°	-16.00°	(0 2 3 5 8)	19.06	23.53
52	17.86	13.61	(0 1 2 3 6 7 8)	15.18°	-15.18°	(0 1 2 5 6 7 8)	13.61	17.86
53	25.31	21.33	(0 4 5 7)	14.24°	-14.24°	(0 2 3 7)	21.33	25.31
54	20.83	16.88	(0 2 3 6 7 8)	14.16°	-14.16°	(0 1 2 5 6 8)	16.88	20.83
55	19.69	15.75	(0 1 3 5 6 7 9)	14.09°	-14.09°	(0 2 3 4 6 8 9)	15.75	19.69
56	19.61	15.88	(0 3 4 5 6 8)	13.33°	-13.33°	(0 2 3 4 5 8)	15.88	19.61
57	24.92	21.60	(0 3 4 6 7)	11.89°	-11.89°	(0 1 3 4 7)	21.60	24.92
58	20.25	17.07	(0 4 5 6 7)	11.39°	-11.39°	(0 1 2 3 7)	17.07	20.25
59	20.25	17.07	(0 1 4 5 7)	11.39°	-11.39°	(0 2 3 6 7)	17.07	20.25
60	22.22	19.06	(0 1 4 7 9)	11.32°	-11.32°	(0 1 4 6 9)	19.06	22.22
61	30.08	27.00	(0 2 4 7)	11.03°	-11.03°	(0 3 5 7)	27.00	30.08
62	22.23	19.27	(0 1 3 4 6)	10.61°	-10.61°	(0 2 3 5 6)	19.27	22.23
63	24.07	21.60	(0 2 4 7 8)	8.83°	-8.83°	(0 1 4 6 8)	21.60	24.07
64	24.07	21.60	(0 1 2 4 7)	8.83°	-8.83°	(0 3 5 6 7)	21.60	24.07
65	22.56	20.25	(0 2 4 6 7)	8.27°	-8.27°	(0 1 3 5 7)	20.25	22.56
66	21.24	19.06	(0 2 4 5 7)	7.79°	-7.79°	(0 2 3 5 7)	19.06	21.24
67	6.25	4.17	(0 1 3 4 6 7 8 9)	7.45°	-7.45°	(0 1 2 3 5 6 8 9)	4.17	6.25
68	18.80	16.88	(0 2 4 6 7 8)	6.90°	-6.90°	(0 1 2 4 6 8)	16.88	18.80
69	17.70	15.88	(0 2 4 5 6 7)	6.49°	-6.49°	(0 1 2 3 5 7)	15.88	17.70
70	17.70	15.88	(0 1 2 4 5 7)	6.49°	-6.49°	(0 2 3 5 6 7)	15.88	17.70
71	18.52	16.71	(0 3 5 6 7 8)	6.46°	-6.46°	(0 1 2 3 5 8)	16.71	18.52
72	17.50	15.75	(0 2 4 5 6 8 9)	6.26°	-6.26°	(0 1 3 4 5 7 9)	15.75	17.50
73	17.50	15.75	(0 2 3 5 7 8 9)	6.26°	-6.26°	(0 1 2 4 6 7 9)	15.75	17.50
74	17.50	15.75	(0 1 2 3 4 6 9)	6.26°	-6.26°	(0 2 3 4 5 6 9)	15.75	17.50
75	15.88	14.22	(0 1 4 5 6 7)	5.94°	-5.94°	(0 1 2 3 6 7)	14.22	15.88
76	15.17	13.61	(0 1 2 4 5 6 7)	5.56°	-5.56°	(0 1 2 3 5 6 7)	13.61	15.17

Table 2 (continued): List of the 98 pairs of azimuth-biased Tn-types.

	TON	PHO	Tn-Type	AZI	AZI	Tn-Type	TON	PHO
77	15.87	14.33	(0 3 4 5 6 7 8)	5.54°	-5.54°	(0 1 2 3 4 5 8)	14.33	15.87
78	15.87	14.33	(0 1 3 4 6 7 8)	5.54°	-5.54°	(0 1 2 4 5 7 8)	14.33	15.87
79	15.31	13.78	(0 1 2 4 5 6 8 9)	5.48°	-5.48°	(0 1 3 4 5 7 8 9)	13.78	15.31
80	20.42	19.34	(0 2 3 5 7 9)	3.84°	-3.84°	(0 2 4 6 7 9)	19.34	20.42
81	18.06	17.07	(0 1 2 4 6)	3.56°	-3.56°	(0 2 4 5 6)	17.07	18.06
82	17.50	16.58	(0 1 2 4 6 8 9)	3.30°	-3.30°	(0 1 3 5 7 8 9)	16.58	17.50
83	17.50	16.58	(0 1 2 3 5 7 9)	3.30°	-3.30°	(0 2 4 6 7 8 9)	16.58	17.50
84	15.87	15.04	(0 2 3 5 6 7 8)	2.99°	-2.99°	(0 1 2 3 5 6 8)	15.04	15.87
85	15.87	15.04	(0 1 4 6 7 8 9)	2.99°	-2.99°	(0 1 2 3 5 8 9)	15.04	15.87
86	17.54	16.71	(0 1 2 4 7 9)	2.97°	-2.97°	(0 2 3 4 7 9)	16.71	17.54
87	16.58	15.75	(0 2 3 4 6 7 9)	2.97°	-2.97°	(0 2 3 5 6 7 9)	15.75	16.58
88	18.52	17.70	(0 1 3 4 6 8)	2.94°	-2.94°	(0 2 4 5 7 8)	17.70	18.52
89	17.70	16.88	(0 1 2 4 6 7)	2.94°	-2.94°	(0 1 3 5 6 7)	16.88	17.70
90	14.51	13.78	(0 2 4 5 6 7 8 9)	2.60°	-2.60°	(0 1 2 3 4 5 7 9)	13.78	14.51
91	14.51	13.78	(0 2 3 4 5 7 8 9)	2.60°	-2.60°	(0 1 2 4 5 6 7 9)	13.78	14.51
92	14.51	13.78	(0 1 2 3 5 7 8 9)	2.60°	-2.60°	(0 1 2 4 6 7 8 9)	13.78	14.51
93	15.04	14.33	(0 1 3 5 6 7 8)	2.55°	-2.55°	(0 1 2 3 5 7 8)	14.33	15.04
94	15.04	14.33	(0 1 3 4 5 6 8)	2.55°	-2.55°	(0 2 3 4 5 7 8)	14.33	15.04
95	15.04	14.33	(0 1 2 4 7 8 9)	2.55°	-2.55°	(0 1 2 5 7 8 9)	14.33	15.04
96	15.87	15.17	(0 1 2 3 4 6 8)	2.52°	-2.52°	(0 2 4 5 6 7 8)	15.17	15.87
97	13.16	12.53	(0 1 2 3 4 6 7 8)	2.23°	-2.23°	(0 1 2 4 5 6 7 8)	12.53	13.16
98	18.52	18.00	(0 3 4 6 7 8)	1.86°	-1.86°	(0 1 2 4 5 8)	18.00	18.52

Table 2 (continued): List of the 98 pairs of azimuth-biased Tn-types.

The remaining 30 pairs of asymmetrical Tn-types are comprised of genderless neutral members yielding zero-value azimuths. These Tn-types are a mixture of a symmetrical Tn-type, which yields equal values for tonicity and phonicity, with other pitch-classes whose root-supporting and vertex-supporting effects are not big enough to upset the original root-and-vertex formation capability of their symmetrical accompanying group. Table 3 shows a list of the 30 pairs of asymmetrical azimuth-unbiased Tn-types, in decreasing order of tonicity and phonicity.

	TON	PHO	T_n-Type	AZI	AZI	T_n-Type	TON	PHO
1	37.50	37.50	(0 1 6)	0.00°	0.00°	(0 5 6)	37.50	37.50
2	28.85	28.85	(0 1 5)	0.00°	0.00°	(0 4 5)	28.85	28.85
3	28.17	28.17	(0 1 4)	0.00°	0.00°	(0 3 4)	28.17	28.17
4	22.97	22.97	(0 1 3 5 7 9)	0.00°	0.00°	(0 2 4 6 8 9)	22.97	22.97
5	21.82	21.82	(0 1 3)	0.00°	0.00°	(0 2 3)	21.82	21.82
6	21.33	21.33	(0 1 5 7)	0.00°	0.00°	(0 2 6 7)	21.33	21.33
7	20.64	20.64	(0 1 2 3 5)	0.00°	0.00°	(0 2 3 4 5)	20.64	20.64
8	20.42	20.42	(0 1 2 4 6 9)	0.00°	0.00°	(0 2 4 5 6 9)	20.42	20.42
9	20.25	20.25	(0 1 3 7 8)	0.00°	0.00°	(0 1 5 7 8)	20.25	20.25
10	18.85	18.85	(0 1 2 4)	0.00°	0.00°	(0 2 3 4)	18.85	18.85
11	18.06	18.06	(0 1 2 5 7)	0.00°	0.00°	(0 2 5 6 7)	18.06	18.06
12	17.07	17.07	(0 1 2 6 7)	0.00°	0.00°	(0 1 5 6 7)	17.07	17.07
13	16.58	16.58	(0 2 3 4 5 7 9)	0.00°	0.00°	(0 2 4 5 6 7 9)	16.58	16.58
14	15.05	15.05	(0 1 2 3 4 6)	0.00°	0.00°	(0 2 3 4 5 6)	15.05	15.05
15	14.33	14.33	(0 1 2 3 4 5 7)	0.00°	0.00°	(0 2 3 4 5 6 7)	14.33	14.33
16	13.78	13.78	(0 1 3 4 5 6 7 9)	0.00°	0.00°	(0 2 3 4 5 6 8 9)	13.78	13.78
17	13.78	13.78	(0 1 2 3 5 6 7 9)	0.00°	0.00°	(0 2 3 4 6 7 8 9)	13.78	13.78
18	13.78	13.78	(0 1 2 3 4 6 8 9)	0.00°	0.00°	(0 1 3 5 6 7 8 9)	13.78	13.78
19	13.78	13.78	(0 1 2 3 4 6 7 9)	0.00°	0.00°	(0 2 3 5 6 7 8 9)	13.78	13.78
20	13.16	13.16	(0 1 2 3 4 5 6 8)	0.00°	0.00°	(0 2 3 4 5 6 7 8)	13.16	13.16
21	12.25	12.25	(0 1 2 3 4 6 7 8 9)	0.00°	0.00°	(0 1 2 3 5 6 7 8 9)	12.25	12.25
22	12.25	12.25	(0 1 2 3 4 5 7 8 9)	0.00°	0.00°	(0 1 2 4 5 6 7 8 9)	12.25	12.25
23	12.25	12.25	(0 1 2 3 4 5 6 8 9)	0.00°	0.00°	(0 1 3 4 5 6 7 8 9)	12.25	12.25
24	7.50	7.50	(0 1 3 4 7 8)	0.00°	0.00°	(0 1 4 5 7 8)	7.50	7.50
25	6.56	6.56	(0 1 2 4 5 7 8 10)	0.00°	0.00°	(0 1 2 4 6 7 9 10)	6.56	6.56
26	6.56	6.56	(0 1 2 3 5 6 8 10)	0.00°	0.00°	(0 1 2 3 5 7 9 10)	6.56	6.56
27	5.83	5.83	(0 1 2 3 5 6 7 9 10)	0.00°	0.00°	(0 1 2 3 5 6 8 9 10)	5.83	5.83
28	5.83	5.83	(0 1 2 3 4 5 6 7 9)	0.00°	0.00°	(0 2 3 4 5 6 7 8 9)	5.83	5.83
29	3.89	3.89	(0 1 2 3 4 6 7 8 10)	0.00°	0.00°	(0 1 2 3 4 6 8 9 10)	3.89	3.89
30	3.89	3.89	(0 1 2 3 4 5 7 8 10)	0.00°	0.00°	(0 1 2 3 4 5 7 9 10)	3.89	3.89

Table 3: List of the 30 pairs of asymmetrical azimuth-unbiased Tn-types.

Concluding remarks

Historically, the ideas of tonic (major), phonic (minor), and neutral modal genders have been very clear for sets such as the major and minor triads – Tn-types (0 4 7) and (0 3 7), respectively – and the open-fifth – Tn-type (0 5). Nonetheless, this concept of modal gender has proven to be difficult to handle or even useless for other kinds of Tn-types in the context of post-tonal theory. The theoretical approach here proposed specifically allows the extension of this modal grammatical gender concept to sets that are foreign to tonality as traditionally conceived, and such an approach may be able to give interesting and renewed insight into matters such as the formation and use of tonal centers, of modality and of axes of symmetry, using modal gender as a means of organization and study of the Tn-type universe. These ideas come with further promising ramifications to the study of form, due to the renewed major/minor duality and its accompanying dialectics of opposition, and to the study of orchestration, due to the root/vertex concepts and their properties regarding primeval intervals, which yield well-fused sonorities that can be exploited by clever instrumentation. There is also the interesting correlation of gender with transposition and inversion. The fact that tonic Tn-types invert to equal-intensity phonic ones (and vice versa) further the understanding of the relationship between Tn-types and Tn/TnI-types, as well as the comprehension of the possibilities of structural meaning which can be extracted from that relationship of tonic/phonic duality. More importantly, the modal gender and mathematical models here presented not only extend the idea of gender beyond the confines of traditional tonality, but they do this while helping to explain and confirm the historical importance bestowed to the major and minor triads, which are – curiously enough – the Tn-types with the greatest azimuth value possible. In the same spirit of Edmond Costère's *Loi de l'Attraction Universelle* (COSTÈRE, 1954: 15), this expanded concept of modal gender allows for an interesting bridge between tonal and post-tonal music theories and practices, which can be further exploited. Also, the formal theoretical separation between the concepts of root and generatrix, already suggested earlier by ideas such as Ernst Levy's concept of telluric gravity (LEVY, 1985: 15), can be used as an important key element in the reconciliation between nineteenth-century dualism, contemporary psychoacoustics and, more importantly, common musical practice and intuition. In a way, dualist music theories still tend to be elegant and attractive models for musical thought, especially because of their symmetrical conception and their dialectics of modal opposition.

References

AZIMUTH. In: The Merriam-Webster Online Dictionary and Thesaurus, 2016. http://www.merriam-webster.com/dictionary/azimuth. Accessed October 5, 2016.

BARBOUR, James Murray. *Tuning and Temperament* – A Historical Survey. East Lansing: Michigan State College Press, 1951.

BENSON, Dave. *Music*: A Mathematical Offering. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

COSTÈRE, Edmond. *Lois et styles des harmonies musicales*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.

GAFFURIUS, Franchinus. *Practica Musicae*. Translated and transcripted by Clement A. Miller (Musicological Studies and Documents, v. 20). Dallas: American Institute of Musicology, 1968.

GENERATRIX. In: The Merriam-Webster Online Dictionary and Thesaurus, 2016. http://www.merriam-webster.com/dictionary/generatrix. Accessed October 5, 2016.

HARRISON, Daniel. *Harmonic Function in Chromatic Music:* A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

HAUPTMANN, Moritz. *The Nature of Harmony and Metre*. London: Swan Sonnenschein & co., 1888.

HAWKINS, John. *A General History of the Science and Practice of Music*. Re-print of the J. Alfred Novello edition of 1853. New York: Dover, 1963. 2 v.

HELMHOLTZ, Hermann von. *On The Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. London: Longmans, Green, and Co., 1875.

KLUMPENHOUWER, Henry. Dualist Tonal Space and Transformation in Nineteenth-Century Musical Thought. In: CHRISTENSEN, T. (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 456-476.

LEVY, Ernst. *A Theory of Harmony*. Albany: State University of New York Press, 1985.

MICKELSEN, William. *Hugo Riemann's Theory of Harmony:* A Study. Lincoln: University of Nebraska Press, 1977.

MOORE, B. C. J.; PETERS, R. W.; GLASBERG, B. R.. Thresholds for the Detection of Inharmonicity in Complex Tones. *Journal of The Acoustical Society of America*, USA, 77, 1861-1867, 1985.

OETTINGEN, Arthur von. *Harmoniesystem in Dualer Entwicklung*. Leipzig: W. Glaser, 1866.

PARNCUTT, Richard. Revision of Terhardt's Psychoacoustical Model of the Root(s) of a Musical Chord. *Music Perception*, California, USA, v. 6-1, p. 65-93, Fall 1988.

_____. *Harmony:* A Psychoacoustical Approach. Berlin: Springer-Verlag, 1989.

_____. A Model of the Perceptual Root(S) of a Chord Accounting for Voicing and Prevailing Tonality. In: LEMAN, M. (Ed.). *Music, Gestalt, and Computing - Studies in Cognitive and Systematic Musicology*. Berlin: Springer-Verlag, 1997. p. 181-199.

_____. Tonal Implications of Harmonic and Melodic Tn-types. In: KLOUCHE, T.; NOLL, T. (Ed.). *Mathematics and Computing in Music*. Berlin: Springer-Verlag, 2009. p. 124-139.

PLACK, Christopher J.; OXENHAM, Andrew J.. The Psychophysics of Pitch. In: PLACK C. J.; OXENHAM, A. J.; FAY, R. R.; POPPER, A. N. (Ed.). *Pitch: Neural Coding and Perception*. New York: Springer, 2005. p. 7-55.

PLOMP, Reinier. Pitch of Complex Tones. *The Journal of the Acoustical Society of America*, USA, v. 41, n. 6, p. 1526-1533, 1967.

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

REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

RIEMANN, Hugo. History of Music Theory, Book III. Translated and edited by C. William Mickelsen. In: MICKELSEN, William. *Hugo Riemann's Theory of Harmony*: A Study. Lincoln: University of Nebraska Press, 1977. p. 105-238.

_____. *Harmony Simplified; or, The Theory of the Tonal Functions of Chords*. London: Augener & Co., 1903.

SCHUCK, O. H.; YOUNG, R.W.. Observations on the Vibrations of Piano Strings. *Journal of The Acoustical Society of America*, USA, v. 15-1, p. 1-11, 1943.

TARTINI, Giuseppe. *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*. Padova: Stamperia del Seminario appresso Giovanni Manfrè, 1754.

TENNEY, James. *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'*. White Plains, NY: Excelsior, 1960.

WIENPAHL, Robert W.. Zarlino, the Senario and Tonality. *Journal of the American Musicological Society*, USA, v. 12-1, p. 27-41, 1959.

ZWICKER, Eberhard, & FASTL, Hugo. *Psycho-Acoustics, Facts and Models*. 3rd ed. Berlin: Springer-Verlag, 2007.

Marcus Alessi Bittenncourt (b. 1974) is an American-born Brazilian composer, pianist and music theorist. He received his master's and doctorate degrees in music composition from Columbia University in New York and his bachelor's degree in music from the University of São Paulo. He is currently an associate professor of composition, theory and computer music at the State University of Maringá, Brazil. He has more than 15 years of experience lecturing on music theory. His most recent publications mainly include the articles *Reimagining a Riemannian symbology for the structural harmonic analysis of 19th-century tonal music* (published in *Revista Vortex Music Journa*l, Curitiba, v. 2, pp. 30-48, 2013) and *O Arcabouço de uma Proposta de Metodologia Analítica para o Tonalismo do Século XIX: uma revisão taxonômica da teoria da modulação* (published in *Revista Musica Hodie*, Goiânia, v.13, n.1, p. 135-154, 2013). alessibittencourt@gmail.com

Dr. Bittencourt's research received funding support from the Araucária Foundation for the Scientific and Technological Development of the State of Paraná, Brazil.



PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO
Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior

FUNDAÇÃO ARAUCÁRIA
Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Paraná

DOI 10.20504/opus2016b2216

Use of Linkage Technique in Johannes Brahms' op. 78 and Leopoldo Miguéz's op.14 Violin Sonatas

Desirée Johanna Mesquita Mayr (UFRJ)
Carlos de Lemos Almada (UFRJ)

Abstract: This paper specifically addresses linkage, a characteristically Brahmsian technique employed in the formation of musical ideas through the gradual transformation of precedent elements, being considered an indicator in the use of developing variation. After a detailed review of the literature encompassing definitions, classification and exemplification considering works of three theorists (FRISCH, 1984. SMITH, 2007. RAHN, 2015), an original proposal for a typology of linkage is presented. We compare a special occurrence of linkage in Brahms' *Violin Sonata,* op. 78 to two similar occurrences in Leopoldo Miguéz's sonata op. 14, a work of the same genre.. The results reinforce the hypothesis that Miguéz had employed organic constructive processes in his piece.

Keywords: *Linkage;* violin sonatas op. 78 by Brahms and op.14 by Miguéz; developing variation.

Uso da técnica de *linkage* nas sonatas para violino op. 78, de Johannes Brahms, e op.14, de Leopoldo Miguéz

Resumo: Este artigo aborda especificamente a técnica de *linkage*, caracteristicamente brahmsiana (SMITH, 2007: 109), empregada na formação de ideias musicais através de transformações graduais de elementos precedentes, sendo considerada como indicadora do emprego de variação progressiva. Após uma detalhada revisão bibliográfica, englobando definições, classificação e exemplificações, considerando trabalhos de três teóricos (FRISCH, 1984; SMITH, 2007. RAHN, 2015), é apresentada uma proposta original de uma tipologia para o conceito. Um caso especial de *linkage* na *Sonata para Violino* op. 78 de Brahms é analisado comparativamente com duas ocorrências semelhantes em obra de mesmo gênero de Leopoldo Miguéz, a sonata op.14. Os resultados reforçam a hipótese de que Miguéz teria empregado processos construtivos orgânicos em sua sonata.

Palavras-chave: *Linkage*. Sonatas para violino op. 78 de Brahms e op.14 de Miguéz. Variação progressiva.

MAYR, Desirée Johanna Mesquita, ALMADA, Carlos de Lemos. Use of Linkage Technique in Johannes Brahms' op. 78 and Leopoldo Miguéz's op. 14 Violin Sonatas. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 429-449, dez. 2016.

A poster with this same title was recently presented by the authors in the 52th Annual Conference of the Royal Music Association in London, UK.

Submitted on 02/10/2016, approved on 05/11/2016.

This paper integrates an ongoing PhD research intended to comparatively analyze the thematic structures of two almost identical contemporary violin sonatas: Brahms' op. 78 (composed in 1878) and the first work of the same genre written by the Brazilian composer, Leopoldo Miguéz (1850-1902) cataloged as op. 14. A previous study (MAYR, 2015) found a strong positive correlation between the eight themes of op. 14's first movement (organized in sonata form). Moreover, the study demonstrated that most of the thematic structures could be explained analytically as having been derived from the gradual transformation of a group of six basic elements present in the first four bars. Such circumstances denote the employment of organic and economic means in the construction of the piece. The present proposal aims to further this investigation by taking into account the linkage technique. By hypothesis, the unequivocal analytical identification of this characteristically Brahmsian technique (SMITH, 2007: 109) in a given musical passage may constitute concrete evidence of developing variation, as opposed to a mere superficial transformation without further structural consequences.

This paper is structured in four main sections, each focusing on a specific issue: (1) the theoretical background behind linkage: ideals of Organicism and principles of *Grundgestalt* and developing variation; (2) a literature review on the subject of linkage, including definitions and exemplification; (3) an original proposal for a linkage typology, aiming to refine the derivative analysis; and (4) an examination into the use of linkage in the sonatas by Miguéz and Brahms.

Theoretical antecedents

For Leonard Meyer (1989: 189-205) organicism represented the most important extra-musical influence to Romantic Austro-German composers, mainly Mozart, Beethoven, Brahms, Schoenberg and Berg. Essentially, the organicist conception can be defined as an artistic creation that models biological growth. In music, organic construction corresponds to the economic structural development of related material derived from a basic group of musical elements. Ideally, the whole substance of an organically constructed piece (themes, accompaniment, contrasting and subsidiary ideas, etc.) may be obtained through derivative processes operating along an indefinite number of generations of variants.

During the 1910s, Arnold Schoenberg elaborated two principles that aimed to describe and formalize the process of organic construction in music, namely, developing variation and *Grundgestalt*. Motivated by an intention of demonstrating "continuity between the compositional processes of the classical romantic Viennese school and his own music"

(COLLISON, 1994: 20), Schoenberg formulated both concepts based on his observation of the music of Brahms, one of his declared "great masters" (SCHOENBERG, 1984: 76). In a well-known essay entitled *Brahms the Progressive*, published in the book *Style and Idea* (1984: 398-441)[1], Schoenberg praises the highly sophisticated Brahmsian thematic treatment, characterized by a gradual development of a group of elementary motives. It is interesting to note that, in spite of adopting Brahms as the ideal model of organic composer for his theoretical formulations, Schoenberg himself has intensely employed these principles in his music since the beginning of his professional career, as several analytical studies demonstrate (RUFER, 1954; FRISCH, 1984, 1993; NEFF, 1984; HAIMO, 1997; COLLEEN, 2009; ALMADA, 2011, 2016).

In a few words, a *Grundgestalt* corresponds to "the first creative thought" (RUFER, 1954: ix) or, metaphorically speaking, the seed from which an entire musical work can be extracted. In practical terms, a *Grundgestalt* is presented at the very beginning of a piece (normally with a duration of two or three measures), being characterized by a combination of strong and "personal" musical elements (as intervallic or rhythmic sequences, harmonic relations, metrical positions and so on). In organic construction, the *Grundgestalt* becomes a referential unity for material production through developing variation techniques. As defined by Ethan Haimo,

> Developing variation is a special category of variation technique, one that implies a teleological process. As a result, later events – even markedly contrasting ones – can be understood as originate from, or grow out of, changes that were made in the repetitions of early musical unities. Therefore, true developing variation can be distinguished from purely local varied repetitions that have no developmental consequences. Developing variation offers the possibility of forward motion, permitting the creation of new or contrasting (but still related) ideas, while local variation affects only the passage in question (HAIMO, 1997: 351).

Fig. 1 presents a schematic view of developing variation being applied to a *Grundgestalt* (Gr). As it can be observed, it basically consists of a recursive process of variation over variation, resulting in generations of derived forms (a, b, c,…), which in turn becomes referential forms for further derivation. The process gradually moves away from the *Grundgestalt* in concentric circles, expanding (in thesis, at least) the divergences between

[1] This essay, published in the book *Style and Idea* (SCHOENBERG, 1984: 398-441), was originally a conference presented by the composer broadcasted on the Frankfurt Radio in 1933 as part of the commemoration of Brahms' birth centenary.

the variants and the referential form. In this manner, even the most contrasting musical ideas (as indicated by Haimo's quotation) may be obtained.

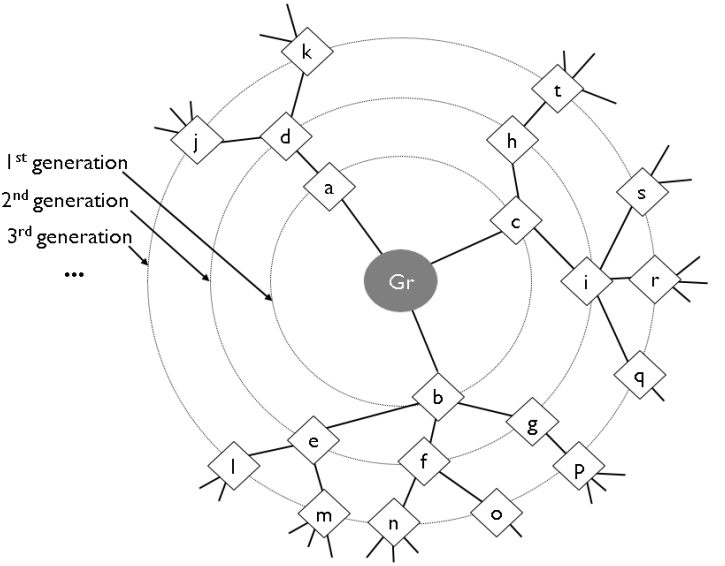


Fig. 1: Schematic representation of the principles of developing variation and *Grundgestalt.*

Developing variation is related to different kinds of techniques and procedures, among them linkage is certainly the most important. One of the main objectives of this study is to define and systematically map these techniques, which, consequently, will contribute to refine the methodology employed for the derivative analysis of the sonatas by Brahms and Miguéz.

Linkage

The first elaboration of the concept of linkage (originally in German, *Knüpftechnik*) is due to Heinrich Schenker (1868-1935), as one of the vast repertoire of elements of his analytical method. It can be defined as a "technique of motivic association in which a new phrase repeats the motivic idea of the precedent phrase, aiming both to provide continuity and to initiate something anew" (FRAGA, 2011: 76). Linkage is a relatively lesser-known resource of Schenkerian analysis (compared to others, like unfolding, register transfers, progressions, initial ascents, and so on), being simply omitted in some referential texts on

the subject.[2] This fact seems to corroborate the general critique associated to the Schenkerian analysis, namely, that it gives less importance to motivic relations in the reduction process. However, as it can be demonstrated in texts written by some of the first followers of Schenker's thought (for instance, Oswald Jonas[3] and Sylvan Kalib[4]), the motive was not completely absent from his concerns[5].

According to Peter Smith, linkage "reflects the theorist's [i.e., Schenker's] penetrating insight into the motivic dimension of tonal music" and consists of the "transformation of a gesture of conclusion into one of initiation" (SMITH, 2007: 109). As a complementary definition, linkage occurs when "a 'new' idea evolves spontaneously from a preceding one" (FRISCH, 1984: 15-16), which can be associated to the concept of gradual development. Considered by Frisch and Smith as a distinctly Brahmsian constructive procedure, the employment of linkage for generating new themes from preceding motives can be viewed as one of the most efficient manners to provide continuous and organic growth in a musical piece. Fig. 2 presents a graphical representation of the use of linkage: the motivic element X that ends the musical idea *a* serves as basis for the beginning of the musical idea *b*. In general, element X' undergoes some type of transformation, for example, melodic variation or metrical displacement. Nonetheless, the new context provides sufficient contrast for both ideas, while the strong similarity between X and X' creates a unity of its own and grants continuity to the musical flux.

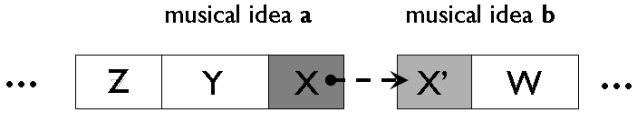


Fig. 2: Graphical representation of linkage in the connection of two musical ideas.

[2] Cf. Forte and Gilbert (1982), Pankhurst (2008)

[3] Jonas (1897-1978) was Schenker's pupil. In 1934, he emigrated to America just after publishing *Das Wesen des musikalischen Kunstwerks: Eine Einführung in Die Lehre Heinrich Schenkers* [*Introduction to the Theory of Heinrich Schenker*, in the English translation]. With his colleague Felix Salzer, also a student of Schenker and a fugitive from Nazism, he founded the Schenker Institute at the University of California. Both are considered largely responsible for the extraordinary expansion of Schenker's ideas in American academia.

[4] The American music theorist, Sylvan Kalib (b. 1929) had studied with Oswald Jonas. In 1973, he published his PhD thesis entitled *Thirteen Essays from the Three Yearbooks Das Meisterwerk in der Musik by Heinrich Schenker: An Annotated Translation*.

[5] Cf. Jonas' and Kalib's comments on the concept in this section.

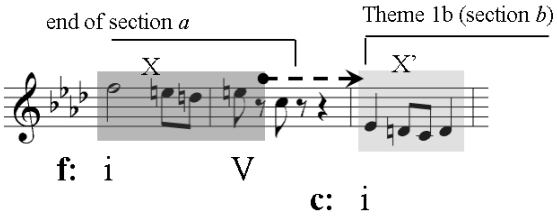
Three analytical works provided the main references for the present approach according to its main objective, namely, to evidence the correlations between the technique of linkage and developing variation: (1) the influential book *Brahms and the Principle of Developing Variation* (published in 1984) by Walter Frisch; (2) Peter Smith's article *New Perspectives on Brahms' Linkage Technique* (2007); and (3) a newly issued academic dissertation by Steven Rahn entitled *Knüpftechnik: Coding Narrative in the Music of Brahms and the Experimental Fiction of Robbe-Grillet* (2015). Although each one of these studies basically discuss the same concept, they each address specific and particular aspects of the subject and in this way are mutually complementary.

Frisch's book departs from Schoenberg's comments in the previously mentioned essay *Brahms the Progressive*. His study aims to produce a systematical and deeply analytical investigation on Brahms' organic procedures employed in the derivation of themes, considering his different compositional phases. The further-reaching results of Frisch's analyses is undoubtedly the precise identification of these procedures, among which the linkage technique is certainly the most important. In his first comments on this topic, Frisch points to an implicit recognition of linkage as a typical Brahmsian procedure in two writings by Schoenberg (FRISCH, 1984: 15-16). In spite of not formally identifying it as a technique, Schoenberg perceives the use of linkage in an analysis of Brahms' *String Quartet* op. 51, no. 2 (included in the essay *Brahms the Progressive*), where he detects the presence of a "linking motive". More meaningfully, in the book *Fundamentals of Musical Composition* (SCHOENBERG, 1990), Schoenberg exemplifies the composition of a musical sentence in the style of Brahms, in which a linkage idea connecting two subsections is clearly present[6]. Both instances (especially the latter) suggest that Schoenberg (even if in an intuitive manner) recognized linkage not only as a personal trait of Brahms' style, but also as a decisive constructive technique for thematic development. It is noteworthy to add that Schoenberg employed linkage to his own music (two examples of its application will be presented later in this paper).

In his text, Frisch analyzes various passages of Brahms' works distributed along his creative trajectory. In an early work, the *Piano Sonata* op. 5/I (composed in 1853, when Brahms was only 20 years old), there is what the author considers "an impressively precocious instance of the linkage technique" (FRISCH, 1984: 37). Ex. 1 shows an adapted and simplified version of Frisch's illustration while highlighting only the application of the technique. The movement's opening theme is organized in a small ternary form (using

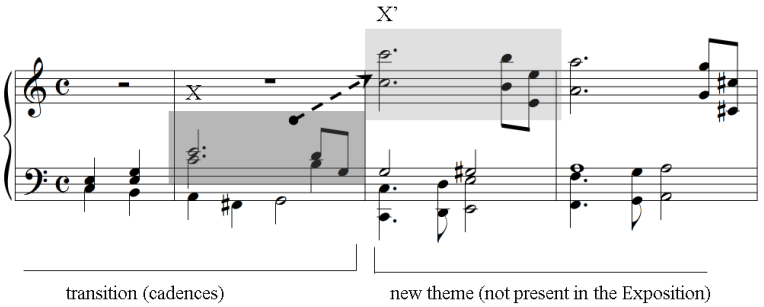
[6] This passage can be found in Schoenberg's *Fundamentals of Musical Composition* (SCHOENBERG, 1990: 65-66).

Schoenberguian terminology) divided, according to Frisch's analysis, into three complementary ideas: Themes 1a, 1b and 1a'. As it can be observed in Ex. 1, Theme 1b initiates with a variation (X') of the fragment that concludes section *a* (X) within a new harmonic context.



Ex. 1: Brahms: *Piano Sonata* op. 5/I – mm.5-7, reduction (adapted from FRISCH, 1984: 171).

Throughout his book, Frisch points to several other applications of linkage that are increasingly more sophisticated in treatment. Essentially, Brahms' use of the technique in the connection of ideas became more subtle and fluid avoiding explicit compartmentation like in the case of op. 5. As an example of this mature practice, Frisch mentions the creation of a new theme through "one of his most inspired uses of the linkage technique" (FRISCH, 1984: 140) in the recapitulation section of the second movement of the *Second Symphony* op. 73. As shown in Ex. 2 (an adaptation from Frisch's Ex. 40), the conclusive horns' figure (X) is immediately "recycled" by the violins (X') initiating the theme.



Ex. 2: Brahms: *Second Symphony* op. 73/II – mm. 5-7, reduction (adapted from FRISCH, 1984: 140).

Interestingly, this new theme replaces the original secondary theme (introduced in the exposition). After presenting the new idea, "the two-note motive of the original second theme is heard, much as it was in exposition" and "the 'missing' theme resurfaces three times in the last movement." This fact suggests a deeper, structural use of linkage, which becomes part of the basic compositional planning. As Frisch affirms, besides "an elegant method of generating new ideas", in op. 73, linkage "is put into the service of the larger design […], for it replaces an earlier theme and thus sets in motion a drama that is resolved only in the finale" (FRISCH, 1984: 140).

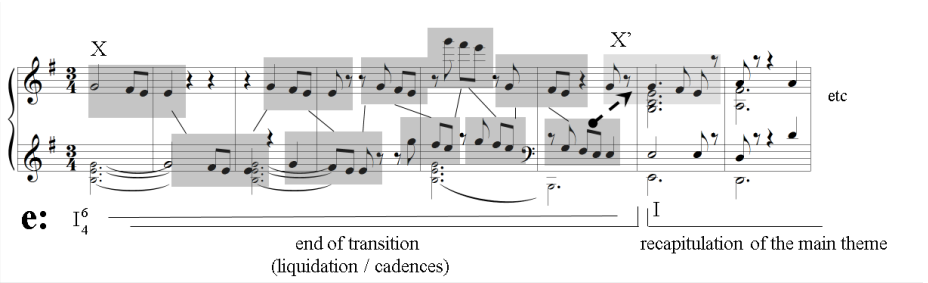
Peter Smith proposes a refinement of Frisch's study about linkage. With the aid of analytical tools adapted from a Schenkerian analysis, Smith examines different instances of linkage in a varied group of Brahms' pieces (and in two cases of Beethoven compositions, as well). However, his main contribution to the subject is certainly the conceptual expansion of the scope of linkage, by considering three domains of application: melody, harmony and rhythm/meter. While the first one may be associated to "conventional" linkage, i.e., oriented by a motivic-thematic derivation, as in Frisch's examples, the other two aspects demand further explanation. Introducing his point of view, Smith affirms that

> What has not been well recognized . . . is the extent to which rhythmic or harmonic components may enhance the associative effect of linkage, even as these components also manifest their own forms of structural reinterpretation. In the rhythmic dimension, this enhancement may involve either a change in the hypermetric position of a linking motive or the migration of that motive in relation to the notated meter. In the harmonic dimension, the magical effect[7] of association might engage continuity of a vertical sonority even as the verticality involved undergoes a shift in structural meaning. Such harmonic linkage may even arise between a structural harmony and an incidental or "apparent" version of the same sonority (SMITH, 2007: 110-111).

From Smith's words, we can deduce that *structural reinterpretation* is a common attribute of the three kinds of linkage and that its main consequence is to provide *continuity* in an economic way. The differences between the harmonic and rhythmic cases are properly elicited through the manner in which they are accomplished.

[7] "Magical effect" is a reference to an expression used by Schenker to define linkage in his book on harmony published in 1906.

Essentially, harmonic linkage occurs when a formal boundary is "blurred" in some way, be it due to an unexpected connection or even to the omission of a chord. A recurrent instance of this case among Smith's musical examples involves the cadential formula "$I_{6/4}$-$V_{5/3}$-I" positioned at the boundary of some important formal section (as the recapitulation of sonata forms). A harmonic linkage is properly established when the cadential $I_{6/4}$ chord is *not* followed by the expected $V_{5/3}$. Its omission from the formula weakens the tonic arrival and the sense of change contributing to fluent continuity. Ex. 3 (an adaptation of Smith's example 6) illustrates the use of harmonic linkage in Beethoven's *Piano Sonata* op. 90. As can be observed in the passage that antecedes the recapitulation of the main theme (m. 138-143), the resolution of the cadential $I_{6/4}$, i.e., the expected $V_{5/3}$, is elided and in some way harmonically fuses both sections. This contributes to the fluency of the musical narrative being, therefore, perfectly adjusted to the idea of linkage according to Smith's conception[8].



Ex. 3: Beethoven – *Piano Sonata* op. 90 / I / mm.138-145, reduction (adapted from SMITH, 2007: 118).

For Smith, rhythmic linkage involves necessarily "metric reinterpretation" of motives providing "continuity and contrast" (SMITH, 2007: 114). On a higher level, this is considered also under hypermetrical organization. This aspect is perfectly represented in the finale of Brahms' *Piano Quartet* in G minor. As pointed by Smith, in this movement Brahms manipulates the metrical structure of a dyad F♯-G in several different ways. Thus,

[8] Even though this can undoubtedly be considered an example of harmonic linkage, one cannot disregard other elements that contribute to the intended compositional effect as complementary factors: the almost obsessive repetition of the melodic motive G-F♯-E (X) and the constant metrical displacements of its several imitations. This discussion will be returned later during the classification of types of linkage.

the composer "develops the motive potentials for either strong-weak or weak-strong placement on multiple rhythmic levels" (SMITH, 2007: 140). In other words, by exploring both local and global (hypermetrical) possibilities for organization, Brahms obtains continuous structural reinterpretation for a single unity, which contributes to a notable economic construction. In an analysis that encompasses a considerable portion of his paper (SMITH, 2007:139-150), Smith demonstrates the extraordinary potential of the metric linkage for structuring a whole movement.

Steven Rahn investigates an attractive and original perspective on linkage, addressing the correlations between musical and literary narratives. The study takes as a point of departure the famous passage from Marcel Proust's *Du Côté de Chez Swann* (first book of *La Recherche du Temps Perdu*), in which some of the narrator's childhood memories are unexpectedly recovered by the taste of a madeleine cake accompanied by a cup of tea. Rahn (2015: 3) claims that a similar sense of associative relation may occur in music, "by recognizing and focusing on what is familiar: a melodic gesture, a rhythmic motive, a vertical sonority, the form, the genre, or any other characteristic." The dissertation examines the techniques employed by the French writer Alain Robbe-Grillet in select passages from the novel *Le Voyeur* (published in 1955) and compares them to linkage occurrences in two of Brahms' works (the song *Liebesglut*, op. 47, no. 2 and the *Piano Quartet* no. 2 in A major, op. 26, I) in search for "instances in which association and linkage blur formal boundaries, thus creating a continuous stream of musical events" (RAHN, 2015: 5).

In his first chapter, Rahn examines the origins of the concept, taking as reference studies on Schenkerian analysis. In a passage from a book written by Oswald Jonas, linkage is firmly associated to the concept of musical cohesion that must be attained through varied repetition. Sylvan Kalib defines linkage as a "technique related to the connection of ensuing spans […] it concerns the connection or linkage of phrases and/or sections." (KALIB apud RAHN, 2015: 6). After adding comments about Smith's study, Rahn presents his reflections in regards to linkage by arguing that

> temporal sequence increases in complexity and new meaning may emerge when the ending of a musical phrase simultaneously functions as the beginning of the subsequent phrase. A facet to linkage that has yet to be explored, in conjunction with narrative, is the manner in which the technique can produce confusion and disorientation and the expressive implications therein. While composers often use linkage to achieve formal cohesiveness, the technique can also cause temporal disruption (RAHN, 2015: 10).

Therefore, Rahn proposes another functionality for linkage besides achieving cohesiveness by continuity, which is caused by *temporal disruption*. Aiming to deepen and to support this original point of view, the second chapter of the dissertation addresses the use of linkage as a powerful narrative device in the Robbe-Grillet's novel. Musical application of the results obtained from the literary analysis is the focus of chapter three with the exam of the two Brahms pieces. Rahn initiates the discussion with the argument that, while Smith is only concerned with instrumental music, his approach aims to demonstrate that linkage is also subordinate to poetic expression, especially in Brahms's songs (RAHN, 2015: 53). Considering the specific case of *Liebesglut* he affirms:

> While my reading of the musical narrative partially derives from Brahms's treatment of hypermeter throughout the work, the interaction of linkage with the harmonic fabric also plays a significant role. By engaging with the text's themes, I argue that the song's second half progresses through a tragically ironic denouement and rejects the earlier expressive implications defined by the moments of linkage. Rather than resolution, defeat and resignation characterize the conclusion of the work.

In his long analyzes (20 pages), Rahn presents three instances of linkage, each one oriented by a musical parameter: hypermetric organization, harmony and melody (personified by a motive). According to the author, all three moments are put into the service of elements present in the poem's plot (and associated to literary strategies evidenced in his second chapter), thus musically illustrating concepts like disruption, evasion and confusion.

Considering the discussion in this literature review, it is possible to enlist the followings conclusions:

(a) linkage is an efficient technique intended to promote developing variation;

(b) its employment by Brahms is a characteristic trait of his thematic construction *modus operandi* present in most of his compositional career;

(c) it can operate on different structural levels and within three domains: melody, harmony and rhythm/meter;

(d) melodic linkage, which is the most salient type and of easiest understanding, occurs when a variation of the conclusive motivic fragment of a musical idea is employed for initiating the subsequent thematic idea;

(e) harmonic and rhythmic linkage involve more vague and abstract associative relations (and, consequently, relatively harder to detect in analysis), resulting in structural reinterpretation due to the "blurring" of formal boundaries. This can be caused by frustrating harmonic expectancies (omission of chords, use of inversions, etc.) or displacement and/or manipulation of metrical or hypermetrical structures;

(f) linkage may also be employed for highlighting expressive connotations with narrative plots, as in songs;

(g) the main specific purposes of linkage use for organic construction can be summarized as: to achieve cohesiveness by continuity (Jonas), to generate new thematic ideas (Frisch), to "provide continuity [and contrast] in an economic way" (Smith), to be employed as a structuring means on a larger-scale (Frisch and Smith), "to produce confusion and disorientation and the expressive implications therein" (Rahn).

Based on these points, the next section presents an original proposal of a typology for linkage, aiming to contribute to the systematization and refinement of this subject.

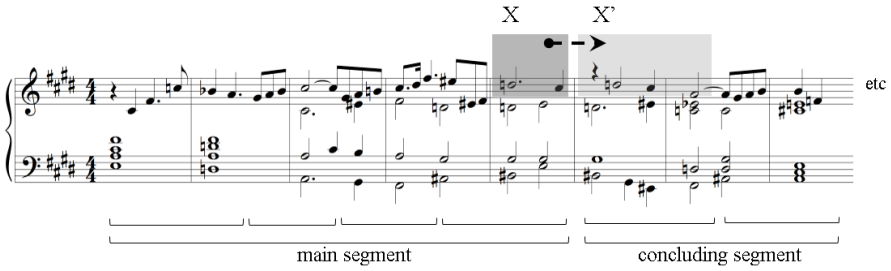
Linkage typology

An ideal typology would be able to precisely describe a given occurrence of linkage considering three aspects: (1) domain (melodic, harmonic or rhythmic/metric); (2) level (formal position) and (3) finality (one of those listed in Point (g) above). Since the latter aspect cannot always be easily determined (especially considering a local analysis), it seems reasonable (at least, at the time of this study) to propose a simpler version of the typology encompassing only the first two aspects.

Concerning the class "domain", the three possibilities will be represented by their initials: *m* (melodic linkage), *h* (harmonic) or *r* (rhythmic/metrical). In hybrid cases, when two or three types are combined, the corresponding letters should be noted together, with the most salient one taking first position in the formula. Thus, returning to Beethoven's *Sonata* op. 90 (Ex. 3), its linkage domain could be identified as *mhr*, *hmr* or *rmh* when depending solely on the analytical bias (from Smith's point of view, it is a case of *rmh*).

The level of linkage is determined by the importance of the formal position to which it is associated. It can be *external* (level 1) when it occurs within a boundary of two sections (and different thematic ideas, in the case of melodic linkage) or *internal* (level 2) when it is positioned inside a given section while almost always connecting phrases or segments of a theme. Though level 1 corresponds to the general case (represented by the scheme of Fig. 1), level 2 is considerably rarer. Exx. 4 and 5 present two instances of

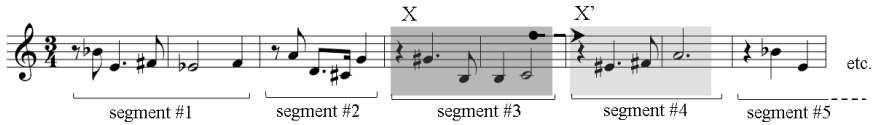
internal linkage extracted from two distinct pieces by Schoenberg. The first application is found inside the secondary theme of the *First Chamber Symphony* op. 9 (composed in 1906), one of the latest works of Schoenberg's tonal phase (Ex. 4).



Ex. 4: Schoenberg – *Chamber Symphony* op. 9 / Part I: Secondary theme / mm. 55-62, reduction. Example of linkage of level 2. Crossed labels indicate chord transformations (SCHOENBERG, 1969: 9).

As can be observed, the concluding segment of the theme is initiated by an almost strict restatement of the last motivic fragment in a different harmonic and metric context.

Ex. 5 shows an interesting case of level 2 linkage in the construction of the theme for *Orchestral Variations* op. 31 (concluded in1928), one of Schoenberg's most important serial works.



Ex. 5: Schoenberg – Theme of *Orchestral Variations* op. 31/ mm. 33-38 (accompaniment omitted). Example of level 2 linkage.

Despite X' being an elaboration of the preceding segment X (by suppression of a quarter note and a change of melodic contour), its linking function is clearly explicit, providing continuity and some contrast to the theme's structure by economic means.

A further refinement of cases of level 1 can be now proposed aiming to express the grade of "deepness" of the separation of the sections involved. In other words, for a more complete functional understanding of linkage in this aspect it seems necessary to know if the boundary in question corresponds to a relatively more or less important event, formally speaking. Taking into account the comprehensible difficulty for establishing a precise distinction of all the possible situations in such a fluid and almost intangible issue, only two alternatives will be considered: global-level boundaries (for example, between the development and recapitulation sections in a sonata-form movement to be labeled with the letter "a"), and local-level boundaries (between subsections as parts of a small ternary form, for example), which are cases to be classified with the letter "b".

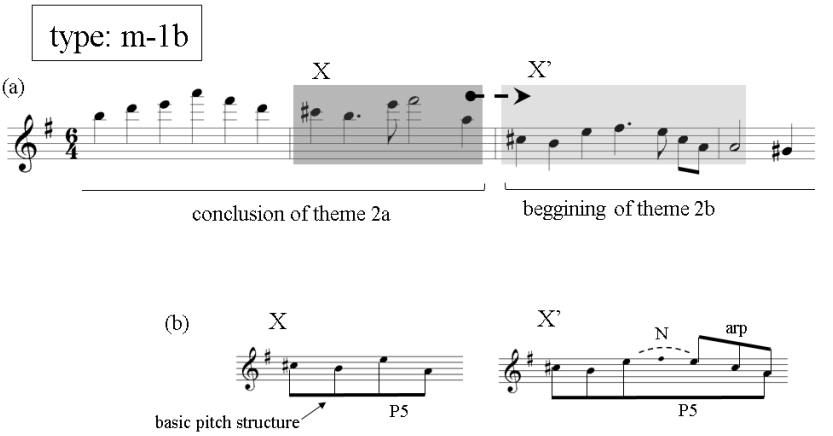
According to the present typology, a generic case of linkage must be identified through a simple formula (d-l) when "d" expresses the considered domain (*m*, *h* or *r* in simple cases or a combination thereof in hybrid situations) and "l" the level of application ("2", for internal linkage, "1a", for global-external and "1b", for local-external). Table1 classifies the types of the linkage cases presented in the five musical examples of this study.

Example	Title	Composer	Type
1	*Piano Sonata* op. 5	Brahms	m-1b
2	*Third Symphony* op. 73	Brahms	m-1b
3	*Piano Sonata* op. 90	Beethoven	hrm-1b
4	*Chamber Symphony* op. 9	Schoenberg	mr-2
5	*Orchestral Variations* op. 31	Schoenberg	m-2

Table1: Formal identification of the types of linkage present in Exx. 1-5.

Linkage in the Sonatas op. 78 and 14

Brahms' *Violin Sonata* in G major op. 78 is a piece that perfectly represents the composer's mature phase in regards to developing thematic treatment. In the words of Walter Frisch, in op. 78 "developing variation seems to have at last become a fully continuous process, one capable of generating an entire sonata exposition" (FRISCH, 1984: 120). Certainly, linkage plays a special role in this sophisticated constructive process. Frisch himself presents a case in his analysis, in the connection of two secondary themes (labeled as 2a and 2b). Ex. 6a reproduces Frisch's Ex. 34 with this instance of linkage, including its typological identification.



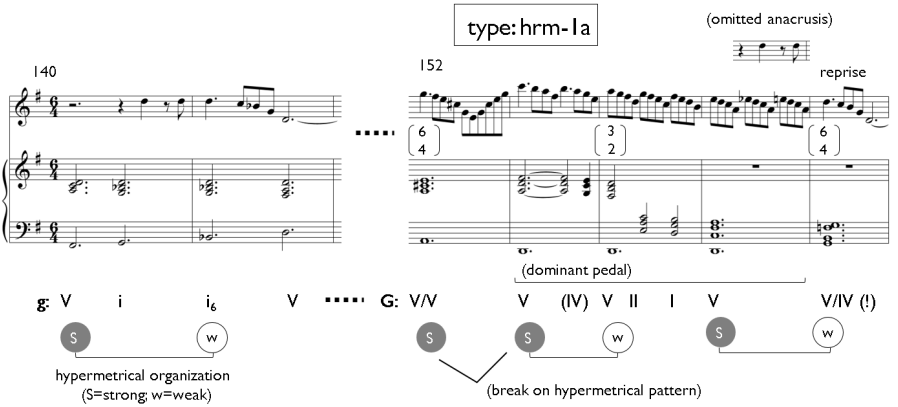
Ex. 6: (a) Brahms – *Violin Sonata* op. 78 / I / mm. 42-45, violin, (adapted from FRISCH, 1984: 119); (b) structural analysis of motives X and X'.

Ex. 6b proposes a structural analysis of both motives, according to Frisch's comments. As it can be observed, X' is an ingenious reformulation of X, which is especially evidenced by the elaboration of the descending fifth interval E-A.

For Peter Smith (2007: 120), "harmonic and rhythmic factors [act] as a complement" to melodic linkage. Their interaction is especially present in the final section of the development, culminating with the entry of the reprise. In respect to harmony, according to the author, linkage is provoked by a premature return of the tonic chord, in strong metrical and root positions along the final portion of the development[9]. Moreover, at the moment of the reprise, the expected gravitational I of G is weakened by a F natural (transforming this chord in a V/IV) and the characteristic anacrusis of the main theme is substituted by a two-bar flow of eight notes, strongly disguising its entry. The conjunction of both factors contribute to occult the recapitulation's borderline, resulting in a combination

[9] As argued by the author, "what is unusual that this tonic orientation arises from prolongation of the tonic harmony itself instead of expansion of the home dominant" (SMITH, 2007: 120). In fact, however, Smith omits the information that the various references to the tonic (which include a "false" recapitulation at m. 140) are related to its *minor* version. Actually, the "real" G major anticipation (inferred by a dominant preparation) is only unequivocally stated at m. 153, three bars before the reprise (cf. Ex. 7).

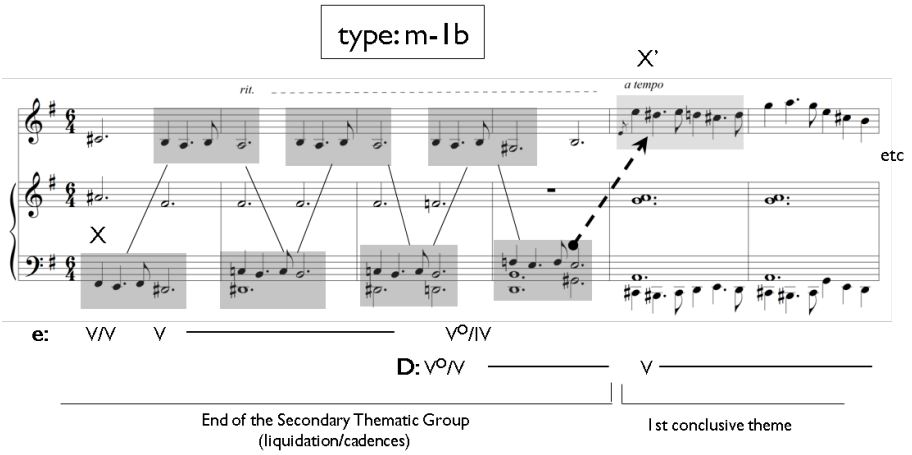
of fluidity and continuity. This effect is still intensified through a remarkable change in the hypermetrical organization at m. 152 (Ex. 7)[10]. Ex. 7 summarizes Smith's considerations on the triple linkage convergence in the passage between the re-transition and the recapitulation of op. 78/I, proposing a typological label as well.



Ex. 7: Brahms – *Violin Sonata* op. 78 / I / mm.140-1 and 152-156, reduction. Interaction of harmonic, melodic and rhythmic linkages (original conception based on Smith's analysis).

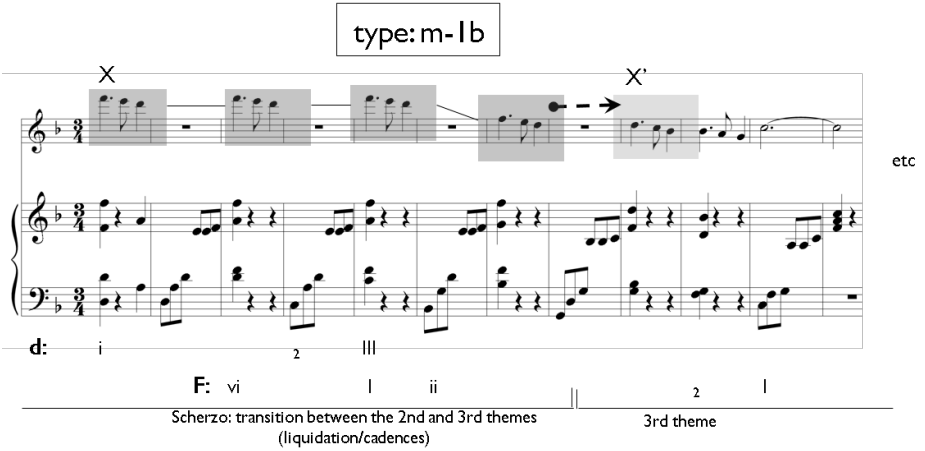
Besides these cases, the present analysis has detected other occurrences of linkage in the first movement of op. 78 specifically employed to introduce new thematic ideas from the transformation of precedent motives (or else, "conventional" linkage). Ex. 8 selects a special passage that resembles the melodic strategy employed by Beethoven in his op. 90 (cf. Ex. 3) consisting essentially in an imitative dialogue between violin and piano based on a motivic fragment at the end of the secondary thematic group, preparing the entry of the first concluding theme of the exposition.

10 Though not mentioned by Smith, there is also a subtle metrical transformation on the surface level suggested by a regrouping of the eight notes at mm.153-4 as indicated in Ex. 7 that helps to bring more indefiniteness and "turbulence" to the passage.



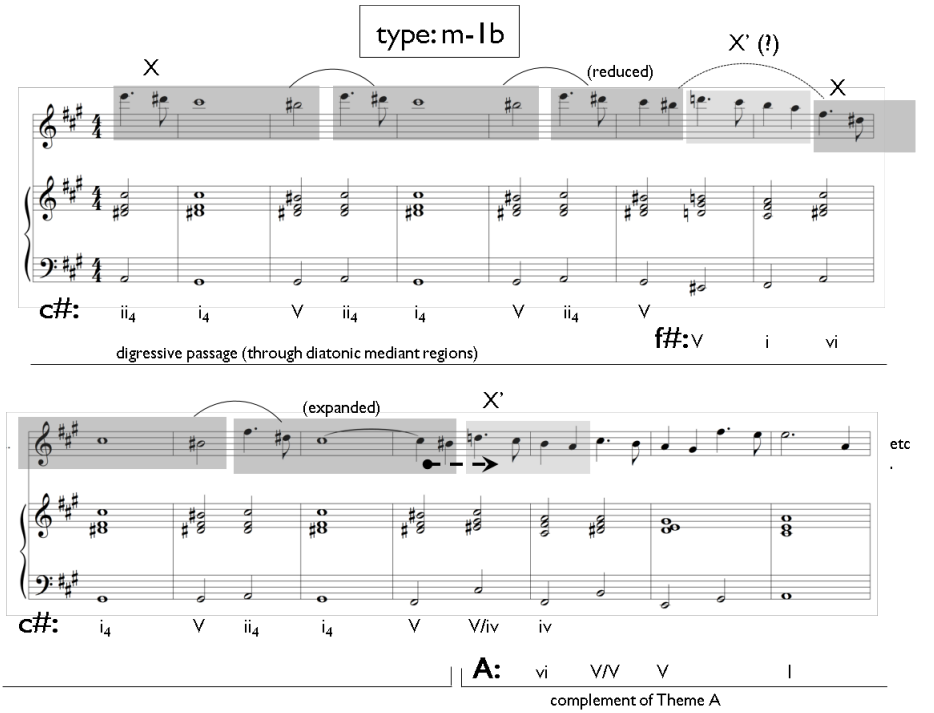
Ex. 8: Brahms–*Violin Sonata* op. 78 / I / mm. 66-71, reduction.

Similar constructive procedures are found in two passages in Miguéz's sonata. The first case (Ex. 9), located in the third movement between the second and third themes of the scherzo section, may be considered to some extent a simplified version of the Brahms' last example, in which only the imitations of the main motive are absent.



Ex. 9: Miguéz – *Violin Sonata* op.14 / III (Scherzo), mm. 135-144, reduction.

The same strategy is also present in the first movement of op. 14, although in a somewhat more sophisticated manner (Ex.10). Like in precedent cases, the linking fragment X is repeated. Then, a reduced version (mm. 43-44) seems to introduce the beginning of a new thematic idea, but the return to X one bar later implies that the process had not yet finished. A new transformation of the motive, this time by a subtle expansion of the duration of its penultimate note (C♯) brings, finally, the "real" X' and, consequently, the entry of the new theme. Moreover, this point coincides with the return of the tonic (A major) after a relatively long digressive passage on the tonal area of diatonic mediant, reinforcing the sense of a formal boundary.



Ex.10: Miguéz – *Violin Sonata* op. 14 / I, mm. 40-52, reduction.

Conclusion

This paper addressed the concept of linkage, a compositional technique intended to provide a fluent connection of musical ideas that is firmly associated to organic musical construction and, consequently, to the principle of developing variation. After a well-exemplified literature review on the subject, an original typology was presented encompassing several possibilities of occurrence as a contribution for the analytical identification of systematic linkage. A specific case of melodic linkage in Brahms' op. 78 was selected as a model for comparison with two similar occurrences in two different movements of Miguéz's op. 14. The analysis of these cases suggests that Miguéz has in some way assimilated this distinctive Brahmsian procedure in the construction of at least two of his themes. Probably this assimilation, like in Schoenberg's case, may have resulted from a combination of pure intuition and analytical observation of Brahms' *modus operandi*. It is important to add that at this juncture, the analysis has found a considerable number of different cases of linkage in op. 78 and just the two in op. 14 presented in this study. In spite of this asymmetry, the results contribute to reinforce the hypothesis that Miguéz employed organic constructive procedures in the composition of his violin sonata. Evidently, the analysis will be continued in the search to identify and classify other cases of linkage, aiming to present a complete panel of the use of this constructive technique in both sonatas.

This systematic search for evidence of the use of organic thematic construction in these pieces will be expanded in the next stage of the research through a similar analytical examination considering other procedures listed by Walter Frisch (1984: 170) as unequivocal indicators of developing variation: metrical manipulation and thematic transformation.

References

ALMADA, Carlos. Derivative Analysis and Serial Music: The Theme of Schoenberg's Orchestral Variations Op.31. *Per Musi*, Belo Horizonte: UFMG, 2016, p.1-24.

_____. A variação progressiva aplicada na geração de ideias temáticas. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 2. *Anais* ... Rio de Janeiro: UFRJ, p. 79-90, 2011.

COLLEEN, Marie C. *The Lessons of Arnold Schoenberg in Teaching:* The Musikalische Gedanke.. Thesis (Ph.D.), University of North Texas, Danton, 2009.

COLLISON, Stephen. *Grundgestalt, Developing Variation, and Motivic Processes in the Music of Arnold Schoenberg: An Analitycal Study of the String Quartets*. 262 ff. Thesis (P.h.D.). King's College, London, 1994.

FORTE, Allen; GILBERT, Steven. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: Norton, 1982.

FRAGA, Orlando. *Progressão linear*. Londrina: EDUEL, 2011.

FRISCH, Walter. *The Early Works of Arnold Schoenberg (1893-1908)*. Los Angeles: University of California Press, 1993.

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

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

MAYR, Desirée. *Os processos criativos de Leopoldo Miguéz no primeiro movimento da Sonata para Violino op.14*. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

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

NEFF, Severine. Aspects of Grundgestalt in Schoenberg's First String Quartet, Op. 7. *Journal of the Music Theory Society*, v. 9, n. 1-2, p. 7-56, 1984.

PANKHURST, Tom. *Schenker Guide*: A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis. New York: Rotledge, 2008.

RAHN, Steven. *Knüpftechnik*: Coding Narrative in the Music of Brahms and the Experimental Fiction of Robbe-Grillet. Dissertation (Masters in Music), University of North Carolina, Greensboro, 2015.

RUFER, Joseph. *Composition with Twelve Notes*. (Humprey Searle, trad.). London: Rocklife, 1954.

SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. (Leonard Stein, ed.). New York: W.W. Norton & Company, 1969.

_____. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. (Leonard Stein, ed.). Londres: Faber & Faber, 1984.

_____. *Fundamentals of Musical Composition.* (Gerald Strang, ed.). Londres: Faber & Faber, 1990.

SMITH, Peter. New Perspectives on Brahms' Linkage Technique. *Intégral*, v. 21, p.109-154, 2007.

Desirée Mayr holds a doctorate in music from the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). A violinist of the Brazilian Symphonic Orchestra, she holds a Master's in Creative Processes from UFRJ's Graduate School of Music, a Licentiate in Performance (Violin) from the Associated Board of the Royal Schools of Music (1995), a Bachelor's in Violin from UFRJ's School of Music (2012) and a Bachelor's in Mathematics and Physics from King's College, University of London (1993). She participates in research congresses hosted by the Royal Music Association, SIMPOM, ANPPOM and the Brazilian Association for Music Theory and Analysis, et al. She also teaches violin and music and performs as a soloist and chamber musician in recitals, festivals, film and telenovela recordings, and productions. djmayr@yahoo.com

Carlos Almada is an adjunct professor of UFRJ's School of Music lecturing at the undergraduate and graduate level. He holds a doctorate and master's degree in music by UNIRIO. An arranger and composer, his works have been presented in several editions of the Biennial of Contemporary Brazilian Music and recorded by the label Ethos Brasil. His research is focused on Music Variation having several articles published in scholarly journals and annals of scientific congresses, highlighting: "Genetic algorithms based on the principles of *Grundgestalt* and developing variation" (2015); "Evolution in musical contexts: the software DARWIN" (2015); and "*Simbologia e hereditariedade na formação de uma* 'Grundgestalt'*: a primeira das Quatro Canções op. 2 de Berg* (2013) [Simbology and hereditariness in forming of a *Grundgestalt*: the first of the *Quatro Canço*es op. 2 by Berg]. He is author of the books *Arranjo* (Unicamp Press, 2001), *A estrutura do choro* (Da Fonseca, 2006) and *Harmonia funcional* (Unicamp Press, 2009), as well as coauthor of a series of 12 books on Brazilian popular music published between 1998 and 2010 by the American publisher Mel Bay. carlosalmada@musica.ufrj.br

DOI 10.20504/opus2016b2217

O ritmo como sistema evolutivo: o músico imerso em ciclos de percepção

Ana Luisa Fridman (NICS/UNICAMP)
Jônatas Manzolli (NICS/UNICAMP)

Resumo: Partindo da ideia de que é possível correlacionar estruturas rítmicas a um sistema que evolui no tempo para construir gradativamente estruturas cada vez mais complexas, este artigo discute alguns conceitos sobre procedimentos rítmicos e suas relações perceptivas. Neste artigo apresentamos primeiramente pontos de vista teóricos sobre aspectos relativos ao ritmo nos conceitos descritos por Ravignani, Bowling e Fitch (2014) e Honning, Bouwer e Háden (2014); na noção de percepção incorporada introduzida por Gibson (1979) e Varela, Thompson e Rosh (2001) e no conceito de propriocepção de Berger (2016). Para ilustrar tais conceitos citamos os procedimentos baseados em ciclos rítmicos do *raga* indiano, na construção de tramas rítmicas das músicas africanas e em experiências que tem sido realizadas pelo autor em pesquisa de pós-doutoramento.

Palavras-chave: Estruturas rítmicas complexas. Cognição Musical. Percepção incorporada. Propostas de improvisação.

Rhythm as an Evolutionary System: The Musician Immersed in Perception Cycles

Abstract: Starting from the idea that it is possible to correlate rhythmic structures to a system that evolves over time and gradually build ever more complex structures, the article discusses rhythmic procedures and their perceptual relationships. We first present theoretical aspects related to rhythm as described by Ravignani, Bowling and Fitch (2014) and Honning, Bouwer and Háden (2014). Then we discuss the notion of embodied cognition introduced by Gibson (1979) and Varela, Thompson and Rosh (2001) and finally the concept of proprioception by Berger (2016). In order to illustrate these concepts we cite procedures based on rhythmic cycles of the Indian *raga*, on constructing rhythmic threads of African music, and on recent experiments conducted by the author during an ongoing post-doctoral study.

Keywords: Complex rhythmical structures; music cognition; embodied perception; proposals for improvisation.

FRIDMAN, Ana Luisa; MANZOLLI, Jônatas. O ritmo como sistema evolutivo: o músico imerso em ciclos de percepção. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 451-470, dez. 2016.

Submetido em 24/06/2016, aprovado em 03/09/2016.

Quando nos referimos ao ritmo em um contexto musical, este pode ser uma extensão de uma sensação de periodicidade, podendo também estar associado ao movimento e à nossa percepção do espaço. As percepções relativas ao ritmo podem também influir na maneira do músico adentrar em um determinado espaço, mudando sua relação com o ambiente e sua interação com o mesmo. Estudos recentes, como os de Ravignani, Bowling e Fitch (2014) e Honning, Bouwer e Háden (2014) consideram aspectos do ritmo que sugerem que este pode evoluir tanto em seres humanos como em animais, sugerindo que o ritmo é uma habilidade presente desde cedo e que não deve ser tratada como uma estrutura estática e sim, dinâmica. Ravignani, Bowling e Fitch observam também a falta de terminologias claras para os estudos relativos ao ritmo, dizendo que "o termo 'ritmo' é utilizado de diversas formas, com interpretações em gradações que variam do mais simples ao mais complexo"[1] (2014, tradução nossa), apontando para a necessidade de mudanças nas abordagens sobre tal aspecto. Para a abordagem de nosso artigo, vamos considerar o estudo do ritmo associado à percepção do músico e ao que Ravignani, Bowling e Fitch definem, em estudos comparativos sobre o ritmo a partir de experiências com animais, como *chorus tree*: uma situação na qual indivíduos estabelecem relações a partir de padrões rítmicos alternados ou simultâneos. Nessa situação, indivíduos se comunicam a partir do ritmo e influenciam-se mutuamente a partir dessa comunicação.

Aqui vamos transportar tal ideia para a música para estudar a percepção do ritmo e suas inter-relações. Dentro do conceito *chorus tree* estudam-se também as relações interativas entre os emissores quando se trata de ritmo, definindo como *coupled choruses* (que traduzimos aqui como "coros acoplados") as relações que estabelecem interações rítmicas. A seguir, trecho no qual se diferenciam relações simultâneas e alternadas entre os animais:

> Voltando a coros acoplados, a próxima distinção a fazer é se os padrões individuais são produzidos ao mesmo tempo (simultaneamente), ou um após o outro, com pouco ou nenhum atraso (alternadamente). Isto é particularmente importante em espécies que se relacionam em dueto (incluindo uma grande variedade de espécies de aves e alguns primatas), em que os sinais individuais podem ou não se sobrepor[2] (RAVIGNANI; BOWLING; FITCH, 2014, tradução nossa).

[1] "The term 'rhythm' is used in many different ways with interpretations ranging from simple to complex" (RAVIGNANI; BOWLING; FITCH, 2014).

[2] "Returning to coupled choruses, the next distinction is whether the individual patterns are produced at the same time (*simultaneous*), or one after the other with little or no delay

Tais relações podem ser utilizadas para compreendermos como funciona a percepção do ritmo para o músico e como estruturas rítmicas podem evoluir a partir desta percepção relacionada à ideia da percepção de *beat* ou pulsação:

> A maioria das pessoas pode facilmente reproduzir um pulso regular a partir da música ou pode julgar se a música acelera ou desacelera. No entanto, a percepção de que essa regularidade na música nos permite dançar ou fazer música em conjunto torna este fenômeno menos trivial. A percepção da pulsação pode muito bem estar condicionada à música e, como tal, desempenha um papel decisivo para entender suas origens[3] (HONNING; BOUWER; HÁDEN, 2014: 306, tradução nossa).

O ritmo incorporado: interações internas e externas

Sobre as relações de corporalidade na música, em estudos sobre o conhecimento humano há muitas reflexões sobre o corpo como mediador do conhecimento. Para compreender algumas relações da percepção do ritmo associadas a essa ideia, citamos o conceito recente de *embodied mind* ou "mente incorporada"[4] (VARELA; THOMPSON; ROSH, 2001), no qual a mediação pelo corpo exerce um importante papel: "o papel do corpo, considerando que ele tem um, é o de conduzir e converter estímulos mais primários e dados sobre a percepção auditiva para o cérebro, no qual o real trabalho de cognição musical (transformação, processamento e representação) é feito"[5] (BOWMAN, 2004: 34-35, tradução nossa).

Complementando esse aspecto da corporalidade, a ideia de interação do corpo com o meio foi estabelecida no conceito de *affordances* proposto por Gibson, sugerindo

---

(*alternation*). This is particularly important in duetting species (including a wide variety of bird species and some primates), where individual signals may or may not overlap" (RAVIGNANI, BOWLING; FITCH, 2014).

[3] "Most people can easily pick up a regular pulse from the music or can judge whether the music speeds up or slows down. However, the realization that perceiving this regularity in music allows us to dance and make music together makes it a less trivial phenomenon. Beat perception might well be conditional to music and as such, has played a decisive role in the origins of music" (HONNING; BOUWER; HÁDEN, 2014: 306).

[4] Há alguns autores que traduzem o termo "*embodied mind*" por "mente corporificada". Nossa tradução foi feita a partir do ponto de vista de que se trata de um processo de projeção cognitiva e não de transformação da mente em corpo.

[5] "The body's role, to the extent it has one, is that of a conduit for conveying lower-order stimuli and auditory sense data to the brain, where the real work of music cognition (transformation, processing, representation) is done" (BOWMAN, 2004: 34-35).

que, em qualquer interação entre um agente e um determinado ambiente, as condições ou qualidades inerentes a cada ambiente definem as ações que o agente vai executar neste ambiente (GREENO, 1994). Desse modo, o ambiente modifica o indivíduo, que por sua vez modifica o ambiente, estabelecendo relações cognitivas dinâmicas, baseadas nas ações e nas incorporações oferecidas em um determinado ambiente. A ideia de *affordances* de Gibson modificou o conceito que se tinha do conhecimento, tratado anteriormente como estático e independente de suas possíveis interações contextuais. Nesta abordagem do conhecimento em ação e reação com um determinado ambiente, o corpo do indivíduo passou a ter um papel de extrema importância. Um outro aspecto que trata da percepção do ritmo a partir da mediação do corpo é a ideia de propriocepção que, em sentido oposto às *affordances*, trata das relações que se desenvolvem internamente, ou seja, dentro do corpo que sofre as influências do meio em um determinado ambiente.

> Entre outros estímulos sensoriais, é através da informação proprioceptiva que nós, seres humanos, desenvolvemos o senso de nossos corpos – a consciência corporal - o nosso próprio sentido físico, a consciência do *self*. É pela propriocepção que aconselhamos nosso cérebro se nos sentimos fortes, fracos, cansados, com dor, e assim por diante, com base nos estados de nossos músculos e articulações, se estão estendidos ou flexionados, o que os nossos órgãos internos estão fazendo e muito mais [6] (BERGER, 2016: 40, tradução nossa).

Para exemplificar um pouco sobre estas questões que envolvem as sensações do corpo a partir de relações internas e externas, vejamos o trecho abaixo, no qual um instrumentista de *taiko* menciona sua relação com o instrumento:

> Acreditamos que o *taiko* para nós não é apenas um tambor: mas sim a conexão entre o tambor e o instrumentista. Dessa forma, se em um dado momento nos concentramos muito em aspectos técnicos e perdemos aquele sentimento ou espírito inerente ao fato de tocar, então o tocar se resume apenas a um tambor. Instrumentista e instrumento ficam separados. Nesse caso, o instrumentista está

[6] "Among other sensory input, it is through proprioceptive information that we humans develop our sense of our bodies – body awareness – our physical sense of *self*. Proprioception counsels the brain about whether it is strong or weak or tired, in pain, and so forth, based on whether muscles and joints are extended or flexed, what our inner organs are doing and much more" (BERGER, 2016: 40).

> apenas usando o tambor no lugar de estabelecer uma relação com o instrumento[7] (WISA apud POWELL, 2004: 183, tradução nossa).

Em relação a esse depoimento, citamos a importância do aspecto da imersão na performance, aqui estabelecido pela profunda relação do intérprete com seu instrumento e seu envolvimento emocional e físico ao tocá-lo. Neste caso, a interação física do músico com seu instrumento parece estar acima do aspecto técnico. A corporalidade pode então ser considerada como um elemento que contribui para um maior envolvimento do músico durante sua performance. Tomando por base este exemplo e pensando em ampliar as ideias que abarcam a percepção, a propriocepção e as relações cognitivas do instrumentista interagindo com meios que envolvem a complexidade rítmica, exemplificamos a seguir alguns procedimentos diretamente ligados à construção de estruturas. Estes exemplos podem ser considerados como sistemas evolutivos em relação ao ritmo no sentido de expandir a ideia de pulsação ou *beat* e estabelecem estreita relação com os aspectos que vimos anteriormente.

Processos mnemônicos e o aspecto cíclico na música indiana

Tanto no norte quanto no sul da Índia os sistemas musicais se valem de um processo mnemônico – aquele que utiliza associações imagéticas ou sonoras como suporte para a memorização – para construir suas estruturas rítmicas, o que podemos considerar como uma extensão da fala. Nesse processo, associam-se determinados padrões silábicos – geralmente correspondentes às onomatopeias que representam os sons da percussão – aos padrões rítmicos dos ciclos da *tala*, como auxiliar para sua memorização. No *raga* hindustani do norte da Índia, esse sistema de associação silábica é conhecido por *Bol* e no sul da Índia, é conhecido por *Solkatu* ou *Konokol*[8]. A Fig. 1 mostra dois exemplos que ilustram respectivamente a associação silábica em alguns ciclos da *tala* do norte da Índia (música hindustani) e associações silábicas utilizadas no sistema *Konokol*, do sul da Índia (música carnática).

---

[7] "We believe that *taiko* for us is not just the drum: but it's the connection between the drum and the player. So at a certain point if we concentrate too much on technicality and we lose that feeling or that spirit behind the playing then it becomes just the drum. They become separated. The player is just using the drum rather than creating the relationship with it" (WISA apud POWELL, 2004: 183).

[8] Observando que o *Solkatu* se refere apenas às sílabas isoladamente, e o *Konokol* considera as sílabas utilizadas dentro de um contexto de concerto musical ou performance (NELSON, 2008: 3).

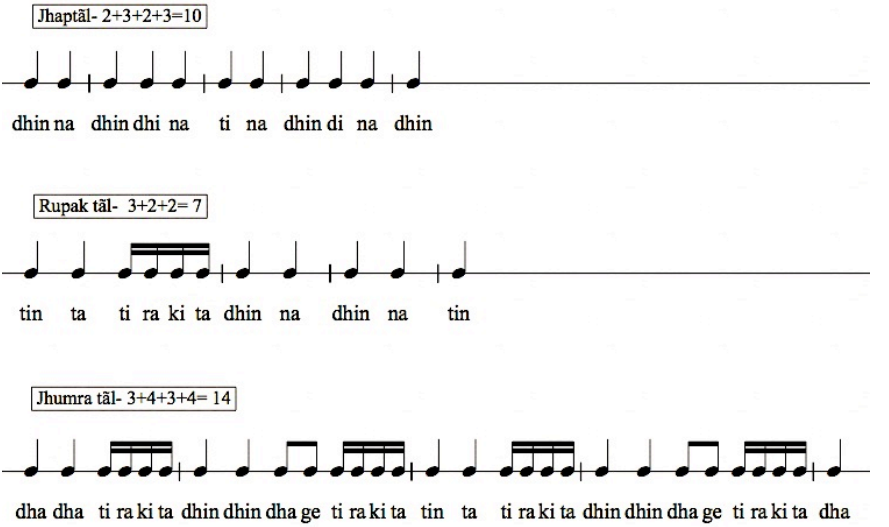


Fig. 1: Associações silábicas da *tala* indiana, sistema *Bol,* norte da Índia (CLAYTON, 2008: 41).

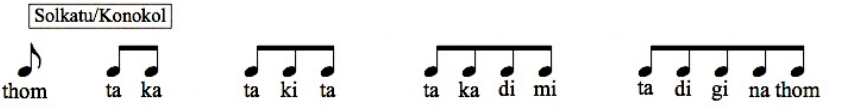


Fig. 2: Associações silábicas do sistema *Solkattu / Konokol*, sul da Índia (NELSON, 2008: 15).

Pensando nas ideias de Honning, Bouwer e Háden sobre o ritmo como um sistema que pode evoluir gradativamente a partir da noção de pulsação, na música indiana os fonemas – que de certa forma nos aproximam do discurso falado – podem ser considerados como uma evolução desta noção. Nesses ciclos não se sentem pulsações isoladas, mas sim conjuntos diferenciados de associações silábicas. A princípio isso nos leva para uma ideia irregular em relação ao agrupamento de pulsações, mas na música indiana não é a pulsação em si que nos leva à sensação de regularidade ou repetição, e sim a repetição de todo um ciclo de associações. Para ilustrar estas considerações, citamos o exemplo do *raga* indiano, na qual o tempo, além de maleável, tem um caráter circular, representada pelo ciclo da *tala*:

> [...] na *tala*, o tempo 1 representa tanto o fim de um ciclo quanto o início do próximo ciclo; na verdade, os princípios do ciclo da *tala* contrastam fortemente com a maioria dos princípios rítmicos da música ocidental, que geralmente termina no último tempo. A *tala* tende a sugerir um nível de movimento contínuo, característico dos ciclos[9] (CLAYTON, 2008: 15, tradução nossa).

Na *tala* indiana, a organização métrica envolve portanto a ideia de "recorrência de padrões rítmicos", sendo que a música parece estar voltando sempre ao mesmo lugar no tempo, mas de uma forma cíclica, evolutiva. Sobre as assimetrias e construções métricas irregulares encontradas na música não ocidental, podemos dizer que o conceito ocidental de assimetria também pode ser interpretado de diferentes maneiras. Na *tala* indiana, por exemplo, há ciclos de 16[10], 14, 12, 10, 9 e 7 tempos[11], sendo que alguns destes ciclos, sob o ponto de vista da música ocidental, podem ser considerados assimétricos, embora representem a duração regular de um ciclo. Este tipo de diferenciação, na qual sentimos a pulsação através da combinação entre células mais curtas e mais longas, pode ser também estendida à forma de agrupar os ciclos da *tala* indiana, como vemos nos exemplos a seguir:

- Ciclo *Matta,* 9 tempos formados pelo agrupamento de 2+3+4
- Ciclo *Jhaptal*, 10 tempos formados pelo agrupamento de 2+3+2+3
- Ciclo *Brahma,* 14 tempos formados pelo agrupamento de 2+3+4+5

Esse procedimento, em termos ocidentais, pode ser considerado irregular ou assimétrico, mas ocorre como consequência natural de fatores ligados à expressão e à performance. Sobre o uso de agrupamentos irregulares, como a combinação de agrupamentos binários e ternários para formar ciclos rítmicos que citamos, Clayton também observa que "durações mais longas estão relacionadas com passos de dança mais pesados e a distinção entre sílabas longas e curtas relacionam-se com a prosódia de alguns idiomas"[12] (2008: 40, tradução nossa).

Pensando também no conceito de propriocepção de Berger, toda essa teia de associações silábicas, agrupamentos rítmicos e a ideia de ritmo circular levam a uma outra

---

[9] "[...] in a *tala*, beat 1 represents both the end of the cycle and the beginning of the next; indeed, the principles of the *tala* cycle contrasts sharply with the rhythmic principles of most Western music which generally ends on the last beat. The *tala* tends to provide a degree of perpetual motion characteristic of cycles" (CLAYTON, 2008: 15).

[10] O ciclo de 16 tempos é bastante utilizado e é chamado de *Tintal*.

[11] Os tempos no *raga* indiano são chamados de *mātras.*

[12] "[...] Long beats correlate to *heavy* dance steps; and the distinction between long and short syllables in the prosody of some languages" (CLAYTON, 2008: 40).

incorporação cognitiva do ritmo, que pode ser observada também nas codificações da dança indiana, e o aspecto circular da música indiana muda a forma de perceber "como o tempo passa" internamente e externamente dentro deste contexto cíclico, alterando gradativamente as propriocepções do músico durante sua performance. Citando ainda o conceito de *affordances* de Gibson associado às percepções do meio e das possíveis trocas com um determinado ambiente, podemos dizer também que o ciclo da *tala* pode ser visto como um formato que oferece tal ambiente de troca entre os músicos que nele se encontram, e a relação de interação entre dois ou mais músicos, simultâneas ou intercaladas (e, na *tala*, muitas vezes em formato de pergunta e resposta) remete à ideia de *chorus tree* e coros acoplados de Ravignani, Bowling e Fitch.

As tramas rítmicas das músicas africanas

Voltando à ideia de Honning, Bouwer e Háden sobre possíveis evoluções a partir da ideia de pulsação, oferecemos mais um exemplo citando as cadeias rítmicas das músicas africanas, que costumam ser construídas a partir de uma unidade rítmica formada por relações de periodicidade. Tais relações são frequentemente formadas a partir de uma cadeia de padrões interligados, organizados a partir de um pulso primário. Simha Arom, em seus estudos sobre as polirritmias[13] encontradas na região central da África, adota a expressão "isoperiodicidade" no lugar de compassos, ao se referir à organização métrica africana. Para Arom, a ideia de compassos implica em uma organização formada por tempos fortes, fracos e acentuações, conceitos que não se aplicam à música africana (AROM, 2004: 211). Na música africana, a noção de pulsação também pode ser vista de uma forma diferenciada: na música ocidental, quando falamos em pulsação, pensamos em células de igual duração, representadas por uma determinada figura musical (uma semínima como pulsação de um compasso quaternário, por exemplo). Em algumas regiões da África, a pulsação pode ser composta por mais de uma figura musical, marcando uma periodicidade (duas semínimas e uma colcheia, por exemplo), o que pode também ser visto como um padrão rítmico irregular na música ocidental. Neste último caso, o que determina a métrica na percussão africana é uma organização estabelecida pela variação da duração das células rítmicas, utilizando uma combinação de células mais longas com células mais curtas. John Blacking (1990), em seus estudos sobre a música da etnia Venda, também se refere a este procedimento de construção rítmica que consiste em elaborar uma estrutura rítmica a partir de um sistema de pulsações resultante da interação entre dois ou mais intérpretes (no caso, instrumentistas de percussão). Observamos também que tal interação remete

[13] Polirritmia refere-se a uma cadeia de diferentes organizações rítmicas que ocorrem simultaneamente e que estão interligadas, formando uma cadeia de eventos rítmicos.

uma vez mais à ideia de *chorus three*, na qual o ritmo e seu aspecto evolutivo está ligado à interação entre dois ou mais indivíduos.

Vejamos os exemplos mostrados nas Figs. 3 e 4, lembrando que utilizamos aqui a noção não ocidental de pulsação (também é considerada pulsação aquela construída por pulsos longos e curtos), especialmente no exemplo da Fig. 4.

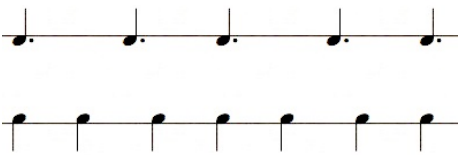


Fig. 3: Ritmo construído a partir de duas pulsações simultâneas, etnia Venda, África (BLACKING, 1990: 28).

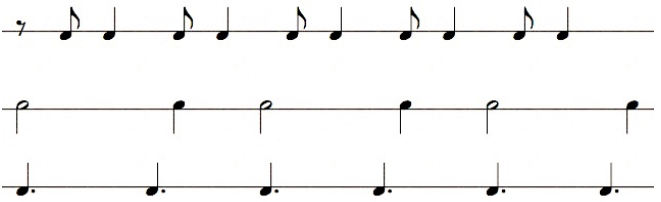


Fig. 4: Ritmo construído a partir de três pulsações simultâneas, etnia Venda, África (BLACKING, 1990: 29).

Citando estudos sobre o ritmo *Solegebe,* praticado no culto *Fon* da cidade de Oueridah, Benin, Lacerda descreve sua textura rítmica básica, na qual observamos a construção de uma estrutura rítmica por padrões de "isoperiodicidade". Nessa estrutura rítmica, o padrão tocado pelo *Gan* (tambor de porte médio) é composto pela combinação de mais de um valor de duração e a utilização do *offbeat timing* estabelece uma segunda pulsação defasada em uma colcheia em relação à pulsação principal como ilustrado na Fig. 5.

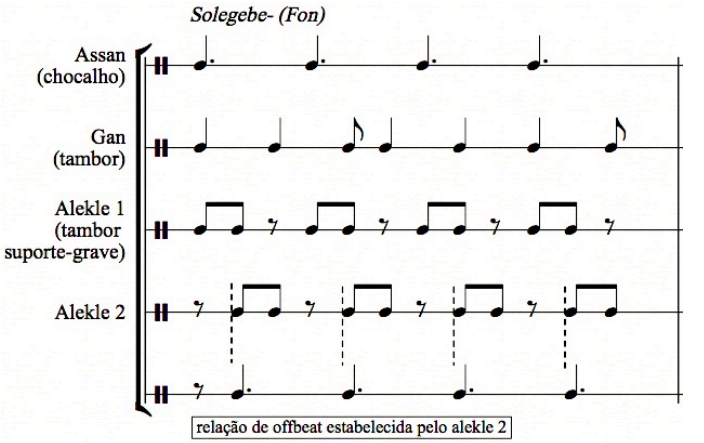


Fig. 5: Textura rítmica de *Solegebe*, culto *Fon*, Benin (LACERDA, 2005: 130).

Complementando nossos estudos sobre a construção de tramas rítmicas das músicas africanas, David Locke, em seus estudos sobre o ritmo chamado de *Gahu*, encontrado nas regiões africanas de Gana, Togo e Benin, mostra a primeira parte da estrutura do *Gahu*, chamado de *call*. Nessa parte, um tambor que tem a função de liderança (o papel de *leading drum,* geralmente realizado nos tambores denominados *boba* e *atsimevu*) faz o primeiro chamado para iniciar a percussão e também a dança que é associada a este ritmo. No *call* da percussão, Locke atenta para o procedimento chamado de *cross-rhythm,* um tipo de polirritmia resultante da superposição entre duas ou mais linhas rítmicas constantes baseadas em valores diferentes, construídos sob um ponto de convergência. Neste procedimento de *cross-rhythm,* pode também haver uma sensação de múltiplas acentuações fraseológicas, como vimos anteriormente na construção das pulsações, em uma única linha durante sua execução, como no exemplo mostrado na Fig. 6.

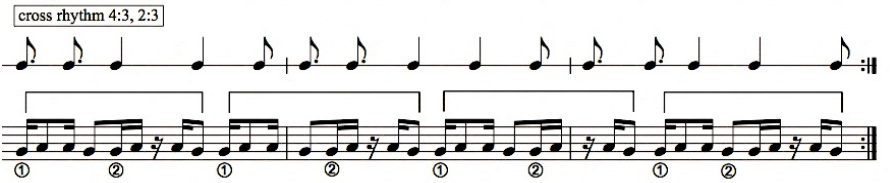


Fig. 6: *Cross-rhythm* encontrado na primeira parte do ritmo *Gahu* (LOCKE, 1998: 83).

Aqui podemos observar que muitas dessas tramas rítmicas estão associadas ao movimento, e que muitos dos *calls* dos *leading drums* avisam sobre mudanças de movimentações na dança e na percussão. Nesta conexão entre a percussão e o movimento associamos as ideias de Varela sobre a mente incorporada e a cognição que vem a partir de estímulos que são vivenciados pelo corpo tanto de quem toca como de quem dança nas manifestações africanas.

Comparações e desdobramentos

Embora ambos os exemplos ilustrem a ideia de Honning, Bouwer e Háden sobre a evolução da ideia de pulsação, nossos exemplos representam dois formatos evolutivos bem distintos. Se compararmos as estruturas rítmicas da música indiana e africana, vemos que a música africana possui uma forma de pensar e estruturar o ritmo como uma linha homogênea e horizontal em contraponto com a linha circular da música indiana. Podemos notar também a ausência da noção de "pulso inicial" ou *first beat* na música africana, em contraponto com os inícios de ciclos bem determinados pela música indiana. Em relação às percepções externas e internas estudadas a partir das ideias de *affordances* de Gibson e de propriocepção de Berger, aqui também observamos diferentes tipos de relações e suas possíveis implicações nas noções de propriocepção e percepção incorporada do ritmo na performance musical da música indiana e africana. Assim podemos inferir que o formato linear e o formato cíclico de organização rítmica implicam em diferentes tipos de imersão perceptiva dos intérpretes a partir da complexidade que cada uma destas organizações rítmicas sugerem. Ainda citando a ideia de *chorus tree*, vemos que as inter-relações rítmicas entre os músicos indianos e africanos são construídas de maneira distinta, mas mantêm a ideia do ritmo construído por inter-relações entre mais de uma pessoa, sejam estas simultâneas ou alternadas.

A partir destes estudos aqui apresentados acreditamos que a perspectiva de um sistema evolutivo a partir do ritmo pode contribuir para transportar esses mesmos conceitos para outras experiências de performance. Sobre a percepção do ritmo em seus aspectos gerais, Honning, Bouwer e Háden destacam que muitos pesquisadores não estão de acordo se a percepção do *beat* ou pulsação é inata ou adquirida. Porém os autores consideram a exposição a diferentes organizações rítmicas de culturas distintas como um elemento que favorece esta percepção. Honning cita também a *Dynamic Attending Theory* (DAT), que considera as flutuações de atenção em relação a esta percepção, levando ao que estamos chamando de sistema evolutivo tanto na elaboração de estruturas rítmicas quanto em sua percepção:

> *Dynamic Attendind Theory* (DAT), ou *Teoria da Atenção Dinâmica*, explica a percepção de estruturas métricas como flutuações regulares da atenção. Nessa teoria propõe-se que as flutuações internas de energia e de atenção, denominadas por *atenções rítmicas*, geram expectativas sobre quando vão ocorrer eventos futuros. [...] A atenção para esses eventos rítmicos são auto sustentáveis e podem ocorrer em vários níveis de complexidade, sendo que o acompanhamento de vários eventos diferentes pode ocorrer simultaneamente. Tais recursos da atenção contribuem para a estabilidade do quadro de percepção métrica associado à percepção de vários níveis hierárquicos de regularidade rítmica[14] (HONNING; BOUWER; HÁDEN, 2014: 309, tradução nossa).

Baseados nas ideias acerca de organizações rítmicas da música indiana e africana e nos estudos sobre aspectos neurológicos associados à ideia de *embodied mind* e nas teorias sobre a atenção dinâmica relacionados à percepção do ritmo, temos realizado algumas experiências com o objetivo de criar ambientes imersivos associados ao ritmo. Descrevemos brevemente a seguir algumas dessas experiências.

***Workshops* de improvisação a partir de parâmetros rítmicos.** Inicialmente desenvolvidos em pesquisa prévia de doutoramento, estes *workshops* de improvisação têm por objetivo ampliar a percepção e a acuidade rítmica pela prática da improvisação. Os *workshops* propõem a internalização de parâmetros rítmicos complexos – tais como assimetrias rítmicas, processos de defasagem ou ciclos formados por polimetrias (exemplo de estrutura proposta na Fig.7) – pela vivência através do movimento e, posteriormente, no instrumento. Chamamos o processo de transição entre as experiências com a movimentação até gradativamente chegar à improvisação no instrumento como "conexão corpo/instrumento". Nessa proposta, as etapas principais são assim descritas:

- Etapa 1: propostas de "aquecimento" associadas à percepção rítmica, estabelecendo um primeiro nível de concentração e de interação em grupo.
- Etapa 2: introdução do parâmetro rítmico tema do *workshop*, com a exploração da espacialidade, da coordenação motora e da improvisação.

[14] "Dynamic Attending Theory (DAT) explains the perception of metrical structure as regular fluctuations in attention. It proposes that internal fluctuations in attentional energy, termed *attending rhythms*, generate expectations about when future events occur. [...] The attending rhythms are self-sustaining and can occur at multiple levels, tracking events with different periods simultaneously. These features correspond respectively to the stability of our metrical percept and the perception of multiple hierarchical levels of regularity" (HONNING; BOUWER; HÁDEN, 2014: 309).

- Etapa 3: utilização de aspectos configurativos escalares e contextos harmônicos combinados com propostas que envolvem parâmetros rítmicos.
- Etapa 4: proposta de improvisação vocal e percussiva em grupo a partir dos parâmetros rítmicos trabalhados nas propostas anteriores.
- Etapa 5: proposta de improvisação no instrumento em grupo a partir do trabalho realizado anteriormente.

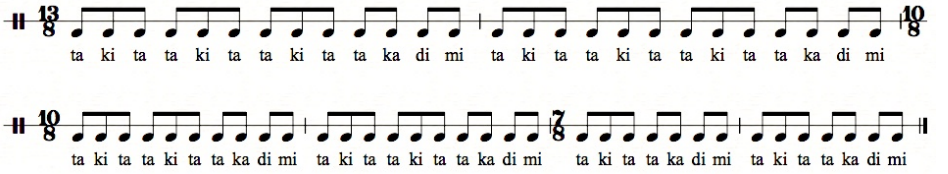


Fig. 7: Estrutura rítmica proposta em um dos *workshops* (FRIDMAN, 2013: 143).

Os *workshops* que desenvolvemos e seguimos aprimorando foram aplicados no congresso PERFORMA, Aveiro, Portugal; no Departamento de Música da ECA/USP (2011), na Guildhall School of Music and Drama, Londres (2012) e atualmente seguimos aplicando desdobramentos destes *workshops* no Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS) e para alunos de graduação em música da Faculdade Santa Marcelina (FASM) desde 2014.

Atualmente, na Faculdade Santa Marcelina as atividades que têm sido realizadas consistem em 4 horas didáticas semanais dedicadas à disciplina de Percepção Musical, incluindo Laboratórios de Ritmo e Movimento e, mais recentemente, experimentos com instalações sonoras em parceria com pesquisadores do Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora. Em um último experimento, realizado em março de 2016, montamos uma primeira instalação sonora, na qual os alunos interagiram com interfaces gestuais e com improvisação livre em seus instrumentos. Os resultados obtidos a partir das atividades didáticas, laboratórios e instalações têm sido compartilhados em congressos, artigos nacionais e internacionais e com demais pesquisadores da área.

Improvisação a partir de parâmetros rítmicos complexos. Experiência realizada durante congresso da ANPPOM em 2014. Nessa proposta, um instrumentista utilizou parâmetros rítmicos para a improvisação e solicitou aos ouvintes que mantivessem (utilizando voz, palmas e pés, como amostrado na Fig. 8) o parâmetro apresentado como

base para sua improvisação. Os ouvintes podiam ainda interagir no processo de improvisação a convite do instrumentista. Nessa ambientação, nossa intenção foi de estabelecer um diálogo com o ouvinte para que este pudesse participar ativamente de um processo criativo. O convite ao diálogo e à participação dos ouvintes teve por objetivo despertar a escuta e a percepção a partir da improvisação a partir de parâmetros rítmicos complexos também utilizados nos *workshops* descritos anteriormente. Consideramos que tal diálogo pode oferecer estímulos tanto ao instrumentista quanto ao ouvinte, criando uma forma de interação que oferece mudanças em tempo real na maneira de ouvir, de perceber e de tocar.

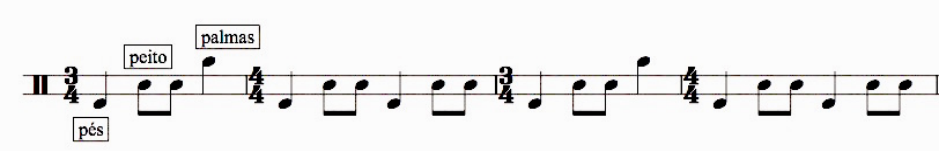


Fig. 8: Padrão rítmico ensinado para a plateia durante performance (FRIDMAN, 2013: 140).

Espacialização rítmica e instalações sonoras. Nesse desdobramento propusemos a interação com interfaces gestuais desenvolvidas por pesquisadores do Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora, integrando o movimento à tecnologia para gerar ambientes sonoros de criação. O objetivo geral aqui foi criar ambientes sonoros em que os intérpretes/artistas – um grupo que sugerimos ser formado por bailarinos e músicos – e o ouvinte que vivencia esse ambiente, pudessem ambos acionar padrões sonoros pelas vias do movimento, interferindo em tempo real em seu resultado sonoro. Os padrões sonoros acionados nesses ambientes foram criados a partir da manipulação de parâmetros rítmicos complexos, amparados pela ideia de percepção sonora ligada ao conceito de *embodied mind* (VARELA; THOMPSON; ROSH, 2001) e *affordances* (GIBSON, 1979). Para alcançar tais objetivos temos realizado laboratórios e experimentos em situações de performance no decorrer da pesquisa. Nesse desdobramento prevemos, portanto, o desenvolvimento de suportes tecnológicos para instanciar e estudar processos criativos a partir de suporte mediático.

Nessa proposta temos trabalhado com interfaces gestuais a partir dos mesmos parâmetros rítmicos utilizados nas experiências anteriores. Em uma primeira experiência dentro desse desdobramento, desenvolvemos um sistema de espacialização de diferentes parâmetros rítmicos que foram acionados e combinados livremente a partir de gestos de um único indivíduo. No momento atual, temos experimentado combinar instalações

sonoras desenvolvidas por pesquisadores do Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora em interação com instrumentos em propostas de improvisação livre em grupo. Estes eventos tem sido iniciados pelos *workshops* sobre parâmetros rítmicos citados anteriormente e têm sido aplicados como ferramenta de avaliação sobre como corpo e música trabalham em conjunto em contextos rítmicos. Essa última experiência foi recentemente aplicada em estudantes de graduação da Faculdade Santa Marcelina e na Universidade Federal de Curitiba (UFPR), com a intenção de aprimorar e estender tal proposta para outras instituições. O propósito dessas experiências com o foco na espacialização de parâmetros rítmicos e interação com instalações áudio visuais é criar ambientes interativos de improvisação que também se utilizem da tecnologia, oferecendo um material de suporte a uma percepção que chamamos de "percepção aumentada" do ritmo. Nossa ideia é explorar os aspectos cognitivos descritos neste artigo para fomentar propostas de criação em geral para estudar e analisar suas possíveis aplicações. Os procedimentos que estamos utilizando seguem valorizando aspectos relativos à corporalidade como mediação cognitiva, na qual o corpo é meio ativo e reativo em processos que envolvem a percepção e a criação.

Primeiras análises e resultados

Para analisar os primeiros resultados de nossas experiências, escolhemos alguns aspectos que consideramos importantes para discutir sobre os pontos acerca do ritmo apresentados anteriormente. Vamos destacar aqui cinco aspectos principais que elencamos baseados em estudos teóricos, gravações de áudio e vídeo, registros musicais e relatórios dos participantes de nossas experiências.

(1) Evolução da complexidade rítmica. Neste tópico, estamos considerando como "evolução" apenas aspectos ligados à gradação de complexidade rítmica. Isso significa que estamos considerando os aspectos que demonstram que uma estrutura rítmica está evoluindo em sua complexidade durante uma performance. Sobre este aspecto evolutivo, não estamos considerando tal fator nas músicas africanas, tendo em mente que as tramas rítmicas destas música costumam abarcar sua estrutura mais complexa desde o início de sua performance, ainda que esta possa se construir gradativamente em alguns casos. Não obstante, podemos ainda observar que, mesmo uma estrutura de complexidade constante pode implicar na evolução de outros aspectos ligados à percepção incorporada durante a performance. Pensando nessa última consideração, podemos citar a experiência que fizemos com o público reproduzindo ostinatos rítmicos durante uma improvisação. Nessa experiência, começamos cada performance já com o aspecto rítmico em sua complexidade máxima, mas sua repetição parece levar o público a um aumento perceptivo do ritmo de

forma individual, mas não necessariamente em interação com o grupo. Observamos ainda que, em nossa experiência mais recente com instalações sonoras, obtivemos gradações evolutivas em se tratando de complexidade de texturas e de tramas sonoras, mas não necessariamente ligadas à complexidade rítmica.

(2) Percepção incorporada. Este tipo de percepção obtida pela mediação do corpo é um aspecto observado em todas as nossas experiências, ainda que em diferentes abordagens. Quando fizemos a nossa experiência com o público pudemos observar que nem todos os participantes estavam completamente envolvidos com a performance, mas, de acordo com alguns relatos que recolhemos, estes puderam perceber o ritmo mais relacionado ao seu aspecto linear. Nesse caso, podemos relacionar esse tipo de percepção também nas músicas africanas, nas quais os intérpretes entram em uma espécie de cadeia de eventos rítmicos através da repetição, corroborando com o aspecto linear. Neste tópico, podemos também observar que os *workshops* de improvisação que realizamos foram os que levaram os participantes a um maior estado de imersão rítmica pelo viés corporal.

(3) Interação do grupo. Neste tópico, podemos dizer que apenas a nossa experiência com a espacialidade rítmica pelo suporte de interfaces gestuais não ocorreu em um contexto em grupo. No caso dessa experiência, nossa intenção foi trabalhar o desenvolvimento do aspecto proprioceptivo e a percepção inicialmente como um processo individual. Isso significa explorar os aspectos internos para fortalecer a percepção individual antes de interagir com um grupo em uma situação de performance. Considerando que essa foi uma primeira etapa de nossa pesquisa com o uso de tecnologia, podemos apontar para o fato de que a tecnologia pode oferecer um aumento considerável em aspectos perceptivos em relação à imersão e cognição em processos que abordam o ritmo, tomando por base nossa experiência individual. Estamos porém recolhendo mais dados para determinar os pontos exatos de percepção que podem ser expandidos e elencando quais ferramentas tecnológicas associadas ao ritmo funcionam melhor individualmente ou em experiências colaborativas em grupo. Ainda neste aspecto da interação em grupo, podemos observar que a experiência com instalações sonoras parece oferecer uma ambientação propícia para esta interação, mas não obtivemos dados suficientes para afirmar que tal interação ocorre com maior intensidade apenas pela utilização do suporte tecnológico.

(4) Percepção Linear do ritmo. Neste tópico é interessante observar que duas das nossas experiências foram mais ligadas à percepção linear do ritmo, como nas músicas africanas e em outros contextos musicais encontrados no Ocidente. Porém, mesmo quando constatamos uma percepção linear do ritmo, segundo alguns relatos,

podemos dizer que os participantes tiveram uma sensação de alterar a forma de como "o tempo passa". Nesse sentido, podemos dizer que nossas propostas trouxeram uma percepção de mudança nos parâmetros temporais associados aos processos de repetição, como nos padrões de ostinatos descritos em algumas das experiências que citamos.

(5) Percepção cíclica do ritmo. A única experiência na qual podemos afirmar que os participantes experimentaram o ritmo de uma forma cíclica foi durante os *workshops* de improvisação que temos aplicado desde o início de nossa pesquisa. Observamos que estes *workshops* foram também a nossa experiência mais longa até o momento, mas nosso principal objetivo é que os participantes possam sentir o ritmo nestes dois formatos (linear e cíclico) em todas as nossas atividades.

	(1) Evolução da complexidade rítmica	(2) Percepção incorporada	(3) Interação do grupo	(4) Percepção linear do ritmo	(5) Percepção cíclica do ritmo
Música indiana	X	X	X		X
Música africana		X	X	X	
Workshops	X	X	X		X
Performance a partir de parâmetros rítmicos		X		X	
Espacialização do ritmo	X	X		X	
Instalações sonoras		X	X	X	

Tab. 1: Resumo comparativo sobre aspectos perceptivos relativos ao ritmo.

Considerações Finais

Tanto em nossos estudos comparativos como nas experiências que temos desenvolvido, consideramos o ritmo como um sistema que pode evoluir gradativamente em sua complexidade. Vimos a princípio dois formatos encontrados nas músicas indianas e africanas que sugerem respectivamente uma evolução linear e outra cíclica, sugerindo o mesmo tipo de percepção do aspecto rítmico. Na evolução linear temos essa percepção que segue gradativamente do mais simples ao mais complexo. Na circular temos referências que nos remetem a um novo começo, mas cada vez mais complexo, formando ciclos que se auto-referenciam durante um percurso musical. Seguindo tais ideias, desenvolvemos propostas que tendem a reproduzir esses dois ambientes, utilizando também a ideia da percepção interna e externa no corpo, no movimento e na espacialização para proporcionar experiências imersivas a partir de estímulos rítmicos. Em todas as experiências que realizamos podemos dizer que, mesmo em diferentes gradações, utilizamos a ideia da corporalidade como meio de propriocepção e percepção ativa. Em relação à experiência que realizamos com uma audiência realizando ostinatos rítmicos para que um instrumentista improvisasse, podemos verificar que pequenas intervenções como esta podem ser úteis na compreensão ampliada de um determinado ambiente. Dessa forma, podemos oferecer uma forma imersão diferenciada sobre um determinado ambiente, ainda que o músico intérprete seja o principal foco de atenção na experiência que mencionamos. Quanto às experiências utilizando a tecnologia e suportes gestuais para fomentar processos de percepção aumentada e ambientes de criação, temos recolhido materiais de análise e depoimentos que posteriormente serão trazidos em outros estudos, mas nossa expectativa é a de que o suporte tecnológico seja uma ferramenta eficaz também para o aumento da compreensão e imersão em determinados ambientes. Reforçamos ainda a importância dos estudos que associam aspectos neurológicos à cognição, tanto para entender e perceber sistemas complexos já existentes como para criar novos ambientes de imersão amparados pela ideia de que o ritmo pode ser considerado um sistema dinâmico e evolutivo, e que a imersão nesses sistemas pode ser também uma forma de compreensão e interação gradativa a partir desta mesma ideia.

Temos registrado nossas experiências em áudio e vídeo, associando as experiências com a tecnologia às experiências prévias que citamos neste artigo. Temos portanto realizado experiências que sedimentam a integração efetiva entre pesquisas anteriores com as pesquisas realizadas atualmente, como a ideia de agregar instalações sonoras com experiências de improvisação fomentadas por um primeiro estado de atenção sugerido a partir do aspecto rítmico. Observamos que nossas últimas experiências apontam para a exploração de novos materiais em relação às ferramentas tecnológicas, rítmicas e

analíticas que temos desenvolvido. Sobre nossas ferramentas de análise, destacamos a importância dos conceitos da neurociência aplicados a processos cognitivos citados no início deste artigo.

Acreditamos então que ambientes imersivos de performance e de interações musicais fomentadas pelo aspecto rítmico podem oferecer uma rede de comunicação, percepção e cognição entre seus participantes. Nesse espaço vislumbramos um ambiente fértil de criação, expandindo as ideias de som, ritmo e música que nos rodeiam e evoluem a cada instante. Perseguindo tal ideia de ambientação, seguimos em nossa pesquisa e convidamos os demais colegas para compartilharem mais experiências nesta direção.

Referências

AROM, Sima. *African Polyphony and Polyrhythm*: Musical Structure and Methodology. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BERGER, Dorita. *Eurhythmics for Autism and Other Neurophysiologic Diagnoses:* A Sensorimotor Music-Based Treatment Approach. London: Jessica Kingsley Publishers, 2016.

BLACKING, John. *How Musical is Man?*. Reino Unido: University of Washington Press, 1990.

BOWMAN, Wayne. Cognition and the Body: Perspectives from Music Education. In: BRESLER, Liora (Org.). *Knowing Bodies, Moving Minds*: Towards Embodied Teaching and Learning. London: Kluwer Academic publishers, 2004. p. 29- 40.

CLAYTON, Martin. *Time in Indian Music:* Rhythm, Metre and Form in North Indian Rag Performance. EUA: Oxford University Press, 2008.

FRIDMAN, Ana Luisa. *Diálogos com a música de culturas não ocidentais:* um percurso para a elaboração de propostas de improvisação. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GIBSON, James Jerome. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

GREENO, James Gordon. Gibson's Affordances. *Psychological Review*, Washington, v. 2, p. 336-342, abr. 1994.

HONNING, Henkjan; BOUWER, Fleur; HÁDEN, Gábor. Perceiving Temporal Regularity in Music: The Role of Auditory Event-Related Potentials. In: MERCHANT, H.; LAFUENTE, V. (Org.). *Neurobiology of Interval Timing, Advances in Experimental Medicine and Biology*. New York, 2014. p. 305-326.

LACERDA, Marcos Branda. Transformação dos processos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros tradicionais do Brasil. *Opus-Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música,* Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 124-136, dez. 2005.

LOCKE, David. *Drum Gahu:* An Introduction to African Rhythm. Nevada, USA: White Cliffs Media, 1998.

NELSON, David Paul. *Solkattu Manual:* An Introdution to the Rhythmic Language of South Indian Music. EUA: Wesleyan University Press, 2008.

POWELL, Kimberly. The Apprenticeship of Embodied Knowledge in a Taiko Drumming Ensemble. In: BRESLER, Liora. (Org). *Knowing Bodies, Moving Minds*: Towards Embodied Teaching and Learning. London: Kluwer Academic publishers, 2004. p. 183-195.

RAVIGNANI, Andrea; BOWLING, Daniel; FITCH, Tecumseh. *Chorusing, Synchrony and the Evolutionary Functions of Rhythm*, New York: Frontiers in Psychology, 2014. Disponível em: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4193405/>. Acesso em: 20 dez. 2015.

VARELA, Francisco Javier; THOMPSON, Evan; ROSH, Eleanor. *The Embodied Mind:* Cognitive Science and Human Experience. USA: Massachussets Institute of Technology, 2001.

Ana Luisa Fridman é compositora, pesquisadora e pianista, com graduação em Música (1995) e graduação em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (1994), mestrado em Composição e Performance no California Institute Of The Arts (2000) e doutorado pelo departamento de Música da ECA/USP (2013). Atualmente é pós-doutoranda no Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora-NICS, UNICAMP, sob a supervisão do Prof. Dr. Jônatas Manzolli. tempoqueleva@yahoo.com.br

Jônatas Manzolli é compositor e matemático, Ph.D. pela University of Nottingham em Composição Musical, professor titular do Instituto de Artes da Unicamp e Coordenador do Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS). Seus trabalhos focam a composição musical, síntese sonora, ambientes interativos para composição, modelos matemáticos e computação evolutiva aplicados a processos sonoros. jotamanzo@gmail.com

DOI 10.20504/opus2016b2218

Collaboration Between Non-Guitarist Composers and Guitarists: Analysing Collaborative Modalities Applied to the Creative Process

Márlou Peruzzolo Vieira (Universidade de Aveiro)

Abstract: This paper discusses composer and performer collaboration, specifically in cases involving guitar repertoire by composers who do not play the instrument. The research was divided into two phases: an exploratory stage, which consisted in interviews with non-guitarist composers and guitarists and a case study, which presents my own collaborative experience with the composer Samuel Peruzzolo-Vieira, focusing on the different modalities of collaboration during the composition process of three pieces for solo guitar written between 2015 and 2016. The aim is to categorise and characterise the relevant stages of collaboration, demonstrating and discussing the collaborative modalities, the performer's suggestions and the composer's decisions. All stages of the collaboration were documented on video, which functioned both as a register of the process and as a multimedia support that helped the composer during the composition. Results show the different approaches explored in each collaboration modality while discussing the creative work during the entire process.

Keywords: Composer-performer collaboration; non-guitarist composer; solo guitar.

Colaboração entre compositores não-violonistas e violonistas: analisando modalidades de colaboração aplicadas ao processo criativo

Resumo: Este artigo discute a colaboração entre compositor e intérprete, especificamente em casos que envolvem o repertório para violão de compositores que não tocam o instrumento. A pesquisa foi dividida em duas fases: um estágio exploratório, que consiste em entrevistas com compositores não violonistas e violonistas e um estudo de caso, que apresenta a minha colaboração com o compositor Samuel Peruzzolo-Vieira durante o processo de composição de três peças para violão solo escritas entre 2015 e 2016, focando nas diferentes modalidades de colaboração. O objetivo é categorizar e caracterizar os estágios relevantes do processo colaborativo, demonstrando e discutindo as modalidades de colaboração, as sugestões do performer e as decisões tomadas pelo compositor. Todos os estágios da colaboração foram documentados em vídeo, funcionando tanto como registro do processo quanto como um suporte multimídia que ajudou o compositor durante a composição das obras. Os resultados mostram as diferentes abordagens realizadas em cada modalidade de colaboração, demonstrando o trabalho criativo durante o todo o processo.

Palavras-chave: Colaboração compositor-performer. Compositor não violonista. Violão solo.

VIEIRA, Márlou Peruzzolo. Collaboration Between Non-Guitarist Composers and Guitarists: Analysing Collaborative Modalities Applied to the Creative Process. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 471-492, dez. 2016.

Submetido em 11/05/2016, aprovado em 16/07/2016.

This paper discusses collaboration between composer and performer, specifically in cases involving guitar repertoire by composers who do not play the instrument. The aim is to analyse the collaboration project that involved this paper's author and the composer Samuel Peruzzolo-Vieira. This project led to the creation of three pieces for solo guitar between 2015 and 2016. Special attention is given to the collaborative modalities applied to the creative process. Eight collaborative sessions were held and documented on video. All composer drafts as a result of the compositional process were kept and are used to illustrate the discussion. The different approaches explored within each collaboration modality are shown demonstrating both the composer's and performer's creative work. The collaboration was guided by strategies that were designed from descriptions of a previous study conducted by this paper's author (VIEIRA, 2015) between December 2013 and August 2015 that involved interviews with six non-guitarist composers and eight guitarists.

Background

Composing for guitar is not a simple task for a non-guitarist composer. Hector Berlioz wrote in his instrumentation treatise that "it is almost impossible to write well for the guitar without being able to play it" (BERLIOZ, 1948 [1844]: 145). His statement prevailed during the nineteenth century (ZANON, 2006); "though Berlioz penned these words over a century-and-a-half ago, their relevance regrettably continues to persist today" (GODFREY, 2013: vi). Remarkably, it was only during the twentieth century that non-guitarist composers began writing for the guitar. Zanon (2006) and Sorrentino (2009: 149) stated that the first works by non-guitarist composers were written during the first decade of the twentieth century: *Mozartiana* (1903) by Eduardo Fabini and *Variazioni* (1900-1910) by Ottorino Respighi. Nonetheless, it was only in 1920 that a non-guitarist composer wrote a piece that had a significant impact on the repertoire: Manuel de Falla - *Homenaje pour le tombeau de Debussy*. Recently, several authors have written about the guitar's idiomatic features with the intention of demystifying the instrument for non-guitarist composers. This bibliography can be classified into two different categories: (1) studies that discuss the characteristics of the guitar: Schneider (2015), Josel & Tsao (2014), Godfrey (2013), Lunn (2010), Kachian (2010), Viana (2009), Ulloa (2001), Gilardino (2010, 1999, 1996, 1994), Dodgson (1990), Bream (1957); and (2) orchestration treatises that mention the guitar: Blatter (1997), Adler (2002). The former category presents thorough explanations of the guitar's characteristics, possibilities and limitations, while the latter provides basic information regarding the instrument. This bibliography, despite its relevance, is not the only

resource available for non-guitarist composers who want to write for guitar; collaboration with performers is also an important source of information.

Collaboration between composers and performers are common in musical practice. There are several well-known collaborations: Johannes Brahms - Joseph Joachim (SCHWARZ, 1983) in the nineteenth century, for example. Nevertheless, during the first half of the twentieth century the situation was different as performers usually acted merely as reproducers of a musical composition. During this period, musical composition could be characterised as "some kind of intellectual property to be delivered securely from composer to listener" (COOK, 2001: para. 6). This view reflects the emergence of the concept of autonomous artwork (GOEHR, 1992). Nevertheless, this perspective has changed, especially in the last 50 years, as collaborations have become more frequent (DOMENICI, 2010: 1142), leading to an adjustment of the performer's role when collaborating with composers as pointed out by Smalley: "the composer and performer are now in the process of drawing more closely together than, perhaps, they have ever been in the history of music. I feel certain that it is in the nurturing of this relationship that the core of future developments in music will lie" (SMALLEY, 1970: 84). Although collaborations are common in musical practice, they began to attract the attention of researchers only in the last fifty years. Foss (1963) was probably the first author to write on the subject (DOMENICI, 2010: 1142). Nowadays, collaboration between composer and performer has been attracting the attention of several researchers. Authors like Ivanovic (2015), Barrett et al. (2014), Gyger (2014), Silva (2014), Morais (2013), Ishisaki & Machado (2013), Souza, Cury & Ramos (2013), Marinho & Carvalho (2012), Rosa & Toffolo (2011), Domenici (2011, 2010), Carvalho & Marinho (2010), Östersjö (2008), Roe (2007) and Borém (1998) have written about their own collaborative experiences, analysing interaction procedures, communication strategies and creative results.

The collaboration processes discussed by these authors can be classified according to the collaborative patterns described by John-Steiner[1] (2000: 196-204): (1) distributed collaboration; (2) complementarity collaboration; (3) family collaboration; and (4) integrative collaboration. The first and fourth patterns are rare forms of composer-performer collaboration since the former refers to "conversations at conferences, in electronic discourse communities, and among artists who share a studio space. In these groups, participants exchange information and explore thoughts and opinions" (JOHN-STEINER, 2000: 197-198), while the latter refers to "partnerships [which] are motivated by the desire to transform existing knowledge, thought styles, or artistic approaches into new visions"

[1] John-Steiner's (2000) categorisation is related to any form of artistic creation. In this paper, however, it is applied to collaboration in music.

(JOHN-STEINER, 2000: 203). However, the second and third collaborative patterns (complementarity collaboration and family collaboration) refer precisely to the kind of collaborative work described by the authors mentioned above. Regarding complementarity collaboration, John-Steiner (2000) defines it as

> the most widely practiced form. It is characterized by a division of labor based on complementary expertise, disciplinary knowledge, roles, and temperament. Participants negotiate their goals and strive for a common vision. […] The insights that collaborators provide for each other may pertain to their craft, to their respective domains, or to their self-knowledge as creators. This is particularly true when the collaboration involves complementarity in scientific fields or in art forms (2000: 198).

This definition can describe a collaboration between a composer and a performer, combining their specific knowledge towards the creation of a musical artwork that tries to explore the instrument's potential to the fullest. In other words, it means that in this case the composer is more concerned about the harmonic structures, motifs and form - frequently trying to bring new ideas to the instrument - while the performer is more concerned about transmitting to the composer the instrument's characteristics, as well as about the adaptation of the composer's ideas to the instrument's potential and possibilities.

Furthermore, collaborations where composer and performer switch roles occur fairly often, characterising the family collaboration that is described by John-Steiner (2000) as

> a mode of interaction in which roles are flexible or may change over time. […] Participants help each other to shift roles, including the move from novice to a more expert level. As in a family, members can take over for each other while still using their complementarity. These groups or pairs tend to be committed to each other for a long time (2000: 200-201).

In collaboration with flexible roles, normally both composer and performer act as expected (composer bringing new compositional ideas and performer adapting them to the instrument's possibilities, when necessary), but roles can change sporadically as composers can give suggestions regarding manners of playing and performers can provide suggestions on the compositional process.

Methods

The methods applied in this research involved two stages: interviews and collaborative work. The first stage was a qualitative analysis of the collaborative process of several professional musicians. The second stage, applied the findings from the first stage to conduct collaborative work between this paper's author and a single composer. Fourteen musicians were interviewed between December 2013 and August 2015: eight guitarists and six non-guitarist composers. The selected participants are professors in Brazilian universities who have significant experience with collaborative processes. Interview invitations were sent to active Brazilian non-guitarist composers who published works for solo guitar involving collaboration with performers. Interview invitations were also sent to the performers who collaborated with these composers. Since some composers collaborated with more than one performer, the number of interviewed performers is higher than the number of interviewed composers. Two performers and one composer did not answer the interview request. Another composer agreed to give an interview, but unfortunately passed away before the interview. The interviewed musicians are listed in Table 1:

Participant	Activity
Barthomlomeu Wiese	Guitarist
Celso Loureiro Chaves	Composer
Daniel Wolff	Guitarist
Edino Krieger	Composer
Flavio Apro	Guitarist
Humberto Amorim	Guitarist
James Correa	Guitarist
Marcelo Rauta	Composer
Maria Haro	Guitarist
Nicolas de Souza Barros	Guitarist
Pauxy Gentil-Nunes	Composer
Ricardo Tacuchian	Composer
Ronaldo Miranda	Composer
Turíbio Santos	Guitarist

Table 1: Interviewed musicians.

In qualitative interviews "questions are, generally, wide and open, in order to let individuals to abundantly express their point of view. The intention is to obtain a concrete

and detailed description of their acts in the way they experienced them"[2] (GIORGI, 2008: 398, author's translation). Moreover, "the purpose of most qualitative interviewing is to derive interpretations, not facts or laws, from respondent talk" (WARREN, 2001: 83). Based on this information, two interview guides were prepared: one for interviewing non-guitarist composers and another for interviewing guitarists. They both considered (1) pre-collaboration; (2) the collaboration itself; and (3) post-collaboration. Although both interview guides address very similar topics, they take into consideration the different roles that composers and performers play in collaborations. Topics addressed included: benefits and limitations of collaborative processes; previous experiences with collaborations; interaction procedures; performer's role in the collaboration process; composers' expectations; composing for guitar as a non-guitarist composer; describing situations in which collaboration was essential; transmitting/learning guitar features; further revisions to the score--during preparation for performance. Categorical analysis (QUIVY; CAMPENHOUDT, 2008. GUERRA, 2006) of the answers was undertaken.

Subsequently, the results obtained from the categories were used to plan and organise the second section of the research: the collaborative work between this paper's author and the composer Samuel Peruzzolo-Vieira. This stage, therefore, was grounded by a thorough study of collaborative processes held by other professional musicians and did not rely only on the composer's and performer's intuition and expectations. The categorical analysis helped in this matter because "the use of categorical analysis leads to an unbiased assessment of the content; by using stable methods, researchers can develop an interpretation in which their own values and representations are not their references"[3] (QUIVY; CAMPENHOUDT, 2008: 226, author's translation).

The collaboration process of the second stage was organised into eight sessions where the composer and performer worked on three pieces: *After Ando's church on the water*, *54 toys,* and *For guitar*. The first session was dedicated to a demonstration of the possibilities and features of the classical guitar. Sessions two through six were dedicated to collaboration during the composition process of the first two pieces and the seventh session was dedicated to interpreting these two pieces. The resulting first two

[2] "As questões são, geralmente, amplas e abertas, a fim de deixar o sujeito exprimir abundantemente seu ponto de vista. O que se pretende obter é uma descrição concreta e detalhada da experiência e dos atos do sujeito, que seja tão fiel quanto possível ao que ocorreu, tal como ele o viveu" (GIORGI, 2008: 398).

[3] "A utilização da análise categorial leva a uma avaliação imparcial do conteúdo já que, com a utilização de métodos construídos e estáveis, o investigador pode elaborar uma interpretação em que seus próprios valores e representações não são suas referências" (QUIVY; CAMPENHOUDT, 2008: 226).

compositions were premiered on November 2015 in Vila Real – Portugal. Finally, the eighth session was dedicated to discussing the third piece, which was composed without the continuous collaboration of the performer. All stages of the project were documented on video, which functioned both as a register of the process and as a multimedia support that helped the composer during the composition process. Moreover, since the first collaboration session, all composition drafts were kept allowing an analysis of the entire process of transformation and adaptation of the three pieces.

Results

Interviews. Data from the interviews were organised according to recurring terms and subjects. A total of twelve categories with five occurrences or more were singled out. These included, ordered by frequency (Fig. 1):

(1) adaptation of non-idiomatic sections;
(2) collaboration strategies;
(3) performer's intervention level;
(4) composition for guitar by non-guitarists composers;
(5) promoting the creation of new works;
(6) composer's receptiveness for suggestions;
(7) transmitting/learning guitar features;
(8) correction of unplayable sections;
(9) later revisions;
(10) collaboration modalities;
(11) study of composition/arrangement by the performer;
(12) differences between interacting with guitarist composers and non-guitarist composers.

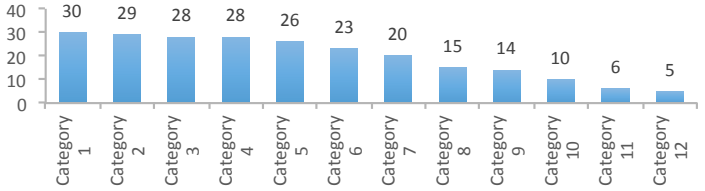


Fig. 1: Number of occurrences by category (ordered by frequency).

Categories three and four had the same number of occurrences, but the order took into account the number of interviewees. The twelve categories above are explained in detail in a previously published study (VIEIRA, 2015).

Ordered by the performer's level of intervention, the collaboration modalities addressed by the interviewees are: (1) collaboration during the composition process; (2) revision of the score after the composition process; and (3) collaboration session(s) before the composition process to demonstrate characteristics of the instrument. The following excerpt provides an example: "I think it is important to collaborate with different composers and with different types of collaboration" [4] (CORREA, 2014, author's translation). Although the guitarist James Correa mentioned different collaboration modalities (he preferred the term 'types of collaboration'), he did not identify any in particular. Nevertheless, it was possible to identify at least one modality during the interviews.

The most recurrent modality was the second: revision of the score after the composition process. The following excerpt, from the interview with the composer Marcelo Rauta, demonstrates his predilection for this modality: "The entire process happened after I put the music on paper, all my ideas, the entire work. The revision was done afterwards in order to check the possibilities"[5] (RAUTA, 2015, author's translation). Another example of this modality is mentioned by the composer Pauxy Gentil-Nunes: "I sent the score to him and he sent it back to me with his revision. […] We had, maybe, only one meeting. It wasn't ongoing contact"[6] (GENTIL-NUNES, 2015, author's translation).

The guitarist Daniel Wolff describes two modalities in his collaboration process: "I interacted with the composer during the composition process and/or while reviewing the work"[7] (WOLFF, 2013, author's translation). His statement, besides mentioning the second modality, also mentions the first one: full collaboration during the composition process. This modality was also described by the composer Ronaldo Miranda: "I agreed to write a piece for solo guitar […] expecting an important advantage: his [the performer] technical

[4] "Acho importante colaborar com tipos diferentes de compositores e em diferentes tipos de colaboração" (CORREA, 2014).
[5] "Todo o processo foi feito após eu ter colocado toda a música no papel, todas as minhas ideias, a obra toda escrita. Assim, seguia-se a revisão para verificar as possibilidades" (RAUTA, 2015).
[6] "Eu mandei a partitura para ele e ele mandou de volta com as revisões. [...] Talvez tenhamos tido somente um encontro. Não foi algo contínuo" (GENTIL-NUNES, 2015).
[7] "Eu tive uma interação com o compositor no processo de composição e/ou de revisão da obra" (WOLFF, 2013).

assistance during the compositional process"[8] (MIRANDA, 2014, author's translation). The first modality most clearly illustrates the family collaboration modality (JOHN-STEINER, 2000), since composer and performer roles can change over time during the composition process of a piece. The guitarist James Correa commented in his interview on the aspect of flexible roles: "Some composers are more open [to suggestions] while others are less. Some composers accept contributions within their own compositional process while others do not"[9] (CORREA, 2014, author's translation).

The third kind of modality, collaboration sessions before the composition process, displays a division of roles based on complementary expertise. The composer Edino Krieger mentioned: "He spent an entire afternoon giving me a contemporary classical guitar lesson, showing lots of possibilities. Then, I wrote the piece and when it was ready, I showed it to him. There was no continued contact"[10] (KRIEGER, 2014, author's translation). The guitarist Bartholomeu Wiese describes a similar approach: "I met the composer and briefly explained the technique of the right-hand fifth finger. He listened carefully, he was interested in the technique and agreed to write a piece. Ten days later the work was finished"[11] (WIESE, 2014, author's translation). The following excerpt from composer Ricardo Tacuchian's interview also illustrates the division of roles based on complementary expertise:

> I write the whole piece, consulting treatises, books and methods when I have any doubts. When the piece is finished I consider it a draft version. I call a friend to read it. He/she can find chords that are possible to play, but the hand position is very uncomfortable. That is the kind of thing that only a guitarist sees. The non-guitarist composer does not see this[12] (TACUCHIAN, 2014, author's translation).

[8] "Concordei em escrever uma peça para violão solo [...] contando com um importante oferecimento de sua parte: o seu assessoramento técnico durante o processo composicional" (MIRANDA, 2014).

[9] "Alguns compositores são mais abertos [a sugestões], outros menos. Alguns aceitam contribuições dentro do próprio processo composicional e outros não" (CORREA, 2014).

[10] "Ele passou comigo uma tarde, me deu uma aula de violão contemporâneo, me mostrou diversas possibilidades. Depois eu fiz a peça e, quando estava pronta, eu mostrei a ele. Não houve uma consultoria continuada" (KRIEGER, 2014).

[11] "Fui até a sua casa e expliquei rapidamente a técnica do uso do dedo mínimo da mão direita. Ele ouviu com muita atenção, gostou e aceitou escrever. Dez dias depois a música já estava pronta (WIESE, 2014).

[12] "Escrevo a peça inteira, consulto os tratados, os livros e os métodos quando tenho dúvidas. Quando a peça está terminada eu a considero uma versão provisória. Chamo um amigo para fazer uma leitura. Ele pode encontrar acordes que são possíveis de tocar, mas a posição da

The excerpts above illustrate the interviewees' approach to different collaboration modalities. Guided by the analysis of this data, the second stage collaboration project discussed in this paper went through three collaboration modalities identified. However, several other categories were used to plan and organise the collaborative work between this paper's author and the composer Samuel Peruzzolo-Vieira. For instance, (1) the organisation of the session was taken from the second and seventh categories (collaboration strategies and transmitting/learning guitar features, respectively), dedicating the first meeting to explaining the instrument's characteristics and providing the composer with specific bibliography on non-guitarist composers; (2) the tenth category (collaboration modalities) inspired the variety of collaboration approaches that encompasses a simple score revision to full collaboration during the composition process; (3) the first and eighth categories (adaptation of non-idiomatic sections and corrections of unplayable sections, respectively) were the basis for providing the composer with various alternatives of both unplayable and non-idiomatic sections while allowing the composer to decide what came closer to his idea by explaining what he would gain and what he would have to give up according to each alternative. Moreover, the strategy of discussing not only the adaptation of these sections, but also their interpretation was based on the first and eighth categories; and (4) from the fifth category (promoting the creation of new works) stemmed the approach to encourage the composer to write as much as possible during the defined period of time.

Collaborative work. When the composer Samuel Peruzzolo-Vieira was invited to take part in this project in 2013, he was asked to write three pieces for solo guitar. There were no stipulations as to length, form or style. The composer was asked, however, to experiment with contrasting musical ideas in order to generate varied content for discussion. The collaborative process took place from December 2014 to May 2016 and was organised in eight sessions.

The first collaboration session focused on demonstrating characteristics of the classical guitar. Since the composer had already written for solo guitar in the past (i.e., *O quarto fechado* in 2009), it was unnecessary to discuss the most basic features like tuning, range, sustaining, timbre, slurs, *rasgueados* and other common playing techniques. However, reinforcing other concepts helped the composer feel more comfortable. This first session therefore included explanations on guitar positions, chord construction and transposition, harmonics, bi-tones, noises on strings, percussive effects and others.

mão fica muito desconfortável. Esse é o tipo de coisa que só o violonista vê. O compositor não violonista não vê isso" (TACUCHIAN, 2014).

Among all the subjects addressed during the first session, the one that most drew the composer's attention was that of the bi-tones (SCHNEIDER, 2015), also called complementary sounds (GILARDINO, 2010). Gilardino describes this technique as follows:

> When, with a finger of the left hand, one presses a string on a certain fret, it is divided into two portions […] this portion of the string, which is between the finger of the left hand and the guitar nut, plays, if plucked, a sound with a determined pitch. This is obviously a very short sound and very limited in intensity[13] (GILARDINO, 2010: 132, author's translation).

In addition to Gilardino's description, one can add that some bi-tones are microtonal, an important aspect that composers have to bear in mind when using them. Although this feature drew the most attention from the composer during the first session, as he was mesmerized by the effect, he waited more than one year to use it in one of his compositions, *For guitar*, which will be discussed later.

The first session also included an explanation of natural harmonics, where the focus was primarily on dynamics, since some harmonics sound louder than others. Harmonics on the 5th, 7th, 12th and 19th[14] fret sound louder and clearer. Other natural harmonics have a percussive sound that is more audible than their pitch. The composer was advised to take this into account when combining regular notes with natural harmonics.

Harmonics were widely used by the composer in the three commissioned works, either alone or combined with other harmonics and/or regular notes. Artificial harmonics were also used, but the composer's predilection for natural harmonics was clear.

Sessions two to six were dedicated to collaboration during composition, i.e., the first collaboration modality mentioned above[15]. The work during these sessions was concentrated on two pieces: *After Ando's church on the water* and *54 toys*. The composer experimented with denser harmonic textures, since he knew that further collaboration sessions were planned. Thus, work focused predominantly on correcting unplayable

[13] "Quando, con un dito della mano sinistra, si preme una corda su un determinato tasto, la si divide in due porzioni [...] tale porzione di corda, che sta tra il dito della mano sinistra e il capotasto, può, se sollecitata, dare un proprio suono con altezza determinabile. Si tratta ovviamente di un suono assai breve e di limitatissima intensità" (GILARDINO, 2010: 132).
[14] Harmonics on the 7th and 19th fret have the exact same pitch.
[15] Although all commissioned pieces underwent several adaptations, only a selection of the most representative examples are analysed in this paper.

sections, adapting non-idiomatic sections and providing some sporadic suggestions on the composition process. *After Ando's church on the water* had some chords that were possible to play, but the left-hand position was uncomfortable and the sonority was unconvincing on the guitar. Fig. 2 shows a chord that was possible to play, but required the left-hand first finger to play a bar covering two frets in a very extended position:

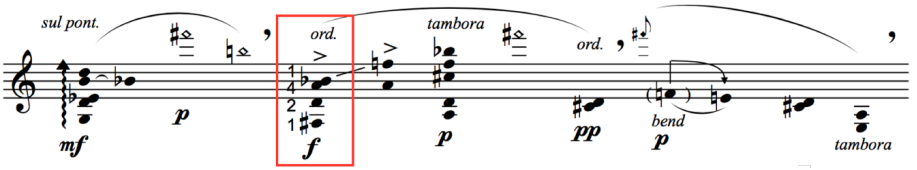


Fig. 2: Uncomfortable chord in the first draft of *After Ando's church on the water*.

After trying to play this chord for a couple of days, it became clear that executing it would not be possible in this context. This chord, when isolated, is difficult, but possible to play. But, when playing it in context, it is not feasible, not only due to the uncomfortable position, but also due to the *portamento* that follows. The problem is that the *portamento* could not be played with the tip of finger 1, but with the middle part of the finger, resulting in very weak sonority. Therefore, since the composer and the performer were working together during the composition process of the piece two different alternatives were presented to the composer. The first was to transpose the note A one octave below (Fig. 3):

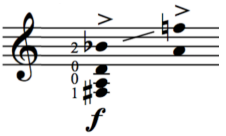


Fig. 3: First alternative: transposing the note A one octave below.

This alternative, however, eliminates the interval of the minor second, which was a strong characteristic of this chord. In order to maintain this interval, the chord could be separated into two parts (Fig. 4):

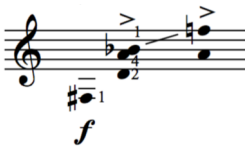


Fig. 4: Second alternative: separating the chord into two parts.

After listening to these possibilities, the composer preferred the transposition of the note A one octave below. The final result is shown in Fig. 5:

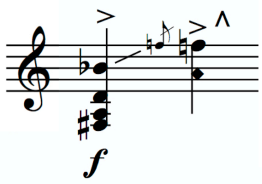


Fig. 5: *After Ando's church on the water* – Result of final collaboration.

54 toys included some chords that were impossible to play because of long sustained notes. The chord marked in Fig. 6 displays a case in point:

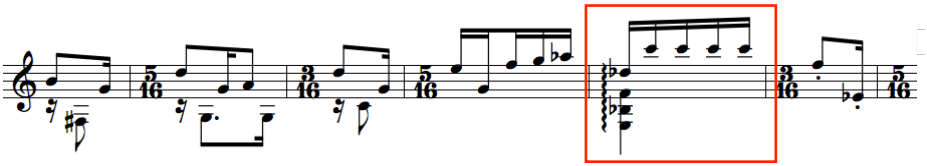


Fig. 6: Example of unsustainable chord in *54 toys*.

It is impossible to sustain the chord and simultaneously play the high C because the disposition of the notes requires the player to stay in first position. Thus, the high C is too far for the left-hand fourth finger. The only way to play this chord, which was demonstrated to the composer during the composition process, is to reduce its duration to a semiquaver (Fig. 7):

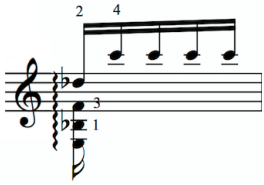


Fig. 7: Alternative presented to the composer: reducing the chord's duration.

Alternatively, it is possible to transpose the B♭ one octave up (Fig. 8). Thus, the resulting chord allows the performer to play it in a different position (sixth position in this case):

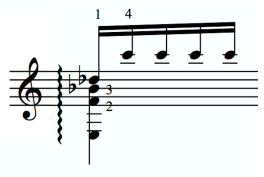


Fig. 8: Transposing an inner note one octave up.

This alternative maintains the chord as a crotchet but slightly changes its sonority due to the inner note transposition. After listening to both alternatives, the composer decided to reduce the chord's duration to a semiquaver.

The third commissioned work, *For guitar*, was composed without the performer's assistance during the composition process. The composer reviewed the recordings of the first collaborative session in order to collect ideas for this composition. The beginning of *For guitar* presents regular notes, natural harmonics and bi-tones (Fig. 9):

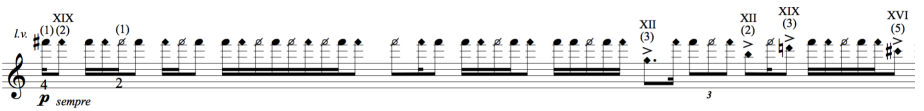


Fig. 9: Opening section of *For guitar* - alternating real notes, harmonics and bi-tones.

In this piece, bi-tones and harmonics are used in an interesting manner. At first sight all F♯s should sound equal, but the three different techniques required to play this note result in an uncommon effect due to the F♯ bi-tone on the first string that sounds out of tune (since it is microtonal). Thus, the opening section of *For guitar* explores the natural detuning of the guitar. The composer actually added a comment in the score in order to explain that this F♯ bi-tone will sound out of tune, and this is exactly how it is supposed to sound. He imagined this specific sonority just by analysing the recording from the first collaboration session. *For guitar* ends with the same effect, but the pattern is applied to a different note (Fig. 10).

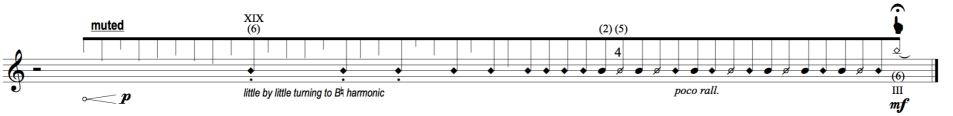


Fig. 10: Final section of *For guitar* - alternating real notes, harmonics and bi-tones.

The middle section of this piece is percussive in style (Fig. 11). By looking at the guitar as a percussive instrument, the composer, who is a percussionist, felt more comfortable. This was a strategy adopted by him specifically because he was writing this piece without the performer's ongoing assistance.

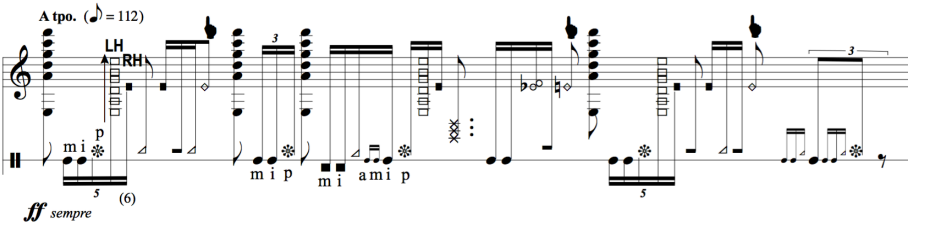


Fig.11: Excerpt from the percussive section of *For guitar.*

The same strategy is seen in sections that include some level of indeterminacy (Fig. 12):

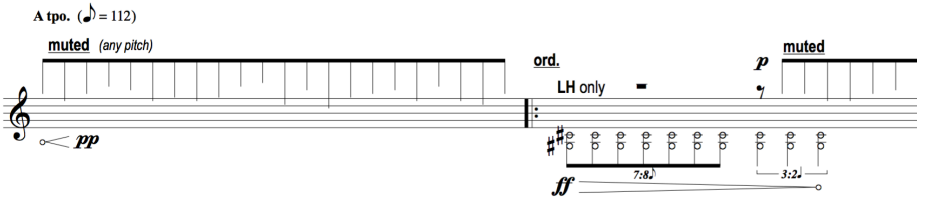


Fig. 12: Use of indeterminacy in *For guitar.*

In this case, the performer can choose the best notes to play. This is useful when the composer combines indeterminate notes with the determinate notes written in traditional notation, such as at the end of Fig.12.

Conclusion

The fact that this paper's author and the composer Samuel Peruzzolo-Vieira are brothers led to a collaboration with flexible roles, since both composer and performer are used to giving suggestions on each other's work - even when not working together. Therefore, although the collaborative work of both the composer and performer mostly developed as expected (the composer bringing new compositional ideas and the performer adapting them to the instrument's possibilities, when necessary) the roles changed sporadically as the composer also suggested manners of playing and the performer gave suggestions on the compositional process. Additionally, one of the intentions of this collaboration project, from the very beginning, was to work with only one composer and help him to write as much as possible for solo guitar within a predetermined period of time. The idea was to avoid the typical situation in which non-guitarist composers write only one solo piece for the instrument and never again repeat the experience. Samuel wrote *O quarto fechado* for solo guitar in collaboration with this paper's author in 2009. Nonetheless, this collaboration project helped him to write for solo guitar again. The composer was asked to write not only one piece for solo guitar, but three. As the composer mentioned during the collaboration, the entire process helped him to be acquainted with the guitar's characteristics, possibilities and limitations. After a short period of time he began to feel comfortable writing for the instrument, not only because of the repetition of the task, but also because of the intensity of the developed collaboration, which is a common feature of a family collaboration: "This pattern of collaboration […] brings a greater degree of intensity because of the developed relationship" (ROE, 2007: 27). Although this aspect of a composer starting to feel acquainted with the guitar's characteristics, possibilities and limitations can sound like an expected result, it is worth mentioning that it is not always

true when it comes to guitar writing, as composer Aaron Kernis states: "I'll tell you the truth, every time I start writing for guitar, it's like I've never done it before" (2000: 26).

Guided by the analysis of the interviewees' approach to different collaboration modalities, the collaboration project discussed in this paper went through the three collaboration modalities identified in the interviews. It started with a session dedicated to demonstrate the classical guitar characteristics, which matches the third modality. This was followed by five sessions dedicated to full collaboration during the composition process of two pieces: *After Ando's church on the water* and *54 toys*. The last session was dedicated to the discussion of *For guitar*, a piece written without ongoing assistance. To write this piece, the composer reviewed the recordings of the first collaborative session in order to collect ideas for this composition. The session was therefore, dedicated to revising the score and giving suggestions to the composer, resulting in a mixture of the second and third collaboration modalities.

Collaborative modalities were recurrent in the interviews and were an essential part of the collaboration project between this paper's author and the composer Samuel Peruzzolo-Vieira. Interestingly, the collaboration modalities reflect some of the collaborative patterns defined by John-Steiner (2000). The most recurrent modality found in the interviews was the revision of the score after the composition process. This modality reflects John-Steiner's second collaborative pattern (complementarity collaboration), since it requires a division of roles based on complementary expertise. The collaboration modality - defined as collaboration session before the composition process--also displays a division of roles based on complementary expertise. Therefore, it also reflects the complementarity collaboration. The collaboration during the composition process can reflect two of John-Steiner's collaborative patterns: the complementarity collaboration and the family collaboration. The precise definition will depend on the kind of work both composer and performer will develop during the composition process. If they have separate roles based on their expertise, then the collaboration can be classified as a second collaborative pattern: complementarity collaboration. However, if their role changes over time and if their work is influenced by each other's suggestions, then the developed collaboration can be classified as a family collaboration. Regarding the latter, during the collaboration sessions in which this paper's author and the composer Samuel Peruzzolo-Vieira worked on the first two pieces commissioned for this project, the family collaboration pattern was characterised. The developed work was predominantly based on corrections of unplayable sections, adaptations of non-idiomatic sections and some sporadic suggestions on the composition process. Since the composer was expecting the full assistance of the performer, he took more risks in his writing. As a result, there was a need for adaptations in both pieces. In all

cases that required alterations, alternative sections adapted from the original score were presented to the composer, allowing him to listen and then decide which alternative sounded closer to his initial idea.

The third commissioned work, *For guitar*, was composed based on the composer's analysis of the video from the first collaboration session, which was held before the composition of all the pieces. Therefore, this piece was written without the performer's assistance during the composition process. Nevertheless, this piece was reviewed by the performer after it was finished, matching the collaboration modality called "revision of the score" after the composition process. Hence, the collaboration on this piece consisted of a mixture of the two modalities. With regard to collaborative patterns, both modalities can be classified as a complementarity collaboration since there were no flexible roles. To write this piece, the composer--who is also a percussionist--decided to look at the guitar as a percussive instrument. This was a strategy adopted by him to avoid the traps of guitar writing, specifically because he knew beforehand that he would write this piece without the performer's continuous assistance. Another of the composer's strategies was to write sections that included some level of indeterminacy. In this case, since the performer can choose which notes are best to play, there is no room for writing mistakes.

In summary, it is possible to conclude that the composer tried to choose the best solutions for each collaboration modality. It was clear that he felt more confident in writing for the guitar when working with the performer's continuous assistance. The composer was clearly improving his knowledge of the guitar's characteristics during the full collaboration sessions as he became more acquainted with the instrument's limitations and possibilities over time.

References

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: W. W. Norton, 2002.

BARRET, Margaret S. et al. The Scattering of Light: Shared Insights into the Collaborative and Cooperative Processes that Underpin the Development and Performance of a Commissioned Work. In: BARRET, M. S. (Ed.). *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*. Surrey: Ashgate, 2014. p. 17-31.

BERLIOZ, Hector. *Treatise on Instrumentation.* Translated by T. Front. New York: Edwin F. Kalmus, 1948 [1844].

BLATTER, Alfred. *Instrumentation and Orchestration*. 2nd ed. Boston: Schirmer, 1997.

BORÉM, Fausto. Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. *Opus, Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p. 48-75, ago. 1998.

BREAM, Julian. How to Write for the Guitar. *The Score & I. M. A. Magazine*, v. 19, p. 19-26, Mar. 1957.

CARVALHO, Sara; MARINHO, Helena. Ritual and Transgression: A Case Study in New Music. *E-Cadernos do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra*, v. 8, p. 108-120, 2010.

COOK, Nicholas. Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online*, v. 7, n. 2, 2001. http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html. Accessed 11th Feb., 2016.

CORREA, James. *Interview*. 25th Apr. 2014.

DODGSON, Stephen. Writing for the Guitar: Comments of a Non-Guitarist Composer. In: QUINE, H. *Guitar Technique: Intermediate to Advanced*. New York: Oxford University Press, 1990. p. 88-99.

DOMENICI, Catarina. Beyond Notation: The Oral Memory of Confini. In: PERFORMA - ENCONTROS DE INVESTIGAÇÃO EM PERFORMANCE, 3., 2011, Universidade de Aveiro. *Actas...* Aveiro, 2011. p. 114.

_____. O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 20., 2010, Universidade do Estado de Santa Catarina. *Anais...* Florianópolis, 2010. p. 1142- 1147.

FOSS, Lukas. The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue. *Perspectives of New Music*, v. 1, n. 2, p. 45-53, Spring 1963.

GENTIL-NUNES, Pauxy. *Interview*. 30th Sept. 2015.

GILARDINO, Angelo. La notazione. In: CHIESA, R. (Org.). *La chitarra*. Torino: E.D.T Edizione di Torino, 2010. p. 99-166.

_____. *La grammatica della chitarra: manuale ad uso dei compositori non chitarristi*. Ancona: Bèrben, 1994-1999. 3 v.

GIORGI, Amedeo. Sobre o método fenomenológico utilizado como modo de pesquisa qualitativa nas ciências humanas: teoria, prática e avaliação. In SALLUM Jr, B. (Org.). *A pesquisa qualitativa:* enfoques epistemológicos e metodológicos. Translated by A. C. Nasser. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 386-409.

GODFREY, Jonathan. *Principles of Idiomatic Guitar Writing*. Ph.D. Thesis, Indiana University, Bloomington, 2013.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

GUERRA, Isabel Carvalho. *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo*. Cascais: Principia, 2006.

GYGER, Elliott. No Stone Unturned: Mapping Composer-Performer Collaboration. In: BARRET, M. S. (Ed.). *Collaborative Creative Thought and Practice in Music.* Surrey: Ashgate, 2014. p. 33-47.

ISHISAKI, Bruno; MACHADO, Marco. A colaboração entre compositor e intérprete no processo criativo de Arcontes. *Revista do Conservatório de Música UFPEL*, v. 6, p. 71-102, dez. 2013.

IVANOVIC, Dejan. *Colaboração entre compositor e intérprete na criação de obras para guitarra: estudo do processo editorial no repertório de Inglaterra, Croácia e Portugal*. Ph.D. Thesis, Universidade de Évora, Évora, 2015.

JOHN-STEINER, Vera. *Creative Collaboration*. New York: Oxford University Press, 2000.

JOSEL, Seth; TSAO, Ming. *The Techniques of Guitar Playing*. Kassel: Bärenreiter, 2014.

KACHIAN, Christopher. *Composer's Desk Reference for the Classic Guitar*. Pacific: Mel Bay Publications, 2010.

KERNIS, Aaron Jay. Aaron Jay Kernis on the Concerto for Violin, Guitar and Orchestra. In: TOSONE, J. *Classical Guitarist:* Conversations. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2000. p. 22-33.

KRIEGER, Edino. *Interview.* 25th July 2014.

LUNN, Robert Allan. *Extended Techniques for the Classical Guitar:* A Guide for Composers. Ph.D. Thesis, Ohio State University, Columbus, 2010.

MARINHO, Helena; CARVALHO, Sara. From Fortepiano to Modern Piano: A Case Study of a Performer/Composer Collaboration. In: MARSHMAN, A. (Org.) *Performers' Voices Across Centuries, Cultures, and Disciplines*. London: Imperial College Press, 2012. p. 177-189.

MIRANDA, Ronaldo. *Interview*. 14th May 2014.

MORAIS, Augusto de. *A colaboração intérprete-compositor na elaboração da obra "uma lágrima" de Arthur Rinaldi*. Master's Thesis. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

ÖSTERSJÖ, Stefan. *Shut up 'n' Play:* Negotiating the Musical Work. Ph.D. Thesis. Lund University, Malmö, 2008.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, Luc Van. *Manual de investigação em ciências sociais*. Lisboa: Gradiva, 2008.

RAUTA, Marcelo. *Interview*. 26th Sept. 2015.

ROE, Paul. *A Phenomenology of Collaboration in Contemporary Performance and Composition*. PhD Thesis. University of York, York, 2007.

ROSA, Alexandre; TOFFOLO, Rael. O resto no copo: colaboração compositor-intérprete. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 21., 2011, Universidade Federal de Uberlândia. *Anais...* Uberlândia, 2011. p. 1139-1144.

SCHNEIDER, John. *The Contemporary Guitar*. London: Rowman & Littlefield, 2015.

SCHWARZ, Boris. Joseph Joachim and the Genesis of Brahms's Violin Concerto. *The Musical Quarterly*, v. 69, n. 4, p. 503-526, 1983.

SILVA, Catarina Percinio da. *Sete obras brasileiras inéditas para percussão: concepção, colaboração e processo de criação de solos para instrumentos marginalizados*. Master's Thesis. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

SMALLEY, Roger. Some Aspects of the Changing Relationship Between Composer and Performer in Contemporary Music. *Royal Musical Association*, v. 96, p. 73-84, 1970.

SORRENTINO, Sergio. I compositori non chitarristi in Italia. In: BONI, S. (Org.). *Romolo Ferrari e la chitarra in Italia nella prima metà del Novecento*. Modena: Mucchi Editore, 2009. p. 145-165.

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

TACUCHIAN, Ricardo. *Interview*. 8th Aug. 2014.

ULLOA, Mario. *Recursos técnicos, sonoridades e grafias do violão para compositores não violonistas*. Ph.D. Thesis. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

VIANA, Andersen. *A escrita para violão por compositores e arranjadores não violonistas*. Artigos Meloteca, 2009. http://www.meloteca.com.br. Accessed 14th June, 2011.

VIEIRA, Márlou Peruzzolo. Composer and Performer in Collaboration: Interactive Processes Involving Non-Guitarists Composers and Guitarists. In: CONFERENCE OF THE EUROPEAN SOCIETY FOR THE COGNITIVE SCIENCES OF MUSIC (ESCOM), 9., 2015, Royal Northern College of Music. *Proceedings...* Manchester, 2015. p. 816-825.

WARREN, Carol. Qualitative Interviewing. In: GUBRIUM, J.; HOLSTEIN, J. (Eds.), *Handbook of Interview Research*: Context & Method. Thousand Oaks: Sage Publications, 2001. p. 83-101.

WIESE, Bartholomeu. *Interview*. 20th Mar. 2014.

WOLFF, Daniel. *Interview*. 13th Dec. 2013.

ZANON, Fabio. *O violão espanhol no século XX:* Moreno-Torroba, de Falla, Llobet [Radio broadcast]. São Paulo: CulturaFM, 2006. http://vcfz.blogspot.pt/2006/01/2-moreno-torroba-de-falla-turina-pujol.

Márlou Peruzzolo is currently a PhD candidate in performance studies at the University of Aveiro, Portugal. He was awarded first prize at the XXX Rosa Mística Latin American Competition (Curitiba, 2011), second prize at the III Estáquio Grilo Competition (Brasília, 2009), and an honourable mention at the XI Musicalis Competition (São Paulo, 2007). Peruzzolo taught at the Federal University of Goiás for two years (2009 and 2010) and at the São Teotónio Music Conservatory in Coimbra during the school year of 2012/2013. He has performed solo and chamber music recitals in Brazil, Italy, England, Croatia and Portugal. Peruzzolo has taken part in several music festivals in Brazil, Argentina, and Portugal, where he studied with Eduardo Isaac, Eduardo Fernández, Judicael Perroy and Margarita Escarpa. He has also participated in composition workshops mentored by João Pedro Oliveira and Ronaldo Miranda. marlouvieira@yahoo.com.br

DOI 10.20504/opus2016b2219

A integração das atividades de extensão e pesquisa ao ensino e estudo diário como solução para a formação de violoncelistas de alto desempenho na UFRN

Fabio Soren Presgrave (UFRN)

Resumo: Desde 2008, os alunos de violoncelo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte vêm desenvolvendo atividades de extensão e pesquisa de forma contínua e como parte dos seus cotidianos acadêmicos. Essas atividades têm sido de fundamental importância para a formação de violoncelistas que recentemente conseguiram acesso à carreira acadêmica e posições de destaque no cenário nacional e internacional. Dentre essas atividades estão o grupo de violoncelos, eventos com professores convidados, cursos de iniciação ao violoncelo e atividades voltadas à pesquisa. Este trabalho apresenta uma solução para o desafio da formação de *performers* de alto desempenho a partir da integração do estudo diário com as ações de extensão e pesquisa.

Palavras-chave: Ensino de violoncelo. UFRN. Extensão e pesquisa.

The Integration of Community Outreach and Research to Teaching and Daily Practice as a Solution for Building High Performance Cellists at UFRN

Abstract: Since 2008, students of the cello studio at the Federal University of Rio Grande do Norte (UFRN) have focused their efforts on research and community outreach as an integral part of their usual academic studies. These activities have been of fundamental importance for nurturing cellists who have reached relevant academic positions and have been successful in the music scenario in Brazil and abroad. These activities include cello ensembles, master classes with guest artists and professors, introductory courses for cello and activities geared toward research. This paper presents a solution for the challenge of developing high-level performers by integrating daily practice with research and community outreach activities.

Keywords: Violoncello teaching; UFRN; research and community outreach.

PRESGRAVE, Fabio Soren. A integração das atividades de extensão e pesquisa ao ensino e estudo diário como solução para a formação de violoncelistas de alto desempenho na UFRN. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 493-514, dez. 2016.

Submetido em 10/09/2016, aprovado em 23/10/2016.

Este artigo exibe um panorama das atividades de extensão e pesquisa que têm sido realizadas na classe de violoncelo na Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN a partir do ano de 2008. Estas atividades apresentam-se não somente como parte formal do currículo acadêmico dos seus alunos mas como parte integrante do cotidiano de suas formações musicais. Tais ações viabilizam aos alunos a aquisição de habilidades diversas para a vida profissional através de um aprendizado diferenciado, onde competências como relações interpessoais, pedagogia do instrumento e curiosidade investigativa são motivadas e desenvolvidas. Assim, aspectos que raramente podem ser desenvolvidos amplamente em um curso regular comum aliam-se a conceitos técnicos e interpretativos específicos do instrumento, discutidos em momento apropriado de encontro individual com o professor, em uma formação contínua e completa e integradora.

Entre os anos de 2008 a 2015, 39 violoncelistas passaram pelos cursos de graduação, especialização e mestrado da UFRN. Mais de duas centenas de alunos participaram dos cursos de extensão voltados à iniciação do violoncelo na Universidade. Dentre os violoncelistas que obtiveram graus nos cursos superiores da EMUFRN nos últimos anos estão professores de diversas instituições nacionais como Dora Utermohl de Queiroz (Professora da Universidade Federal do Ceará), Cristian de Paula Brandão (Professor da Universidade Federal do Pará), Kalyne Teles Valente (Professora da Fundação Carlos Gomes), Frederico Arantes Nable (Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte), e de instituições internacionais como Maria Verônica Fernandez (Conservatório "Domingo Zippoli" - Córdoba, Argentina). Além disso, dentre os egressos da classe de violoncelo, podemos destacar violoncelistas que atuam em orquestras profissionais como Gabriel Pessoa (Orquestra Sinfônica do Espírito Santo), Tom Drummond (violoncelista da Orquestra Sinfônica da UFPB), Thiago Lucion (Orquestra Filarmônica de Goiás) e, ainda, artistas brasileiros de destaque internacional, como Lucas Martins de Barros (vencedor do Concurso David Popper na Hungria em 2015) e Diego Paixão (vencedor do Primeiro Prêmio por unanimidade e com felicitações do júri na "Ècole Normale de Paris" em 2016). Violoncelistas profissionais como Moisés Ferreira (concertino da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo) e Chiao-Hui Hwang (violoncelista da Orquestra Sinfônica de Aarhus na Dinamarca) passaram pelos cursos de extensão em performance da UFRN.

As atividades de extensão na classe de violoncelos da UFRN se dividem em três pilares principais: (1) grupo de violoncelos; (2) cursos de iniciação ao violoncelo e (3) eventos com professores convidados. Junto às atividades de extensão, as atividades de pesquisa se desenvolvem de forma mais aprofundada, pois, como veremos adiante, a maior parte dos trabalhos investigativos são dedicados à música contemporânea, e a performance

das obras é realizada também por alunos dos cursos de extensão, técnico e de graduação, e não somente pelos alunos de mestrado, como seria o esperado em uma instituição comum.

Jônatas Manzolli (2016) observa que o sucesso alcançado pela metodologia desenvolvida na UFRN se deve à aproximação diária do discente da prática, não somente a partir do estudo árduo e metódico, mas também pelo desenvolvimento de uma atividade artística contínua na forma de apresentações diversas, recitais, atuações em projetos de ensino, pesquisa, além das atividades de *ensemble* e, ainda, como solistas.

Grupo de violoncelos

O trabalho do grupo de violoncelos UFRN Cellos teve início em 2008, seguindo o modelo de formação do Yale Cellos dirigido pelo professor Aldo Parisot na Universidade homônima. De acordo com o professor Ole Akahoshi, da Yale University, "os alunos de violoncelo da Yale têm como parte obrigatória do currículo a participação no Yale Cellos e creditamos muito do sucesso dos nossos alunos à participação no grupo"[1]. O grupo de Natal adotou o nome de UFRN Cellos por sugestão do maestro Jean Reis, e não por uma referência direta ao grupo da Yale, quando o grupo se apresentou na temporada oficial de concertos do Festival Música nas Montanhas em janeiro de 2011.

Tocar em conjunto requer adaptações constantes entre os membros do grupo. Apesar das concepções de afinação, tempo e timbre se apresentarem diferentes para cada pessoa, é possível afirmar que a prática de conjunto promove a experimentação e, consequentemente, a aquisição de aumento da capacidade de reflexo nesses aspectos. Notamos que muitas vezes alunos com técnicas bem desenvolvidas têm dificuldade em tocar partes simples em conjunto, e também podem apresentar dificuldades para ouvir e reagir à afinação ou ritmo em passagens que não apresentam grande dificuldade. Este tem sido um problema norteador para o desenvolvimento do grupo UFRN Cellos, assim como as relações interpessoais que são exercitadas e trabalhadas nos ensaios do grupo de violoncelos. A estratégia adotada na UFRN é que o professor orientador, seja ele da Universidade ou convidado, atue apenas nos ensaios finais. Dessa forma, os alunos têm a oportunidade de realizar os ensaios sozinhos, enfrentando as dificuldades inerentes a qualquer grupo profissional, seja ele de câmara ou orquestral, fator determinante para o crescimento e amadurecimento musical e pessoal dos mesmos.

[1] Palestra sobre Aldo Parisot realizada durante a IV Mostra De Violoncelos de Natal, em 11 ago. 2014.

Assuntos delicados (afinação, ritmo, etc.) podem gerar discordância e ressentimento entre colegas. Em circunstâncias como estas, os alunos vivenciam, exercitam e descobrem as melhores formas de se comunicar durante um ensaio. Este tipo de atividade realizada dentro da Universidade proporciona aos alunos a experiência real de problemas que enfrentarão no meio profissional. A violoncelista Kalyne Valente discorre da seguinte forma sobre sua passagem pelo UFRN Cellos*:*

> O legado deixado pelo grupo UFRN Cellos na minha experiência como violoncelista transcende os aspectos técnicos. Como professora, me ensinou a importância de incentivar o respeito musical, a troca de conhecimentos, humildade e cumplicidade entre os alunos. Qualidades essas que estiveram presentes em nossos melhores ensaios e performances no palco (VALENTE, 2016).

A responsabilidade individual pelas partes no UFRN Cellos é um fato primordial de trabalho, pois é maior do que, por exemplo, a de um grupo orquestral. Tal fato possibilita aos alunos uma exposição constante ao público, em peças que são por vezes tão complexas quanto as do repertório solo. Para oportunizar experiências diversas, as vozes são constantemente trocadas para que os alunos possam sentir as diferenças entre se tocar, por exemplo, o primeiro e o oitavo violoncelo na *Bachianas Brasileiras n.1* de H. Villa-Lobos. Na peça referida, o primeiro violoncelo tem uma grande dificuldade nas posições do polegar, já o oitavo apresenta desafios na parte rítmica.

O grupo UFRN Cellos recebe constantemente a visita de professores convidados que vieram de diversas regiões do país e do mundo. Estas visitas concederam aos violoncelistas da UFRN um contato mais direto com os artistas profissionais ao possibilitar a observação de estratégias de ensaio, o aprofundamento de conceitos musicais e, ainda, têm oportunidade de dividir o palco com músicos de padrão internacional. Além disso, o UFRN Cellos já realizou viagens para os estados de Minas Gerais e de Pernambuco, nos festivais Música nas Montanhas e Virtuosi, respectivamente, o que viabilizou aos alunos uma série de apresentações para centenas de músicos profissionais e alunos de outros estados, oportunidade alcançada que raramente teriam obtido em ação isolada.

O grupo UFRN Cellos também realiza estreias mundiais como a *Suite IV*[2] de Roberto Victorio e a *Reação em Cadeia*[3] de Jônatas Manzolli para vinte violoncelos e

[2] A estreia mundial da *Suite IV* ocorreu no dia 24/09/2013, e pode ser visualizada pelo Youtube através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=B02O8ZTJYIE>.
[3] A estreia mundial da peça *Reação em Cadeia,* de Manzolli, ocorreu no dia 03/12/2015 e pode ser visualizada pelo Youtube através do link:
<https://www.youtube.com/watch?v=WaIsaCkhYgM>.

violoncelo solista. O compositor Jônatas Manzolli relata da seguinte forma o surgimento da peça:

> No último dia da disciplina de pós-graduação que lecionava no departamento de música da UFRN, fui assistir ao ensaio do grupo de violoncelo da escola. Estava sentado no auditório, assistindo aos alunos ensaiarem uma obra, ao mesmo tempo que percebia sua interação com o prof. Fabio. Naquele momento uma imagem nítida veio à minha mente: "A interação entre eles é como se houvesse um fio energético que percorre o grupo, gerando uma sinergia única".
> O gesto musical do professor desdobrava-se em gestos musicais, e esses produziam uma reação em cadeia. Nesse momento, tive a nítida impressão de que essa energia de jovens dedicados ao instrumento merecia uma obra "heavy metal". Pensei em explorar sonoridades fortes e interconectadas, simbolizando o caminho que cada um deles percorria individualmente, no seu aprendizado, e como o grupo caminhava como um todo na sua forma de interpretar o instrumento (MANZOLLI, 2016).



Fig. 1: Estreia da *Reação em Cadeia*, de Jônatas Manzolli, pelo grupo UFRN Cellos sob a regência do prof. Matias de Oliveira Pinto.

No ano de 2015, o grupo UFRN Cellos gravou em vídeo a icônica *Bachianas Brasileiras No 1*, de Heitor Villa-Lobos[4], após a peça passar por um longo trabalho com diversos professores convidados do Brasil e do exterior. Sobre a performance, o violoncelista Mark Kosower, primeiro violoncelo da Cleveland Orchestra, comentou que: "Todo violoncelista interessado na performance da obra deveria ouvir a gravação do UFRN Cellos para ter uma referência concreta dos aspectos estilísticos da obra" (KOSOWER, 2015).

Cursos de iniciação ao violoncelo

Desde 2008, a Escola de Música da UFRN oferece cursos de iniciação ao violoncelo com dois objetivos principais, sendo o primeiro a divulgação do interesse pelo instrumento na cidade de Natal, e o segundo a produção de alunos para os cursos regulares do instrumento na Universidade.

Os cursos foram proporcionados dentro de projetos de extensão, de ações integradas[5] ou, ainda, em projetos profissionalizantes do Governo Federal. Eles foram realizados na própria Escola de Música – dentro do âmbito do PRONATEC[6] –, no Curso Básico de Música da EMUFRN e em ONG's associadas como, por exemplo, a ONG Cajupiranga (São José de Mipibu-RN) e a ONG Oficina de Sonhos (Natal-RN). Nesses oito anos, cerca de 200 alunos foram iniciados ao violoncelo pela UFRN. No ano de 2014, em um curso de iniciação promovido pelo grupo UFRN Cellos, participaram 56 alunos das mais diversas faixas etárias e com perfis distintos, dentre eles professores e alunos da Universidade de outras áreas, e alunos provenientes de escolas públicas e particulares (MARTINS, 2016).

As aulas foram conduzidas pelos alunos de violoncelo dos cursos regulares sob a orientação do professor da área. Tal fato criou aos alunos a oportunidade de experimentar a sala de aula de forma coletiva ou também individual. Muitos dos egressos relatam que essa

[4] A gravação está disponível no Youtube através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=RigFykpKWBo>.

[5] Projetos de Ações Integradas são ações a UFRN que abrangem as três dimensões da Universidade (ensino, pesquisa e extensão).

[6] Segundo José Carlos dos Santos: "O PRONATEC (Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego LEI 12. 513/2011) é voltado para promover a inclusão social e disponibilizar instrumentos de aprendizagem que contribuam para a inserção no mercado de trabalho. Atenta às oportunidades de ampliação da oferta da educação profissional no âmbito musical, a Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte viu no PRONATEC uma excelente oportunidade de formação profissional e crescimento musical para o público norte rio-grandense" (SANTOS, 2015: 1).

experiência foi fundamental para seus trabalhos posteriores como docentes. Segundo Dora Utermohl de Queiroz:

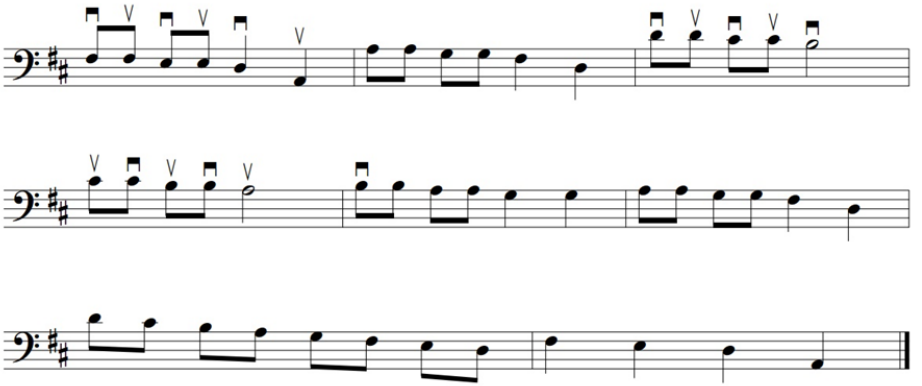
> Minhas primeiras experiências ministrando aulas de violoncelo se deram já nos meus primeiros anos de graduação, através dos projetos de monitoria, extensão e, posteriormente, no mestrado como professora do PRONATEC. Essas vivências de ensino foram muito reveladoras para mim, pois foi a partir delas que descobri meu desejo em seguir a carreira docente e, com elas, pude aos poucos construir a professora que sou hoje. Além disso, estas experiências também me proporcionaram ferramentas para meu crescimento como instrumentista (QUEIROZ, 2016).

Uma dificuldade encontrada foi a padronização do ensino inicial, pois comumente os monitores reproduziam em sala de aula suas próprias experiências de iniciação. Como solução, foi criada uma apostila de iniciação ao violoncelo elaborada pelo professor Fabio Presgrave. A apostila foi produzida no âmbito do PRONATEC, mas direcionada para a iniciação ao violoncelo no Rio Grande do Norte, abordando além de exercícios, aspectos da história do instrumento[7] e utilizando peças de autores potiguares como Tico da Costa[8], gerando curiosidade nos alunos em conhecer e se relacionar com a produção local.

No Ex. 1 reproduzimos a página 19 da *Apostila de violoncelo do PRONATEC* onde são expostos exercícios com a peça *Ana Bandolim* de Tico da Costa (o segundo exercício sobre extensões também é usado na apostila em um momento posterior para a mesma peça):

[7] Presgrave (2013) ilustra em detalhes a história do violoncelo no Rio Grande do Norte, destacando a importância da Escola de Thomaz Babini e seus ex-alunos, como Aldo Parisot e Italo Babini

[8] Tico da Costa (1951-2009), segundo o dicionário Cravo Albin, "participou de festivais locais e regionais no início da década de 1970. Logo em seguida, iniciou carreira na Europa, gravando em Roma em 1973, e na América do Norte a partir de meados da década de 1980. Nesse período, passou a ser considerado um dos artistas mais internacionais do Rio Grande do Norte" (fonte). Tico da Costa era muito admirado pelo compositor Philip Glass que participou da gravação do seu disco *Mar*.



Ex. 1: *Ana Bandolim* – primeira parte do tema (PRESGRAVE, 2014: 19).

Um dos efeitos dos inúmeros cursos de iniciação promovidos é que os concertos de violoncelo promovidos pela Universidade têm geralmente um grande público. Foi possível notar que a audiência desenvolveu um grande interesse pelos aspectos históricos do violoncelo em Natal e, ainda, pelo desenvolvimento dos alunos participantes, que estão em constante progresso.

Durante esses oito anos, a mídia local deu grande apoio às atividades da classe de violoncelos da UFRN. As emissoras de rádio, televisão e jornais locais têm dado ampla visibilidade aos eventos produzidos na Universidade, cujo tema é o violoncelo e a música para este instrumento. Como exemplo, menciono a publicação no jornal *Tribuna do Norte* (Fig. 2).

Assim, é possível afirmar que a atuação pedagógica no curso de extensão em violoncelo na UFRN tem atingido seus objetivos de forma eficaz e motivadora, especialmente quando mobiliza a comunidade, que apoia e prestigia as atividades promovidas a UFRN de forma contínua. As atividades com as ONGs dão acesso ao violoncelo a um número cada vez maior de alunos, revelando talentos e oportunizando ensino de qualidade.



TRIBUNA DO NORTE

viver

CANAL ZAP
Eliane Giardini, a desbocada Muricy, fala sobre seu personagem em Avenida Brasil
PÁGINA 3

CINEMA
Deniaux dá certeza no seu novo A Comédia com John Cusack.
PÁGINA 2

ARTE URBANA
O desafio de conservar a arte que não foi feita para durar.
PÁGINA 4

EDUCAÇÃO
Cabe à escola discutir os conteúdos que constituem o lixo.
PÁGINA 5

CANAL ZAP
Vitoria Maria vive romance proibido em Flor do Deserto.
PÁGINA 3

NATAL | RIO GRANDE DO NORTE
Sábado | 19 de maio de 2012

Belle Époque de cordas e virtuoses

"SEMANA THOMAZ BABINI", DE 22 A 25, RELEMBRA A OBRA DO ITALIANO QUE VIVEU EM NATAL NO INÍCIO DO SÉCULO 20 E FORMOU TODA UMA GERAÇÃO DE GRANDES INSTRUMENTISTAS, INCLUINDO O FILHO NASCIDO AQUI E HOJE MÚSICO NOS EUA

YUNO SILVA
repórter
Colaborou Cinthia Lopes (editora)

A provinciana Natal, no início do século 20, não passava de um pequeno e irregular aglomerado urbano com pouco mais de 20 mil habitantes espalhados entre Rocas/Ribeira, Cidade Alta e Petrópolis. Os bondes estavam começando a circular pela cidade, e as rotas aéreas dominadas por dirigíveis e, posteriormente por hidroaviões, só viriam a se consolidar na década seguinte – nos idos anos 1920. E é dentro desse contexto que desembarca na capital potiguar, aos 22 anos, o italiano Thomaz Babini (1885-1948).

Compositor, regente e professor de música, violoncelista de renome internacional, Babini será lembrado nesta próxima semana, na Escola de Música da UFRN, durante o Festival "Thomaz Babini". Realizado entre os dias 22 e 25, o evento montou uma programação especial para prestar justa homenagem ao responsável pela formação de toda uma geração de violoncelistas.

O ponto alto do Festival, que abre terça-feira (22) com a palestra "Thomaz Babini e a Escola de Violoncelos de Natal" do professor Cláudio Galvão, acontece na quinta-feira (24), às 20h, quando sobem ao palco do auditório Onoffre Lopes na EMUFRN o filho de Thomaz, o natalense e também violoncelista Ítalo Babini, 83, e a pianista norte-americana Ruth Smith, acompanhados pela Orquestra Sinfônica da UFRN. Toda a programação é gratuita.

Ítalo Babini não se apresenta em Natal há mais de 50 anos, e na ocasião irá apresenta "Variações Rococó" de Tchaikovsky. O Festival abre as festividades de comemoração dos 50 anos da Escola de Música.

"Thomaz Babini conheceu e se encantou com Natal, onde morou por mais de 30 anos", disse o professor e pesquisador Cláudio Galvão. "Constituiu família por aqui, e isso acabou segurando ele na cidade", acredita Galvão. O pesquisador considera Babini um multiplicador de talentos: "Foi o único professor de violoncelo do RN durante todo o tempo que viveu em Natal, e formou muitos nomes que hoje estão entre os principais expoentes da música clássica deste instrumento."

Thomaz Babini trabalhou como professor na Escola de Música do Teatro Carlos Gomes (Alberto Maranhão) e na Escola Doméstica. Também ensinava nas casas das famílias tradicionais da época, período que o piano era presença fácil entre a mobília das residências dos mais abastados.

"Pesquisei sobre Babini em jornais da época, era presença constante dos noticiários, mas não consegui encontrar o motivo dele ter se mudado para Recife em 1941. Pode ter se aborrecido com alguma coisa, da mesma forma como aconteceu com Waldemar de Almeida alguns anos depois, ou se foi embora por motivos profissionais. Não há nada escrito especificamente sobre ele, infelizmente há pouco interesse por essa memória", contou Cláudio Galvão.

Vale ressaltar que Waldemar de Almeida, primeiro diretor da Escola de Música da Universidade e nome que identifica o principal instituto de formação musical vinculado ao Estado, era 20 anos mais novo que Thomaz Babini, assim como Hianto e Oriano de Almeida. "Não eram contemporâneos. Quando Babini estava indo para o Recife é que Waldemar, Hianto e Oriano estavam despontando", esclareceu o pesquisador.

PROGRAMAÇÃO

Auditório da Escola de Música da UFRN

Terça-feira (22)
19h – palestra "Thomaz Babini e a Escola de Violoncelos de Natal", com o professor Doutor Cláudio Galvão

20h – abertura do Festival "Thomaz Babini" com concerto do grupo UFRN CELLOS

Quinta-feira (24)
20h – concerto com Ítalo Babini (violoncelo), Ruth Smith (piano) e Orquestra Sinfônica da UFRN. Regência de Fábio Presgrave

Sexta-feira (25)
14h – masterclasses com Ítalo Babini e Ruth Smith

FOTOS: ACERVO PESSOAL

Nascido em Natal, Ítalo Babini foi, por 40 anos, primeiro violoncelista da Sinfônica de Detroit. Na foto, numa participação com a Filarmônica de Londres

Fig. 2: Primeira página do caderno *Viver*, da *Tribuna do Norte*, em 12 de maio 2012 (SILVA, 2012).

Eventos com professores convidados

Desde 2008, diversos professores de violoncelo passaram pela Universidade Federal do Rio Grande Norte expondo aos alunos novas formas de pensar o instrumento. Os trinta professores que ministraram *masterclasses* nesses últimos oito anos foram: Alexander Huelshoff (NRW OrchestraZentrum), André Micheletti (USP-Ribeirão Preto), Antonio Guerra-Vicente (UNB), Antonio Lauro del Claro (UNICAMP), Brinton Smith (Rice University), Cristian Brandão (UFPA), Darrett Adkins (The Juilliard School), Felipe Avellar de Aquino (UFPB), Henrik Brendstrup (Royal Academy of Music - Aarhus), Jacques Morelenbaum, Julia MacLaine (National Arts Center Orchestra), Kayami Satomi (UFU), Italo Babini (Detroit Symphony Orchestra), Kim Bak Dinitzen (Royal Danish Orchestra), Marcio Malard (Quarteto da Guanabara), Mark Kosower (Cleveland Institute of Music), Martin Ostertag (HFM-Karlsruhe), Matias de Oliveira Pinto (HFM-Muenster), Natasha Farny (SUNY-Freedonia), Ole Akahoshi (Yale University), Ophelie Gaillard (Conservatório de Genebra), Pedro Huff (UFPE), Robert Suetholz (USP), Roberto Martinez del Puerto (Orquestra del Sodre), Rodolpho Borges (Orquestra do Teatro Nacional), Rodrigo Andrade Silveira (OSESP), Sanja Uhde (Pedagogischen Hochschule Karlsruhe), Saulo Almeida (Campbelsville University), Susanne Eychmueller (Orquestra WDR-Colonia) e Teresa Cristina Rodrigues (IFPB).

A vinda dos professores se deu dentro de cursos ou eventos de extensão em vários formatos. Alguns deles vinham como convidados únicos, como, por exemplo, Alexander Huelschoff na Escola de Música da UFRN[9]. Já outros vieram como parte das Mostras de Violoncelo e dos eventos que tinham como objetivo homenagear violoncelistas importantes no Rio Grande do Norte, como o Festival Thomaz Babini e o Festival Nany Devos. A Mostra de Violoncelos teve em 2015 sua quinta edição. Na versão de 2014, a Mostra conseguiu abranger as três dimensões do ensino com *masterclasses*, concertos, apresentações de trabalhos científicos e eventos em projetos de extensão. Nessa edição estiveram presentes nove professores convidados.

A forma mais comum de trabalho dos professores convidados para os cursos ou eventos foram aulas em que todos os alunos assistiam e alguns tinham a oportunidade de ter atenção individual. A Fig. 3 mostra o aluno da graduação, Ivson Martins, tendo aula com o prof. Ole Akahoshi:

[9] Registrado como EV491-2014 na PROEX-UFRN.



Fig. 3: Prof. Ole Akahoshi e Ivson Martins em aula na IV Mostra de Violoncelos de Natal.

Durante a sua vinda a Natal, muitos professores convidados demonstraram interesse em compartilhar seus conhecimentos com alunos de projetos sociais ligados à UFRN. Esses momentos permitiram a alunos dos projetos de extensão a possibilidade de interagir com artistas de renome internacional. Os professores convidados também destacaram sua participação nos projetos de extensão como momentos marcantes de sua estadia em Natal. O violoncelista Kim Bak Dintzen descreveu que: "na Atitude Cooperação[10] um quarteto de alunos do projeto se apresentou e, apesar de terem pouquíssimo tempo de estudo, tocaram com uma técnica sólida e com muita musicalidade. Foi impressionante, emocionante e uma experiência especial conhecer esses jovens músicos" (DINITZEN, 2015: 1).

[10] A UFRN tem trabalhado em associação com a ONG Atitude Cooperação no Projeto "Tocando a Vida com Dammore", registrado na PROEX com o código PJ463-2015. Nesse projeto, a ONG recebeu suporte pedagógico de professores da Universidade.



Fig. 4: Professor Henrik Brendstrup com alunos da ONG Atitude Cooperação.

Os professores convidados adicionaram diferentes aspectos da prática profissional do violoncelo e colaboraram para o crescimento, amadurecimento e a elevação do nível musical dos alunos de violoncelo da UFRN. A partir de suas vivências em orquestras no Brasil e no exterior e das suas especialidades como música contemporânea, música popular, música barroca ou música de câmara, os convidados deixaram sua contribuição perene para o grupo de alunos. O financiamento para a vinda dos professores, em grande parte dos casos, veio de editais das Pró-Reitorias da UFRN, em especial a PROEX (Pró-Reitoria de extensão). Financiamentos de instituições, como SESC-RN, UNIMED-RN e o da direção da EMUFRN, também contribuíram grandemente para a realização dos eventos.

A vinda de professores convidados teve um grande impacto também no processo de internacionalização da Escola de Música da UFRN. Os professores impactados pela classe de violoncelos acabaram por indicar a UFRN para seus alunos. Nesse período, a classe recebeu três alunas da Dinamarca, uma da Alemanha, dois da Argentina e duas do Equador. A vinda de alunos do exterior foi de fundamental importância para o crescimento da classe. A troca de experiências, a possibilidade de experimentação em outros idiomas, o aprendizado e o conhecimento sobre como operam o ensino e o meio profissional em outros países aumentaram o campo de visão dos nossos alunos.

Os professores convidados também abriram a possibilidade de realizarem cursos em outras instituições aos alunos de violoncelo da EMUFRN. As experiências que eles trouxeram foram de fundamental importância para o sucesso dos alunos em provas no exterior. Foram recentemente aprovados alunos de violoncelo da UFRN na Yale University, Cleveland Institute of Music, Musikhochschule de Muenster, École Normale de Paris e para a Academia da Deutsches-Symphonie Orchester de Berlim. E, devido aos convênios estabelecidos, dois alunos já passaram pelo Royal College of Music de Aarhus na Dinamarca, um na Musikhochschule de Karlsruhe (com bolsa do projeto Unibral CAPES-DAAD) e um na Musikhochschule de Münster.

Atividades de pesquisa

De forma geral, as atividades de Pesquisa têm ocorrido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN. As pesquisas realizadas concentram-se em aspectos da performance e estudos sobre música contemporânea para violoncelo. Esse fato se deve à escolha por parte da UFRN em ter a música contemporânea como tema central de seu curso de pós-graduação em Práticas Interpretativas. O primeiro curso promovido pela instituição utilizando a música atual como ênfase de pesquisa foi realizado em 2011. Em um levantamento inédito dos movimentos dedicados à música atual no Brasil (COELHO, 2014: 11), Catanzaro ressalta a criação do Curso de Especialização em Práticas Interpretativas dos séculos XX e XXI na UFRN:

> Na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), o violoncelista Fabio Presgrave e o percussionista Cleber da Silveira Campos, professores da universidade e instrumentistas dedicados à música contemporânea, criaram, em 2011, o "Curso de Especialização em Práticas Interpretativas dos Séculos 20 e 21" para, como diz o próprio sítio da instituição, "suprir a falta de formação especializada na área musical focado no campo das práticas interpretativas". (CATANZARO, 2014: 232).

Dentre as atividades de pesquisa mais relevantes do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN, destaca-se a publicação *Violoncelo XXI: estudos para aprender a tocar* e *apreciar a música contemporânea* (2012), escrita pelo professor Fabio Presgrave em coautoria com Teresa Cristina Rodrigues (IFPB) e Felipe Avellar de Aquino (UFPB). O livro apresenta importante material didático sobre as técnicas da música atual. O livro tem sido utilizado, especialmente, na disciplina *Estudos em criação e performance* do curso de mestrado em Música da UFRN e tem se tornado referência para diversas pesquisas na

UFRN e, também, em pesquisas desenvolvidas em outras universidades brasileiras. Catanzaro descreve o impacto da publicação no cenário musical:

> Publicação que traz estudos contemporâneos de técnicas expandidas para o instrumento, organizado por Teresa Cristina Rodrigues (OSUSP), Felipe Avellar de Aquino (UFPB) e Fabio Presgrave (UFRN). No total, doze compositores colaboraram com o trabalho: Dimitri Cervo, Rogério Costa, Mauricio De Bonis, João Vitor Bota, Alexandre Ficagna, Marcílio Onofre, Gustavo Penha, Liduino Pitombeira, Marisa Rezende, Vanessa Rodrigues, Marcus Siqueira e Roberto Victorio. De caráter inédito no Brasil, trata-se da realização de um dos primeiros tratados instrumentais criados por nossos próprios músicos (CATANZARO, 2014: 236-237).

Dentre as pesquisas concluídas no período de 2013, ano da abertura do curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN, até 2015, listo na Tab. 1 as seis dissertações cujo tema central foi o violoncelo.

Título do Trabalho	Autor(a)/Ano/Orientador
Abordagens de estudo e performance da obra Segundo Responsório ao Vento para Violoncelo Solo de Silvio Ferraz	Kalyne Teles Valente/2014/Fabio Presgrave
Sonata no. 1 de Alfred Schnittke: aspectos poliestilísticos e técnico-interpretativos	Cristian de Paula Brandao/2015/Durval Cesetti
Técnicas estendidas na obra Traçado Íntimo e Hesitante de Bruno Ângelo e sua utilização na iniciação ao violoncelo	Dora Utermohl de Queiroz/2015/ Fabio Presgrave
A escrita de Roberto Victório nas peças Aztlan e Chronos III para violoncelo solo	Thiago Lucion/2015/Fabio Presgrave
Sept Papillons de Kaija Saariaho: aspectos da interpretação	Frederico Arantes Nable/2015/Fabio Presgrave
Punena no. 2 Op. 45 para violoncelo solo de Alberto Ginastera: aspectos culturais e das técnicas estendidas	Maria Veronica Fernandez/2015/Fabio Presgrave

Tab. 1: Dissertações concluídas no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN no período de 2013 a 2015 cuja temática é o violoncelo

O trabalho sobre as obras contemporâneas proporcionou o contato com compositores brasileiros da atualidade não somente aos alunos de pós-graduação, mas também aos alunos do curso técnico, da graduação e, ainda, aos alunos da extensão, caracterizando definitivamente o entrelaçamento das atividades entre todos os cursos da UFRN. Como exemplos de compositores que recentemente estiveram na UFRN, trabalhando com a classe de violoncelos, podemos citar Jônatas Manzolli, Roberto Victorio e Silvio Ferraz.

As pesquisas realizadas no âmbito da UFRN têm sido apresentadas e publicadas em anais de congressos nacionais abordando obras de nove compositores, além de discussões sobre demandas técnicas da música contemporânea para violoncelo. Dentre os trabalhos publicados em autoria ou coautoria com o professor Fabio Presgrave estão: Fernandez, Presgrave e Oliveira (2014); Presgrave e Queiroz (2014); Nable e Presgrave (2014); Fernandez e Presgrave (2014); Valente e Presgrave (2013); Lucion e Presgrave (2013); Presgrave (2012), Miranda e Presgrave (2012); Valente e Presgrave (2012); Campos e Presgrave (2012); Presgrave (2011); Presgrave (2010). Estas pesquisas fomentam interesse na classe sobre o violoncelo e em seu repertório atual brasileiro. Possibilita, ainda, a difusão e o contato direto com as obras e, por consequência desta ação, a constante incorporação de peças novas no repertório dos alunos.

Como forma de divulgar as pesquisas realizadas na UFRN e catalisar trabalhos realizados em outras instituições brasileiras sobre o instrumento, foi realizada uma sessão de apresentação de trabalhos científicos como parte da programação oficial da IV Mostra de Violoncelos de Natal (UFRN, 2015)[11]. Nos anais do evento foram publicados 22 trabalhos. Além das pesquisas realizadas na UFRN, foram apresentados trabalhos que abordavam as diversas temáticas do instrumento em pesquisas realizadas na USP, UNICAMP, UEM, UEL, UFPE, UFPA, UFPB, UNILA, UFMG, UFAL e IFPB, mobilizando conhecimento e a troca de experiências entre autores e instrumentistas do país.

Uma das principais preocupações na classe de violoncelos da UFRN é que a pesquisa realizada no âmbito do curso de mestrado tenha um impacto real no curso técnico e na graduação. Dessa forma, a prática da música contemporânea e o estudo das técnicas novas do instrumento não ficam restritos aos alunos da pós-graduação. Roberto Victorio discorre sobre essa comunhão da seguinte forma:

[11] Os anais da IV Mostra de Violoncelos de Natal estão disponíveis no site do PPGMUS da UFRN através do link:
<https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/programa/documentos.jsf?lc=pt_BR&id=7261&idTipo=1>.

> O que realmente é fundamental quando se fala na conexão entre pesquisa e performance é a possibilidade de se materializar este percurso com um repertório de real interesse – não só para o instrumentista, com a possibilidade de voos para além de sua expectativa como performer mas também, e o mais importante nesta trama, trazer à tona uma produção musical importantíssima para o instrumento, mas paradoxalmente mantida na quase total obscuridade. Temos, como exemplo desta integração entre pesquisa e performance, o trilhar imprimido na UFRN pelo meu grande amigo Fabio Presgrave, um dos grandes mestres do violoncelo hoje no Brasil que conduz um afloramento deste importante viés que é o contato com a música do nosso tempo. Tive o prazer de ter quase todas as minhas obras montadas pelos seus melhores alunos e por ele mesmo em diversas ocasiões em que trabalhamos juntos, seja em concertos, seja em trabalhos acadêmicos envolvendo a pesquisa e a performance como alicerce da própria pesquisa. Isso é integração produtiva entre a pesquisa e a realização musical, onde ambas funcionam como um só organismo. Isso é o que realmente falta nas instituições para que o repertório do nosso tempo não seja abdicado das programações, mas para isso é necessário ter à frente dos alunos/neófitos um mestre que efetivamente saiba mostrar o caminho das pedras... o caminho da música (VICTORIO, 2016).

O trabalho de pesquisa sobre a obra de compositores brasileiros vivos e as novas demandas técnicas para violoncelo têm servido como inspiração para os alunos da UFRN para todos os tipos de repertório. A oportunidade de diálogo com compositores de várias gerações sobre seus processos de escrita e as expectativas de interpretação tem influenciado a maneira como os violoncelistas da Universidade abordam as peças escritas para o instrumento de todas as épocas.

Adesão às práticas realizadas na UFRN

Os ex-alunos da classe de violoncelos da UFRN têm apresentado adesão às práticas realizadas na Universidade quando assumem cargos acadêmicos em outras instituições de ensino. Isso demonstra que as atividades de pesquisa e extensão foram de grande importância para sua formação. Atividades como a do grupo de violoncelos e de cursos de iniciação têm sido comumente utilizadas por eles. Destaco dois exemplos a seguir.

Cristian de Paula Brandão (técnico, bacharel e mestre pela UFRN), ao assumir cargo de professor efetivo na UFPA em 2015, promoveu cursos de iniciação e também formou um grupo de violoncelos – Octo Cellos – que recentemente realizou a sua estreia

na cidade de Belém. No curso de formação foram atendidos 15 alunos com faixa etária entre 15 a 30 anos.



Fig. 5: Cartaz do Curso de Iniciação ao Violoncelo da UFPA em 2015, idealizado pelo professor Cristian de Paula Brandão.

Destaco, ainda, a adesão às práticas realizadas na UFRN por Dora Utermohl de Queiroz (bacharel e mestre pela UFRN) que assumiu, também no ano de 2015, o cargo de professora efetiva na Universidade Federal do Ceará. Além do curso de iniciação ao instrumento, que contou com vinte e três alunos, sua ação fomentou o grupo de violoncelos que tem se apresentado regularmente em diversas ocasiões na Universidade.



Fig. 6: Grupo de violoncelos da Universidade Federal do Ceará criado pela professora Dora Utermohl de Queiroz.

Ao envolverem a comunidade por meio dos cursos de iniciação e apresentação dos grupos de violoncelos, Dora Queiroz e Cristian Brandão tratam de resolver o problema da baixa procura pelos cursos de instrumento nas Universidades. Isso demonstra como os professores com envolvimento nos projetos de extensão e pesquisa da classe de violoncelos da UFRN reconhecem a importância dessas atividades para os alunos na militância para atrair interesse pelo instrumento e pelo estudo da música.

Considerações finais

O artigo 207 da Constituição Federal afirma a indissociabilidade de ensino, pesquisa e extensão (BRASIL, 1998). Nos cursos regulares de violoncelo na UFRN, as ligações entre as três dimensões não são somente uma obrigação da legislação, mas um fator diferencial para a formação de intérpretes, professores e pesquisadores.

As práticas de extensão e pesquisa nos últimos anos na classe de violoncelos da UFRN têm permitido aos alunos vivências diferenciadas e aquisição de saberes que normalmente não poderiam ser trabalhados somente em sala de aula.

Uma forma característica de trabalho dentro da classe de violoncelos da UFRN é que os alunos, sejam eles do curso técnico, da graduação, do mestrado ou da extensão, trabalham de forma conjunta. Eles integram os mesmos projetos e dividem os espaços de aula e de *masterclass*, fomentando nos alunos mais jovens o interesse pela pesquisa e abrindo para os alunos mais experientes oportunidades de monitoria ou de se tornarem mentores.

O violoncelo hoje em Natal tem um grande apelo à população. Os concertos costumam contar com excelente público, e os jornais e emissoras de televisão locais demonstram interesse em todos os eventos em que o instrumento tenha destaque. Este fato se deve ao resgate da memória de importantes violoncelistas potiguares, como Italo Babini, Aldo Parisot, Mario Tavares e Nany Devos, realizado pela Universidade (PRESGRAVE, 2013), e aos cursos de iniciação que possibilitaram a centenas de alunos o contato com o instrumento.

Natal tem se tornado uma das referências de ensino de violoncelo no Brasil e mesmo internacionalmente. O violoncelista Csaba Onczay, professor catedrático de Academia Franz Liszt em Budapeste, afirma que "Natal agora deveria mudar seu *slogan* oficial para: Cidade do Sol e do Violoncelo!".

Referências

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*, de 5 out. 1988. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 6 out. 1998.

CAMPOS, Kalim Dirceu Alvarez; PRESGRAVE, Fabio Soren. "Schelomo" para violoncelo e orquestra de Ernest Bloch e o Shofar. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO, 22., João Pessoa. *Anais*... João Pessoa: ANPPOM, 2012. p. 2050-2056.

CATANZARO, Tatiana. A composição brasileira em 2012: panorama da música contemporânea brasileira atual (ou quando, almejando o ovo de prata, dom Quixote se depara com a borboleta). In: COELHO, João Marcos (Org.). *Cem anos de música brasileira*. Andreato: Campinas, 2014. p. 212-337.

COELHO, João Marcos (Org.). *Cem anos de música brasileira*. Andreato: Campinas, 2014.

CRAVO ALBIN, Ricardo. *Dicionário da música popular brasileira*. Verbete: Tico da Costa. Disponível em: <www.dicionariompb.com.br/tico-da-costa/biografia>. Acesso em: 23 jan. 2016.

DINITZEN, Kim Bak. Correspondência eletrônica, recebida em set. 2014.

FERNANDEZ, Maria Veronica; PRESGRAVE, Fabio Soren. Um olhar sobre a escrita de Alberto Ginastera no primeiro movimento (Harawi) da Punena n.2, op.25 para violoncelo solo. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 14., Goiânia. *Anais...*, 2014. Goiânia: UFG, 2014. p. 227-233. Disponível em: <https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/14%C2%BA_SEMPEM.pdf>. Acesso em: 1° mar. 2016.

FERNANDEZ, Maria Veronica; PRESGRAVE, Fabio Soren; OLIVEIRA, André Luiz Muniz. Introdução às técnicas estendidas no violoncelo através da peça "Micro-Piece for Solo Cello" do compositor Liduino Pitombeira. In: ENCONTRO DE COMPOSITORES, 2014, Londrina. *Anais...* Londrina: IFPB, 2014. p. 163-171. Disponível em: <http://www.mediafire.com/file/h148bgz3hb3ydql/Anais+do+EnCom2014>. Acesso em: 1° mar. 2016.

KOSOWER, Mark. Correspondência eletrônica, recebida em nov. de 2015.

LUCION, Thiago; PRESGRAVE, Fabio Soren. Aspectos técnicos da peça Cinco Mo(vi)mentos de Alexandre Ficagna para violoncelo solo. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 13., 2013, Goiânia. *Anais...* Goiânia: UFG, 2013. p. 60-63. Disponível em: <https://mestrado.emac.ufg.br/n/31464-sempem-anais-on-line>. Acesso em: 1° mar. 2016.

MARTINS, Ivson. Correspondência eletrônica, recebida em fev. 2016.

MANZOLLI, Jônatas. Correspondência eletrônica, recebida em set. 2016.

MIRANDA, Antonio Luiz Drummond; PRESGRAVE, Fabio Soren. "Nascente" de Gustavo Penha: entre o barroco e o contemporâneo. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., 2012, Uberlândia. *Anais...* João Pessoa: ANPPOM, 2012. p. 1382-1389.

NABLE, Fred Arantes; PRESGRAVE, Fabio Soren. Aspectos da técnica do violoncelo na visão de Márcio Carneiro. In: MOSTRA DE VIOLONCELOS DE NATAL, 4., 2014, Natal. *Anais...*. Natal, 2014. p. 136-142.

PRESGRAVE, Fabio Soren. Aspectos técnico-interpretativos do Lamento Quase Mudo de Silvio Ferraz. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: ANPPOM, 2010. p. 1207-1213.

_____. Entrevista com Italo Babini. In: *Revista Opus,* Belo Horizonte, v. 19, n.1, p. 265-278, jun. 2013.

_____. Os benefícios da inclusão da música contemporânea no currículo dos cursos superiores de violoncelo. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: ANPPOM, 2012. p. 1696-1702.

_____. *Apostila de violoncelo do PRONATEC-UFRN*. Natal: 2014. Não publicada.

_____. Demandas técnicas para a mão esquerda do violoncelista na música dos séculos XX e XXI. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 21., Uberlândia. *Anais*... Uberlândia: ANPPOM, 2011. p. 1287-1292.

QUEIROZ, Dora Utermohl. Correspondência eletrônica, recebida em jul. 2016.

QUEIROZ, Dora Utermohl; PRESGRAVE, Fabio Soren. Técnicas de mão direita na obra "Traçado Íntimo e Hesitante para Violoncelo Solo de Bruno Angelo". In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., São Paulo. *Anais*... São Paulo: ANPPOM, 2014.

RODRIGUES, Tereza Cristina; AQUINO, Felipe Avellar; PRESGRAVE, Fabio. *Violoncelo XXI - estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea*. São Paulo: Editora Urbana Ltda., 2012.

SANTOS, José Carlos dos. Contribuições do PRONATEC no processo de ensino-aprendizagem do violino a estudantes da rede pública da educação básica, In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇAO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., Natal. *Anais*... Natal: ABEM-Nordeste, 2015.

SILVA, Yuno. Belle Epoque de cordas e virtuoses. *Tribuna do Norte*, Natal, 12 mai. 2012. Caderno Viver, p. 1.

VALENTE, Kalyne Teles. Correspondência eletrônica, recebida em jan. 2016.

VALENTE, Kalyne Teles; PRESGRAVE, Fabio Soren. Aspectos da técnica expandida do violoncelo na obra "Parciais em Pares" de Maurício de Bonis. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., João Pessoa. *Anais*... João Pessoa: ANPPOM, 2012. p. 598-603.

_____. As técnicas estendidas para violoncelo na peça "M1 Para Violoncelo Solo e Live Electronics" de Agamenon de Morais. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23., Natal. *Anais*... Natal: ANPPOM, 2013.

VICTORIO, Roberto. Correspondência eletrônica, recebida em jan. 2016.

Fabio Soren Presgrave é professor de violoncelo na UFRN, coordenador do PPGMUS-UFRN, professor colaborador no PPGMUS-USP e pós-doutor pela Wilhems-Westfaelisch Universitaet (Muenster-Alemanha) como bolsista da Capes. Professor convidado e artista residente nos festivais de Campos do Jordão, Brasília, Poços de Caldas, Academia Sibelius (Helsinki-Finlandia), Cellisimo (Aarhus-Dinamarca) e Conservatório do Oviedo (Espanha). Solista com orquestras como Qatar Philharmonic, Orquestra de Rosário (Argentina), OSB, OSMG, OSPA, dentre outras. Coautor do livro *Violoncelo XXI*: *estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea* e dos artigos *Demandas técnicas para a mão esquerda do violoncelista na música contemporânea brasileira* (*Music Hodie*) e *Entrevista com Italo Babini* (Revista *Opus*). fabiopresgrave@yahoo.com

DOI 10.20504/opus2016b2220

Educação musical no currículo escolar: uma análise dos impactos da Lei nº 11.769/08

Sergio Luiz Ferreira de Figueiredo (UDESC)
Rafael Prim Meurer (UDESC)

Resumo: Este texto apresenta parte dos resultados de uma pesquisa acerca da normatização e da prática da Lei nº 11.769/08, que incluiu a música como conteúdo curricular obrigatório na escola brasileira, como parte do ensino de arte estabelecido no art. 26 da LDB de 1996. O objetivo da pesquisa como um todo foi analisar o impacto desta lei em sistemas de educação em todas as regiões brasileiras. Este texto, de forma específica, analisa documentos estaduais e municipais da região Sudeste. A pesquisa adota orientação qualitativa, utilizando dados disponíveis *online* nos *sites* das secretarias estaduais de educação e em *sites* especializados em concursos. Os procedimentos metodológicos incluem levantamento, seleção, descrição e análise de documentos oficiais, notícias e editais de concursos públicos e processos seletivos estaduais e municipais. Os resultados da pesquisa evidenciam algum impacto da Lei nº 11.769/08 em distintos sistemas educacionais, principalmente a partir da existência de vagas específicas para licenciados em música nos editais pesquisados, o que implica que determinados sistemas educacionais estão atentos à inserção da música como componente curricular obrigatório.

Palavras-chave: Educação musical. Legislação educacional. Música na escola.

Music Education in the School Curriculum: An Analysis of the Impact of Law 11.769/08

Abstract: This paper presents part of the results of a research study on the regulation and practice of Law 11.769/08, which established music as a compulsory curricular content in Brazilian schools. The objective is to analyze the impact of this law on education systems across all regions of Brazil. This text, specifically, analyzes documents of the states in the Southeast region of Brazil. The study adopts a qualitative orientation, considering data available online through state department of education websites and websites specialized in competitive public examinations for teachers. The methodological procedures include collection, selection, description and analysis of official documents, notices and public calls for teacher recruitment. This text, specifically, analyzes documents of the states in the Southeast region of Brazil. The results show an impact of Law 11.769/08 in different educational systems, mainly the existence of specific places for music teachers in public calls, which implies that certain educational systems are attentive to including music as a required curriculum component.

Keywords: Music education; educational legislation; music in school.

FIGUEIREDO, Sergio Luiz Ferreira de; MEURER, Rafael Prim. Educação musical no currículo escolar: uma análise dos impactos da Lei nº 11.769/08. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 515-542, dez. 2016.

Submetido em 23/09/2016, aprovado em 5/11/2016.

Em 18 de agosto de 2008 foi aprovada a Lei nº 11.769/08, que incluiu a música como conteúdo curricular obrigatório nas escolas brasileiras (BRASIL, 2008) como parte do ensino de arte estabelecido pela LDB de 1996 (BRASIL, 1996). O processo de concepção e aprovação desta lei envolveu um amplo movimento nacional de músicos, educadores musicais e membros da sociedade em geral (cf. FIGUEIREDO, 2007b, 2008a, 2008b, 2009a, 2010b; PEREIRA, 2010), culminando com a alteração da Lei nº 9.394/96 - Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB (BRASIL, 1996), com a inclusão de mais um parágrafo que definiu com maior clareza que o ensino de arte, já previsto no artigo 26, deveria incorporar a música como um de seus conteúdos obrigatórios. A partir da aprovação da Lei nº 11.769/08, diversos sistemas educacionais têm se mobilizado de distintas maneiras para cumprir esta normatização curricular. Ainda que se possa considerar que tal mobilização vem sendo realizada lentamente em várias partes do país, é fundamental que se conheça de forma mais realista a situação do ensino de música no currículo das escolas brasileiras a partir da Lei nº 11.769/08.

Em 2 de maio de 2016 foi aprovada a Lei nº13.278/16 que altera o parágrafo 6º do art. 26 da LDB de 1996 com relação ao ensino de arte (parágrafo 2º): "as artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2º deste artigo" (BRASIL, 2016a). Esta nova lei substituiu a Lei11.769/08, que deixa de vigorar a partir da aprovação deste novo texto legal que inclui quatro áreas das artes na educação básica. Ainda que a Lei 11.769/08 não esteja mais em vigor, a música continua presente a partir da nova lei que estabelece as linguagens artísticas que devem compor o currículo escolar. Além disso, as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Operacionalização do Ensino de Música na Educação Básica (BRASIL, 2016b) continuam em vigor, oferecendo orientações específicas para a implantação da música nos currículos. Diante destes fatos, apesar da Lei 11.769/08 não estar mais vigente, os resultados da presente pesquisa podem contribuir para o debate sobre o ensino de música no currículo escolar na medida em que analisam os processos de implementação da música na escola brasileira em diferentes regiões no período anterior à aprovação da Lei 13.278/16.

Este trabalho apresenta parte dos resultados da pesquisa intitulada "Legislação educacional e educação musical: da normatização à prática em contextos educativos", iniciada em 2013. Esta pesquisa tem como objetivo analisar o impacto da Lei nº 11.769/08 em todos os estados brasileiros e no Distrito Federal, a partir de documentos, notícias e editais de concursos. Este texto apresenta dados referentes aos estados da região Sudeste: Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo.

Educação musical e legislação educacional

Com o advento da Lei nº 11.769/08 (BRASIL, 2008), evidenciou-se uma série de desafios a serem enfrentados com relação à educação musical brasileira. Ainda que esta lei tenha trazido claramente a indicação da música como parte do currículo escolar, diversas interpretações têm sido aplicadas em diferentes contextos, promovendo uma diversidade de ações referentes à música na formação escolar.

Distintas interpretações sobre a Lei nº 11.769/08 podem ser relacionadas às diversas formas de inserção do ensino de arte em contextos educacionais. A proposta de uma legislação específica para a área de música surgiu exatamente em função da análise de diversos profissionais da área com relação à irregularidade, descontinuidade ou ausência desta área nos currículos escolares. A Lei nº 11.769/08 modificou a Lei nº 9.394/96, que estabelece que "o ensino de arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos" (BRASIL, 1996: art. 26, par. 2º). Ao estabelecer o ensino de arte obrigatório, a LDB de 1996 não distinguiu quais artes seriam incluídas neste componente curricular, deixando para os sistemas educacionais a definição da forma e do conteúdo desta área no currículo. A Lei 11.769/08 estabeleceu a obrigatoriedade da música como parte do ensino de arte, sendo a única área das artes definida na LDB de 1996 a partir de 2008. Cabe destacar a existência dos PCN – Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1997, 1998), que trouxeram orientações para o ensino de artes visuais, de dança, de música e de teatro. As quatro áreas das artes incluídas nos PCN tornaram-se parte do texto da LDB a partir da aprovação da Lei 13.278/16 que incluiu um parágrafo no art. 26, referente ao ensino de arte (BRASIL, 2016a), substituindo a Lei 11.769/08. Desta forma, a LDB atualizada mantém o ensino de arte como componente curricular obrigatório e define quais áreas artísticas fazem parte deste componente.

A liberdade e a autonomia dos sistemas educacionais garantidas pela LDB de 1996 promoveram diferentes entendimentos para as artes na escola. Imediatamente antes desta lei de 1996 prevalecia no Brasil a prática polivalente da educação artística, ou seja, normalmente um professor era responsável por todas as artes na escola. Este modelo, tão discutido e considerado insuficiente para o desenvolvimento de ações significativas em termos de formação nas diversas áreas artísticas (cf. BARBOSA, 2001, 2004. FIGUEIREDO, 2004a, 2004b, 2007a. FONTERRADA, 2005. HENTSCHKE; OLIVEIRA, 2000. PENNA, 2002, 2008), poderia ter sido repensado a partir de 1996 com a extinção do termo "educação artística" definido pela Lei nº 5.692/71 (BRASIL, 1971). No entanto, para muitos sistemas educacionais, a lei de 1996 apenas modificou a denominação da "educação

artística" para "arte", mantendo a prática polivalente. De acordo com as Diretrizes Curriculares Nacionais para cada área artística (BRASIL, 2004a, 2004b, 2004c, 2009), não há mais formação polivalente, pelo menos do ponto de vista da legislação que orienta os cursos superiores. Pode-se, ainda, mencionar a licenciatura curta em educação artística, de caráter polivalente, estabelecida a partir da Lei 5.692/71, mas esta modalidade de curso não é mais permitida como requisito para a atuação na educação básica, de acordo com a LDB de 1996, nem é mais oferecida nas instituições de ensino superior.

A polivalência para as artes ainda se encontra fortemente arraigada nas concepções curriculares e nas práticas de ensino de artes nas escolas brasileiras nos dias de hoje e, de certa forma, tem amparo legal, considerando que a legislação vigente outorga liberdade e autonomia aos sistemas educacionais. Cabe destacar que nenhum documento oficial estabelece a proibição da prática polivalente, ou seja, as concepções de ensino de arte nas escolas brasileiras dependem de vários fatores, e a interpretação do texto legal apresenta-se também de forma extremamente diversificada em diferentes contextos. Por esta razão, pode-se encontrar um sistema educacional que mantém a polivalência, entendendo que esta seria uma das maneiras de se conceber o ensino de arte na escola. No entanto, esta concepção não encontra amparo na literatura brasileira sobre a prática da polivalência para as artes, que defende a formação e a atuação do professor de arte em uma área específica.

Outro fator que pode ser considerado é o descompasso evidente entre as orientações legais de diversos sistemas educacionais que exigem o ensino de artes de forma polivalente e as diretrizes para formação de professores que estabelecem normativas para cursos de licenciatura específicos para cada linguagem artística. Apesar de este descompasso ainda ser muito evidente em vários sistemas educacionais, a polivalência vem sendo superada em diversos contextos que contratam professores especialistas para cada linguagem artística (por exemplo, Florianópolis, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Natal, dentre outros), demonstrando algum tipo de mudança nas práticas de ensino de artes nos contextos escolares, ainda que de forma lenta e descontínua.

As diferentes interpretações e aplicações da legislação com relação ao ensino das artes se justificam, de certa maneira, na própria LDB de 1996 que concedeu liberdade e autonomia aos sistemas educacionais para a definição de seus projetos pedagógicos. O que se verifica nas práticas escolares referentes ao ensino de artes poderia ser sintetizado da seguinte maneira:

(1) um professor mantém a prática polivalente, incluindo conteúdos de várias linguagens artísticas, tratando todas elas de forma superficial, já que não seria possível atuar de forma consistente em todas as áreas artísticas a partir da formação em curso de educação artística

de quatro anos de duração; soma-se a esta questão a quantidade da carga horária destinada às artes nos currículos escolares, que, de modo geral, é insuficiente para o desenvolvimento de ações mais consistentes em todas as linguagens artísticas no currículo;

(2) um professor atua de forma polivalente, mas com ênfase em uma das áreas, normalmente aquela que foi objeto de sua habilitação específica; esta prática enfatiza a importância da habilitação específica, que prepara melhor o professor para sua atuação na escola; a inclusão de elementos de outras áreas artísticas se dá, em muitos casos, de maneira superficial, não contribuindo para uma formação consistente e relevante para os alunos em diferentes linguagens artísticas, pois isto demandaria professores específicos e habilitados nas diferentes áreas;

(3) um professor atua em sua área específica de formação, oferecendo experiências mais significativas no currículo escolar; esta prática pode ser encontrada especialmente nos sistemas educacionais privados, assim como em alguns sistemas educacionais públicos, onde são contratados professores para cada linguagem artística, entendendo a necessidade de qualificação específica do profissional que atua nos diversos níveis da educação básica.

Estas práticas sintetizadas nas três situações descritas anteriormente permitiriam outros desdobramentos, mas, em linhas gerais, ainda é possível acrescentar dois pontos fundamentais: o primeiro deles se refere à possibilidade – não rara – de professores sem habilitação em artes assumirem o ensino destas áreas na escola, comprometendo ainda mais a qualidade desta ação escolar; o segundo ponto que merece destaque é o fato da música, de forma bastante particular, ser uma das áreas menos presentes no currículo, mesmo quando se identificam práticas polivalentes de professores de artes. Historicamente o número reduzido de professores de música na educação básica vem sendo apresentado pela literatura específica, que identifica que esta ausência estaria relacionada à preferência por outros mercados de trabalho para quem ensina música, o que torna a educação básica, com seus imensos desafios, um local menos atraente e desejado para os licenciados na área de música (SOARES; SCHAMBECK; FIGUEIREDO, 2014).

As constatações sinteticamente apresentadas compuseram um conjunto de argumentos que conduziram, entre outros fatores, à proposta e aprovação da Lei nº 11.769/08, cujo objetivo principal era trazer maior clareza para o texto legal, garantindo que a música deveria ser conteúdo obrigatório na escola brasileira, já que é uma das artes que, por sua vez, estão garantidas pela Lei nº 9.394 desde 1996. A aprovação da lei em 2008 trouxe um destaque para a área de música, mas não atingiu de forma efetiva grande parte dos sistemas educacionais brasileiros, como se pode verificar a partir de relatos de pesquisa em diversos contextos educacionais (cf. PEREIRA et al., 2014).

Passados cinco anos da aprovação da Lei nº 11.769/08, a Câmara de Educação Básica (CEB) do Conselho Nacional de Educação (CNE) aprovou o Parecer CNE/CEB nº 12/2013 e o Projeto de Resolução que "define Diretrizes Nacionais para a operacionalização do ensino de Música na Educação Básica" (BRASIL, 2013: 9). Esta resolução foi homologada pelo Ministério da Educação em 05 de maio de 2016, tendo

> […] por finalidade orientar as escolas, as Secretarias de Educação, as instituições formadoras de profissionais e docentes de Música, o Ministério da Educação e os Conselhos de Educação para a operacionalização do ensino de Música na Educação Básica, conforme definido pela Lei nº 11.769/2008, em suas diversas etapas e modalidades (BRASIL, 2013: 9).

Esta é uma conquista para a educação musical brasileira, uma vez que tais definições legais oferecem um posicionamento oficial a respeito das obrigações a serem cumpridas pelos diversos setores para a implementação do ensino de música nas escolas brasileiras. No entanto, assumindo que a legislação sozinha não promove mudanças, como argumentado por Saviani em suas considerações sobre a Lei nº 9.394/96 (SAVIANI, 1997) e reiterado por outros autores da área de educação musical (cf. DEL-BEN, 2009. FIGUEIREDO, 2009b, 2010a. FIGUEIREDO; QUEIROZ, 2010. PENNA, 2010), a implementação da Lei nº 11.769/08 depende, em grande parte, das ações específicas a serem realizadas no âmbito dos sistemas educacionais em todo o território brasileiro. Diversas iniciativas que incluem a música na escola já estão presentes em vários sistemas educacionais e comprovam a possibilidade de inserção da música no currículo escolar. Documentos produzidos em vários estados brasileiros já contemplam de alguma forma a música na formação dos estudantes (cf. síntese de alguns documentos em JORDÃO et al., 2012), o que também reafirma a viabilidade desta área nos processos educativos escolares.

Em síntese, a legislação educacional brasileira inclui a formação musical de alguma maneira. As diferentes interpretações do texto legal promovem uma educação musical de forma irregular, descontínua e muitas vezes inconsistente. Ou seja, há normatização legal que permite diversos entendimentos na prática das escolas de educação básica. Assim, é necessário questionar esta situação buscando caminhos para a implementação da música no currículo escolar de forma regular, consistente e significativa para a formação escolar de todos os estudantes nos diversos contextos educacionais.

Metodologia

A metodologia utilizada para a realização da presente pesquisa se baseia nas premissas dos modelos qualitativos, utilizando a pesquisa documental a partir de diversas

fontes de informação. Flick (2009: 237) considera que "documentos podem ser instrutivos para a compreensão das realidades sociais em contextos institucionais". No caso desta pesquisa, a partir dos documentos se pretendeu verificar como o ensino de música vem sendo concebido e administrado em diferentes sistemas educacionais. Para Gil (2002), a pesquisa documental é adequada para os estudos que tratam de materiais que ainda não receberam tratamento analítico. Os documentos selecionados e analisados neste estudo não estão discutidos na literatura específica da área de educação musical, o que torna a escolha da pesquisa documental adequada para os propósitos desta investigação.

O percurso metodológico incluiu levantamento, seleção, descrição e análise de documentos oficiais e notícias sobre música e educação musical escolar, disponíveis nos *sites* das secretarias de educação dos estados da região Sudeste, além de editais de concursos públicos e processos seletivos estaduais e municipais para os cargos de professor de música e/ou professor de arte(s) por meio de pesquisa em *sites* especializados em concursos, além dos *sites* das secretarias estaduais de educação. Inicialmente pretendia-se ter como foco somente as redes estaduais de educação. No entanto, durante o processo de busca, foram encontrados diversos editais municipais que trouxeram dados pertinentes aos propósitos da pesquisa, o que conduziu à sua inclusão no conjunto de dados coletados e analisados. A coleta de dados foi realizada em visitas mensais aos *sites*, no período de fevereiro a junho de 2015 considerando os documentos oficiais, notícias e editais publicados no período entre agosto de 2008 e maio de 2015.

Cabe destacar alguns limites metodológicos estabelecidos no processo de pesquisa. A proposta de investigação restringiu as buscas por documentos, notícias e editais disponibilizados *online*. Desta forma, a pesquisa não abarca em seu contorno outros materiais não publicados nos *sites*. Durante o processo de busca, não foi possível acessar documentos ou editais indicados que, apesar de estarem referenciados, não permitiam acesso ou *download*. Assim, esta metodologia não pretendeu tratar de toda a complexidade da realidade atual da educação musical nas escolas dos estados da região Sudeste, uma vez que foram utilizadas somente as informações disponíveis *on-line* no período indicado e que dependem de especificidades dos serviços de busca dos *sites* utilizados.

Documentos oficiais

Foram selecionados e analisados documentos oficiais que apresentavam, no período da coleta de dados, as diretrizes, orientações ou parâmetros educacionais a serem aplicados nas escolas dos sistemas estaduais de ensino. Foram consultados somente os

documentos disponibilizados nos *sites* das Secretarias de Educação dos estados aqui estudados. A Tab. 1 informa quais documentos oficiais foram utilizados na pesquisa:

Estados	Documentos oficiais
Espírito Santo	- Currículo Básico Escola Estadual (ESPÍRITO SANTO, 2009) - Organizações Curriculares 2015 (ESPÍRITO SANTO, 2015)
Minas Gerais	- Resolução SEE nº 2.197/12 (MINAS GERAIS, 2012)
Rio de Janeiro	- Currículo Mínimo 2013 – Arte (RIO DE JANEIRO, 2013)
São Paulo	- Currículo do estado de São Paulo – Linguagens, códigos e suas tecnologias (SÃO PAULO, 2012)

Tab. 1: Documentos oficiais. Fonte: documentos catalogados.

Nas quatro redes estaduais de ensino pesquisadas não estão previstas disciplinas específicas de cada área artística, mas tão somente a disciplina genérica "Arte". Nos documentos dos estados do Espírito Santo e de Minas Gerais, a disciplina Arte é oferecida em todos os anos do ensino fundamental e médio. Já no documento de São Paulo, esta mesma disciplina está indicada para ser oferecida do 6º ano do ensino fundamental até a 2º série do ensino médio e, de modo análogo, no documento do Rio de Janeiro, a disciplina "Arte" está definida para o ensino fundamental II (6º ao 9º ano) e para a 2ª série do ensino médio.

No que concerne à atuação do professor de arte – se ocorre de forma polivalente ou específica, conforme sua formação –, a situação é diversificada nos documentos analisados. Em Minas Gerais pressupõe-se a atuação polivalente, na medida em que três linguagens artísticas são apresentadas conjuntamente, sem que haja menção às suas especificidades. Naquele documento há um destaque para a música na descrição do componente curricular Arte: "Arte, em suas diferentes linguagens: cênicas, plásticas e, obrigatoriamente, a musical" (MINAS GERAIS, 2012: 6), o que sugere, de certa forma, o cumprimento da Lei 11.769/08. No Espírito Santo, a polivalência também está, de certa forma, implícita nas orientações gerais, pois as quatro linguagens artísticas são apresentadas sempre de forma conjunta: "criar condições para articular as diferentes linguagens (visuais, cênicas, musicais e corporais), compreendendo-as como produção cultural inserida nos

diversos espaços e tempos e em suas múltiplas formas de manifestação" (ESPÍRITO SANTO, 2009: 83).

No estado de São Paulo, a atuação está prevista com ênfase na linguagem de formação do professor, ainda que esteja definido que as demais linguagens devem ser contempladas no processo educativo (SÃO PAULO, 2012: 197). Diferentemente, no estado do Rio de Janeiro, as orientações para o ensino de arte são as que mais se distanciam da concepção polivalente, na medida em que ressaltam que a "obrigatoriedade se vincula apenas àquela na qual o professor de Arte possui formação específica, ainda que atividades das outras linguagens sejam utilizadas como estratégia de enriquecimento do seu trabalho em sala de aula" (RIO DE JANEIRO, 2013: 5). Em consonância com a Lei nº 11.769/08, o *Currículo Mínimo 2013 – Arte* (RIO DE JANEIRO, 2013) determina ainda que os conteúdos de música devem estar presentes nas escolas da rede estadual, destacando que "os eixos temáticos das demais linguagens foram elaborados de modo a articularem-se àquela [a música], por meio de suas respectivas competências e habilidades".

Os dados dos quatro estados encontram-se sintetizados na Tab. 2.

	Espírito Santo	**Minas Gerais**	**Rio de Janeiro**	**São Paulo**
Distribuição da disciplina Arte no currículo	Ensino fundamental e ensino médio	Ensino fundamental e ensino médio	Ensino fundamental II (6º ao 9º ano) e na 2ª série do ensino médio	Do 6º ano do ensino fundamental até a 2º série do ensino médio
Atuação	Atuação polivalente implícita	Atuação polivalente implícita	Atuação na área de formação do professor	Ênfase na linguagem de formação, incluindo as demais artes

Tab. 2: A disciplina Arte e a atuação dos professores de arte nos documentos oficiais.
Fonte: documentos consultados.

Relativizando a aplicação dessas informações oficiais, pode-se supor que, na prática, a exigência de uma atuação polivalente ou específica na área de formação do professor varie conforme os entendimentos das administrações escolares, assim como da disponibilidade de profissionais licenciados nos contextos das escolas.

A atuação polivalente em arte ainda está presente na educação brasileira como um resquício da aplicação da Lei nº 5.692/71, na qual se exigia a inclusão da "educação artística" nos currículos escolares. Atualmente, o Parecer CNE/CEB nº 12/2013 reconhece que a prática de realização de concursos com vistas à contratação de um professor polivalente de arte, supostamente apto a atuar nas quatro linguagens artísticas (dança, artes visuais, teatro e música), "se mostra contrária às perspectivas da formação realizada em cada uma das linguagens artísticas e às demandas dos seus profissionais que anseiam por atuações docentes melhor qualificadas no ensino de Música" (BRASIL, 2013: 2). Este documento, que se refere especificamente à área de música, evidencia e reforça a necessidade de contratação de profissionais especializados nesta área, mas aponta para condição similar com relação às outras áreas artísticas na escola. Assim, considerando que as Diretrizes Curriculares para cada área artística (BRASIL, 2004a, 2004b, 2004c, 2009) indicam claramente a preparação de profissionais para áreas específicas das artes, e também, levando em conta as orientações presentes nas Diretrizes para a Operacionalização do Ensino de Música na Educação Básica (BRASIL, 2016b) com relação ao ensino realizado por profissionais específicos da área de música, os sistemas educacionais deveriam incluir em seus currículos disciplinas específicas para as diferentes linguagens artísticas nas escolas, assumidas por profissionais licenciados nas diferentes áreas artísticas. Esta condição é também destacada na 2ª versão da Base Nacional Comum Curricular - BNCC, ao considerar que "cada linguagem tem seu próprio campo epistemológico, seus elementos constitutivos e estatutos, com singularidades que exigem abordagens pedagógicas específicas das artes e, portanto, formação especializada" (BRASIL, 2016c: 112). Estas decisões estão relacionadas à autonomia dos sistemas educacionais que, a partir de diferentes formatos, contemplam o ensino das artes – em suas especificidades ou de forma polivalente – nas escolas.

Notícias

A busca por notícias que fizessem referência à música na escola realizou-se por meio dos *sites* das Secretarias Estaduais de Educação, com consultas mensais entre fevereiro e junho de 2015, sendo selecionadas as notícias publicadas no período de agosto de 2008 até maio de 2015.

Todas as notícias catalogadas tratam somente das atividades desenvolvidas pelas redes estaduais de ensino. Em toda a região Sudeste, do total de 85 notícias coletadas, 26 (30,5%) se referiam a atividades regulares de música nas escolas. Destas 26, duas faziam referência clara a atividades curriculares de música – uma no Espírito Santo e uma em São Paulo –, sendo as demais notícias referentes a atividades extracurriculares. É importante

considerar que os *sites* das Secretarias de Educação não têm necessariamente como objetivo noticiar todas as atividades educacionais e musicais que ocorrem nos seus estados. De um modo geral, as atividades curriculares não são noticiadas regularmente, enquanto que ações extracurriculares, que ocorrem de forma eventual, estão mais frequentemente disponibilizadas como notícias nos *sites*. Por outro lado, paradoxalmente, as Secretarias de Educação dos dois estados que não noticiam nenhuma atividade curricular de música, a saber, Rio de Janeiro e Minas Gerais, são as únicas que mencionam, inclusive de forma extensiva, a Lei nº 11.769/08. As notícias destes dois estados sugerem que, dentre outras medidas, as atividades extracurriculares mencionadas visam também ao cumprimento da respectiva normativa.

Referindo-se ao projeto "MPB nas Escolas" da rede estadual de ensino do Rio de Janeiro, uma notícia informa que "o programa atende à Lei 11.769" e em seguida afirma que as aulas "não farão parte do currículo obrigatório" (RIO DE JANEIRO. REDAÇÃO, 2010a). Outra notícia a respeito do mesmo projeto informa que as aulas "farão parte do currículo obrigatório" (RIO DE JANEIRO. REDAÇÃO, 2010b), gerando uma imprecisão das informações. Este é um exemplo dos diversos entendimentos que são estabelecidos a partir dos textos legais.

A Lei nº 11.769/08 indicou a obrigatoriedade de conteúdos curriculares de música, tornando-a um direito de todos os estudantes. Os projetos extracurriculares nem sempre oferecem vagas para todos os estudantes e não possuem caráter de obrigatoriedade. Tais projetos podem assumir um papel relevante na formação de estudantes e deveriam estar presentes nas escolas; mas a Lei nº 11.769/08 se referia às atividades curriculares, para todos. O fato de existirem projetos musicais extracurriculares não isenta os sistemas educacionais do cumprimento da lei, que estabelece procedimentos curriculares obrigatórios.

Dentre as atividades extracurriculares que aparecem nas notícias pesquisadas, destacam-se: no Espírito Santo, a formação de fanfarras, bandas e corais, e o oferecimento de aulas de canto, flauta e violão; em Minas Gerais, aulas de musicalização, coral, flauta-doce, teoria musical e instrumentos de orquestra; no Rio de Janeiro, essencialmente, o projeto "MPB nas Escolas"; e em São Paulo, aulas de flauta-doce e violino e a construção de instrumentos com materiais reciclados.

O Parecer CNE/CEB nº 12/2013 reconhece que as escolas, de um modo geral, atribuem em suas ações educativas "papel secundário à música no processo formativo dos estudantes", reduzindo sua presença "à realização de atividades pontuais, projetos complementares ou extracurriculares, destinados a apenas alguns estudantes" (BRASIL, 2013: 5). A realização de atividades extracurriculares se fundamenta na própria Lei nº

9.394/96 (LDB), que estabelece em seu art. 34 a progressiva ampliação do "período de permanência na escola", visando à implantação das escolas de tempo integral.

Frente à necessidade de conquista do lugar da música na escola, Veber, por exemplo, afirma que "a ampliação do tempo de permanência do aluno na escola foi fundamental na abertura de espaço para o ensino de música. Fator esse que aponta a escola de tempo integral como espaço potencial para a inserção do ensino de música na educação básica" (VEBER, 2012: 48). No entanto, a realização de atividades musicais, entre outras, no contraturno escolar, nem sempre está atrelada à contratação de profissionais qualificados e, de modo geral, esses contratos são temporários, incertos e esporádicos. Penna, referindo-se especificamente ao Programa Mais Educação, afirma que esse meio "constitui uma estratégia provisória para a efetivação da expansão da jornada escolar e não deveria ser tomado como modelo para a implantação das escolas de tempo integral" (PENNA, 2011: 151).

Em síntese, mesmo que a música esteja presente em escolas sob a forma de atividades extracurriculares, como ações de programas de expansão da jornada escolar, tais atividades não se destinariam a todos os estudantes. A atividade extracurricular, que pode ser importante nos contextos escolares, não caracteriza o cumprimento da Lei 11.769/08 que estabeleceu a obrigatoriedade curricular deste conteúdo, ou seja, para todos os estudantes.

Editais estaduais

No período de fevereiro a junho de 2015, foram consultados mensalmente os *sites* das Secretarias Estaduais de Educação e *sites* especializados em concursos e processos seletivos, realizando buscas por editais publicados no período entre agosto de 2008 e maio de 2015. Para a realização desta etapa da pesquisa, foram utilizados os seguintes *sites* de concursos: Concursos no Brasil (www.concursosnobrasil.com.br), PCI concursos (https://www.pciconcursos.com.br), JC Concursos (jcconcursos.uol.com.br) e Folha Dirigida (www.folhadirigida.com.br).

Confirmando as orientações encontradas nos documentos oficiais estaduais citados anteriormente, todos os editais coletados dos estados da região Sudeste abrem concursos que visam à contratação de professores de arte, não havendo abertura de vagas para as linguagens artísticas específicas. Foram coletados: 1 edital do Espírito Santo (nº 54/2012); 2 editais de Minas Gerais (nº 1/2011; nº 4/2014); 4 editais do Rio de Janeiro (sem número/2009; sem número/2011; sem número/2013; sem número/2014); e 1 edital de São Paulo (sem número/2013). Todas as vagas oferecidas eram de caráter permanente.

Para o preenchimento das vagas para professor de arte, os editais do Espírito Santo (132 vagas) e de São Paulo (não consta o número de vagas) dispõem claramente que o curso de Licenciatura em Música, dentre outras licenciaturas, é aceito como requisito. Nos quatro editais do Rio de Janeiro (total de 1288 vagas) consta o requisito genérico de "Licenciatura na disciplina específica". Apesar do posicionamento vago dos editais do Rio de Janeiro, Castro e Merhy (2009) afirmam que a rede estadual de ensino aceita licenciaturas nas diversas linguagens artísticas, inclusive música, sendo que, conforme disposto no 'Currículo Mínimo 2013 – Arte', "a obrigatoriedade se vincula somente àquela na qual o professor de Arte possui formação específica" (RIO DE JANEIRO, 2013: 5).

Em Minas Gerais, os dois editais consultados expõem um possível processo de inclusão do professor formado na Licenciatura em Música no estado: o edital nº 1/2011 (432 vagas) tem "Licenciatura em Educação Artística ou Artes Visuais" como requisito para a vaga de professor de arte, não prevendo, portanto, a contratação de licenciados em música; já o edital nº 4/2014 (784 vagas) informa que, como requisito, exige-se "curso superior legalmente reconhecido de Licenciatura Plena em Arte/Educação Artística, incluindo as diversas linguagens artísticas". Os dois editais evidenciam algum tipo de mudança no processo de contratação de professores, considerando que em 2011 não havia possibilidade para o licenciado em música participar do processo de seleção, e em 2014, a Licenciatura em Música foi considerada como um dos requisitos para a seleção de professores de arte. Estes dados estão sintetizados na Tab. 3.

Cargo	Requisitos	Espírito Santo	Minas Gerais	Rio de Janeiro	São Paulo
Arte	Licenciatura em Educação Artística ou Artes Visuais	-	432 vagas 1 edital	-	-
	Licenciatura em Música, dentre outros[1]	132 vagas 1 edital	784 vagas 1 edital	1288 vagas 4 editais	Nº de vagas não informado 1 edital

Tab. 3: Síntese dos editais estaduais. Fonte: editais consultados.

[1] A classificação "Licenciatura em Música, dentre outros" utilizada na análise de editais ao longo deste artigo se refere aos editais que incluem, além da Licenciatura em Música, demais cursos de licenciatura em outras linguagens artísticas, tais como Dança, Teatro e/ou Artes Visuais como requisitos.

Em Minas Gerais, o edital estadual nº2/2014 não foi contabilizado na pesquisa relatada acima por se tratar do oferecimento de vagas para professores atuarem nos Conservatórios Estaduais de Música (CEM). É preciso observar, entretanto, que o estado de Minas Gerais é o único no país que mantém 12 conservatórios de música públicos. Naquele estado existe uma política de parcerias entre os conservatórios e as escolas, como está previsto na Resolução SEE nº 2.197/12, que dispõe sobre a organização e o funcionamento do ensino nas escolas estaduais de educação básica de Minas Gerais. Algumas destas parcerias estão confirmadas nas notícias catalogadas no *site* da Secretaria de Estadual de Educação. Conforme consta na Resolução SEE nº 2.197/12, os CEM devem oferecer:

> I - conteúdos específicos de Educação Musical para alunos que estão cursando o Ensino Fundamental e Médio;
> II - habilitações profissionais para alunos que estão frequentando o Ensino Médio ou já o concluíram;
> III - cursos de extensão para a comunidade;
> IV - cursos de extensão em Educação Musical para professores da rede pública de ensino visando à sua formação inicial e continuada (MINAS GERAIS, 2012: 9).

A aproximação e o trabalho colaborativo com as instituições formadoras e os professores atuantes no ensino público é um caminho já apontado por alguns educadores musicais. Conforme Sobreira (2008: 50), há um consenso de que "estreitar os laços das instituições formadoras com as escolas públicas" faz parte dos caminhos para se viabilizar um ensino de qualidade. No caso de Minas Gerais, esta parceria entre os CEM e as escolas não ilustra o cumprimento efetivo da lei, uma vez que o conteúdo de música não está contemplado necessariamente dentro do currículo escolar. Por outro lado, a existência dos CEM está beneficiando a inserção da música na escola, mesmo que esta não ocupe obrigatoriamente seu espaço dentro do currículo escolar. Esta situação ilustra os limites de uma lei nacional quanto à sua eficiência por esta exigir a inserção da música no currículo escolar num país tão amplo e diverso, que apresenta muitas peculiaridades regionais.

Em síntese, os editais estaduais analisados neste estudo demonstram que a Lei nº 11.769/08 está causando algum impacto quanto à contratação de profissionais licenciados em música, uma vez que as redes estaduais de educação estão incluindo o curso de Licenciatura em Música como um possível requisito do cargo de professor de artes, ao lado de outras licenciaturas em artes.

O estado de São Paulo não indicou o número de vagas no edital pesquisado. O estado de Minas Gerais, considerando o edital lançado em 2011, solicitou diplomados em

educação artística ou artes visuais, o que pode indicar a ausência de conteúdos de música nos currículos escolares até o lançamento de novo edital em 2014. Os estados de Minas Gerais – quando considerado o edital aberto em 2014 –, Espírito Santo e Rio de Janeiro ofereceram juntos 2204 vagas para professores de arte, sendo que a Licenciatura em Música pode ser considerada válida para efeito do preenchimento da vaga; ou seja, potencialmente existe a possibilidade de se contratar muitos professores licenciados em música, mas é preciso também ponderar sobre a presença de candidatos de todas as áreas artísticas. Desta forma, não é possível conhecer o número exato de vagas que seriam ocupadas por professores de música, mas o aspecto positivo destes editais está na inclusão da Licenciatura em Música como requisito para a ocupação de vagas para a disciplina artes na escola.

Cabe ressaltar que, apesar da Lei nº 11.769/08 não dispor sobre a obrigatoriedade da oferta de vagas para o cargo de professor de música, de forma mais direta, a Resolução nº2/2016, em seu art. 1º, par. 2º, Inciso VII, estabelece enfaticamente que às Secretarias de Educação compete "realizar concursos específicos para a contratação de licenciados em Música" (BRASIL, 2016b). Deduz-se desta especificação que devem ser realizados concursos que ofereçam vagas para professor de música, uma vez que tais concursos devem considerar as especificidades da área de artes.

Editais municipais

Seguindo a mesma metodologia adotada para os editais estaduais, foram realizadas também buscas por editais municipais que oferecessem vagas para professor de música e professor de arte. Inicialmente a proposta da pesquisa era investigar somente os editais estaduais, mas, no processo de busca por estes documentos, vários editais municipais foram encontrados. Um total de 47 editais municipais da região Sudeste foi catalogado. Todos os editais municipais consultados encontravam-se, na época da coleta de dados, disponíveis nos mesmos *sites* já apresentados com relação aos editais estaduais.

Espírito Santo. No estado do Espírito Santo foram encontrados editais em 7 municípios (Anchieta, Aracruzes, Marataízes, Mongaguá, Serra, Vila Velha e Vitória) que representam 9% do número total de municípios. Somam-se 9 editais, sendo que 3 destes se referem à capital, Vitória. Considerando os cargos de professor de música e de arte, os 9 editais somam 193 vagas no total, das quais 189 são de caráter efetivo e 4 de caráter temporário. A Tab. 4 traz o número e o percentual de vagas por cargo nos editais municipais catalogados do estado do Espírito Santo.

Cargos	Requisitos	Vagas
Música	Licenciatura em Música	34 vagas (17,61%)
Arte	Licenciatura em Música, dentre outros	29 vagas (15,02%)
Arte	Licenciatura em Educação Artística ou Artes Visuais	130 vagas (67,35%)

Tab. 4: Síntese das vagas municipais do Espírito Santo.
Fonte: editais consultados.

Pode-se observar a predominância do oferecimento de vagas para professores de arte que preveem a contratação de profissionais formados unicamente nos cursos de "Licenciatura em Educação Artística" ou "Artes Visuais", num total de 130 vagas (67,35%). Em contrapartida, 34 vagas (17,61%) são destinadas para o cargo de professor de música e 29 vagas (15,02%) são destinadas ao cargo de professor de arte nas quais está incluída a Licenciatura em Música, dentre outras, como requisito. Deste modo, somam-se 63 vagas (32,63%) que contemplam o profissional formado na Licenciatura em Música.

Minas Gerais. No estado de Minas Gerais foram coletados 12 editais, cada um de um município diferente (Belo Horizonte, Cláudio, Congonhal, Diamantina, Ervália, Esmeraldas, Gonçalves, Itabirito, Poços de Caldas, Rodeiro, Santa Bárbara e Timóteo) somando 1,3% do total de municípios daquele estado. Observando os cargos de professor de música e de arte, estes 12 editais oferecem 61 vagas no total, das quais 56 são de caráter efetivo e cinco de caráter temporário. A Tab. 5 informa o número e o percentual de vagas por cargo nos editais municipais catalogados de Minas Gerais.

Cargos	Requisitos	Vagas
Música	Licenciatura em Música	14 vagas (22,95%)
Arte	Licenciatura em Educação Artística ou Artes Visuais	47 vagas (77,05%)

Tab. 5: Síntese das vagas municipais de Minas Gerais.
Fonte: editais consultados.

Nos editais dos municípios de Minas Gerais, observa-se que 47 vagas (77,05%) são reservadas para o cargo de professor de arte sem que seja possibilitada a entrada de profissionais licenciados em música. Para professores de música são 14 vagas (22,95%).

Rio de Janeiro. No estado do Rio de Janeiro foram encontrados editais em 9 municípios (Cantagalo, Carapebus, Mesquita, Rio Bonito, Rio de Janeiro, Três Rios, Valença, Vila Velha, Volta Redonda), os quais somam 10% do número de municípios, reunindo 10 editais. Detendo-se nos cargos de professor de arte, música, artes plásticas e artes cênicas presentes nestes 10 editais, somam-se 315 vagas no total, das quais 310 são de caráter efetivo e 5 de caráter temporário. A Tab. 6 indica o número e o percentual de vagas por cargo nos editais municipais catalogados do estado do Rio de Janeiro.

Cargos	Requisitos	Vagas
Música	Licenciatura em Música	96 vagas (30,47%)
Arte	Licenciatura em Música, dentre outros	2 vagas (0,63%)
Arte	Licenciatura em Educação Artística ou Artes Visuais	17 vagas (5,39%)
Artes Plásticas	Licenciatura em Artes Plásticas	100 vagas (31,74%)
Artes Cênicas	Licenciatura em Artes Cênicas	100 vagas (31,74%)

Tab. 6: Síntese das vagas municipais do estado do Rio de Janeiro.
Fonte: editais consultados.

Os editais municipais do estado do Rio de Janeiro se destacam por oferecer um número significativo de vagas não só para professores de música – 96 vagas (30,47%) –, como também para professores de artes plásticas – 100 vagas (31,74%) – e para professores de artes cênicas – 100 vagas (31,74%). Somente 19 vagas são ofertadas para o cargo genérico de professor de arte, das quais duas (0,63%) incluem a Licenciatura em Música como requisito. Entretanto, é importante destacar que todas as vagas para professores de artes cênicas e artes plásticas, bem como 70 das 96 vagas para professor de música apresentadas, foram oferecidas pelos editais n°85/2010 e n°169/2012 do município do Rio de Janeiro, a capital do estado.

São Paulo. No estado de São Paulo foram coletados editais em 16 municípios (Araraquara, Campinas, Estância Turística de Embu das Artes, Estância Turística de Presidente Epitácio, Guarulhos, Jundiaí, Novo Horizonte, Osasco, Pauliceia, Porto Feliz, Santana de Parnaíba, Santo André, Taubaté, Tietê, Tupi Paulista e Várzea Paulista) que constituem 2,5 % do total, somando 17 editais municipais. O município de Estância Turística de Embu das Artes apresentou 2 editais, e os demais municípios apresentaram um edital cada. Destacando as vagas oferecidas para professores de arte e música nestes 17 editais, observa-se o número de 79 vagas no total, das quais 69 são de caráter efetivo e 10 de caráter temporário. A Tab. 7 apresenta o número e o percentual de vagas por cargo oferecidas pelos editais municipais catalogados do estado de São Paulo.

Cargos	Requisitos	Vagas
Música	Licenciatura em Música	3 vagas (3,8%)
Arte	Licenciatura em Música, dentre outros	25 vagas (31,64%)
Arte	Licenciatura em Educação Artística ou Artes Visuais	51 vagas (64,55%)

Tab. 7: Síntese das vagas municipais do estado de São Paulo.
Fonte: editais consultados.

Nos municípios do estado de São Paulo encontrou-se o menor número de vagas destinadas a professores de música, com relação aos demais estados da região Sudeste: são oferecidas apenas 3 vagas (3,8%) em 2 dos 17 editais. As demais vagas são destinadas para o cargo de professor de arte, que se dividem em casos nos quais o curso de Licenciatura em Música é aceito como formação exigida – 25 vagas (31,64%) – e em situações nas quais este curso não é aceito como requisito, representando a maioria das vagas oferecidas: 51 vagas (64,55%).

A Tab. 8 traz um resumo com o número e o percentual de vagas por cargo oferecidas pelos estados da região Sudeste, bem como a soma e o percentual total de vagas por cargo referentes à totalidade de vagas municipais catalogadas.

Cargos	Requisitos	Espírito Santo	Minas Gerais	Rio de Janeiro	São Paulo	Região Sudeste (total)
Música	Licenciatura em Música	34 vagas (17,61%)	14 vagas (22,95%)	96 vagas (30,47%)	3 vagas (3,8%)	**147 (22,69%)**
Arte	Licenciatura em Música, dentre outros	29 vagas (15,02%)	-	2 vagas (0,63%)	25 vagas (31,64%)	**56 (8,64%)**
Arte	Licenciatura em Educação Artística ou Artes Visuais	130 vagas (67,35%)	47 vagas (77,05%)	17 vagas (5,39%)	51 vagas (64,55%)	**245 (37,81%)**
Artes plásticas	Licenciatura em Artes Plásticas	-	-	100 vagas (31,74%)	-	**100 (15,43%)**
Artes cênicas	Licenciatura em Artes Cênicas	-	-	100 vagas (31,74%)	-	**100 (15,43%)**

Tab. 8: Síntese geral das vagas municipais da região Sudeste.
Fonte: editais consultados.

As redes municipais de educação dos quatro estados da região Sudeste que fizeram parte da coleta de dados desta pesquisa apresentaram vagas destinadas a professores de música. Considerando os editais municipais catalogados, 22,69% são vagas destinadas para o cargo de professor de música que exigem a Licenciatura em Música como requisito e 8,64% são vagas para professor de artes que contêm o curso de Licenciatura em Música, dentre outros, como um de seus requisitos. Portanto, das vagas referentes às linguagens artísticas oferecidas por municípios da região Sudeste, 31,33% possibilitaram a entrada de licenciados em música. Esta porcentagem, de certa forma, confirma os impactos da Lei nº 11.769/08 em distintos sistemas educacionais na medida em que a presença de profissionais específicos da área de música na escola permitirá a incorporação de programas de educação musical com maior consistência e qualidade.

Síntese

Sobre os documentos consultados referentes às orientações curriculares, no caso de Espírito Santo e de Minas Gerais, verifica-se que a perspectiva polivalente para o ensino de arte se faz presente de forma indireta, ou seja, apesar dos documentos destes estados não se referirem diretamente ao ensino polivalente, as orientações sugerem implicitamente a manutenção deste modelo de ensino para as artes. Por outro lado, os dados analisados referentes aos documentos dos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro evidenciam que o impacto da Lei nº 11.769/08 existe, em certa medida, já que estes documentos estabelecem a atuação de profissionais que podem enfatizar sua área de formação nas práticas escolares.

Com relação às notícias sobre música disponíveis nos *sites* pesquisados, predominantemente são informadas atividades extracurriculares que envolvem a música: formação de fanfarras, bandas e corais; aulas de canto, flauta e violão; aulas de musicalização, teoria musical e instrumentos de orquestra; construção de instrumentos com materiais reciclados, dentre outras. Ainda que as atividades extracurriculares sejam pertinentes para a ampliação da oferta de ações formadoras na escola, elas não atendem à totalidade de estudantes, de um modo geral, e nem possuem caráter de obrigatoriedade. Algumas notícias procuram estabelecer um vínculo entre a Lei nº 11.769/08 e as atividades extracurriculares oferecidas, mas tal vínculo não está claro, como também as notícias não esclarecem se estas atividades envolveriam todos os estudantes ou não. Assim, o impacto da Lei nº 11.769/08 noticiado nos *sites* pesquisados é pouco evidente, já que as notícias focalizam as atividades extracurriculares que, geralmente, não são obrigatórias a todos os estudantes, portanto, não representam uma interpretação possível ou uma alternativa à Lei nº 11.769/08.

Os editais pesquisados indicam a presença de vagas que possibilitam a entrada de licenciados em música, tanto em nível estadual quanto em diversos municípios. No caso das redes estaduais, os editais oferecem apenas o cargo de professor de artes, sendo que, em apenas um dos editais (432 vagas), a Licenciatura em Música não foi incluída como um dos requisitos, e em todos os demais (somando 2204 vagas) há a inclusão deste curso, dentre outros, como possibilidade de requisito para o cargo de professor de artes. Ainda assim, cruzando estes dados com aqueles referentes aos documentos estaduais, os profissionais aprovados nos estados do Espírito Santo, Minas Gerais e São Paulo deverão atuar de forma polivalente, ainda que em São Paulo os documentos estabeleçam a possibilidade de ênfase na linguagem de formação do profissional. No caso do Rio de Janeiro é diferente, uma vez que o *Currículo Mínimo 2013 – Arte* define que a atuação deve se dar obrigatoriamente na área de formação do professor.

Os editais municipais catalogados no estado do Rio de Janeiro destacam-se por oferecerem 93,95% das vagas para cargos específicos de professores de música (96 vagas), de artes plásticas (100 vagas) e de artes cênicas (100 vagas) com requisitos relativos à formação específica em cada área. Nestes contextos, a partir dos editais analisados, verifica-se uma adequação às necessidades evidenciadas pela literatura e por diversos documentos legais já citados, com a contratação de profissionais específicos nas diferentes áreas artísticas. Por outro lado, os editais catalogados nos municípios dos demais estados – Espírito Santo, Minas Gerais e São Paulo – apresentam uma realidade diferente: o maior número de vagas continua sendo destinado genericamente para o ensino de arte, considerando os diplomas de educação artística e artes visuais como requisito em 68,46% do total de vagas nos três estados. As demais vagas dos municípios do Espírito Santo, Minas Gerais e São Paulo podem ser divididas em dois grupos: 16,21% são destinadas genericamente ao ensino de arte, estabelecendo a Licenciatura em Música dentre outros cursos de artes como requisito; 15,31% são vagas destinadas especificamente para professores de música com formação específica na área de música.

Um comentário pode ser feito com relação à presença dominante das artes visuais nos editais municipais, tema que tem sido discutido por pesquisadores da área de educação musical. Resultados de pesquisa evidenciam a predominância desta área, por exemplo, na atuação de professores da educação básica na Grande João Pessoa (PENNA, 2008) e na supremacia do campo das artes plásticas nas práticas pedagógicas escolares no estado de Minas Gerais (PIRES, 2003).

De um modo geral, os dados referentes aos editais estaduais e municipais analisados nesta pesquisa apresentam semelhanças aos dados encontrados por Pereira e colaboradoras ao analisarem editais de concursos públicos para professores em municípios do Rio Grande do Sul: "apesar de a legislação atual não prever formação de professores em Artes ou Educação artística, mas em Artes visuais, Dança, Música e Teatro, os editais parecem manter a concepção de ensino integrado ou polivalente das artes na educação básica" (PEREIRA et al., 2014: 5-6). Considerando que os dados da pesquisa de Pereira e colaboradoras se referem a municípios de um estado da região Sul e que os dados da presente pesquisa se referem aos estados e alguns municípios da região Sudeste, verifica-se que o ensino das artes naqueles contextos pode ser tratado de formas distintas ao se levar em consideração os requisitos estabelecidos para a contratação de professores.

Considerações finais

Os resultados desta pesquisa levam em conta que a amostra está limitada aos documentos disponíveis de modo *on-line* nos *sites* escolhidos, no período de busca indicado e que, portanto, não apresentam dados que representem a totalidade da realidade existente. Sendo assim, a partir destes dados, a pesquisa não pretendeu abarcar toda a complexidade da implementação da Lei nº 11.769/08 na região Sudeste e, por consequência, as comparações quantitativas entre os estados e/ou municípios através dos dados aqui obtidos devem ser feitas com parcimônia.

Ainda que considerando os limites desta pesquisa, a partir destes dados, podemos observar que a Lei nº 11.769/08 teve algum impacto nos estados e em alguns municípios da região Sudeste do Brasil. Este impacto se revela principalmente em dois aspectos: (a) o diploma de Licenciatura em Música aparece como requisito para o cargo de professor de arte nos editais estaduais, ainda que falte maior clareza quanto a este aspecto em editais do Rio de Janeiro e de Minas Gerais; (b) do total das vagas referentes às linguagens artísticas oferecidas pelos municípios da região Sudeste, 22,69% são destinadas para o cargo de professor de música, exclusivamente para os licenciados nesta área; 8,64% do total das vagas incluem a Licenciatura em Música, dentre outros cursos, como requisito para o cargo de professor de arte; somam-se, portanto, 31,33% do total de vagas que possibilitam a entrada de licenciados em música nas redes municipais pesquisadas, seja nos cargos de professor de música ou de arte. Assim, gradualmente a música parece estar ocupando um espaço curricular se for considerada a presença de profissionais licenciados em música na educação básica, o que representa uma conquista para a área de educação musical.

Como já mencionado, esta pesquisa vem sendo desenvolvida desde 2013, quando a Lei nº 11.769/08 estava em vigor. No entanto, esta definição legal foi substituída pela Lei nº 13.278, aprovada em maio de 2016 (BRASIL, 2016a), estabelecendo as artes visuais, a dança e o teatro, juntamente com a música, como linguagens que constituirão o componente curricular obrigatório Arte. Considerando que esta nova definição legal amplia a obrigatoriedade do ensino para as demais linguagens artísticas de forma precisa, futuras pesquisas poderiam focalizar os processos de implementação da música e das outras artes na escola.

As mudanças na legislação confluem para a presença obrigatória da música e das demais linguagens artísticas nos currículos escolares, o que não significa, necessariamente, que tais mudanças estarão nos sistemas educacionais de forma automática. É necessário cada vez mais mobilização tanto de educadores musicais quanto dos cursos de licenciatura que formam estes profissionais no sentido de se conquistar cada vez mais espaço para a

música na escola, sempre em diálogo com outros profissionais da educação, incluindo os administradores escolares.

Os desafios são muitos, mas já é possível verificar que em vários contextos escolares a música vem ganhando espaço, o que pode ser compreendido como resultado de ações propositivas e sistemáticas em nome de uma educação musical para todos os que passam pela escola. Os resultados desta pesquisa evidenciam várias formas de se administrar o ensino da música e das demais áreas artísticas. Os documentos dos estados, assim como os editais estaduais e municipais analisados, informam parte desta variedade de entendimentos sobre o ensino da arte na escola, ora reiterando a polivalência, ora destacando a especificidade das linguagens artísticas.

Especulando acerca destes dados, seria possível afirmar que está em curso uma mudança gradual nos sistemas educacionais. A presença de profissionais específicos das artes nas escolas poderá estar consolidada no futuro, o que certamente demandará ações efetivas e investimentos na educação brasileira. Tais ações já foram iniciadas, e sua continuidade dependerá de esforços coletivos em nome de uma educação de qualidade, garantindo presença de profissionais especialistas na área de música e nas demais áreas artísticas atuando nos diversos sistemas educacionais brasileiros.

Referências

BARBOSA, Ana M. *John Dewey e o ensino de arte no Brasil.* 3. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

_____. *A imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BRASIL. *Lei 5.692 de 11 de agosto de 1971*. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1° e 2° graus, e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 1971. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-5692-11-agosto-1971-357752-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 10 abr. 2016.

_____. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, LDB: Lei 9394/96.* Brasília: Diário Oficial da União, Ano CXXXIV, n. 248, de 23/12/96, p. 27.833-27.841, 1996.

_____. *Parâmetros Curriculares Nacionais (1ª a 4ª).* Brasília: Ministério da Educação/ Secretaria de Educação Fundamental, 1997.

_____. *Parâmetros Curriculares Nacionais (5ª a 8ª).* Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação Fundamental, 1998.

_____. *Resolução n. 2, de 8 de março de 2004*. Aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Música e dá outras providências. Brasília: CNE/CES, 2004a.

_____. *Resolução n. 3, de 8 de março de 2004.* Aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Dança e dá outras providências. Brasília: CNE/CES, 2004b.

_____. *Resolução n. 4, de 8 de março de 2004.* Aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Teatro e dá outras providências. Brasília: CNE/CES, 2004c.

_____. *Lei 11.769 de 18 de agosto de 2008*. Altera a Lei n. 9394/96, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino de música na educação básica. Brasília: Presidência da República, 2008.

_____. *Resolução n. 1, de 16 de Janeiro de 2009.* Aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Artes Visuais e dá outras providências. Brasília: CNE/CES, 2009.

_____. *Parecer CNE/CEB n. 12/2013*. Diretrizes para a operacionalização do ensino de Música na Educação Básica. Brasília: Conselho Nacional de Educação, 2013.

_____. *Lei 13.278 de 2 de maio de 2016*. Altera o § 6o do art. 26 da lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. Brasília: Presidência da República, 2016a. Disponível em <http://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/333393820/lei-13278-16>. Acesso em: 20 ago. 2016.

_____. *Diretrizes para a operacionalização do ensino de música na educação básica.* Homologação do Parecer CEB/CNE n. 12/2013. Brasília: Ministério da Educação, 2016b. Disponível em <http://www.abemeducacaomusical.com.br/docs/Despacho do Ministro – parecer.pdf>. Acesso em: 6 maio 2016.

_____. *Base Nacional Comum Curricular*. 2ª versão revista. Brasília: Ministério da Educação, 2016c. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/documentos/bncc-2versao.revista.pdf> . Acesso em: 6 maio 2016.

CASTRO, Vanessa, W.; MERHY, Silvio A. A música nas escolas públicas estaduais da região metropolitana do Rio de Janeiro. *Cadernos do Colóquio*, v. 10, n. 1, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/459>. Acesso em: 31 maio 2015.

DEL-BEN, Luciana M. Sobre os sentidos do ensino de música na educação básica: uma discussão a partir da Lei n 11.769/2008. *Música em Perspectiva*, v. 2, n. 1, p. 110-134, 2009.

ESPÍRITO SANTO. *Currículo Básico Escola Estadual*. Secretaria de Estado da Educação, 2009. Disponível em: <http://www.educacao.es.gov.br/download/sedu_curriculo_basico_escola_estadual.pdf >. Acesso em: 26 abr. 2015.

ESPÍRITO SANTO. *Organizações Curriculares 2015*. Secretaria de Estado da Educação, 2015. Disponível em: <http://www.educacao.es.gov.br/>. Acesso em: 26 abr. 2015.

FIGUEIREDO, Sergio L. F. A preparação musical de professores generalistas no Brasil. *Revista da ABEM*, v. 12, n. 11, p. 55-61, 2004a.

_____. Teaching Music in the Preparation of Generalist Teachers: A Brazilian Experience. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 161/162, p. 73-81, 2004b.

_____. A legislação brasileira para a educação musical nos anos iniciais da escola. CONGRESSO DA ANPPOM, 16., 2007, São Paulo. *Anais*... São Paulo: UNESP/ANPPOM, 2007a. CD-ROM.

_____. Olhando o presente e delineando o futuro da ABEM. *Revista da ABEM*, v. 15, n. 16, p. 31-38, 2007b.

_____. A participação da ABEM no processo da volta da educação musical para a escola. ENCONTRO REGIONAL SUL DA ABEM, 11., 2008, Santa Maria. *Anais*... Santa Maria: UFSM/ABEM, 2008a. CD-ROM.

_____. A ABEM e o projeto nacional de música na escola. ENCONTRO REGIONAL DA ABEM CENTRO-OESTE, 8., 2008, Brasília. *Anais*... Brasília: UNB/ABEM, 2008b. CD-ROM.

_____. O ensino de música na educação brasileira: um breve panorama a partir da legislação educacional. In: *O ensino de música: desafios e possibilidades contemporâneas*. Goiânia: SEDUC - Governo de Goiás, v. 1, p. 81-89, 2009a.

_____. Educação musical nos anos iniciais do ensino fundamental: uma breve análise da legislação educacional até 2008. ENCONTRO REGIONAL CENTRO-OESTE DA ABEM, 9., 2009, Campo Grande. *Anais*... Campo Grande: UFMS, 2009b. CD-ROM.

_____. Educación musical en la escuela brasilena: aspectos históricos, legislación educacional y desafios contemporâneos. *Revista Musical Chilena*, v. 214, p. 36 - 51, 2010a.

_____. O processo de aprovação da lei 11.769/2008 e a obrigatoriedade da música na educação básica. In: ENDIPE Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino, 15., 2010, Belo Horizonte. *Anais*... Belo Horizonte: UFMG, v.1, 2010b, p. 1-14.

FIGUEIREDO, Sergio L. F.; QUEIROZ, Luiz R. S. Educational Policies and Practices in the Preparation of Music Teachers in Brazil. *Proceedings of the 29th ISME World Conference* Beijing: ISME, v.1, p. 1-3, 2010.

FLICK, Uwe. *Introdução à pesquisa qualitativa.* Tradução: Joice Elias Costa. 3. ed. Porto alegre: Artmed, 2009.

FONTERRADA, Marisa. *De tramas e fios*: um ensaio sobre música e educação. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

GIL, Antonio C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HENTSCHKE, Liane; OLIVEIRA, Alda. A educação musical no Brasil. In: HENTSCHKE, L. (Ed.), *Educação musical em países de línguas neolatinas* Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000. p. 47-64.

JORDÃO, Gisele. et al. (Coords.). *Música na escola*. São Paulo: Allucci e Associados Comunicações, 2012.

MINAS GERAIS. *Resolução SEE nº 2.197/12*. Secretaria do Estado de Educação, 2012. Disponível em: <https://www.mg.gov.br/governomg/arqportal.do?evento=download&idArquivoAnexadoPlc=15830&urlArqPlc=RESOLU%C3%87%C3%83O%20SEE%202197%20publicada%20no%20MG.doc>. Acesso em: 25 abr. 2015.

PENNA, Maura. Professores de música nas escolas públicas de ensino fundamental e médio: uma ausência significativa. *Revista da ABEM*, v. 10, n. 7, p. 7-19, 2002.

_____. *Música(s) e seu ensino*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

_____. Mr. Holland, o professor de música na educação básica e sua formação. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 18, n. 23, p. 25-33, mar. 2010.

_____. Educação musical e educação integral: a música no Programa Mais Educação. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 19, n. 25, p. 141-152, jan.-jun. 2011.

PEREIRA, Joana L. et al. Modos de conceber a docência de música na educação básica: uma análise de editais de concursos públicos para professores. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPPOM, 2014.

PEREIRA, Luis F. R. *Um movimento na história da educação musical no Brasil: uma análise da campanha pela Lei 11.769/2008*. Dissertação (Mestrado em Música). UNIRIO, 2010.

PIRES, Nair. A identidade das licenciaturas na área de música: multiplicidade e hierarquia. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 11, n. 9, p. 81-88, set. 2003.

RIO DE JANEIRO. *Currículo mínimo 2013* – Arte. Disponível em: <http://www.rj.gov.br/web/seeduc/exibeconteudo?article-id=759820>. Acesso em: 31 maio 2015.

RIO DE JANEIRO. REDAÇÃO. *Música popular brasileira será ensinada nas salas de aula da rede estadual.* Disponível em: <http://www.arquivodenoticias.rj.gov.br/detalheNoticiaMetropolitana.asp?ident=58593&flag=Noticia>. Acesso em: 10 mar. 2015. Notícia publicada em: 16/5/2010a

_____. *Projeto MPB nas Escolas será lançado na próxima segunda-feira*. Disponível em: <http://www.arquivodenoticias.rj.gov.br/detalhe NoticiaMetropolitana.asp?ident=58825&flag=Noticia>. Acesso em: 10 mar. 2015. Notícia publicada em: 26/5/2010b

SÃO PAULO. *Currículo do Estado de São Paulo* – Linguagens, códigos e suas tecnologias. 2012. Disponível em: <http://www.rededosaber.sp.gov.br/portais/Portals/43/Files/LCST.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2015.

SAVIANI, Dermeval. *A nova lei da educação:* trajetória, limites e perspectivas. São Paulo: Autores Associados, 1997.

SOARES, José; SCHAMBECK, Regina F.; FIGUEIREDO, Sergio. *A formação do professor de música no Brasil*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

SOBREIRA, Silvia. Reflexões sobre a obrigatoriedade da música nas escolas públicas. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 16, n. 20, p. 45-52, set. 2008.

VEBER, Andréia. A escola de tempo integral: um espaço potencial para as aulas de música na educação básica. *Revista da ABEM*, v. 20, n. 29, p. 39-50, 2012.

Anexo 1 – Editais estaduais

ESPÍRITO SANTO. *Edital nº 54/2012*. Espírito Santo: Secretaria de Estado da Educação (SEDU), 2012. Disponível em: <http://www.sedu.es.gov.br/download/Edital054.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2015.

MINAS GERAIS. *Edital nº 11/2011*. Minas Gerais: Secretaria de Estado de Educação, 2011. Disponível em: <https://www.educacao.mg.gov.br/images/stories/noticias/2011/Julho/edital-see-11-07-.pdf >. Acesso em: 18 jan. 2015.

MINAS GERAIS. *Edital nº 4/2014*. Minas Gerais: Secretaria de Estado de Educação, 2014. Disponível em: <http://jcconcursos.uol.com.br/arquivos/pdf/MG_Secretaria_de_Educacao_ed._1774_4.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2015.

RIO DE JANEIRO. *Edital nº x/2009*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Educação, 2009. Disponível em: <https://www.pciconcursos.com.br/concurso/secretaria-de-estado-de-educacao-rj-5387-vagas>. Acesso em: 18 jan. 2015.

RIO DE JANEIRO. *Edital nº x/2011*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Educação, 2011. Disponível em: <https://www.pciconcursos.com.br/concurso/secretaria-de-estado-de-educacao-rj-3321-vagas>. Acesso em: 18 jan. 2015.

RIO DE JANEIRO. *Edital nº x/2013*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Educação, 2011. Disponível em: < http://download.rj.gov.br/documentos/10112/228417/DLFE-63390.pdf/Edital.pdf>. Acesso em: 20 maio 2015.

RIO DE JANEIRO. *Edital nº x/2014*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Educação, 2011. Disponível em: <http://download.rj.gov.br/documentos/10112/2306386/DLFE-79786.zip/EditalConcurso2014.2015.zip>. Acesso em: 20 maio 2015.

SÃO PAULO. *Edital nº x/2013*. São Paulo: Secretaria da Educação do Estado, 2013. Disponível em: <http://fgvprojetos.fgv.br/sites/fgvprojetos.fgv.br/files/concursos/edital_abertura_inscricoes_concurso_peb_ii_2013.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2015.

Sergio Luiz Ferreira de Figueiredo é Bacharel em Composição e Regência pela Faculdade de Artes Alcântara Machado (SP), Mestre em Música (Educação Musical) pela UFRGS e Doutor (Ph D) em Educação Musical pelo Royal Melbourne Institute of Technology - RMIT University, Melbourne, Austrália (2003). Pós-doutorado realizado junto ao Centro de Investigação em Psicologia da Música e da Educação Musical - CIPEM, no Instituto Politécnico do Porto, em Portugal (2011-2012). Atualmente é professor associado da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, atuando nas áreas de canto coral, regência e educação musical. É professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música - Mestrado da UDESC. É membro do Conselho Editorial e parecerista de diversas revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Integrante da diretoria da ISME - International Society for Music Education. Foi presidente da Associação Brasileira de Educação Musical – Integrou a diretoria da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música (2011-2013 e 2013-2015). sergiofigueiredo.udesc@gmail.com

Rafael Prim Meurer é Mestrando em Música - subárea Educação Musical - sob orientação do Dr. Sérgio Figueiredo, pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e graduado em Licenciatura em Música pela mesma instituição. Ao longo de sua graduação atuou como bolsista de iniciação científica, como cantor e ator em produções cênico-musicais e teve formação complementar em diversas oficinas com enfoque nas relações entre a movimentação corporal e a música. Em seu TCC, desenvolveu pesquisa acerca das aproximações e distanciamentos entre metodologias de Educação Musical, principalmente, entre a Rítmica Dalcroze e as concepções de Educação Musical de H.-J. Koellreutter. Enquanto bolsista de iniciação científica, fez pesquisa relacionada à implementação e normatização da Lei 11.769/08 na região Sudeste. rafael.p.meurer@gmail.com

DOI 10.20504/opus2016b2221

Sobre a docência de música na educação básica: uma análise de editais de concurso público para professores

Luciana Del-Ben (UFRGS)
Joana Lopes Pereira (UFRGS)
Vanilda Lídia Ferreira de Macedo (IFSul)
Tamar Genz Gaulke (UFRGS/UFRN)
Maria Odília de Quadros Pimentel (UFPB)
Cássia Vanessa Oliveira Cotrim
Daniela Cesa Fracasso (UFRGS)
Marcia Puerari
Elaine Martha Daenecke (UFRGS/UNIPAMPA)
Juliana Rigon Pedrini (UFRGS)

Resumo. Este trabalho apresenta resultados de pesquisa que teve como objetivo compreender como diferentes municípios concebem a docência de música na educação básica. Trata-se de uma pesquisa exploratória, que adota como estratégia a pesquisa documental. Foram analisados 170 editais de concursos públicos para professores de artes, educação artística ou música, publicados por 153 municípios do estado do Rio Grande do Sul, entre agosto de 2008 e agosto de 2012. Embora indiquem que a docência de música na educação básica não tem sido tratada em suas especificidades em termos de conteúdos, sejam os da formação do professor, sejam aqueles a serem desenvolvidos nos contextos escolares, os resultados contribuem para uma melhor compreensão do que consiste a docência na educação básica, em que o contexto de atuação do professor e suas finalidades se sobrepõem aos conteúdos do ensino. Esses resultados, assim como as concepções de docência que emergem dos editais, poderão fomentar discussões acerca da formação de professores de música e, também, subsidiar a elaboração de editais de concurso condizentes com as normativas legais atuais.

Palavras-chave. Docência de música. Educação básica. Editais de concursos para professores.

On Music Teaching in Basic Education Schools: An Analysis of Public Exams for Teacher Recruitment

Abstract. This paper presents the results of an exploratory research study that aimed to understand how different municipalities conceive music teaching in basic education schools. Adopting the analysis of documents as a research strategy, we analyzed the content of 170 public exams to recruit teachers of art, artistic education or music in basic schools that were published between 2008 and 2012 by 153 municipalities in the state of Rio Grande do Sul, Brazil. Although the analysis indicates that teaching music in basic schools have not addressed content specifications, whether in terms of teacher education or in terms of content developed within the classroom, the results do contribute to better understand what comprises teaching in basic education, in which the context of the teacher's work and its purposes overlap content specifications. These results, as well as the conceptions on teaching that emerged from the documents analyzed, can foster discussions about music teacher education, as well as, offer support for the elaboration of public exams to recruit music teachers in accordance to current legal norms.

Keywords. Music teaching; basic education; public exams for teacher recruitment.

DEL-BEN, Luciana et al. Sobre a docência de música na educação básica: uma análise de editais de concurso público para professores. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 543-567, dez. 2016.

Submetido em 1/11/16, aprovado em 8/12/16.

Este artigo apresenta os resultados de pesquisa[1] que analisou editais de concursos públicos para professores de artes, educação artística ou música, de municípios do estado do Rio Grande do Sul, publicados entre agosto de 2008 e agosto de 2012, com o objetivo de compreender como diferentes municípios concebem a docência de música na educação básica.

A motivação para essa pesquisa partiu da experiência de algumas integrantes do grupo de pesquisa Música e Escola[2], ao participarem de concursos públicos para provimento do cargo de professor de música. Na ocasião, constatamos que havia um descompasso entre as exigências das provas com aquilo que acreditávamos ser esperado de um professor de música da educação básica em termos de formação. Observamos, também, uma diferença relevante entre os conteúdos programáticos presentes nos editais de concursos e aqueles construídos durante a formação e a atuação dos licenciados em música. Percebemos, ainda, que os editais apresentavam diferentes nomenclaturas e exigências de escolaridade, o que se refletia nas exigências das provas e também na bibliografia indicada, que nem sempre abordava conteúdos específicos da área de música.

Nossas reflexões e percepções encontraram eco na literatura da área de educação musical. Em trabalho conduzido no início da década de 2000, Pires (2003), ao analisar edital de concurso público para professores efetivos no estado de Minas Gerais, realizado em 2001, especula que "as licenciaturas específicas na área de Artes podem estar sendo excluídas em detrimento da opção pelas licenciaturas em Educação Artística" (PIRES, 2003: 87). Além disso, a análise dos conteúdos das provas indicou "a ausência da abordagem dos conhecimentos específicos da linguagem musical, enfatizando-se aspectos conceituais e metodológicos do ensino de arte em geral, sobretudo das artes plásticas" (PIRES, 2003: 87).

Como sustenta Penna (2004: 20), a "presença da arte no currículo escolar tem sido marcada pela indefinição, ambiguidade e multiplicidade". A autora argumenta que faltaria uma definição clara da qualificação exigida para o professor que vai ensinar arte na educação básica. Por isso, muitas vezes, as provas dos concursos abordam, ao mesmo tempo, diferentes áreas artísticas (PENNA, 2004). Para Grossi (2007), exigir, nos

[1] A pesquisa consiste em um subprojeto da pesquisa Modos de conceber a formação inicial de professores de música na educação básica: um estudo dos conteúdos formativos de cursos de Licenciatura em Música (CNPq – Bolsa de Produtividade em Pesquisa). Resultados parciais desse subprojeto foram publicados nos anais do XXI Congresso Nacional da ABEM (Oliveira et al., 2013) e nos anais do XXIV Congresso da ANPPOM (Pereira et al., 2014).

[2] Grupo de pesquisa vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq.

concursos, conteúdos que não fazem parte da formação específica de cada profissional, conforme definem as diretrizes curriculares nacionais para os cursos de graduação nas diferentes áreas artísticas, incluindo a música, demonstra uma "desconsideração com as características próprias a cada campo das artes" (GROSSI, 2007: 43).

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) – Lei nº 9.394/1996 (BRASIL, 1996) prevê, em seu Artigo 67, que o ingresso dos profissionais da educação no magistério público deve dar-se exclusivamente por concurso público de provas e títulos. No caso dos sistemas públicos de ensino, portanto, é por meio dos concursos que o licenciado se insere profissionalmente, integrando-se à comunidade docente. Como salienta Daher (2012: 140), "para além das funções de avaliar, selecionar e classificar, os concursos públicos vinculam-se a uma memória discursiva, ou seja, constituem um patrimônio acerca do que 'se diz sobre', 'se espera' e 'se deve saber' para vir a ser professor da rede pública".

Posto isso, acreditamos que, mais que definir saberes que caracterizam uma área de formação e atuação, os concursos veiculam modos de conceber a própria profissão docente. Conhecê-los, portanto, poderá nos auxiliar a melhor compreender contornos que a profissão – neste caso, a docência de música na educação básica – assume nos espaços de exercício profissional.

Metodologia

Trata-se de uma pesquisa exploratória, inspirada em estudos sobre/de editais de concursos públicos de outras áreas do conhecimento (BATISTA, 2011. BROUCO, 2006. CEZAR et al., 2015. DAHER, 2012, 2014. GATTI; NUNES, 2009. MENDES; HORN, 2011), que adota como estratégia a pesquisa documental.

Como documentos foram selecionados editais de concursos publicados no estado do Rio Grande do Sul entre 18 de agosto de 2008 e 17 agosto de 2012, aos quais pudessem concorrer licenciados em música. Essas datas correspondem ao período que vai da homologação da Lei nº 11.769/08[3] (BRASIL, 2008), que tornou a música conteúdo curricular obrigatório na educação básica, ao encerramento do processo de seleção dos documentos, totalizando um período de quatro anos.

A partir da lista das cidades do Rio Grande do Sul, realizamos buscas padronizadas na Internet por editais de concursos públicos municipais para professores de arte, educação

[3] Essa lei foi substituída pela Lei nº 13.278/2016, a qual dispõe que as artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular arte (BRASIL, 1996).

artística ou especificamente de música, tendo como critério a escolaridade exigida nos editais. Primeiramente, consultamos as páginas eletrônicas oficiais dos municípios. Nos casos em que não foram encontrados editais, pesquisamos através do buscador Google, usando as palavras-chave "edital de concurso + nome do município". Nesse procedimento, foi considerada apenas a primeira página da lista de resultados. Também consultamos as páginas eletrônicas de empresas responsáveis por concursos. Não sendo encontrados editais a partir desses procedimentos, o nome do município foi retirado da lista. Ao final do processo, foram selecionados 170 editais publicados por 153 dos então 496[4] do Rio Grande do Sul, o que corresponde a cerca de 30% das redes municipais de ensino do estado.

Para a análise dos documentos, foram definidas, a partir da leitura inicial de alguns editais, as seguintes categorias, extraídas dos próprios editais: (1) empresa responsável pela elaboração do edital; (2) áreas das provas; (3) cargo e área de atuação; (4) bibliografia indicada ou sugerida; (5) escolaridade exigida; (6) atribuições do cargo; (7) conteúdos programáticos; (8) carga horária; (9) salário básico. Para a organização dos dados, também foram utilizadas informações de identificação dos editais: nome do município; número e ano do edital; data de publicação do documento.

Os dados referentes a cada categoria foram extraídos dos documentos e inseridos em planilhas. Posteriormente, foi feita a análise quantitativa dos dados, de caráter descritivo, por meio de tabelas e gráficos contendo as frequências absolutas e relativas, de acordo com as categorias indicadas. Para a apresentação dos resultados, as categorias de análise 2 a 9, acima indicadas, foram agrupadas em dois eixos principais: saberes considerados necessários à docência, resultantes da análise das categorias 2, 3 (área de atuação), 4, 5 e 7; e fazeres da docência, sinalizados a partir da análise das categorias 3 (cargo), 6, 8 e 9. Os dados referentes à categoria 1 e as informações de identificação dos editais revelam aspectos da sua elaboração, que serão apresentados logo a seguir.

Resultados

Sobre a elaboração dos editais. A distribuição dos 170 editais analisados por ano é apresentada na Tab. 1.

[4] A partir de janeiro de 2013, com a emancipação de Pinto Bandeira, o estado do Rio Grande do Sul passou a ter 497 municípios.

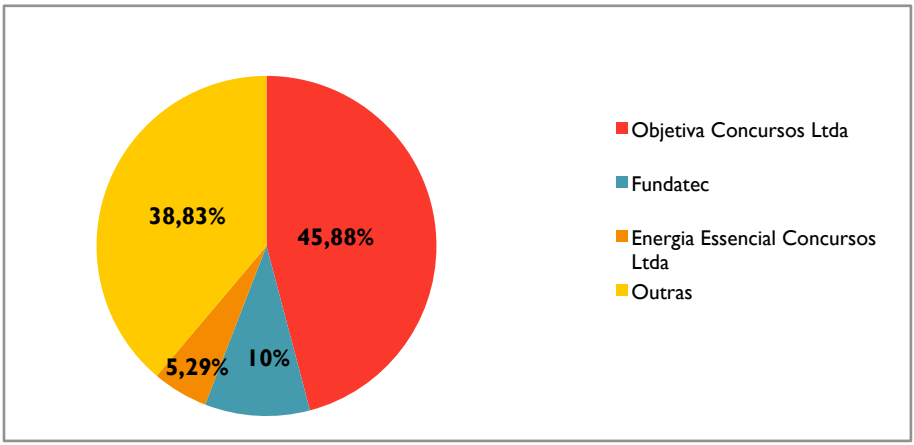
Ano	Frequência de editais	Porcentagem
2008	4	2,35
2009	22	12,94
2010	33	19,41
2011	72	42,35
2012	39	22,94
Total	170	100

Tab. 1: Frequência de editais por ano no período 2008-2012.

É possível perceber um aumento do número de editais publicados no decorrer do período contemplado, especialmente em 2011, mas isso não nos permite fazer inferências, já que a amostra não é representativa e, em função do período delimitado, os anos de 2008 e 2012 não foram considerados integralmente.

Foram 33 as empresas responsáveis pela elaboração dos editais. Embora esse número pudesse justificar a diversidade de termos e exigências encontradas, identificamos o predomínio de uma das empresas, que foi responsável por 45,88% dos editais, como indica o Gráf. 1.

Considerando que os editais são elaborados por empresas, poderia se supor que os mesmos não se orientam por particularidades dos municípios, mas por particularidades da empresa que os produziu. Entretanto, sabe-se que, para a realização de concursos públicos, a administração pública se vale de licitação para a contratação dos serviços. Esse "modo indireto de execução do concurso público", além disso, "não retira da Administração Pública o poder de estabelecer as condições gerais do certame e as exigências mínimas para o adequado exercício do cargo ou emprego público objeto de lotação" (MAIA; QUEIROZ, 2007: 83 apud BATISTA, 2011: 52). Assim, mesmo considerando que aqueles que elaboram o edital podem influenciar a constituição do concurso (BATISTA, 2011: 52), entendemos que, ao contratar o serviço de uma empresa para elaborar o edital, o município assume a responsabilidade pelo seu conteúdo.



Gráf. 1: Empresas responsáveis pela elaboração dos editais.

Sobre os saberes considerados necessários à docência. Nos editais, o primeiro dos aspectos que sinaliza quais saberes são considerados necessários à docência é a escolaridade exigida. Tomando como base o disposto no artigo 62[5] da LDBEN (BRASIL, 1996), focalizamos nossa atenção nas exigências referentes à graduação. Os editais que exigiam como escolaridade mínima um curso superior ou formação superior com complementação pedagógica foram tratados como equivalentes ao curso de licenciatura. As demais especificações encontradas nos editais foram classificadas conforme a Tab. 2.

Dos 170 editais, 49 especificam, na escolaridade exigida, a área ou disciplina de atuação do professor. Dentre esses, 38 a nomeiam como artes ou educação artística, embora 16 deles apresentem outras possibilidades. Somente 11 editais definem a música como área de atuação já na escolaridade. Outros dez editais indicam a possibilidade de atuação na área de música ao admitirem como escolaridade licenciatura em qualquer das linguagens artísticas (artes visuais, dança, música ou teatro).

[5] Art. 62. A formação de docentes para atuar na educação básica far-se-á em nível superior, em curso de licenciatura, de graduação plena, em universidades e institutos superiores de educação, admitida, como formação mínima para o exercício do magistério na educação infantil e nos 5 (cinco) primeiros anos do ensino fundamental, a oferecida em nível médio na modalidade normal (BRASIL, 1996).

Escolaridade	Frequência	Porcentagem
Licenciatura plena, com referência à área/disciplina específica de atuação, mas sem nomeá-la	94	55,29
Licenciatura plena, sem referência à existência de área/disciplina específica de atuação	27	15,88
Licenciatura em Artes	11	6,47
Licenciatura em Música	10	5,88
Licenciatura em Educação Artística	7	4,11
Licenciatura em Artes ou Educação Artística	4	2,35
Licenciatura em Artes, Educação Artística ou em qualquer linguagem artística	4	2,35
Licenciatura em Artes ou em qualquer linguagem artística	2	1,18
Licenciatura em Educação Artística ou em qualquer linguagem artística, exceto dança	2	1,18
Licenciatura em Educação Artística, Artes Visuais ou Plásticas	2	1,18
Licenciatura em Educação Artística ou em qualquer linguagem artística	1	0,59
Licenciatura em qualquer linguagem artística, exceto dança	1	0,59
Licenciatura em Educação Artística, Desenho e Plástica	1	0,59
Licenciatura em Educação Artística ou Artes Visuais	1	0,59
Licenciatura em Educação Artística, Artes Plásticas, Artes Visuais ou Ensino da Arte na Diversidade	1	0,59
Licenciatura em Artes/Educação Artística, Língua Portuguesa ou anos iniciais do ensino fundamental	1	0,59
Licenciatura em Educação Artística, Artes ou Música	1	0,59
Total	170	100

Tab. 2: Escolaridade exigida nos editais.

Considerando que 71,18% dos editais não especificam área ou disciplina na escolaridade, verificamos a área de atuação do professor indicada na categoria cargo e atuação. Os dados encontrados estão dispostos na Tab. 3.

Área de atuação do professor	Frequência	Porcentagem
Educação artística	75	44,11
Artes	57	33,53
Música	33	19,41
Educação artística (artes)	1	0,59
Educação artística (educação musical e artística)	1	0,59
Educação artística (música)	1	0,59
Linguagem e suas tecnologias	1	0,59
Sem especificação	1	0,59
Total	170	100

Tab. 3: Área de atuação do professor, conforme especificada nos editais.

Somados, os editais que definem como área de atuação do professor educação artística, artes e educação artística (artes) correspondem a 78,24% dos editais, o que sugere a permanência da ideia de atuação em mais de uma linguagem artística. O espaço para a música na educação básica é garantido somente por 35 dos 170 editais analisados (20,59%). Embora essa porcentagem não seja expressiva, sugere movimentação da parte dos municípios em direção a garantir o ensino de música nas escolas. Além disso, o espaço para a música se amplia quando se consideram os conteúdos programáticos apresentados nos editais.

Esses conteúdos programáticos foram classificados em sete grupos: conteúdos específicos (referentes ao campo da música ou das artes), bases da/para a educação, legislação e documentos oficiais, língua portuguesa, informática, matemática e conhecimentos gerais. A análise desses conteúdos foi feita em duas etapas.

Na primeira etapa, analisamos as áreas artísticas contempladas. Identificamos que, dos 170 editais analisados, 138 apresentam conteúdos específicos de música ou artes. Causa estranheza que quase 20% dos editais sequer mencionem conteúdos de arte, educação artística ou música. Dentre os 138 editais com conteúdos específicos, 28 se referem a uma única área: cinco deles, à área de artes ou educação artística e os demais 23, à área de música. Não há editais que contemplem, exclusivamente, conteúdos de artes visuais, dança ou teatro, o que se justifica pela forma com que os editais foram selecionados, descrita anteriormente.

Em comparação com as outras linguagens artísticas explicitadas na LDBEN – artes visuais, dança, música e teatro –, também definidas nos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN (BRASIL, 1997), a presença da música, no conjunto dos editais analisados, ainda é

menor do que a das artes visuais e do teatro/artes cênicas. Considerando os 170 editais, a área de artes visuais (incluindo artes plásticas e audiovisuais) é mencionada nos conteúdos programáticos de 62,35% dos editais; a área de teatro/artes cênicas, de 54,12%; a área de música, de 47,14%; e a dança, de 12,94%.

Apesar de a legislação atual não prever formação de professores em artes ou educação artística, mas em artes visuais, dança, música e teatro, os editais parecem manter a concepção de ensino integrado ou polivalente das artes na educação básica. A área arte, ou artes, é mencionada nos conteúdos específicos de 63,53% do total de editais analisados; e a educação artística, de 42,35%, sendo que em 35,88% dos editais, educação artística vem acompanhada da expressão educação estética. Já a arte-educação é citada entre os conteúdos específicos de somente 6,47% dos editais.

Causa estranheza a forte presença da educação artística em editais elaborados a partir de 2008, tendo em vista que, com a promulgação da atual LDBEN, ela deveria ser substituída pelo ensino de arte. Além disso, considerando as linguagens artísticas definidas na LDBEN e nos PCN e os conteúdos específicos apresentados nos conteúdos programáticos dos 170 editais, somente 22,94% deles sugerem que o professor irá atuar apenas em uma linguagem, conforme apresentamos na Tab. 4.

Linguagens contempladas nos conteúdos específicos	**Frequência**	**Porcentagem**
1 linguagem	39	22,94
Música	*24*	*14,12*
Artes visuais	*14*	*8,23*
Teatro	*1*	*0,59*
2 linguagens	56	32,94
3 linguagens	16	9,42
4 linguagens	22	12,94
Artes ou educação artística	5	2,94
Sem conteúdos específicos	32	18,82
Total	170	100

Tab. 4: Linguagens artísticas contempladas nos conteúdos específicos dos editais.

Ressaltamos ainda que outras áreas, além das definidas pela LDBEN e pelos PCN, foram contempladas nos conteúdos programáticos dos editais: cinema, em oito editais; escrita, em quatro; impressão, em quatro; e arquitetura, em dois editais.

Na segunda etapa da análise, buscamos um maior detalhamento dos conteúdos programáticos dos editais. Em função do volume de dados, optamos por analisar somente dois grupos de conteúdos, dentre os sete antes mencionados: o grupo de bases da/para a educação e o grupo de conteúdos específicos, mas somente os conteúdos específicos de música. Após separar os conteúdos programáticos em unidades mínimas, encontramos, no conjunto dos editais, 1.701 itens referentes aos conteúdos classificados como bases da/para a educação. Na Tab. 5 constam as frequências dos itens agrupados nas seguintes categorias: campos/subcampos de estudo, temáticas, práticas educativas, campos específicos e itens não classificados.

Categoria	Frequência	Porcentagem
Campos/Subcampos de estudo		
Planejamento do ensino e avaliação	268	15,76
Teorias educacionais/concepções pedagógicas	243	14,29
Estrutura e organização da educação básica	211	12,40
Formação de professores	78	4,59
Mídia e educação/tecnologias da informação e da comunicação	69	4,06
Currículo	39	2,29
Gestão de sala de aula	21	1,23
Didática	18	1,06
Psicologia	18	1,06
Gestão pública	15	0,88
Conhecimentos pedagógicos (sem especificação)	6	0,35
Fundamentos da educação (filosóficos, históricos, sociológicos e/ou psicológicos)	6	0,35
Pesquisa	6	0,35
História da educação	4	0,24
Subtotal	**1002**	**58,91**
Temáticas	**552**	**32,45**
Prática educativa	**120**	**7,06**
Campos específicos	**14**	**0,82**
Itens não classificados	**13**	**0,76**
Total	1701	100

Tab. 5: Conteúdos programáticos: categorização e frequência dos itens do grupo Bases da/para a educação

Como se vê na Tab. 5, os campos/subcampos de estudo referem-se a disciplinas ou áreas de estudo, sendo que a maioria delas costuma compor os currículos dos cursos de licenciatura nas mais diversas áreas do conhecimento, como didática, currículo, estrutura e organização da educação, história da educação, psicologia, entre outras.

A categoria temáticas inclui os chamados temas transversais, como cidadania, educação ambiental e sexualidade, e temáticas diversas – desenvolvimento humano, fracasso escolar, educação e sociedade, aprendizagem, funções e objetivos da educação/escola/ensino, interdisciplinaridade, sujeitos escolares, construção do conhecimento –, que são tomadas como objetos de estudo por vários campos/subcampos. Educação e sociedade, por exemplo, trata das dimensões social, cultural e política da educação, a partir de distintas aproximações.

Prática educativa foi uma expressão encontrada em 76 dos 170 editais analisados, sem qualquer especificação; entendemos que se refere a elementos e dimensões do trabalho do professor, especialmente em sala de aula, como a relação professor-aluno, a reflexão sobre a ação e a ação pedagógica em si; refere-se, portanto, não à prática em si, que não é avaliada nos concursos, mas à mobilização de conhecimentos referentes a planejamento, metodologias e avaliação, por exemplo.

Os campos específicos mencionados nos editais são psicogênese da escrita, literatura infantil e ensino religioso. Embora a porcentagem de conteúdos classificados nessa categoria seja muito pequena, ela sinaliza que, em alguns casos, a atuação dos professores concursados se dará em campos que não o das artes. Por fim, a categoria "itens não classificados" se refere a itens que, pela imprecisão dos termos e frequência pouca expressiva, não puderam ser categorizados.

Os itens classificados no grupo de conteúdos específicos de música foram subdivididos em conteúdos disciplinares e conteúdos didático-pedagógicos. Como se vê na Tab. 6, o número total de itens nesse grupo corresponde a menos que 10% do número de itens do grupo bases da/para a educação.

Os conteúdos disciplinares mais frequentes são aqueles referentes à chamada teoria musical, seguidos de conteúdos de história da música e percepção musical, áreas que costumam compor os currículos de cursos superiores de música. Os conteúdos didático-pedagógicos retomam alguns conteúdos referentes às bases da/para a educação, mas são tratados especificamente a partir da perspectiva da educação musical, como avaliação, abordagens teóricas, metodologias de ensino e didática da música. Alguns itens são pouco precisos, ou muito abrangentes, como música e escola e educação musical, não possibilitando fazer inferências sobre seus conteúdos.

Categoria	Frequência	Porcentagem
Conteúdos disciplinares da área de música		
Teoria musical	55	34,16
História da música	15	9,31
Percepção musical	10	6,21
Música e comunicação	4	2,5
Prática de conjunto	1	0,62
Regência coral	1	0,62
Saúde e higiene vocal	1	0,62
Tecnologia musical	1	0,62
Subtotal	*88*	*54,66*
Conteúdos didático-pedagógicos da área de música		
Avaliação	14	8,7
Música e escola/educação musical e escola	14	8,7
Perspectivas/abordagens teóricas	12	7,45
Metodologias de ensino de música	10	6,21
Saberes formais e informais	7	4,36
Folclore	3	1,86
Currículos	2	1,24
Educação musical/música e educação	2	1,24
Interdisciplinaridade	2	1,24
Pesquisa e prática docente	2	1,24
Didática da música	1	0,62
Fundamentos da educação musical	1	0,62
Objetivos da educação musical	1	0,62
Processos criativos	1	0,62
Tecnologias da informação e comunicação	1	0,62
Subtotal	*73*	*45,34*
Total	161	100

Tab. 6: Conteúdos programáticos: categorização e frequência dos itens do grupo "conteúdos específicos de música".

O predomínio de conteúdos externos ao campo da música e da educação musical também foi constatado na análise das referências contidas na bibliografia sugerida ou indicada pelos editais. Nosso propósito, ao analisar essas referências, foi buscar melhor

especificar o que os editais definem como sendo os conhecimentos necessários a professores de artes, educação artística ou música que irão atuar na educação básica.

No conjunto dos 170 editais analisados encontramos um total de 6.367 referências, contabilizadas as repetições. Dois editais não apresentaram bibliografia e, em outros 14, constavam autores, mas não os títulos de suas publicações, impedindo a análise dos mesmos. Nosso propósito, ao analisar essas referências, foi investigar o que os editais definem como sendo os conhecimentos necessários a professores de artes, educação artística ou música que irão atuar na educação básica.

Para a definição do campo disciplinar dos textos referenciados, foram utilizadas categorias apresentadas por Kraemer (2000). De acordo com esse autor, a educação musical está em constante relação com outras áreas do conhecimento, como filosofia, antropologia, pedagogia, sociologia, ciência política, história, psicologia e musicologia (entendida, aqui, como as diversas subáreas da música, que englobariam composição, etnomusicologia, musicologia, práticas interpretativas, entre outras). No processo de classificação, outras categorias foram acrescentadas, tendo em vista a especificidade de alguns trabalhos. Cabe ressaltar a dificuldade de situar diversos trabalhos em campos específicos somente a partir de títulos e autores, tendo em vista a indefinição na delimitação de fronteiras entre áreas do conhecimento. Partindo dos títulos e dos autores dos trabalhos, foram realizadas buscas na Internet, incluindo currículos dos autores, editoras e as próprias publicações, no intuito de identificar a forma como são reconhecidos e suas filiações institucionais.

A Tab. 7 apresenta a classificação das referências listadas nas bibliografias dos editais conforme seu campo disciplinar. Esclarecemos que as categorias ensino de arte e arte englobam tanto a arte, de modo geral, quanto educação artística, artes visuais, teatro/artes cênicas e dança.

Somados, os campos música e educação musical correspondem somente a 4,18% do total de referências, porcentagem inferior à de outros campos, como informática e língua portuguesa. Já as referências dos campos ensino de arte e arte somam 18,34%; no entanto, essa porcentagem ainda é inferior à de legislação e documentos oficiais e à de educação. Mesmo a soma dos percentuais de música, educação musical, ensino de arte e arte e dos demais campos relacionados à arte (psicologia da arte, estética, filosofia da arte e sociologia da arte), que resulta em 23,42%, é inferior ao percentual do campo educação (32,58%), embora um pouco superior ao percentual do campo legislação e documentos oficiais.

Campo disciplinar	Frequência	Porcentagem
Educação	2075	32,59
Legislação e documentos oficiais	1178	18,5
Ensino de arte	862	13,54
Língua portuguesa	482	7,57
Informática	381	5,98
Arte	306	4,8
Psicologia	214	3,36
Música	168	2,64
Filosofia	150	2,36
História/geografia	147	2,31
Educação musical	98	1,54
Psiquiatria	94	1,48
Conhecimentos gerais	91	1,43
Matemática	28	0,44
Psicologia da arte	19	0,3
Estética	14	0,22
Filosofia da arte	13	0,2
Literatura	11	0,17
Sociologia da arte	11	0,17
Sociologia	6	0,1
Antropologia	4	0,06
Comunicação	1	0,02
Teoria da Informação	1	0,02
Não identificados	13	0,2
Total	6367	100.0

Tab. 7: Classificação das referências listadas nas bibliografias dos editais por campo disciplinar.

A porcentagem expressiva de referências nesses últimos campos e a presença de campos ao menos aparentemente distantes das artes, como língua portuguesa, informática, conhecimentos gerais, história/geografia e matemática, pode ser justificada pelas áreas das provas estabelecidas nos editais, como apresentado na Tab. 8. Esclarecemos que, nos editais, conhecimentos específicos englobam tanto conhecimentos específicos da educação e do ensino quanto conteúdos específicos da área de atuação do professor.

Áreas das provas	Frequência	Porcentagem
Língua portuguesa	161	94,7
Legislação	159	93,53
Conhecimentos específicos	155	91,18
Didática	91	53,53
Informática	48	28,23
Estrutura e funcionamento do ensino	41	24,12
Conhecimentos gerais	23	13,53
Fundamentos da educação	19	11,18
Conhecimentos pedagógicos	11	6,47
Matemática	8	4,7
Raciocínio lógico	1	0,59

Tab. 8: Áreas das provas, conforme termos apresentados nos editais.

As áreas das provas, assim como as referências que compõem as bibliografias dos editais, também sinalizam o que os editais definem como sendo os conhecimentos necessários a professores de artes, educação artística ou música que irão atuar na educação básica. Esses resultados indicam que, na perspectiva dos municípios investigados, os "quadros referenciais" (LOPES, 2010: 164) para atuar com a docência de música em escolas de educação básica, um dos conteúdos obrigatórios do componente curricular arte, não parecem ser encontrados na literatura da área de educação musical. É possível que isso ocorra em função do modo como os municípios concebem as atribuições dos professores que irão atuar nas escolas, um dos aspectos que remetem aos fazeres que configuram o trabalho dos professores na educação básica, na perspectiva dos municípios.

Sobre os fazeres da docência. As atribuições apresentadas nos editais foram agrupadas por similaridade e classificadas em doze categorias, conforme apresentamos na Tab. 9. Esclarecemos que, conforme redação do edital, uma mesma atribuição, por sua abrangência, pode ser classificada em mais de uma categoria.

Atribuições	Frequência	Porcentagem
Exercer a docência	1124	40,71
Participar de atividades coletivas e de ações integradas	455	16,48
Administrar a escola, coordenar setores e integrar órgãos colegiados	332	12,02
Cumprir tarefas, determinações e normas, internas e externas à escola	307	11,12
Promover a/colaborar com a articulação da escola com as famílias e a comunidade	153	5,54
Contribuir para o aprimoramento da qualidade do ensino	135	4,89
Zelar pelos alunos durante as atividades escolares e por sua formação integral	99	3,58
Manter-se atualizado	75	2,72
Cooperar com a direção, a coordenação pedagógica e a orientação educacional da escola	71	2,57
Ministrar aulas de música	6	0,22
Ministrar aulas de LIBRAS	1	0,04
Prestar atendimento educacional especializado	1	0,04
Não classificadas	2	0,07
Total	2761	100

Tab. 9: Atribuições do cargo.

Como esperado, exercer a docência é a principal atribuição do professor, e inclui, entre outros aspectos, planejar, executar e avaliar o ensino, orientar a/zelar pela aprendizagem dos alunos e desenvolver ou utilizar materiais didáticos. As atribuições do professor, no entanto, são mais amplas, incluindo atividades que vão além do trabalho individual junto aos alunos em sala de aula; o que indica que o funcionamento da escola é sistêmico, contemplando a equipe diretiva, os professores, as famílias e a comunidade escolar, além da vida dos alunos na escola, fora da sala de aula.

A frequência de atribuições específicas ao ensino de música é muito pouco expressiva, e não foram encontradas atribuições específicas ao ensino de artes ou educação artística. Além disso, muitas das atribuições apresentadas nos editais são aquelas previstas na LDBEN, mais especificamente nos seus artigos 12 e 13, que tratam, respectivamente, das incumbências dos estabelecimentos de ensino e dos docentes, independentemente de sua área de atuação, que parece não ser central na definição do que constitui o trabalho do

professor. Isso sugere que, para ser professor, seja de música, de artes ou educação artística, é preciso, antes, ser professor da escola. Esse parece ser o entendimento subjacente ao conjunto dos editais também em relação ao cargo a ser ocupado pelos professores concursados, já que, como registra a Tab. 10, somente 25,3% deles definem o cargo do professor a partir de sua área de atuação: professor de educação artística, de artes, de música, chamando a atenção o predomínio do cargo de "professor de educação artística". Os demais 74,7% caracterizam o cargo a partir da etapa da escolarização em que irá atuar o professor: professor – anos finais do ensino fundamental ou professor – anos finais do ensino fundamental e ensino médio.

Cargo	Frequência	Porcentagem
Professor	127	74,7
Professor - anos finais do ensino fundamental	*111*	*65,29*
Professor - ensino fundamental	*7*	*4,12*
Professor	*4*	*2,35*
Professor - ensino fundamental e ensino médio	*2*	*1,17*
Professor - anos finais do ensino fundamental e ensino médio	*1*	*0,59*
Professor G3 AII	*1*	*0,59*
Professor nível II	*1*	*0,59*
Professor de...	43	25,3
Professor de educação artística	*19*	*11,18*
Professor de artes	*13*	*7,65*
Professor de música	*8*	*4,71*
Professor de artes musicais	*1*	*0,59*
Professor área 3 - anos finais do ensino fundamental	*2*	*1,17*
Total	170	100

Tab. 10: Cargo a ser ocupado pelos professores concursados.

As últimas categorias de análise adotadas neste trabalho, carga horária e salário, são indicadores das condições de trabalho dos professores (OLIVEIRA; VIEIRA, 2012). A carga horária de trabalho prevista no conjunto dos editais varia de 20h a 40h, predominando a carga de 20h, seguida da de 22h, como mostra a Tab. 11.

Carga horária	Frequência	Porcentagem
20 horas	109	64,12
22 horas	46	27,06
24 horas	3	1,76
25 horas	8	4,71
40 horas	4	2,35
Total	170	100

Tab. 11: Carga horária de trabalho.

Em relação à remuneração inicial dos professores, como se verá a seguir, a variação entre os editais é bastante expressiva. O salário básico inicial é indicado nos editais em valores absolutos, sem referência ao salário mínimo ou ao piso salarial profissional nacional para os profissionais do magistério público da educação básica. Como os editais analisados correspondem a um período de quatro anos, o valor do salário básico inicial foi equiparado ao salário mínimo vigente em cada ano. A opção pela equiparação ao salário mínimo, e não ao piso, se justifica porque este último se tornou obrigatório somente a partir de 27 de abril de 2011, quando o Supremo Tribunal Federal reconheceu sua constitucionalidade (BRASIL, s.n.).

Tendo em vista a grande variação dos salários no conjunto dos editais, mesmo quando se considera ano por ano, optamos por definir faixas salariais por carga horária, englobando todos os anos, e, em seguida, estabelecer a média salarial, também por carga horária. A distribuição dos editais segundo a carga horária e a remuneração oferecida (salário básico), em salários mínimos, é apresentada no Quadro 1.

Carga horária	Faixa salarial em salários mínimos	Média salarial em salários mínimos
20 horas	0,69 a 3,32 SM	1,73 SM
22 horas	0,92 a 2,34 SM	1,72 SM
24 horas	1,23 a 1,83 SM	1,62 SM
25 horas	1,16 a 2,70 SM	1,85 SM
40 horas	2,36 a 4,39 SM	3,26 SM

Quadro 1: Faixa salarial e média salarial dos professores, em salários mínimos (SM), segundo a carga horária de trabalho.

A variação das faixas salariais por carga horária pode estar relacionada a diferenças entre os municípios, em termos, por exemplo, de contingente populacional ou localização no estado, o que pode influenciar o custo de vida em cada cidade e o rendimento médio do trabalhador. Essas são, entretanto, somente especulações, já que, a partir dos dados disponíveis, não foi possível fazer inferências. Além disso, não foi possível cotejar os dados encontrados com trabalhos semelhantes, pois ainda são escassos os estudos na área de educação musical que abordem condições de trabalho de professores de música (MACEDO, 2015).

Considerando o valor do salário mínimo vigente em 2016 (R$ 880,00), as médias salariais das cargas horárias de 20, 22, 24, 25 e 40 horas correspondem, respectivamente, a R$ 1.522,40, R$ 1.513,60, R$ 1.425,60, R$ 1.628,00 e R$ 2.868,80. Apenas para fins de comparação, segundo dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA (BRASIL, IPEA, 2016: 18), no primeiro semestre de 2016, o rendimento médio real do trabalhador brasileiro, independentemente de ocupação e formação, ficou em torno de R$ 1.934,51, valor que corresponde a 2,02 salários mínimos. Cabe lembrar, ainda, que o piso salarial do magistério, em 2016, foi fixado em R$ 2.135,64, equivalente a 2,43 salários mínimos. O piso se refere ao vencimento inicial das carreiras do magistério público para a formação em nível médio, com jornada de, no máximo, 40 horas semanais.

As informações constantes dos editais não são suficientes para examinar as condições de trabalho que professores concursados de artes, educação artística ou música encontrarão na educação básica, o que deverá ser investigado em novos estudos.

Sobre a docência de música na educação básica – considerações finais

Considerando o reduzido número de editais que exigem Licenciatura em Música, a recorrência dos termos educação artística e artes no conjunto dos editais analisados; o predomínio das áreas de artes visuais e teatro/artes cênicas nos conteúdos programáticos, a permanência da ideia de atuação em mais de uma linguagem artística na maior parte dos editais e a porcentagem pouco expressiva de conteúdos e de referências do campo da música e da educação musical, concluímos que, no âmbito dos editais analisados, a docência de música na educação básica, apesar das determinações legais, não tem sido tratada em suas especificidades em termos de conteúdos, sejam os da formação do professor, sejam aqueles a serem desenvolvidos na sua atuação junto aos alunos nas escolas.

Docência é ação de ensinar, o que não se faz sem algum tipo de conteúdo (seja música, português, matemática, habilidades, valores ou atitudes). Observamos, assim, um esvaziamento de conteúdos nos editais, e sabemos que a superação desse esvaziamento –

seja na formação dos professores, seja nos currículos escolares – é uma demanda histórica da nossa área, que teve importantes conquistas no âmbito legal nos últimos anos (BRASIL, 2008, 2016).

O conflito, ou disparidade, entre, de um lado, as nossas demandas e conquistas legais, e, de outro, o que encontramos nos editais analisados, pode sinalizar que esses editais, na sua maioria, colocam em dúvida "a potência formativa" (GARIGLIO, 2010: 25) da música na educação básica. Entretanto, podemos ampliar nossas reflexões se considerarmos as diversas categorias de análise apresentadas neste trabalho e as concepções de docência que elas configuram, e tratarmos os editais como um aspecto ou como parte do processo de implementação de determinações legais ou de políticas educacionais. Trata-se de um processo complexo, pois os textos políticos não têm sentidos fixos ou rígidos (SMIT, 2005: 299); ao contrário, eles são interpretados e mesmo recriados pelos diversos atores envolvidos no processo de implementação, de modo a relacioná-los ao contexto da prática (MAINARDES, 2006: 50).

É nesse sentido que as atribuições definidas nos editais analisados, assim como os conhecimentos esperados dos professores, nos incitam a refletir sobre o que caracteriza o trabalho do professor de música na escola. Os resultados sinalizam que a docência de música na educação básica é mais que ensinar conteúdos específicos da área, pois implica o envolvimento do professor com várias facetas do "trabalho educacional" (GATTI, 2010: 1375) com crianças, jovens e adultos que é desenvolvido nas escolas, trabalho que é construído e justificado em função de seus propósitos.

No âmbito dos editais analisados, o contexto de atuação do professor e suas finalidades se sobrepõem aos conteúdos do ensino. A docência de música parece ser concebida, fundamentalmente, como docência na educação básica. Isso nos remete às ideias defendidas por Gatti, Barreto e André (2011) para a formação de professores. Para as autoras, o significado da educação básica deve ser tomado como "norteador dos conteúdos e atividades a serem desenvolvidas na formação de professores" (GATTI; BARRETO; ANDRÉ, 2011: 117). E acrescentam, citando Silva Junior: "da genericidade inicial da educação infantil até a especificidade do ensino médio, é necessário que um eixo estruturante se desenvolva ao longo de todo o processo: a educação básica é o fundamento do direito à educação" (SILVA JUNIOR, 2010: 12, apud GATTI; BARRETO; ANDRÉ, 2011: 117). A educação básica deve, portanto, ser o fundamento da formação dos profissionais que aí irão atuar. No entanto, conforme constata Silva Junior, "não formamos professores para a educação básica, mas para as atividades, as áreas de conhecimento e as disciplinas que são ensinadas em seu interior" (SILVA JUNIOR, 2010: 12, apud GATTI; BARRETO; ANDRÉ, 2011: 117).

Um dos consensos que a área de educação musical construiu é que, independentemente do contexto ou do espaço de atuação, não há como ensinar ou aprender música sem a presença da música ou, mais precisamente, sem experiências musicais, experiência com ou em torno de saberes musicais e seus diversos significados. Os benefícios dessas experiências, entretanto, não podem ser tomados como autoevidentes, como alerta Bowman (2012: 1). Cantar, tocar, criar, escutar, analisar ou refletir, por exemplo, podem levar ao desenvolvimento de habilidades, ao domínio de procedimentos e à construção de conceitos musicais, mas não garantem, por si, uma formação básica, como se espera da educação básica, quer isso signifique o desenvolvimento de habilidades amplas, valores e sensibilidades, a formação do cidadão ou a formação humana.

Num contexto marcado por finalidades, propósitos e intencionalidades, como é a educação básica, experiências musicais não podem ser imediatamente tomadas como experiências formativas. É preciso refletir se e como práticas de ensino de música contribuem, de fato, para a formação dos estudantes e que formação é essa que se busca ao ensinar o que se ensina.

Defender o ensino de música nas suas particularidades, como uma área com conteúdos específicos, tem sido importante politicamente, como forma de garantir sua presença nos projetos pedagógicos das escolas e, também, a formação de professores de música, com um percurso formativo próprio, em cursos de licenciatura em música. Por outro lado, como antes mencionado, os concursos públicos, além de avaliar e selecionar professores, dizem algo sobre esses professores e seu trabalho (DAHER, 2012: 140). Nesse sentido, os editais podem nos ajudar a construir imagens menos imprecisas ou incompletas da docência de música na educação básica.

O que o conjunto dos resultados deste trabalho parece sinalizar é que, mais que nos inserir na escola, ou justificar a docência de música na educação básica pelo que nos diferencia, nos particulariza, é preciso pensar no que nos une à escola, no que temos em comum com ela, ou seja: crianças, jovens e adultos, que participam de projetos educativos que, de diferentes maneiras, visam à formação para uma vida em sociedade, uma vida comum, marcada por pluralidades, diferenças e incertezas.

Esperamos que as concepções de docência que emergem dos discursos veiculados nos editais aqui analisados possam fomentar ou subsidiar discussões acerca da formação de professores de música, ao sinalizar aspectos da docência que podem não estar a ser contemplados nos cursos de licenciatura em música.

Por fim, considerando que compete às Secretarias de Educação realizar concursos específicos para a contratação de licenciados em música, esperamos que os resultados aqui

apresentados possam subsidiar a elaboração de editais condizentes com as normativas legais que orientam tanto a formação de professores de música em cursos de licenciatura quanto a composição dos currículos das escolas de educação básica – que devem incluir a música entre seus componentes –, contribuindo, assim, para consolidar o papel do ensino de música na formação básica das crianças, jovens e adultos do nosso país.

Referências

BATISTA, Adriana Santos. *Imagens do professor de língua portuguesa em concursos públicos na Grande São Paulo*. (Versão corrigida). 2011. 146 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Filologia e Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BOWMAN, Wayne. Practices, Virtue Ethics, and Music Education. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, v. 11, n.1, p. 1-19, September 2012.

BRASIL. *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 União, Brasília, DF, ano CXLV, n. 159, de 19 ago. 2008, Seção 1, p. 1.

BRASIL. *Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996*. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Diário Oficial da União, Brasília, DF, v. 134, n.248, 23 dez. 1996. Seção 1, p. 27.833- 27.841.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Básica. *Resolução nº 2, de 10 de maio de 2016*. Define Diretrizes Nacionais para a operacionalização do ensino de Música na Educação Básica. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 11 de maio de 2016, Seção 1, p. 42.

BRASIL. IPEA. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Análise do mercado de trabalho. *Boletim Mercado de Trabalho: Conjuntura e Análise*, ano 22, n. 61, p. 7-20, nov. 2016. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/mercadodetrabalho/bmt61_analise_mercado.pdf>. Acesso em: 09 nov. 2016.

BRASIL. Ministério da Educação. *Piso Salarial Profissional Nacional – Lei nº 11.738, de 16/7/2008*. Brasília: s.n., s.n. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/piso-salarial-de-professores>. Acesso em: 09 nov. 2016.

BRASIL. Secretaria da Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais:* arte (1° e 2° ciclos). Brasília: MEC/SEF, 1997.

BROUCO, Gisely Rodrigues. *As diferentes tendências pedagógicas da educação física escolar e os concursos para professores da rede pública estadual de ensino nas regiões sul e sudeste do*

Brasil. Dissertação (Mestrado em Ciências da Motricidade). Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2006.

CEZAR, Diego Menger et al. O bacharel em saúde coletiva e o mundo do trabalho: uma análise sobre editais para concursos públicos no âmbito do Sistema Único de Saúde. *Saúde em Redes*, v. 1, n. 4, p. 65-73, 2015.

DAHER, Del Carmen. Um exame de prática discursiva do trabalho de seleção de professores de línguas estrangeiras para o sistema público de ensino básico. *Letras de Hoje*, v. 49, n. 3, p. 306-316, jul.-set. 2014.

DAHER, Del Carmen. Discurso e atividade de seleção de professores. *Revista Moara*, n. 38, p. 140-158, jul.-dez., 2012.

GARIGLIO, José Ângelo. O papel da formação inicial no processo de constituição da identidade profissional de professores de educação física. *Rev. Bras. Ciênc. Esporte*, v. 32, n. 2-4, p. 11-28, dez. 2010.

GATTI, Bernardete A. Formação de professores no Brasil: características e problemas. *Revista Educação e Sociedade*, v. 31, n. 113, p. 1355-1379, out.-dez. 2010.

GATTI, Bernadete A.; NUNES, Mariana Muniz R. (Orgs.). *Formação de professores para o ensino fundamental:* estudo de currículos das licenciaturas em pedagogia, língua portuguesa, matemática e ciências biológicas. São Paulo: FCC/DE, 2009.

GATTI, Bernadete A.; BARRETO, Elza S. S; ANDRÉ, Marli. E. D. A. *Políticas docentes no Brasil:* um estado da arte. Brasília: UNESCO, 2011.

GROSSI, Cristina. A educação musical na perspectiva de um concurso público para professor da disciplina de Arte. *Revista da ABEM*, v. 16, p. 39-47, mar. 2007.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do processo pedagógico-musical. Trad. de Jusamara Souza. *Em Pauta*, v.11, n. 16/17, p. 48-73, 2000.

LOPES, Rosemara Perpétua. Da licenciatura à sala de aula: o processo de aprender a ensinar em tempos e espaços variados. *Educar*, n. 36, p. 163-179, 2010.

MACEDO, Vanilda Lídia Ferreira de. *Imagens da docência de música na educação básica:* uma análise de textos da Revista da ABEM (1992-2013). Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

MAINARDES, Jefferson. Abordagem do ciclo de políticas: uma contribuição para a análise de políticas educacionais. *Educação & Sociedade*, v. 27, n. 94, p. 47-69, jan.-abr. 2006.

MENDES, Ademir Aparecido Pinhelli; HORN, Geraldo Balduíno. O ensino de filosofia e a seleção de professores para o ensino médio das escolas públicas paranaenses. *Educação em Revista*, v. 12, n. 1, p. 109-124, jan.-jun. 2011

OLIVEIRA, Dalila Andrade; VIEIRA, Lívia Fraga. (Org.). *Trabalho na educação básica:* a condição docente em sete estados brasileiros. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

OLIVEIRA, Mário André Wanderley et al. Sobre a docência de música na educação básica: uma análise de editais de concursos públicos para professores. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 21., 2013, Pirenópolis. *Anais...* João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 2264-2277. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ABEM_2013_p.pdf>. Acesso em: 1 out. 2016.

PENNA, Maura. A dupla dimensão da política educacional e a música na escola: I – analisando a legislação e termos normativos. *Revista da ABEM*, v. 10, p. 19-28, mar. 2004.

PEREIRA, Joana Lopes et al. Modos de conceber a docência de música na educação básica: uma análise de editais de concursos públicos para professores. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 24., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPPOM 2014. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/2975/588>. Acesso em: 1 out. 2016.

PIRES, Nair. A identidade das licenciaturas na área de música: multiplicidade e hierarquia. *Revista da ABEM*, v. 9, p. 81-88, set. 2003.

SMIT, Brigitte. Teachers, Local Knowledge, and Policy Implementation: A Qualitative Policy-Practice Inquiry. *Education and Urban Society*, v. 37, n. 3, p. 292-306, May 2005.

Luciana Del-Ben é Bacharel em Música pela Universidade Estadual de Campinas, Mestra e Doutora em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente, é professora associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi presidente da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Anppom) - Gestão 2011-2013/2013-2015. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 1C. ldelben@gmail.com

Joana Lopes Pereira é Doutoranda em Música - Educação Musical na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Música - Educação Musical e Licenciada em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente, é professora de música da Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre/RS. joana.joanalp@gmail.com

Vanilda Lídia Ferreira de Macedo é Doutora em Música - Educação Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Música - Educação Musical e Licenciada em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Atualmente, é professora de Música no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-Rio-Grandense (IFSul) - Campus Venâncio Aires, RS. vanilda.lidia@gmail.com

Tamar Genz Gaulke é Doutoranda em Música - Educação Musical na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Música - Educação Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e graduada em Música - Licenciatura Plena pela Universidade Federal de Santa Maria. Atualmente, é professora do curso de Licenciatura em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. tamargenzgaulke@hotmail.com

Maria Odília de Quadros Pimentel é Doutoranda em Música - Educação Musical na Universidade Federal da Paraíba. Mestre em Música - Educação Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui Especialização em Educação Musical pelas Faculdades Santo Agostinho e em Educação Artística pelas Faculdades Integradas de Jacarepaguá. Licenciada em Artes - ênfase: Música/Canto e bacharel em Administração pela Universidade Estadual de Montes Claros. Técnica em Piano, Canto e Flauta Doce pelo Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernândez. Cantora lírica e educadora musical. moquadros@yahoo.com.br

Cássia Vanessa Oliveira Cotrim é Mestre em Música - Educação Musical, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pós-graduada em Metodologia do Ensino das Artes pela Funorte/Soebras. Licenciada em Artes- Habilitação Música/Canto pela Universidade Estadual de Montes Claros. Professora da Escola Municipal Celito Brito, Gunambi/BA. cassiaeanacotrim@yahoo.com.br

Daniela Cesa Fracasso é Mestre em Música - Educação Musical e Licenciada em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atua como professora na Área de Educação Musical do Colégio de Aplicação da UFRGS. dani_fracasso@yahoo.com.br

Marcia Puerari é Mestre em Música - Educação Musical e Licenciada em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente, é professora de artes da Prefeitura Municipal de Bento Gonçalves/RS. marciapuerari@gmail.com

Elaine Martha Daenecke é Mestranda em Música - Educação Musical e Licenciada em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É Professora Auxiliar no Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pampa. nanemartha@gmail.com

Juliana Rigon Pedrini é Mestre em Educação, Licenciada em Música e Especialista em Transtornos do Desenvolvimento (Psicologia do Desenvolvimento) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atua como professora na Área de Educação Musical do Colégio de Aplicação da UFRGS. pedrini.ju@gmail.com

DOI 10.20504/opus2016b2222

Resenha crítica do livro *Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics*

Bibiana Bragagnolo (UFPB)

Resumo: Este texto apresenta uma resenha crítica do livro *Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics*, editado por Constantino Maeder e Mark Reybrouk e publicado em 2015. Tal livro traz uma coletânea de artigos que abordam a análise e o entendimento do fenômeno musical através do viés da semiótica, indo além da análise puramente do texto, e buscando fora dele elementos essenciais para a construção do significado musical. Através deste panorama é possível avaliar os novos caminhos e possibilidades metodológicas no campo da Análise Musical, bem como promover a reflexão crítica sobre esses caminhos.

Palavras-chave: Análise musical. Metodologias de análise. Resenha crítica. Semiótica.

Critical Review of the Book *Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics*

Abstract: This paper presents a critical review of the book *Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics*, edited by Constantino Maeder and Mark Reybrouk and published in 2015. This book brings a compilation of papers about musical analysis and the understanding of the musical phenomena through a semiotic bias, going beyond the analysis of text to search for meaningful non-textual elements in order to construct musical meaning. Through this panorama, it is possible to evaluate new paths and methodological possibilities in the field of music analysis, as well as to provide a critical review of these paths.

Keywords: Music analysis; methodologies of analysis; critical review; semiotics.

BRAGAGNOLO, Bibiana. Resenha crítica do livro *Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics*. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 569-580, dez. 2016.

Submetido em 08/09/2016, aprovado em 29/10/2016.

O livro *Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics* traz uma compilação de artigos de autores diversos sobre a temática enunciada no título. O livro é resultado de uma seleção de artigos apresentados na Conferência Internacional de Significação Musical (ICMS), ocorrida em 2013 em Louvain-la-Neuve e Bruxelas, na Bélgica. A conferência teve como temática principal "música, semiótica e intermediação", dentro da qual seis tópicos principais foram elencados: (1) A tensão entre a musicologia tradicional com sua ênfase na abordagem estrutural da música (música como estrutura, análise da partitura) e a construção de sentido pelo ouvinte (música ouvida, música como experiência); (2) O trabalho em música dentro deste contexto; (3) Construção do sentido musical, narratividade e recepção musical; (4) O papel do ponto de vista semiótico: passando de sintático a semântico (auto-reflexivo ou extramusical) para pragmático (efeito no ouvinte); (5) Tópicos atuais e emergentes na pesquisa em música, como música e emoção, música como experiência, música e o corpo, universos musicais e música e evolução; (6) Abordagens inter e transdisciplinares em música que buscam abranger a musicologia tradicional, semiótica musical, ciências cognitivas e (neuro)biologia.

Os tópicos mencionados mostram de modo geral os conteúdos abordados nos artigos selecionados para integrar o livro. Um ponto principal a ser evidenciado é a premissa do estudo da música como algo além da sua estrutura, mas embutida em um contexto maior que abrange performance, literatura, linguística, encenação, etc. Desse modo, o olhar semiótico (entendendo semiótica como a teoria dos signos e comunicação) permite o desenvolvimento de estratégias analíticas capazes de lidar com esta complexidade. Assim, o objetivo geral é prover novas maneiras de entendimento musical, definindo a música como um fenômeno que pede uma experiência integral, capturando a ideia de "música em ação".

O livro está dividido em cinco partes, aliando os artigos com temáticas em comum. A primeira delas parte da definição de música, definindo "música em ação" como comparada com linguagem em ação, salientando o papel dos estudos em performance e, principalmente, a questão da intermediação. Nesta parte evidencia-se a crítica à musicologia baseada no texto, crítica esta já feita pela etnomusicologia, pelos estudos de música popular e pela nova musicologia. A segunda parte investiga a música do ponto de vista da recepção. O foco está na representação musical, interpretação e significado, salientando o papel do ouvinte. Em seguida, a terceira parte conta com artigos que relacionam a experiência musical com a cognição, explorando a natureza dos pensamentos e sentimentos que estão conectados com os vários tipos de experiência. Partindo da música ouvida, investiga-se a possibilidade da música como um fenômeno que não é unicamente sonoro em si. A parte 4 lida com as propriedades midiáticas da música de um porto de vista perceptivo. Esta

abordagem multimídia mostra que além da voz e instrumentos, os gestos, iluminação, cenário, e muitos outros elementos não-musicais são peças-chave para o entendimento de como a música verdadeiramente funciona no mundo real. Por fim, a quinta parte traz algumas análises musicais, sendo que todas elas focam na interação da análise musical com interpretação extramusical, indo além de uma mera descrição acústica do som. Conceitos como alusões, narratividade, análise do discurso são fundamentais nessas abordagens analíticas.

Parte I

A primeira parte do livro é intitulada *Setting the Stage: Music-In-Action, Semiotics, and Intermediality, (Preparando o palco: música em ação, semiótica e intermedialidade)* e conta com três artigos. A temática principal recai sobre a natureza da música e nisso a figura do *performer*, que atua como um mediador entre a música e os ouvintes, tem papel crucial no entendimento da relação mútua entre as abordagens ao fenômeno musical com viés teórico e suas possíveis performances. Essa "redescoberta" nos últimos anos da dimensão intrínseca da intermediação é crucial nesse contexto, assim como os documentos em áudio e vídeo, que se mostraram altamente eficazes na obtenção de dados que transcendem uma mera transcrição da música enquanto fenômeno sonoro. De modo geral, estes artigos contidos na parte um investigam a relação entre linguagem e discurso, o papel do *performer* e a importância da dimensão de intermediação nas abordagens recentes sobre o entendimento musical.

Ian Cross, em seu artigo *Music, Speech and Meaning in Interaction (Música, discurso e significado em interação)* explora a relação entre música, discurso, linguagem e significado. O autor investiga a dimensão fática tanto da linguagem quanto da música, que estabelecem e reafirmam ligações sociais. Essa dimensão, de acordo com as conclusões do autor, dá aos ouvintes a impressão de que a sua experiência com a música é tanto genuína, quanto compartilhada.

O artigo seguinte, de Isaac e Zelia Chueke, *Capturing the Music: The Thin Line Between Mediation and Interference (Capturando a música: a tênue linha entre mediação e interferência)*, explora o papel do *performer* e sua particular abordagem como um mediador, examinando esta sutil linha que passa da mediação musical à interferência (tendo esta um aspecto negativo). Assim, os autores distinguem duas situações possíveis em performance; aquelas que contribuem para a mediação artística, e aquelas que a distorcem (que entraria dentro do aspecto de interferência). Além disso, os autores também enfatizam que a função dos gestos e dos aspectos visuais do fazer musical e os aspectos aurais de determinada

performance não podem ser dissociados um do outro, uma vez que ambos contribuem para a construção de sentido musical e interferem na questão central da mediação.

O último artigo desta primeira parte é de Maurizio Corbella, intitulado *Performativity Through(out) Media: Analyzing popular Music Performance in the Age of Intermediality (Performatividade através da mídia: analisando performances de música popular na era da intermedialidade)*. A questão principal do autor é desvendar como as noções de gramática, linguagem e estilo estão enredadas na construção de sentido musical. O autor reivindica a ideia de que o estudo de como as ideias de performatividade são traduzidas na rede da mídia nos processos de produção, circulação e consumo de um produto musical, podem contribuir para apontar traços comuns de diferentes gramáticas de mídia e eventualmente, localizar nós semânticos. Também importante é a ideia de que estas muitas camadas de elementos performáticos permitem acessar, mesmo que indiretamente, questões de performance musical inalcançáveis através da análise textual. Estas muitas camadas dos elementos performáticos são entendidas pelo autor como possíveis de serem pensadas como um mecanismo de iluminação recíproca entre mídias diferentes, dentro do sentido bakthiano resumido por Cook (2006).

Parte 2

A parte 2, *Representation, Interpretation, and Meaning (Representação, Interpretação* e *Significado)*, é composta por cinco artigos que, principalmente, lidam com a recepção como uma parte crucial do processo de comunicação, de modo que a experiência interna é parte integral do entendimento musical. Assim, os autores passam de perguntas semânticas para perguntas semióticas e hermenêuticas, de o que significa música e como isso se torna significado. De acordo com este entendimento, o movimento adotado pelos autores é contrário à tendência centrífuga do significado linguístico, onde a atenção é dirigida para além da obra de arte, buscando significado fora do texto escrito. Em música há uma tendência centrípeta que dirige a atenção do ouvinte somente para a música em si mesma.

O primeiro artigo é de Miecyslaw Tomaszewski, *Reading a Work of Music from the Perspective of Integral Interpretation (Lendo uma obra musical a partir da perspectiva da interpretação integral)*. Em sua pesquisa, o autor traz a estrutura para a interpretação integral de uma obra musical, que é o resultado de uma "leitura". Assim sendo, os intérpretes, nesta visão, atuam como mediadores que inscrevem a obra dentro do paradigma de uma cultura. Eles iniciam o processo de "leitura" com a compreensão do caráter geral, tonalidade, gênero, estilo, etc. E podem, de maneira mais profunda, adicionar categorias fundamentais

de beleza e verdade, categorias complementares de expressão e fantasia e, por fim, categorias transcendentais.

O artigo de Paulo de Castro, *La musique au sécond degré: on Gérard Genette's Theory of Transtextuality and its Musical Relevance (A música no segundo nível: sobre a teoria de transtextualidade de Gérard Genette e sua relevância musical)*, explora a enunciada teoria de transtextualidade de Genette (1997), onde transtextualidade aparece como a rede de relações, implícitas e explícitas, nas quais a transcendência do texto aponta para a desconstrução entre as noções de dentro e fora. O autor parte da ideia do texto como um objeto unitário, autônomo e original, em direção à concepção que enfatiza a relação natural entre todas produções culturais. Neste caso, o sentido, é uma resposta do leitor, no caso da música, do ouvinte.

O terceiro artigo, *Semiotic Narrativization Processes (Processos semióticos de narrativização)*, de Nicolas Marty, enfatiza o aspecto da recepção em música. O autor conta com alguns níveis de processos semióticos (proprioceptivo, associativo e analítico), que demonstram diferentes graus de abstração e de verbalização. Através deles, Marty descreve a transição de níveis de construção de sentido menos elaborados para níveis mais elaborados, da propriocepção à análise formal da música.

Em seguida, Paulo Chagas, apresenta seu artigo intitulado *Musical Understanding: Wittgenstein, Ethics, and Aesthetics (Entendimento musical: Wittgenstein, ética e estética)*. O autor explora a questão do entendimento musical a partir da distinção de Wittgenstein entre o que pode ser dito e o que pode somente ser mostrado. Segundo Chagas, a música não expressa nada além de si mesma, uma vez que não é necessário que ela expresse algo exterior, pois é completa em si mesma. O que emerge desta visão é a questão da experiência interna, de um entendimento que não é causado por um fator externo, mas sim interno.

Por fim, o último artigo da segunda parte, *Where to Draw the Line? Representation in Intermedial Song Analysis (Onde desenhar a linha? Representação em uma análise musical intermidiática)*, de Lea Maria Lucas Wierod, investiga canções como fenômenos multimodais, focando em modalidades comuns à música e à poesia. O ritmo, segundo Wierod, aparece como o elemento mais palpável compartilhado pela música e poesia. Mais uma vez, a concepção é contrária à tendência centrífuga da literatura de direcionar a atenção do receptor para fora da obra de arte. Aqui há um foco no material auditivo das canções como um ponto de encontro entre as modalidades compartilhadas pelas palavras e pela melodia.

Parte 3

O terceiro capítulo do livro tem como título *Experience, Cognition, and Affect (Experiência, cognição e afeto*) e é composto por três artigos que tratam das fontes biológicas e etológicas de significado musical e afeto. A música ouvida pede por interpretações expressivas e emoções, e assim, os materiais musicais podem representar emoções, gestos e movimentos padronizados de dança, simulando as propriedades daquilo à que se referem. Tal referência analógica funciona por toda gama de expressão humana, mas é unicamente explorada na música, onde serve como base para a comunicação musical.

O primeiro artigo, T*he Ability of Tonality Recognition as One of Human-Specific Adaptation (A habilidade de reconhecimento da tonalidade como uma das adaptações humanas específicas)*, de Piotr Podlipniak, explora a origem e a natureza da tonalidade. O autor argumenta a favor da concepção da tonalidade como uma função evolutiva de adaptação, que está conectada com a transmissão de sentido e com a evocação de emoções, através da ordem de alturas do tonalismo.

O artigo seguinte, de Lawrence Zbikowski, é intitulado *Musical Semiotics and Analogical Reference (Semiótica musical* e *referência analógica)*. Neste o autor investiga a relação entre a semiótica musical e a referência analógica, especialmente a habilidade de se referir a algo fora do domínio musical. A música pode representar fenômenos que não são predominantemente sonoros através de recursos oferecidos pela referência analógica. O autor explora as bases cognitivas da analogia em busca de entender como a música é capaz de evocar fenômenos não sonoros e também a fim de providenciar uma base empírica para a noção de ícone de Peirce (1955, 1960).

O terceiro artigo deste capítulo, *The other Semiotic Legacy of Charles Sanders Peirce: Ethology and Music Related Emotion (O outro legado semiótico de Charles Sanders Peirce: etologia* e *emoções relacionadas à música)*, de David Huron, lida com a forma como a música induz o afeto. A partir da semiótica de Peirce, o autor explora os conceitos básicos da comunicação animal e propõe um modelo etológico acústico que distingue quatro condições acústicas que acrescentam intensidade à altura sonora.

Parte 4

A parte 4, da qual fazem parte três artigos, é intitulada *Intermediality and Transdiciplinarity (Intermedialidade* e *transdisciplinaridade)*. Nesta os autores lidam com a análise das propriedades midiáticas em termos de percepção e analisam as fronteiras entre mídia e possibilidades de referências intermidiáticas. A complexa interação entre voz, gestos,

instrumentos, luz e cenário, como parte do texto multimídia, assim como a estrutura financeira que sustenta uma produção, são importantes componentes da música, do fazer musical e do entendimento sobre música.

O primeiro artigo, *The Death of Klinghoffer: From Stage to Screen (A morte de Klinghoffer: do palco à tela)*, de Maarten Nellestijn, trata da remontagem de uma ópera para a televisão. O autor aborda as propriedades midiáticas em termos de percepção, e fornece um modelo de análise intermidiática, que explora as possibilidades de transposição de mídia, combinação de mídias e referência intermidiática.

Em sequência, Mônica Pedrosa de Pádua, no artigo *The Perception of Art Songs Through Image: A Semiotic Approach (A percepção de canções através da imagem: uma abordagem semiótica),* trata sobre a percepção semiótica em canções de um compositor brasileiro como resultante de uma observação particular. Através de uma metodologia transdisciplinar, a autora concebe a performance de canções como um texto multimídia que justapõe não só literatura e o texto musical, mas também voz, gestos, instrumentos, luz e cenário. Usando o conceito de imagem como um conceito transversal, que abrange todas as disciplinas, ela tenta estabelecer conexões entre a obra musical e os elementos externos, tendo como base as noções de imagem, diagrama e metáfora de Peirce (2005).

O terceiro artigo, *What kind of Genre do You Think We Are? Genre Theories, Genre Names and Classes within Music Intermedial Ecology (Que tipo de gênero você pensa que somos? Teorias de gênero, nomes de gêneros e classes dentro da ecologia musical intermidiática)*, de Gabriele Marino, explora as ambiguidades intermidiáticas da noção de gênero musical. A autora evoca a habilidade da música em fazer música a partir do não-musical e, depois de vasta exposição teórica da noção de gênero, Marino expõe uma análise explorativa léxico-semântica de aproximadamente cem nomes de gêneros existentes em música popular, com o objetivo de construir uma tipologia de nomes de gêneros e entender a lógica por detrás desta tipologia.

Parte 5

O quinto e último capítulo, *Analysis and Beyond (Análise e além)*, traz a interação entre análise e interpretações extramusicais. Os artigos que compõem esta parte exploram aspectos da experiência e interpretação musicais indo além da mera descrição acústica do som. Os autores propõem tipos de hermenêutica que contam com conceitos de alusões musicais, concepções antropomórficas de música e narratividade.

Malgorzata Pawlowska, em seu artigo *A Story or Not a Story? Pascal Pusapin's Opera Romeo & Juliette and New Ways of Musical Narratives (Uma história ou não? Ópera Romeu e Juliera de Pascal Dusapin e novas formas de narrativas musicais)*, discute o conceito de narrativa na ópera de Dusapin. A autora elabora a distinção entre história e discurso e defende novas formas de narrativas musicais nas quais a obra musical explora as capacidades de discurso, linguagem e relação entre texto e música.

O artigo seguinte de Dario Martinelli, intitulado *Authorship, Narrativity and Ideology: The Case of Lennon-McCartney (Autoria, narratividade e ideologia: o caso Lennon-McCartney)*, traz uma abordagem semiótica das estratégias de composição de letras de Lennon e McCartney. O autor salienta algumas oposições importantes nas dimensões narrativas de suas estratégias composicionais, em suas diferentes ideologias autorais, e na continuidade entre recursos técnicos e pessoais como verdadeiras escolhas de composição musical.

Jamie Liddle, em seu artigo *The sublime as a Topic in Beethoven's Late Piano Sonatas (O sublime como tema nas últimas Sonatas para piano de Beethoven)*, explora a relação entre música e o sublime na estética pré-romântica, tendo como base os conceitos de sublime de Burke (1757) e Kant (1987). A disjunção da dimensão transcendental da experiência do mundo fenomênico resultou no anseio do infinito como essência do Romantismo, que encontrou solução nas artes, tendo a música como seu expoente mais completo. Assim, o sublime se tornou um tema, exemplificado neste artigo através da análise de algumas das últimas sonatas para piano de Beethoven.

Robert Hatten, autor de *Melodic Forces and Agential Energies: An Integrative Approach to the Analysis and Expressive Interpretation of Tonal Melodies (Forças melódicas e energias agenciais: uma abordagem integrativa da análise e interpretação expressiva de melodias tonais)*, põe seu foco de pesquisa nas forças melódicas, trazendo as analogias de Larson (2012) às forças físicas como gravidade, magnetismo e inércia. Como um coerente agente de desdobramento e modulação do tempo, a mais básica cognição de uma melodia como um elemento de modulação energética tem fortes raízes biológicas, que tornam possível atribuir urgências orgânicas aos gestos em uma melodia tonal, experienciada como um corpo virtual em um ambiente virtual. As análises de obras de Beethoven, Haydn, Bach e Chopin realizadas pelo autor buscam demonstrar isto na prática.

O último artigo, *The Embodiment of Yearning: Towards a Tripartite Theory of Musical Agency (A materialização do anseio: em direção a uma teoria tripartida do organismo musical)*, de Rebecca Thumpston, traz uma concepção antropomórfica da música. Iniciando a partir da ausência de especificidade semântica em música, a autora argumenta que a detecção de um sentido de anseio ou luta em música implica na presença de alguma forma de *persona* ou agente no discurso musical. Esta atribuição de uma *persona* musical é elaborada com base

em uma teoria tripartida de organismo musical, com uma distribuição de significantes musicais de baixo a alto nível.

Considerações finais

Os artigos apresentados no livro *Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics* trazem um abrangente panorama de relevante produção musicológica dentro de um caminho que busca por elementos de significado musical para além do texto escrito e busca incorporá-los na análise musical. Apesar da heterogeneidade dos temas e abordagens presentes, pode-se observar uma linha metodológica em comum, que busca em referenciais extramusicais (vindos, sobretudo, da linguística) suporte teórico para o entendimento musical.

Desde a década de 1980, com os esforços da nova musicologia (LEPPERT; MCCLARY, 1989), a pesquisa musicológica se vê em busca da ampliação do entendimento musical, de modo que elementos como contexto social, ecologia, performance, entre outros, vêm ganhando destaque e, de fato, trazem informações sobre o fenômeno musical que não seriam evidentes através apenas do olhar sobre a partitura. Entretanto, as metodologias adotadas nesta coletânea são sempre adaptações de métodos advindos de outras áreas, o que, de certo modo, ainda evidencia a fragilidade do escopo metodológico em música. Há uma lacuna muito evidente no que diz respeito a metodologias que abarquem esses elementos não textuais (que não constam na partitura) no entendimento da construção do sentido musical, ressaltando a urgência do desenvolvimento de metodologias próprias da área, criadas em função do fenômeno musical.

A produção musicológica recente mostra crescente preocupação com o que há para além do texto em música, o que certamente é de grande valia no caminho em direção a uma visão da obra musical como acontecimento, que só se torna plenamente significante quando confrontada com o humano, contrária à visão de um texto que encapsula todos os aspectos musicais. Entretanto, esse caminho fica prejudicado quando as metodologias por meio das quais se aborda o fenômeno musical têm de ser constantemente ajustadas e adaptadas, uma vez que a obra musical não é seu objeto de interesse original. Apesar de haver muitas possíveis relações entre linguagem e música, esta última possui características e elementos constituintes intrínsecos a si mesma, que a caracterizam de maneira única. O esforço em direção a metodologias de pesquisa e de análise musical próprias, que englobem o fenômeno musical com todas suas particularidades de maneira orgânica e não engendrada, é certamente o desafio da musicologia atual.

Referências

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful.* London: Routledge & Kegan Paul Ltda, 1757.

CASTRO, Paulo F. de. La musique au sécond degré: On Gérard Genette's Theory of Transtextuality and its Musical Relevance. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 83-96.

CHAGAS, Paulo C. Musical Understanding: Wittgenstein, Ethics, and Aesthetics. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 115-134.

CHUEKE, Zelia; CHUEKE, Isaac. Capturing the Music: The Thin Line Between Mediation and Interference. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 31-42.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi,* Belo Horizonte, n.14, p. 5-22, 2006.

CORBELLA, Maurizio. Performativity Through(out) Media: Analyzing popular Music Performance in the Age of Intermediality. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 43-58.

CROSS, Ian. Music, Speech and Meaning in Interaction. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 19-30.

GENETTE, Gerard. *Palimpsests*: literature in the Second Degree. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

HATTEN, Robert S. Melodic Forces and Agential Energies: An Intergrative Approach to the Analysis and Expressive Interpretation of Tonal Melodies. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 315-330.

HURON, David. The Other Semiotic Legacy of Charles Sanders Peirce: Ethology and Music-Related Emotion. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 185-208.

KANT, Imanuel. *Critique of Judments*. Tradução Pluhar W. S. Indianapolis: Hackett Pub. Co., 1987.

LARSON, Steve. *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press. 2012.

LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan. *Music and Society:* The Politics of Composition, Performance and Reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

LIDDLE, Jamie. The Sublime as a Topic in Beethoven's Late Piano Sonatas. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 301-314.

MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015.

MARINO, Gabriele. What Kind of Genre do You Think We Are? Genre Theories, Genre Names and Classes within Music Intermedial Ecology. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 239-254.

MARTINELLI, Dario. Authorship, Narrativity and Ideology: The case of Lennon-McCartney. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 277-300.

MARTY, Nicolas. Semiotic Narrativization Processes. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 97-114.

NELLESTIJN, Maarten. The Death of Klinghoffer: From Stage to Screen. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 211-224.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. The Perception of Art Songs Thourgh Image: A Semiotic Approach. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 225-238.

PAWLOWSKA, Malgorzata. A Story or Not a Story? Pascal Dusapin's Opera Romeo & Juliette and New Ways of Musical Narratives. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 257-276.

PEIRCE, Charles Sanders. *Philosophical Writtings of Peirce* (J. Buchler, Ed.). New York: Dover, 1955.

_____ *Collected papers of Charles Sanders Peirce* (C. Hartshorne, P. Weis, Eds.). Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1960.

_____ *Semiótica.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

PODLIPNIAK, Piotr. The Ability of Tonality Recognition as One of Human-Specific Adaptations. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 151-166.

THUMPSTON, Rebecca. The embodiement of Yearning: Towards a Tripartite Theory of Musical Agency. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 331-348.

TOMASZEWSKI, Mieczyslaw. Reading a Work of Music from the Perspective of Integral Interpretation. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 61-82.

WIEROD, Lea Maria Lucas. Where to Draw the Line? Representation in Intermedial Song Analysis. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 135-148.

ZIBROWSKI, Lawrence M. Musical Semiotics and Analogical Reference. In: MAEDER, Constantino; REYBROUCK, Mark (Ed.). *Music, Analysis, Semiotics: New Perspectives in Musical Semiotics.* Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 167-184.

Bibiana Bragagnolo é pianista e está atualmente desenvolvendo sua pesquisa de Doutorado na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) sob orientação do Prof. Dr. Didier Guigue. Bibiana tem frequentemente se apresentado como pianista em recitais solo, de música de câmara e também como solista. Em 2015 foi a solista na estreia brasileira do Concerto para Piano Preparado e Orquestra de Câmara de John Cage. Como pesquisadora, Bibiana tem muitos artigos publicados em revistas brasileiras, como Opus, Música Hodie e DAPesquisa. Também tem frequentemente apresentado trabalhos em congressos. O último, intitulado "A inclusão da performance na análise musical: problemas e possibilidades metodológicas" ganhou uma menção honrosa no IV Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM), ocorrido em Maio de 2016 no Rio de Janeiro, Brasil. bibi_bragagnolo@hotmail.com

DOI 10.20504/opus2016b2223

The Psychology of Music, editado por Diana Deutsch, 3ª edição: resenha dos capítulos 6 a 9

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, serão analisados os seguintes capítulos: 6) Mecanismos de agrupamento em música, de autoria de Diana Deutsch; 7) O processamento de combinações de altura, também de autoria de Diana Deutsch; 8) Modelos computacionais de cognição musical, de autoria de David Temperley; e 9) Estrutura e interpretação do ritmo na música, de autoria de Henkjan Honing.

Palavras-chave: Sistema auditivo. Percepção musical. Modelos computacionais. Ritmo musical.

The Psychology of Music, Edited by Diana Deutsch, 3rd Edition: Review of the Chapters from 6 to 9

Abstract: This paper is a review of four chapters of the third edition of the book *The Psychology of Music*, edited by Diana Deutsch. Specifically, the following chapters will be analyzed: 6) Grouping Mechanisms in Music, written by Diana Deutsch; 7) The Processing of Pitch Combinations, also written by Diana Deutsch; 8) Computational Models of Music Cognition, written by David Temperley; and 9) Structure and Interpretation of Rhythm in Music, written by Henkjan Honing.

Keywords: Auditory system; music perception; computational models; musical rhythm.

ZORZAL, Ricieri Carlini. *The Psychology of Music*, editado por Diana Deutsch, 3ª edição: resenha dos capítulos 6 a 9. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 581-595, dez. 2016.

Submetido em 02/03/2016, aprovado em 27/04/2016.

O presente texto é a sequência de um trabalho com o objetivo de analisar, individualmente, os capítulos da terceira edição do livro The Psychology of Music, de Diana Deutsch (2013a)[1]. Dessa forma, aqui são apresentadas resenhas sobre os capítulos 6 – Mecanismos de agrupamento em música; 7 – O processamento de combinações de altura; 8 – Modelos computacionais de cognição musical; e 9 – Estrutura e interpretação do ritmo na música, da obra de referência acima citada. Com isso, espera-se oferecer um panorama sobre a diversidade de áreas que têm sido abertas desde o lançamento das edições anteriores dessa obra (DEUTSCH, 1982; 1999), e proporcionar uma sinopse dos principais resultados dos estudos apresentados em cada um dos textos acima elencados, com descrições sobre os processos metodológicos empregados.

Capítulo 6 – Mecanismos de agrupamento em música

A temática abraçada por este capítulo está presente nas três edições do livro *The Psychology of Music*. Dessa forma, Diana Deutsch, responsável por todas as edições do referido livro e autora deste capítulo, volta a avaliar os princípios pelos quais os sons são agrupados ou segregados pela audição humana. A inserção de mais de 70 novas referências bibliográficas em relação a este capítulo na edição anterior oferece à discussão uma fundamentação atualizada dos processos envolvidos na percepção auditiva humana.

Para tanto, a autora aponta duas linhas de investigação para o estudo do sistema auditivo. A primeira linha diz respeito às regras sobre as quais ele opera. Por essa linha, Deutsch (2013b) afirma que o sistema auditivo atua conforme regras baseadas nos atributos físicos do som, tais como frequência, amplitude, *timing*, localização espacial, timbre, etc. A segunda linha assume que a organização do som ocorre nas bases de alguma dimensão sonora, tais como altura ou padrões rítmicos. Dessa forma, a autora reconhece a forte influência dos princípios gestálticos na organização do som em termos de proximidade, similaridade, boa continuação, etc. Indubitavelmente, a leitura deste capítulo oferece algumas respostas a questões inerentes ao universo da composição e à performance musical.

Inicialmente, o capítulo discute relações entre os componentes do espectro de um som musical que podem levar o ouvinte a fundir esse som em uma imagem sonora ou separá-lo em múltiplas imagens. Em linhas gerais, as pesquisas apresentadas neste tópico manipulam a afinação e/ou a sincronia de um harmônico em relação a seu complexo

[1] Esta é a terceira de uma série de quatro resenhas sobre o livro *The Psychology of Music*. As outras duas resenhas estão publicadas, respectivamente, nas duas edições anteriores desta revista (ZORZAL, 2015; 2016).

sonoro, algumas vezes considerando questões contextuais, a fim de investigar os efeitos perceptivos obtidos. O leitor identificará discussões referentes aos seguintes itens: fusão ou separação perceptual das notas de um intervalo, ou seja, os efeitos da harmonia na percepção de sons simultâneos; os efeitos da assincronia de componentes harmônicos no agrupamento de sons complexos; a possibilidade de continuidade auditiva de um som mesmo após sua interrupção; a contribuição de modulações coerentes de frequência no agrupamento de componentes espectrais ou, em outras palavras, a importância do vibrato para a percepção do som; os fracos efeitos da modulação coerente de amplitude e da separação espacial de um som como sugestões para a separação perceptual; e a possibilidade de utilização de repetidas estruturas espectrotemporais para a identificação de padrões musicais.

Após a análise de pesquisas voltadas para o estudo dos componentes do espectro de um som, Deutsch passa a discutir aspectos da percepção envolvidos na audição de uma sequência de sons. Em termos metodológicos, e com a finalidade de obter tendências perceptivas, pesquisas nessa área apresentam aos ouvintes (em diferentes condições experimentais) padrões sonoros repetitivos que podem variar conforme algum atributo específico do som. Então, é solicitado aos sujeitos que julguem os padrões ouvidos como pertencentes a um único fluxo melódico ou a fluxos melódicos independentes[2].

A partir dessas pesquisas, Deutsch mostra que as relações intervalares e timbrísticas entre os sons seguem, respectivamente, os princípios de proximidade e de similaridade apresentados pela Gestalt[3] para o campo visual. Além disso, a autora discute evidências sobre a contribuição das relações temporais e das modulações de amplitude na percepção dos padrões melódicos, e reforça o papel do prévio conhecimento musical, da memória de curto termo e do contexto no julgamento perceptivo. Outrossim, interessantes resultados emergem no estudo da atenção. Pesquisas nesse escopo revelam que, ao mesmo tempo em que há uma região de ambiguidade na qual o ouvinte pode direcionar sua atenção à vontade, há suporte empírico que mostra que o julgamento perceptivo pode se desenvolver preatentivamente. Para aprofundar essa questão, fundamentada em pesquisas que utilizam técnicas oriundas da neurociência, o leitor

[2] É importante frisar que as pesquisas citadas no capítulo não investigam, necessariamente, a percepção de sons musicais. Por isso, *stream* é o termo utilizado pela autora para a descrição desse fluxo sonoro. A opção pelo termo fluxo melódico ocorre, na presente resenha, apenas com o objetivo de oferecer uma leitura mais próxima do universo musical.

[3] Teoria da psicologia que pretende explicar o processo perceptivo com base em princípios que podem segregar ou agregar objetos por meio de suas formas. As ideias dessa teoria foram muito populares em meados do século XX. Ver informações adicionais em Ash (1999).

encontrará uma discussão sobre os mecanismos cerebrais que subjazem aos processos pelos quais esses julgamentos ocorrem.

O texto do capítulo procura manter uma estreita relação entre os resultados empíricos e a prática de renomados compositores da música ocidental. Dessa forma, Deutsch tece proposições teóricas que visam explicar algumas dessas práticas. Alguns exemplos encontrados no capítulo são: a recusa ao cruzamento de vozes na música polifônica; a contribuição do timbre para a separação de linhas melódicas com frequências muito próximas; os efeitos perceptivos do trêmulo na execução violonística; a contribuição da relação intervalar para a percepção de padrões rítmicos e estruturas fraseológicas; os efeitos perceptivos obtidos quando um padrão melódico entra em conflito com uma estrutura métrica; e ilusões auditivas que podem ocorrer conforme a localização de uma fonte sonora no espaço.

Esses processos ilusórios que podem ocorrer na percepção auditiva humana ocupam boa parte do conteúdo do capítulo, pois a descoberta de alguns deles é atribuída à própria Deutsch. A autora coloca que a percepção de sons de diferentes origens espaciais é mais complexa que a percepção visual nas mesmas condições porque o mapeamento espacial do som é apenas inferido pelo sistema auditivo. Por esse motivo, a audição é mais passível de erros. Em termos metodológicos, investigações acerca das ilusões que podem acometer o sistema auditivo utilizam fontes sonoras em diferentes localizações espaciais com o objetivo de analisar como a percepção humana organiza esses sons. Nomeadamente, a ilusão da escala ocorre quando o ouvido direito recebe uma sequência melódica (por exemplo, Dó4 - Ré3 - Lá3 - Fá3) e o ouvido esquerdo recebe, simultaneamente, uma sequência melódica invertida (Dó3 - Si3 - Mi3 - Sol3). Submetidos a essas condições, Deutsch revela que destros tendem a perceber no ouvido direito uma escala descendente (Dó4 - Si3 - Lá3 - Sol3) e, no ouvido esquerdo, uma escala ascendente (Dó3 - Ré3 - Mi3 - Fá3)[4]. Ilusões semelhantes são obtidas com outros padrões melódicos, em efeitos como o glissando e na percepção de oitavas.

A partir desses resultados, a autora apresenta estudos neurológicos mostrando padrões sonoros geradores de ilusões perceptivas que dão origem a uma maior atividade no hemisfério dominante para sons agudos e a uma maior atividade no hemisfério não dominante para sons graves[5]. Ou seja, há evidências de que a forma como uma ilusão é

[4] O texto aponta que o padrão percebido por destros tende a permanecer inalterado mesmo se as fontes sonoras forem espacialmente invertidas.

[5] Deutsch sugere a existência de dois mecanismos decisórios na percepção de um som. Um mecanismo determina qual altura ouvir e outro determina de onde o som está vindo. Essa proposição ajuda a entender a dominância cerebral na percepção auditiva.

percebida pode representar um confiável indicador da direção da dominância cerebral de um indivíduo.

Na parte final do capítulo, Deutsch revisita alguns princípios gestálticos para discutir formas complementares de agrupamento de sons complexos. Nesse contexto, a interminável circularidade perceptiva de um *pitch class* que ascende ou descende por proximidade intervalar[6] e a possibilidade de agrupamento de tríades por destino comum põem em contato, novamente, os resultados empíricos e o repertório tradicional ocidental. Assim, pelo constante diálogo entre teoria e prática, e pela atual efervescência na área da psicologia da música, reforça-se a importância e a aplicabilidade do conteúdo deste capítulo para intérpretes, compositores e pesquisadores.

Capítulo 7 – O processamento de combinações de altura

Assim como descrito no capítulo anterior, esse texto é de autoria de Deutsch (2013c) e está presente nas três edições do livro *The Psychology of Music*. Da mesma forma, a inclusão de mais de 50 novas referências bibliográficas atualiza o conteúdo aqui apresentado e possibilita uma rediscussão acerca dos aspectos da percepção e da memória envolvidos no processamento das informações de altura de um som.

Inicialmente, a autora propõe um modelo de sistema neural de abstração de relações de alturas que toma emprestado conceitos e princípios utilizados pela Gestalt para o campo da visão. Esse modelo sugere que a informação sonora seja tratada por dois canais, sendo que um canal projeta sons específicos para a formação de intervalos e acordes e outro canal projeta sons específicos para a formação de *pitch class units*[7]. Dessa forma, Deutsch indica que a altura é vista como um atributo bidimensional do som, sendo que uma dimensão determina seu nível geral de altura (*pitch height*), e outra dimensão determina sua posição com relação à oitava (*pitch class*). Nesses termos, a autora discute a equivalência perceptual de oitavas, intervalos e acordes, e apresenta alguns resultados empíricos encontrados a partir da proposição teórica acima.

[6] A esse respeito, Deutsch traz uma demonstração em que é possível ter uma série de pares de sons que ascendem interminavelmente no sentido horário do círculo do *pitch class* (Dó♯ mais agudo que Dó, Ré mais agudo que Dó♯, etc.) ou, da mesma forma, descendem no sentido anti-horário (Dó mais grave que Dó♯, Dó♯ mais grave que Ré, etc.).

[7] *Pitch class units* são grupos de notas que mantém uma relação de oitava entre si, desconsiderando a oitava na qual as notas ocorrem. Por exemplo, Sol3, Sol4, Sol5, e assim por diante, fazem parte de um mesmo *pitch class unit*.

Ao se considerar os aspectos perceptivos básicos mais diretamente aplicáveis ao repertório musical de diferentes culturas, merecem destaque os estudos sobre classes de intervalo[8], contorno melódico e organização das alturas na melodia. Nessa argumentação, Deutsch faz emergir evidências empíricas que relatam a necessidade de um claro estabelecimento de expectativas e de estruturas harmônicas para uma compreensão perceptiva de classes de intervalo[9]. Outrossim, a autora destaca a importância do desenho formado pelo contorno melódico no reconhecimento de melodias. Além disso, são explicadas, a partir de uma vasta fundamentação teórica, a contribuição da repetição de um som e algumas características musicais que estão presentes na continuidade e na mudança de direção melódicas para a organização de alturas em uma melodia[10].

Complementarmente, aspectos perceptivos de ordens mais elevadas são discutidos a partir dos conceitos de transposição, inversão e retrogradação. Dito isso, não é difícil imaginar que o leitor perceberá a presença de Schoenberg e de fundamentos da música atonal nessa parte do texto. A transposição é analisada em termos de graus de similaridade entre uma melodia que sofreu algum tipo de transposição em relação à sua versão original, e os conceitos de inversão e retrogradação são debatidos a partir da pretensa correspondência entre as transformações visuoespaciais e as transformações musicais[11].

---

[8] Classe de intervalo é um conceito teórico que agrupa uma combinação de dois sons dentro do intervalo de uma oitava. Assim, por exemplo, pode-se considerar o par Dó3 - Ré5 como pertencente à mesma classe de intervalo do par Sol2 - Fá6.

[9] Por esse motivo, Deutsch destaca que classes de intervalo não podem ser consideradas aspectos perceptuais de primeira ordem.

[10] A contribuição da repetição de um som reside no princípio de, quanto mais ele é lembrado, maior influência esse som pode exercer na organização da frase por completo. A direcionalidade de uma melodia é fundamentada por estudos que mostram que um pequeno intervalo melódico gera nos ouvintes a expectativa de continuidade na mesma direção e grandes intervalos melódicos geram a expectativa de mudança na direção. Essa característica é chamada de *post-skip reversal*. Leonard Meyer propõe que isso se deve ao fato de os ouvintes desejarem preencher o vão criado pelo salto. Von Hippel e Huron apresentam uma explicação em termos de regressão a uma média de centro melódico, ou seja, a melodia estabelece uma frequência média sobre a qual as notas gravitam. Eugene Narmour trata dessa questão dentro da proposta teórica intitulada modelo implicação-realização de expectativas musicais. Todas essas referências são discutidas no escopo do capítulo.

[11] Deutsch coloca que nem toda possível representação no campo visuoespacial tem um correspondente direto na música. Por exemplo, a dificuldade de reconhecimento de sequências de sons no tempo reverso e a falta de similaridade na retrogradação de tríades maiores e menores são colocadas como questões de difícil tratamento por parte da música atonal.

Assim como no campo visuoespacial, Deutsch considera que a representação mental das informações musicais ocorre hierarquicamente. Para suportar essa assertiva, a autora apresenta um modelo assumindo que um ouvinte adquire um repertório de alfabetos musicais a partir de unidades estruturais que podem ser baseadas em princípios universais, tais como proximidade e boa continuação, ou em esquemas que podem ser adquiridos através da exposição à música de uma particular tradição. Nesse modelo, chamado de Deutsch-Feroe, a hierarquização de uma melodia ocorre com o estabelecimento de cinco operadores que organizam, a partir de um ponto de referência em comum, as notas de uma ou mais estruturas melódicas. O texto traz uma equação matemática e alguns exemplos musicais que ajudam a entender o funcionamento desse modelo. Além disso, a autora descreve, minuciosamente, o processo pelo qual um ouvinte adquire a representação de uma passagem melódica e traz algumas vantagens que essa proposta tem em relação à proposta de Schenker[12].

O papel da memória na representação mental, organização e retenção dos sons também foi discutido por Deutsch no escopo deste capítulo. Nessa discussão, a autora coloca como evidente que a memória para a música é uma função de um sistema heterogêneo com diferenças na persistência com a qual cada subdivisão desse sistema retém a informação. Ou seja, a análise perceptual do som atribui valores de altura, intensidade e duração (níveis mais baixos), e intervalos, acordes, ritmos e timbres (níveis mais altos) em diferentes subdivisões do sistema auditivo. Assim, essas informações são retidas paralelamente nesses subsistemas, onde interações específicas ocorrem e os *outputs* dessas diferentes subdivisões se combinam durante a recuperação da informação na memória.

Os estudos que suportam essa proposição teórica empregam, em sua maioria, o seguinte desenho metodológico: dois sons-prova, idênticos ou distantes um semitom entre si, são separados por um intervalo de tempo. Sons intervenientes, geralmente em número de seis e que variam conforme algum atributo do som que é de interesse da pesquisa, são inseridos entre esses sons-prova. Então, é avaliado o grau de interferência obtido pelos sons intervenientes no reconhecimento do segundo som-prova em relação ao primeiro som-prova.

[12] O fato de o modelo Deutsch-Feroe permitir que subsequências em diferentes níveis estruturais sejam codificadas como grupos coesos de pouco itens, o que leva à uma otimização da performance da memória, é uma das vantagens citadas. Outras propostas de modelagem sobre identificação de tonalidades também são discutidas no escopo deste capítulo, em especial na letra F do item III (início na p. 280). Porém, esse conteúdo é discutido com maior profundidade no capítulo 8 desta edição. Por esse motivo, este item não é resenhado aqui.

A parte final do capítulo é dedicada à discussão de alguns paradoxos baseados na relação entre o *pitch class* e a altura de um som. Os estudos aqui apresentados evidenciam as diferenças perceptivas que os sujeitos experimentam tanto na audição do intervalo de trítono, quanto na audição de pares de sequências melódicas. A partir dessas diferenças, Deutsch aponta algumas interessantes implicações práticas, tais como: a altura percebida de um som é relacionada à sua posição no círculo do *pitch class*, ou seja, elas não são dimensões ortogonais; a transposição de um padrão de uma tonalidade para outra pode resultar em, por exemplo, uma permuta entre as vozes; o ouvido absoluto pode não ser tão raro quanto é geralmente sugerido; e a forma como esses paradoxos são percebidos pode estar intimamente relacionada ao aprendizado da língua-mãe.

O emprego dos princípios gestálticos para a construção de uma base teórica e o suporte de exemplos do repertório musical tradicional fazem desse texto uma complementação do capítulo anterior e uma leitura de grande interesse para intérpretes, compositores e pesquisadores na área da psicologia da música. Pelo exposto, reconhece-se que a autora, nesses dois capítulos, oferece um panorama consubstanciado do fenômeno perceptivo em música.

Capítulo 8 – Modelos computacionais de cognição musical

Ao lado da psicologia experimental e das neurociências, a pesquisa computacional é uma das três principais aproximações para o estudo da cognição. Por esse motivo, a temática desse capítulo é um pilar teórico de diversas discussões apresentadas nas duas edições anteriores do livro *The Psychology of Music*. Todavia, somente na terceira edição o termo computacional aparece no título de um capítulo. Como desdobramento desse termo, Temperley (2013) oferece um texto inteiramente dedicado à apresentação de modelos que procuram descrever ou aplicar, de alguma maneira, o processo cognitivo envolvido em diversos aspectos da percepção musical. Assim, o autor divide o capítulo em modelos destinados à identificação da tonalidade, à identificação da métrica, à identificação da altura, ao agrupamento e separação de vozes, à análise harmônica e definição do nome da nota, à descoberta de padrões, e à redução de altura. Além dos aspectos da percepção mencionados, Temperley também discute modelos de experiência musical, de performance e de composição. Em linhas gerais, o texto apresenta um modelo e descreve seu *modus operandi*, a estrutura teórica que o suporta, exemplos de sua aplicabilidade, suas vantagens e possíveis falhas em seu desempenho.

Como indicado acima, o primeiro rol de modelos trazido pelo autor são aqueles destinados à identificação da tonalidade. Usualmente, esses modelos adotam um princípio

que pode ser ou processual, segundo o qual a melodia é processada uma nota de cada vez e a tonalidade que não tem aquela nota é eliminada, ou distribucional, segundo o qual o modelo julga a tonalidade com base na distribuição de classes de altura desconsiderando o arranjo temporal ou o registro. Temperley aponta que o principal desafio para modelos processuais é lidar com melodias que não usam uma escala completa ou usam notas fora da escala. Para os modelos distribucionais, o desafio é lidar com modulações e mudanças de tonalidade.

Semelhantemente aos modelos de identificação da tonalidade, os modelos de identificação da métrica também são categorizados como processuais ou de otimização[13]. Contudo, como a performance humana não é traduzida por notas que representam durações exatas de uma unidade rítmica, Temperley coloca a quantização das durações como uma questão premente na metodologia de identificação da métrica por um sistema computacional. Assim, o autor aponta alguns modelos que propõem uma flexibilização da duração do intervalo entre as notas para estabelecimento dos níveis métricos e revela uma recente tendência em aplicar técnicas probabilísticas bayesianas para esse fim[14]. Outras aproximações trabalhadas no texto envolvem o uso de sistemas dinâmicos, que aplicam a relação entre regularidade e expectativa de um *input* padrão, e a autocorrelação, que busca autossimilaridades no sinal de áudio em diferentes períodos de tempo e usa isto para inferir níveis métricos. Muito embora reconheça os avanços na área nos últimos anos, Temperley destaca que esses modelos ainda usam poucos e simples princípios rítmicos e indica a necessidade de se considerar outros fatores, como a harmonia, para uma mais precisa avaliação da métrica musical.

Os demais aspectos da percepção são discutidos mais brevemente na sequência do texto. O autor pontua o suporte da psicologia, das neurociências e da engenharia para a construção de modelos de identificação da altura em duas categorias, a saber, os que trabalham a partir da análise espectral da onda e os que trabalham a partir da onda em si. Para os modelos de agrupamento e separação de vozes, Temperley destaca o uso de princípios probabilísticos ou gestálticos na determinação de estruturas ao nível da frase.

[13] O princípio dos modelos de otimização para a identificação da métrica é semelhante aos princípios dos modelos distribucionais na identificação da tonalidade. Modelos de otimização operam considerando um arranjo da completa análise do *input* total para então avaliar esse *input*, ou seja, é uma função de avaliação.

[14] A vantagem da estatística bayesiana em modelos de identificação reside no fato de essa técnica permitir uma distribuição probabilística a priori para a composição do modelo, ou seja, a "inexatidão" da performance humana pode ser contemplada quando os dados de entrada do modelo são considerados como intervalos de valores prováveis, e não como medidas exatas de duração.

Modelos de análise harmônica procuram identificar as raízes do acorde, os pontos de mudanças harmônicas e algumas outras informações, tais como classificação do acorde (maior/menor, tríade/acorde de sétima) e rótulos numerais da harmonia tradicional[15]. Para modelos dedicados à definição do nome da nota, Temperley sugere o uso do ciclo das quintas e das resoluções cromáticas da melodia como tipos de representação espacial que podem favorecer nomes de nota que localizam alturas no espaço. Já modelos que visam identificar padrões a partir da repetição de temas e motivos esbarram, segundo o autor, em aspectos subjetivos da percepção e enfrentam dois principais problemas, a saber, a tendência que padrões musicais têm de sofrer leves variações rítmicas e/ou melódicas e a nem sempre perceptualmente significante repetição de um padrão[16]. Para finalizar a discussão acerca dos aspectos perceptivos, Temperley evidencia o suporte das teorias de Schenker e de Lerdahl e Jackendoff para modelos de redução de altura e aponta que eles ainda exigem um *input* muito simples ou já reduzido ou um guia do usuário para apresentar bons resultados.

Os modelos de experiência musical são discutidos por meio da expectativa, da tensão e da similaridade que a música pode despertar no ouvinte. Assim, os conceitos de expectativa e tensão são trabalhados, principalmente, a partir das teorias de implicação-realização, de Eugene Narmour, e da atração tonal, de Fred Lerdahl, com o apoio de algumas metáforas físicas, tais como a de que a gravidade favorece intervalos descendentes e a inércia favorece a continuação da direção melódica. Para modelos de experiência musical que trabalham o conceito de similaridade, Temperley sugere o emprego de ferramentas matemáticas. Assim, quando a similaridade está envolvida com propriedades gerais da peça, tais como estilo, humor ou sentimento rítmico, o autor aponta o uso da regressão múltipla. Quando a similaridade está envolvida com padrões específicos de ritmo e altura, por exemplo, há a indicação da aplicação da análise de Fourier.

Os modelos de performance são apontados como os que carregam os efeitos práticos mais concretos. Dessa forma, são discutidas modelagens computacionais para erros de performance e para a digitação no piano e no violão. Além disso, propostas de modelagem a partir de métodos correlacionais entre aspectos da performance e aspectos da estrutura musical sugerem o aumento do volume na execução de notas agudas, um encurtamento ainda maior das notas curtas, a aplicação hierárquica do decrescendo e do

[15] Assim como na identificação da tonalidade, o autor coloca que o problema de modelos de análise harmônica é lidar com notas que não são parte do acorde, com acordes implícitos e com acordes incompletos.

[16] Para lidar com esses problemas, o autor sugere que os modelos devem permitir algum tipo de aproximação e devem ter um método para selecionar os padrões significantes.

ralentando, etc. Temperley destaca que esses modelos são desenvolvidos com a capacidade de aprender a gerar performances expressivas através de análises estatísticas e armazenamento das informações com as quais eles são alimentados.

Por fim, o autor discute os modelos de composição. Em geral, esses modelos são guiados pela simulação de eventos distribuídos estatisticamente dentro dos padrões de um estilo musical. Para esse propósito, Temperley coloca que a cadeia de Markov é o princípio mais usado[17]. Não obstante, o autor também trabalha modelos que simulam processos ao longo do tempo, as chamadas redes neurais. Nesses modelos, uma rede é treinada em um corpo de música e seleciona eventos que têm uma alta probabilidade de ocorrer em um determinado contexto. A diferença com a cadeia de Markov é que a rede neural é capaz de mover-se em diferentes tamanhos de contexto. Outras aproximações apontadas utilizam regras pré-determinadas[18], algumas vezes em combinação com processos estocásticos, ou empregam o princípio de geração e teste, segundo o qual melodias randomicamente geradas são avaliadas com a ajuda de uma função de ajuste que pode ser humana ou automática.

Pelo exposto, é possível perceber a importância da modelagem computacional para a cognição musical. Temperley vê que mesmo as falhas dos modelos podem ser úteis na medida em que despertam atenção de aspectos do processamento humanos que precisam ser incorporados. Todavia, os desafios que ainda permanecem são considerar a ampla extensão de tipos de informação e conhecimento no processamento musical e encontrar modelos e princípios que são aplicáveis a uma extensão de processos cognitivos.

Capítulo 9 – Estrutura e interpretação do ritmo na música

A temática desse capítulo acompanha as três edições do livro *The Psychology of Music*. Contudo, ao contrário do que ocorre com as discussões sobre mecanismos de agrupamento em música e sobre o processamento de combinações de altura (ambos escritos por Deutsch em todas as três edições) cada edição do *The Psychology of Music* traz

[17] Beran (2004: 169) aponta que cadeias de Markov são modelos simples em tempo discreto que são definidos pelo condicionamento de um passado imediato. Ou seja, essa cadeia representa a probabilidade de ocorrência de um evento a partir de um estado atual conhecido, desconsiderando-se estados anteriores ao atual na predição de estados seguintes. Temperley também descreve algumas variantes dos princípios de Markov ao longo do texto. Outro importante material de referência sobre a utilização de princípios matemáticos na música, que também considera conceitos da Gestalt, pode ser encontrado em Mazzola (2002).

[18] Por exemplo, regras extraídas do contraponto da música renascentista.

o ritmo sob a perspectiva de um diferente autor[19]. Por este motivo, Honing (2013), autor desse capítulo, abstém-se de uma profunda discussão histórica na área e foca sua atenção no desenvolvimento recente da ciência cognitiva do ritmo e do *timing*[20]. Para aqueles interessados em outras ramificações do estudo do ritmo, o autor oferece uma lista de referências bibliográficas complementares com mais de 230 títulos de pesquisas relacionadas.

Para desenvolver o conteúdo do texto, o autor inicia sua discussão apontando importantes diferenças entre o que é notado em uma partitura, o que pode ser medido de um sinal sonoro, e o que é percebido pelo ouvinte. A partir dessas diferenças, Honing afirma que o estudo do ritmo e do *timing* tem mudado de uma perspectiva psicofísica para estudos nos quais a validade ecológica dos materiais usados, a tarefa e os efeitos do contexto musical têm sido observados. Para esses estudos, que consideram que os ouvintes são capazes de derivar do sinal acústico diferentes tipos de informação rítmica, o autor propõe um modelo universal de visualização rítmica e determina quatro componentes do ritmo, a saber, padrão rítmico, estrutura métrica, *timing* e tempo.

O modelo proposto por Honing sugere um espaço rítmico composto por quatro notas com três intervalos entre elas, sendo que cada um desses intervalos é representado nos eixos x, y e z de um plano tridimensional[21]. Em seguida, o espaço rítmico é reduzido a uma certa duração total que é idêntica nos três eixos. Ou seja, se for definido o tempo de um segundo como duração total para o espaço rítmico, tem-se x=1, y=1 e z=1. Por conseguinte, pela ligação desses três pontos, obtêm-se um triângulo equilátero, o qual é chamado de mapa cronotopológico ou de gráfico de ritmo.

Como a compreensão deste modelo é importante para a discussão central do texto, Honing oferece exemplos de sua aplicabilidade, um dos quais é descrito a seguir. Na situação de o espaço rítmico receber a duração total de um segundo, o leitor será solicitado a considerar os seguintes intervalos entre as notas: 0,25s, 0,50s, e 0,25s[22].

---

[19] A primeira edição traz o tema sob o título *Rythm and Tempo* com assinatura de Fraisse (1982). A segunda edição apresenta temática similar sob o título *Rythm and Timing* e autoria de Clark (1999).

[20] Majoritariamente fundamentada em pesquisas conduzidas por ele mesmo. Honing trabalha como autor único ou como coautor em quase 25% das referências utilizadas no corpo da discussão.

[21] Em outras palavras, o que é representado no modelo é o intervalo de tempo entre as notas. Essa medida é comumente chamada de *interonset intervals* (IOI) pela literatura especializada.

[22] Esses intervalos representam uma figura rítmica de quatro notas na qual os ataques ocorrem em 0,00s, 0,25s, 0,75s e 1,00s (o que pode ser representado pela grafia musical como, por exemplo, semicolcheia, colcheia, semicolcheia e semínima, ou seja, um ritmo 1:2:1).

Portanto, isso representa um ponto no plano tridimensional em que os valores de x, y e z são, respectivamente, 0,25, 0,50, e 0,25. Como a execução humanizada de um ritmo musical impõe a esse ritmo pequenas variações de *timing*, a vantagem deste modelo é que ele apresenta visualmente quaisquer desvios na execução desse padrão rítmico.

Assim, Honing discute interessantes abordagens teóricas que refletem sobre a relação perceptiva entre um sinal rítmico, que é uma variável contínua, e um padrão rítmico simbólico, que é a notação musical que representa uma variável discreta. Para aprofundar essa discussão, o autor também traz estudos empíricos, com resultados surpreendentes, sobre o processo de categorização da percepção do ritmo em tarefas de identificação e de discriminação de diferentes padrões. Por exemplo, há evidências de que alguns padrões rítmicos, tais como 1:2:1 e 1:1:2, permitem uma considerável variação de *timing* sem correrem o risco de serem percebidos como outros ritmos. Por outro lado, ritmos como 2:3:1 e 3:1:4 são rapidamente percebidos como outros ritmos quando uma variação no *timing* é aplicada a eles. Além disso, ritmos mais frequentemente percebidos, como 1:1:1, nunca são os mesmos de suas versões metronômicas. Honing mostra que a maioria dos ouvintes percebe o ritmo 0,33, 0,31, 0,36 como 1:1:1, e a minoria dos ouvintes percebe o ritmo 0,33, 0,33, 0,33 como 1:1:1[23]. As questões levantadas pelo autor indicam que a habilidade de ouvir nuances no *timing* é resultado de um processo cognitivo de categorização que depende da memória, dos modos pelos quais somos expostos à música ao longo da vida e das expectativas criadas pelo contexto métrico.

Após dissertar sobre a relação entre padrão rítmico e *timing*, Honing trabalha o papel da cognição na percepção e apreciação musicais sob a égide da interação entre ritmo e métrica. Nesse sentido, o autor extrai informações sobre figuras sincopadas e sobre a indução de uma batida musical para revelar que o padrão rítmico pode ser caracterizado como um padrão de variação das durações que é percebido pelo ouvinte, e que a estrutura métrica envolve a percepção e antecipação de tais padrões. Ou seja, Honing defende a métrica como um fenômeno cognitivo[24].

Na parte final do capítulo, o autor traz evidências empíricas sobre a variação à que a percepção do *timing* está sujeita na execução musical de padrões rítmicos em diferentes

[23] Por esse motivo, Honing faz duas principais observações. Primeiro, as categorias rítmicas não são simplesmente ritmos de relações inteiras como notados na partitura. Segundo, o *timing* expressivo não pode ser entendido simplesmente como o desvio do que é notado na partitura. Para o autor, o *timing* expressivo é melhor definido como o desvio da versão mais frequentemente ouvida de um ritmo, o que, por sua vez, depende da memória.

[24] A partir desse entendimento, o texto traz uma discussão com implicações biológicas e culturais da percepção de uma estrutura métrica.

tempos. Por conseguinte, Honing coloca que o entendimento da performance musical como uma curva de tempo (uma representação mental de um *timing* abstrato do material rítmico que se simboliza por uma forma contínua ou uma função) tem sido criticada como um construto tanto musical, quanto perceptual e cognitivo. Além disso, o autor apresenta estudos que sugerem uma ligação direta entre ritmo musical e movimento. Assim, Honing traz breves resultados de pesquisas que investigam os meios pelos quais fenômenos fisiológicos, tais como batimento cardíaco e velocidade do passo, podem influenciar ou determinar a percepção rítmica. O leitor perceberá que, conscientemente ou não, os resultados práticos dessas pesquisas estão presentes em nossa rotina diária.

Referências

ASH, Mitchell G. *Gestalt Psychology in German Culture, 1890-1967*: Holism and the Quest for Objectivity. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

BERAN, Jan. *Statistics in Musicology*. London: Chapman & Hall/CRC, 2004.

CLARK, Eric. Rythm and Timing in Music. In: DEUTSCH, Diana (Ed.). *Psychology of Music*. 2nd ed. San Diego: Academic Press, 1999. p. 473-500.

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, 2013a.

_____. Grouping Mechanisms in Music. In: DEUTSCH, Diana (Ed.). *Psychology of Music*. 3rd ed. San Diego: Academic Press, 2013b. p. 183-248.

_____. The Processing of Pitch Combinations. In: DEUTSCH, Diana (Ed.). *Psychology of Music*. 3rd ed. San Diego: Academic Press, 2013c. p. 249-326.

FRAISSE, Paul. Rhythm and Tempo. In: DEUTSCH, Diana (Ed.). *Psychology of Music*. San Diego: Academic Press, 1982. p. 149-180.

HONING, Henkjan. Structure and Interpretation of Rhythm in Music. In: DEUTSCH, Diana (Ed.). *Psychology of Music*. 3rd ed. San Diego: Academic Press, 2013. p. 367-404.

MAZZOLA, Guerino. *The Topos of Music–Geometric Logic of Concepts, Theory, and Performance*. Berlin: Birkhäuser, 2002.

TEMPERLEY, David. Computational Models of Music Cognition. In: DEUTSCH, Diana (Ed.). *Psychology of Music*. 3rd ed. San Diego: Academic Press, 2013. p. 327-368.

ZORZAL, Ricieri Carlini. 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. Disponível em <http://dx.doi.org/10.20504/opus2015c2102>. Acesso em: jan. 2016.

_____. 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. Disponível em <http://dx.doi.org/10.20504/opus2016a2216 >. Acesso em: jul. 2016.

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

Agradecemos à Profa. Dra. Susana Sardo e ao Acervo José Moças, da Universidade de Aveiro, por terem gentilmente cedido a imagem de capa do presente número.

universidade de aveiro



theoria poiesis praxis

OPUS • VOLUME 22 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2016

Editorial 7

Instruções para autores 8

Artigos

Versões, improvisos, rearranjos da música de protesto brasileira na marcha da arte engajada da década de 1960 9
André Domingues dos Santos

Versions, Improvisations, and Rearrangements of Brazilian Protest Music in the March of Engaged Art in 1960s 37
André Domingues dos Santos

O reggae na terra do forró: diálogos, interpenetrações e conflitos 65
Iztok Mervič, Adriana Fernandes

Diálogos luso-brasileiros no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro: um estudo exploratório das gravações mecânicas (1902-1927) 83
Pedro Aragão

A língua vernácula na música católica no Brasil desde o século XIX: cânticos espirituais e as representações acerca da participação ativa dos fiéis nos ritos religiosos 115
Fernando Lacerda Simões Duarte

Que "ismo" é esse, Koellreutter?: Guerra-Peixe e Lopes-Graça entrelaçando os fios dodecafônicos (1944-1958) 147
Ana Cláudia de Assis

O negócio da arte: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo 173
Juliana Marília Coli

Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847) 193
Fausto Borém, Ana Taglianetti

As allemandes para cravo de François Couperin: características linguísticas do discurso oratório francês do século XVIII como recurso interpretativo 217
Beatriz Pavan, Sonia Ray, Edmundo Hora

Transcriação: uma análise do Pierrot Lunaire de Augusto de Campos e o uso da melopoética como ferramenta para a tradução de obra vocal 259
Lúcia Vasconcelos Jatahy, Adriana Giarola Kayama

Canto coral: o uso do gesto como auxílio na afinação e na sonoridade 283
Weider Martins, Celso Luiz Gonçalves dos Santos Junior

Estudo exploratório sobre o impacto da informação sobre psicologia da performance no nível de estresse e ansiedade de músicos práticos brasileiros 303
Sonia Ray, Leonardo Casarin Kaminski, Rodrigo Dueti, Carlos Alberto da Fonseca, Sergio Rocha, Paulo Jorge Parreira dos Santos, Beatriz Pavan

Ansiedade na performance musical: estudo de caso com a Orquestra Filarmonia das Beiras 325
Fernanda Torchia Zanon, Helena Marinho, Daniela Coimbra, Marta Martins

A invenção sonora d´Os pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo de Hilda Hilst por Almeida Prado 349
Tadeu Moraes Taffarello, Rutzkaya Queiroz dos Reis, Luciana Gastaldi Sardinha Souza, Diego Luciano Rodolfo, Daniel Henrique Hilário

Rethinking Modal Gender in the Context of the Universe of Tn-Types: Definitions and Mathematical Models for Tonicity and Phonicity 399
Marcus Alessi Bittencourt

Use of Linkage Technique in Johannes Brahms' op. 78 and Leopoldo Miguéz's op.14 Violin Sonatas 429
Desirée Johanna Mesquita Mayr, Carlos de Lemos Almada

O ritmo como sistema evolutivo: o músico imerso em ciclos de percepção 451
Ana Luisa Fridman, Jônatas Manzolli

Collaboration Between Non-Guitarist Composers and Guitarists: Analysing Collaborative Modalities Applied to the Creative Process 471
Márlou Peruzzolo Vieira

A integração das atividades de extensão e pesquisa ao ensino e estudo diário como solução para a formação de violoncelistas de alto desempenho na UFRN 493
Fabio Soren Presgrave

Educação musical no currículo escolar: uma análise dos impactos da Lei nº 11.769/08 515
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, Rafael Prim Meurer

Sobre a docência de música na educação básica: uma análise de editais de concurso público para professores 543
Luciana Del-Ben, Joana Lopes Pereira, Vanilda Lídia Ferreira de Macedo, Tamar Genz Gaulke, Maria Odília de Quadros Pimentel, Cássia Vanessa Oliveira Cotrim, Daniela Cesa Fracasso, Marcia Puerari, Elaine Martha Daenecke, Juliana Rigon Pedrini

Resenhas

Resenha crítica do livro Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics 569
Bibiana Bragagnolo

The Psychology of Music, editado por Diana Deutsch, 3ª edição: resenha dos capítulos 6 a 9 581
Ricieri Carlini Zorzal