





UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

REITORIA

Isabela Fernandes Andrade – Reitora

Ursula Rosa da Silva – Vice-reitora

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Flávio Fernando de Marco – Pró-reitor

CENTRO DE ARTES

Carlos Walter Alves Soares – Diretor

Roberta Coelho Barros – Diretora adjunta

Luana de Melo Pereira – Chefe Núcleo Administrativo

Marina dos Santos Pereira – Secretária

IV ENCONTRO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFPEL

CIMUS – Grupo de Pesquisa em Ciências Musicais da UFPEL

Grupo de Estudos em Etnomusicologia

Laboratório de Etnomusicologia - LabEt

Discoteca L. C. Vinholes

COMISSÃO ORGANIZADORA

Prof. Dr. Germano Gastal Mayer

Prof. Dr. Luís Fernando Hering Coelho

Prof. Dr. Márcio de Souza

Prof. Dr. Rafael da Silva Noletto

Prof. Dr. Rafael Henrique Soares Velloso

Prof. Dr. Werner Ewald

EQUIPE DE MONITORES

Felipe França de Andrade Junqueira (Ciências Musicais)

Rebeca Klippel Brehm (Ciências Musicais)

Samara Radtke da Silva (Canto)

REVISÃO DE TEXTOS

Prof. Dr. Luís Fernando Hering Coelho

Prof. Dr. Rafael da Silva Noletto

Prof. Dr. Rafael Henrique Soares Velloso

Prof. Dr. Werner Ewald

ORGANIZAÇÃO DOS ANAIS

Prof. Dr. Germano Gastal Mayer

Eduardo Montagna da Silveira

PRODUÇÃO GRÁFICA / TRANSMISSÕES EVENTO

Eduardo Montagna da Silveira

Diretor de produção – Discoteca L. C. Vinholes / LabEt

SUMÁRIO

Apresentação	7
De mudanças de paradigma à totalidade invisível: diálogos entre Funk, educação musical e etnomusicologia	9
<i>Brazil Instrumentarium: uma experiência de arquivo online</i>	15
Partituras da Banda Municipal de Porto Alegre: Notícia de um acervo histórico.	20
Um Buquê de Flores da Eloquência: uma proposta didática de ornamentação livre para o primeiro movimento da trio-sonata do Opus III nº4 de Arcangelo Corelli	26
Estudos brasileiros para iniciação ao violão: amostra e proposta de um guia pedagógico	32
Estado da arte: um levantamento bibliográfico sobre a preparação para a performance musical	39
Così fan tutte: uma ação do projeto de pesquisa Performance do Repertório Vocal	44
Breve reflexão sobre o vibrato vocal na interpretação de obras do Barroco inicial	50
Banda Taiyo Ongakutai no “Sertão do Caicó” RN	56
Som, preconceito e morte em um terreiro de Umbanda	62
Considerações sobre a trajetória do “organillo” e dos “organilleros” na Cidade do México	66
Caminhos alternativos para o aprendizado da notação musical tradicional com crianças	72
O regional como adjetivo e como designação para conjunto musical: ressignificações e apropriações a partir da análise do conteúdo do periódico Radiocultura (1928-1932)	78
Pierrot Lunaire e o Dante Negro: Ciclo de canções para voz e instrumentos	86
Os conceitos de monotonalidade e de região aplicados em 3 peças de Chiquito Braga	92
Beethoven: contexto e práticas interpretativas. <i>Musica practica</i> como processo de aprendizagem	98

SUMÁRIO

A sonata Vox Gabrieli de Stjepan Šulek: uma análise comparativa entre as interpretações de Joseph Alessi e Alain Trudel	104
De onde vêm nossas canções: processos criativos no Núcleo da Canção UFPel em 2020	110
As canções de León Gieco, a ditadura e a luta em defesa dos direitos humanos na Argentina (1973-1992)	116
“Sinto saudade lá do Largo da Banana”: o registro da história de São Paulo a partir da canção de Geraldo Filme	123
Panorama do repertório contemporâneo para flauta doce no Uruguai	129
O circuito musical das companhias líricas na rota das cidades do Rio de Janeiro (RJ), de Florianópolis (SC) e do Rio Grande (RS) entre 1850 e 1880	134
Órgão Mediophone e Música católica em uma Paróquia Católica na Cidade de Pelotas	139
Espaço Svab: um website dedicado à carreira artística e pedagógica de Zdenek Svab	146
As performances de Arthur Maia em Palco na turnê Quanta	151
A Colaboração Compositor-Intérprete e o Processo Criativo na Composição de uma Obra para Trombone	156
Guillén e a cubanidade, Pregón e o “son”	162
Projeto Lado B – Músicas Impopulares	168
O maestro, o rei e as relações de poder no Coro Sinfônico do Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil entre as décadas de 1960 a 90: uma análise sobre racionalidades e reiteração de comportamentos	174
A trompa no repertório do compositor José Siqueira: um levantamento e breve análise	179
Lucien Capet e a Dimensão Espiritual da Técnica de Arco	187



APRESENTAÇÃO

Comissão Organizadora IV EPMU
epmu@ufpel.edu.br

O Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Federal de Pelotas chegou a sua 4ª edição em 2021 depois de um longo hiato. A edição anterior havia sido realizada em 2018, em fluxo anual contínuo. Em 2019 a UFPEL veio a concentrar esforços para sediar o 29º Congresso da ANPPOM. Já em 2020, as incertezas ocasionadas pela pandemia do Covid-19 atingiram a conjuntura das atividades acadêmicas, impossibilitando os preparativos para o EPMU. Finalmente, em 2021, conseguimos realizar a tão aguardada 4ª edição, obtendo resultados que merecem comemoração.

A parceria entre o Grupo de Pesquisa em Ciências Musicais da UFPEL (CIMUS), o Laboratório de Etnomusicologia (LabEt) e a Discoteca L. C. Vinholes possibilitou que juntássemos esforços para levar a cabo o Encontro de forma totalmente remota e aberta. Graças ao auxílio zeloso de Eduardo Montagna da Silveira (técnico artista visual e designer gráfico), realizamos um verdadeiro mergulho nos ambientes virtuais, utilizando uma combinação de softwares como Even3®, Zoom®, StreamYard® e a plataforma YouTube®. Para nós do CIMUS, até então acostumados ao gerenciamento de eventos presenciais, foi uma aventura inteiramente nova. Como resultado, tivemos um público de acadêmicos amplo e diversificado que superou largamente o que havíamos antecipado. De modo paralelo a publicação destes anais, tivemos a possibilidade de registrar e disponibilizar todo o evento no formato audiovisual, através do Portal EPMU (wp.ufpel.edu.br/epmu). Portanto, o leitor que queira complementar seu embasamento, poderá acessar os vídeos com as narrativas verbais dos autores dos trabalhos aqui registrados, bem como as discussões que se sucederam.

Do ponto de vista quantitativo, em comparação às edições anteriores, o evento registrou crescimento em todos os indicadores, reunindo participantes de todas as regiões brasileiras. Se a 3ª edição apresentou 27 trabalhos, a 4ª contou com 43 comunicações, além de três performances musicais comentadas durante o evento, e resultou nos 29 artigos aqui presentes. Sabemos que tal retorno se deve à conveniência econômica e logística da interação via ecrã, bem como às ferramentas digitais de divulgação (possibilitando que a informação chegue quase instantaneamente ao conhecimento de pesquisadores em todo o território nacional). cremos, contudo, que a divulgação científica como atividade extensionista canalizadora do conhecimento, e viabilizadora de fóruns fecundos de ideias e criatividade, seja a grande razão do sucesso do 4º Encontro de Pesquisa em Música da UFPEL. Os anais aqui disponíveis refletem os valores do EPMU, na medida em que validam o amplo espectro da investigação em Música. Em sua perspectiva acadêmica, o evento acolheu as produções de pós-graduação, de pesquisadores independentes e especialmente do trabalho desenvolvido em nível de graduação. Este último nos é especialmente caro em função de representar o conjunto de atividades investigativas desenvolvidas no seio da UFPEL.

Somos gratos à palestrante Dra. Sonia Ray (UFG), às Pró-Reitorias de Pesquisa e Extensão, à Coordenação de Comunicação Social, ao Centro de Artes da UFPEL e a todos os pesquisadores e colaboradores que de alguma maneira enriqueceram este projeto.

Boa leitura!



DE MUDANÇAS DE PARADIGMA À TOTALIDADE INVISÍVEL: DIÁLOGOS ENTRE FUNK, EDUCAÇÃO MUSICAL E ETNOMUSICOLOGIA

Juliana Schwingel Broilo (UFPeI)
jubschwingel@gmail.com

Luís Fernando Hering Coelho (UFPeI)
heringcoelho@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho tem como base a pesquisa bibliográfica e elaboração conceitual construídas a partir de estudos realizados na disciplina de Etnomusicologia e Educação Musical (curso de Música Licenciatura/UFPeI). Parte-se da contextualização de que a histórica violência contra determinados grupos sociais influenciou – e ainda influencia – maneiras de ver e ouvir o mundo, produzindo perspectivas envoltas em preconceito, discriminação e racismo. A possibilidade de gerar reflexões e questionamentos a respeito da diversidade através da educação musical evidencia a potencialidade e a relevância dos estudos da etnomusicologia e da importância de sua presença nos cursos de licenciatura em música, tanto para o cumprimento das leis 11.639/2003 e 11.465/2008 quanto para possibilitar cada vez mais, enquanto futuros docentes, experiências que valorizem a diversidade, comportamentos mais compreensivos, perspectivas mais humanitárias e sensíveis à tudo que há nesse mundo. Assim, delineia-se aqui o objetivo de refletir sobre o Funk enquanto possibilidade de prática de ensino na educação musical, fundamentando-se na importância do reconhecimento das idiosincrasias de práticas culturais – discussões essas suscitadas com estudos etnomusicológicos e que são indispensáveis no âmbito da formação de educadores musicais. Para tal são feitos entrecruzamentos entre relatos de estudos já realizados sobre a temática proposta (MENDONÇA et. al, 2017; DONATO, 2020) e conceitos basilares no campo da Etnomusicologia, notadamente a abertura e relativização do conceito de música (ROMMEN, 2017), a centralidade da música na experiência humana e a variedade de campos musicais (TURINO, 2008) e a perspectiva etnográfica em face da complexidade do fenômeno musical (SEEGER, 2008). A valorização e estudo do Funk enquanto prática musical condiz com uma mudança de paradigma – sua inserção enquanto prática didática viabiliza compreender esse gênero sob novas perspectivas, tanto como forma de expressão como para o aprendizado de saberes musicais e interculturais.

Palavras-chave: Etnomusicologia; Educação Musical; Funk.

ABSTRACT

This paper is based on bibliographical research and conceptual elaboration based on studies done in the discipline of Ethnomusicology and Music Education (Music Undergraduation Course/UFPeI). It starts from the contextualization that the historical violence against certain social groups influenced – and still influences – ways of seeing and hearing the world, producing perspectives shrouded in prejudice, discrimination and racism. The possibility of generating reflections and questions about diversity through music education highlights the potential and relevance of studies on ethnomusicology and the importance of its presence in undergraduate music courses, for compliance with laws 11.639/2003 and 11.465/2008 and to enable more and more experiences that value diversity, as future teachers, encouraging more comprehensive behaviors, more humanitarian perspectives and sensitive to everything that exists in this world. Thus, the objective is outlined here to reflect on Funk as a possibility of teaching practice in music education, basing itself on the importance of recognizing the idiosyncrasies of cultural practices – discussions that follow with ethnomusicological studies and which are essential in the context of music educators formation. For such, are made intersections between reports of studies already carried out on the proposed theme (MENDONÇA et. al, 2017; DONATO, 2020) and basic concepts in the field of Ethnomusicology, notably the opening and relativization of the concept of music (ROMMEN, 2017), the centrality of music in the human experience and the variety of musical fields (TURINO, 2008) and the ethnographic perspective in the face of the complexity of the musical phenomenon (SEEGER, 2008). The appreciation and study of Funk as a musical practice is consistent with a paradigm shift – its insertion as a didactic practice makes it possible to understand this genre from new perspectives, both as a form of expression and for learning musical and intercultural knowledge.

Keywords: Etnomusicology; Musical Education; Funk.

INTRODUÇÃO

Entre conceitos trabalhados na disciplina de Etnomusicologia e leituras sobre práticas educacionais em música a partir do Funk constrói-se o discurso que segue. Como é defendido por Lucas et. al (2016), os estudos em etnomusicologia contribuem na busca pela profundidade teórica e perceptiva sobre idiosincrasias de práticas culturais, auxiliando nas reflexões acerca da diversidade, pluralidade e igualdade na educação musical brasileira (discussões cruciais no atual cenário de mudanças legislativas e consequentes adaptações dos sistemas educacionais no país). O reconhecimento e valorização das diversas tradições e experiências musicais que existem no mundo, proposta essa da etnomusicologia (SEEGER, 2008), caminham no mesmo sentido da inserção e abordagem de saberes musicais de culturas indígenas e afro-brasileiras no universo da educação escolar brasileira (LUCAS et. al, 2016), condição essa necessária para o cumprimento das leis 11.639/2003 e 11.465/2008.

A histórica violência contra determinados grupos sociais influenciou – e ainda influencia – maneiras de ver e ouvir o mundo, perspectivas envoltas em preconceito, discriminação e racismo. A possibilidade de gerar reflexões e questionamentos a respeito da diversidade através da educação musical evidencia a potencialidade e a relevância dos estudos da etnomusicologia e da importância de sua presença nos cursos de licenciatura em música. Mendonça et. al (2017) explica o quadro de que a escola, os cursos de graduação, pós-graduação e a sociedade atualmente se entrelaçam através de um caminho formal, trilhado a partir de uma educação colonial – modo específico de produzir conhecimento e de enxergar a realidade com base na elaboração sistemática de racionalidade da Europa ocidental. Esse pensamento hegemônico fundamenta a condição de subalternidade dos saberes que não partem dessa “origem branca europeia”, colocando à margem outras formas de existência (LUCAS et. al, 2016; DONATO, 2020).

A proposta de discutir e trabalhar o Funk na escola é defendida justamente como contraponto e ruptura dessa forma hegemônica citada. O estigma sobre o Funk (de que ele apenas fala sobre violência, de que é machista, dentre outros) está intimamente ligado ao preconceito relacionado a um outro estigma – histórico – contra populações pobres, periféricas, faveladas, negras (DONATO, 2020). Ainda que tenha sido (paulatinamente) socialmente aceito, essa aceitação decorre da indústria fonográfica, partindo de pressupostos de lucro, não tocando no cerne do preconceito que se refere a grupos sociais diversos e práticas musicais que diferem das práticas hegemônicas. Busca-se, assim, trilhar uma discussão a partir de entrelaços entre educação musical, Funk e etnomusicologia em vias de contribuir com as reflexões no campo da educação musical sobre o respeito e o incentivo à diversidade.

DESATANDO NÓS E CONSTRUINDO LAÇOS: FUNK NA ESCOLA

Foram pesquisados dois trabalhos que têm como objetivo relatar experiências do Funk enquanto instrumento metodológico na educação musical. Ambos desenvolvidos no Brasil, se inserem na educação básica, ainda que um deles extrapole a variabilidade de espaços educativos.

Mendonça, Rocca e Mano Teko (2020) propõem o entrelaço de três estudos, sendo dois acadêmicos e um “para além da academia”. O interesse comum que os une é a inserção do Funk enquanto conteúdo programático, tanto no currículo de licenciaturas como na disciplina de educação musical da Escola Básica. Fundamentam que existem objetivos imediatos e finais, construindo seu método a partir de uma “práxis acadêmica”, num processo horizontal de conhecimento fundido com a ação. Os objetivos imediatos se referem às ações realizadas; os finais, sobre mudanças de paradigma e transformação social. Dessa forma, o trabalho é embasado num escopo teórico que busca compreender, questionar e buscar caminhos para transformar a sociedade, associando o de-

bate político-epistemológico ao debate sobre método. Como forma de ação imediata surge, então, as oficinas realizadas por Mano Teko, analisadas por Rocca e Mendonça (MENDONÇA et. al, 2020). Eles desenvolveram atividades em turmas de uma escola básica; em disciplinas de universidade (UNIRIO) e em uma instituição de reclusão socioeducativa (DEGASE). Cada espacialidade trouxe situações e reflexões distintas, e, sendo o enfoque do presente trabalho na educação musical no contexto escolar, cabe trazer as discussões feitas sobre a escola básica.

Na escola básica, com as turmas de 4º ano, foram realizadas três oficinas. Durante o semestre já tinham sido feitas atividades a respeito do Funk com professores de música, um “entendimento prévio interessante e diferenciado” (MENDONÇA et. al, 2017, p. 200). Um primeiro ponto ressaltado por Teko, em suas reflexões sobre a prática, é a comum associação do Funk à indústria fonográfica, que transporta ao gênero uma visão estereotipada sobre violência. Diante da experiência das oficinas, Teko conclui que são um meio de propagar a compreensão a respeito do Funk, “potencialidades de troca” que fazem “aberturas de caminho” para ver, ouvir e sentir o Funk sob novas perspectivas (MENDONÇA et. al, 2017, p. 201). Afinal, o Funk, segundo Teko,

não precisa necessariamente ser feito para tocar numa rádio, para ser gravado, mas pode simplesmente ser usado para desabafar, para versar descompromissadamente, como uma forma de auto-reflexão. Com este processo, pequenas camadas da subjetividade podem ir se transformando, fortalecendo o processo de autoconhecimento (MENDONÇA et. al, 2017, p. 204).

Ocorre que, em função da forma de veiculação dominante do gênero musical Funk, se constrói esse imaginário estereotipado sobre o que ele é e quais suas possibilidades. Num dos relatos sobre as práticas educacionais realizadas por Mano Teko há a menção de uma participante da oficina que se mostrava totalmente contrária ao Funk, por conta do machis-

mo que ela criticava e via presente naquele gênero musical. Após a oficina, porém, seu discurso mostrou-se diferente: até então ela não tinha tido contato com o Funk enquanto forma de se expressar; ou seja, como algo com que ela pudesse se identificar e pudesse construir sentidos a partir de suas experiências, muito menos participar ativamente: como Mano Teko traz na citação acima, o Funk não precisa somente ser aquele que vem pronto, produto da indústria cultural. E, nas discussões realizadas pelos autores (MENDONÇA et. al, 2017), a escola básica é um amplo espaço em que tais estereótipos podem ser transformados, movimento que poderia contribuir profundamente com transformações sociais – tendo em vista as camadas de preconceito ou discriminação que as visões estereotipadas sobre determinadas formas de expressão cimentam.

A outra pesquisa estudada é o relato de Donato (2020), que, como em Mendonça et. al (2017), também aponta para pontos positivos em trabalhar o Funk na educação escolar, fundamentando-se em propostas interculturais para contemplar as diferenças, promovendo e fortalecendo a diversidade. Como professora da educação básica na zona norte do Rio de Janeiro realizou atividades de composição com turmas de quarto e quinto anos, trabalhando conteúdos como história da música brasileira; arranjo; escuta ativa; apreciação musical; reflexões sobre valor da e em música; busca de soluções estéticas para a transmissão da ideia musical, entre outros. Vale destacar, entre seus relatos:

O Funk é um dos caminhos que tenho encontrado, enquanto docente e pesquisadora de minha prática, para dar corpo aos pressupostos da interculturalidade, valorizando os saberes e a cultura que meus alunos carregam e trazem aos nossos encontros e rompendo com a lógica da histórica estigmatização social e epistemológica das populações negras, pobres e periféricas (DONATO, 2020, p. 90).

Sua pesquisa parte de uma discussão teórica sobre a es-

tigmatização do Funk, construída historicamente através de uma percepção de violência, caracterizada por preconceitos históricos, contra populações pertencentes a grupos sociais específicos (marginalizados; pobres; favelados; negros). Além disso, discute a “crise da escola”, que trata do distanciamento entre a escola e a realidade. Nesse contexto se propaga uma “epistemologia musical supressora de outras epistemologias” e outras formas de fazer musical. Sendo o Funk um fenômeno “fortíssimo” entre os moradores da comunidade, trata-se de uma possibilidade tanto de trabalhar a interculturalidade quanto de aproximar-se da realidade dos alunos. Interculturalidade que “não afirma uma musicalidade sobre outras, dando espaço e voz a diferentes experiências musicais” (DONATO, 2020, p. 88), que possibilita, inclusive, trabalhar o potencial criativo que o aluno já tem, pois não nega os conhecimentos que diferem das epistemologias historicamente hegemônicas. É uma forma de “conhecer a música dos alunos”, e a professora relata o trabalho com o Funk como um “projeto de emancipação epistêmica”, possibilidade de acessar, dialogar, questionar visões de música e de mundo.

ENTRELACES COM A ETNOMUSICOLOGIA

Já no texto de Mendonça et. al (2017, p. 192) a produção da etnomusicologia é referenciada como tendo “vasto potencial para subsidiar práticas de educação musical nas escolas, afinadas com a legislação, em um viés de promoção de educação multicultural e antirracista”. Isso porque o conhecimento sobre populações não-brancas permite vislumbrar a complexidade e a diversidade de saberes e práticas musicais variadas, sem o viés de preconceito que envolve a generalização/fetichização historicamente realizada sobre tais populações (os autores se referem aqui ao pensamento moderno-colonial e suas ressonâncias epistêmicas na educação musical).

Mudanças no cenário legislativo sobre a educação musical contribuem para justificar a relevância dos estudos de etnomusicologia para a educação musical: a aplicação das

leis 11.769/2008 (BRASIL, 2008) e 10.639/2003 (BRASIL, 2003) – que dispõem, respectivamente, sobre a música enquanto conteúdo curricular obrigatório e a história e cultura afro-brasileiras como temáticas obrigatórias na educação básica –, é condicionada a fatores sociais e políticos. Fatores que remetem à sociedade e sua constituição; aos saberes e valores praticados e visões sociais sobre eles. A etnomusicologia, enquanto produção de estudos que buscam a profundidade conceitual e perceptiva no âmbito das práticas e saberes culturais pode trazer discussões cruciais para a diversidade, pluralidade e igualdade no Brasil, de forma a contribuir na perspectiva de uma educação musical fundamentada no respeito e promoção da diferença (LUCAS et. al, 2016, p. 241-242). Trata-se de um subsídio teórico que pode levar à desmistificação de outras lógicas conceituais e perceptivas, no qual “a etnomusicologia pode propiciar uma revolução no mundo da música e da educação musical” (LUCAS et. al, 2016, p. 256).

A etnografia da música, segundo Seeger (2008, p. 239), é

uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito dos sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo.

Seeger (2008) traz, ainda, reflexões importantes para pensar a etnomusicologia: “por trás dos sons tem todo um mundo de pessoas”, isto é, a música é sempre produzida por pessoas, para pessoas. Pensar nos saberes e práticas musicais é pensar, também, a diversidade cultural que a música representa, em essência pensar o que é a música. Rommen (2017), em suas discussões, descreve a música, além dos sons, como comportamentos que levam aos sons e a conjuntos de ideias

ou conceitos que governam sons e o comportamentos. Trata-se, então, de algo tão diverso quanto há diversidade cultural no mundo. A possibilidade de encontrar e estudar essas diversidades necessita e gera uma relativização da escuta, em que se possa questionar suas próprias perspectivas culturais e filosóficas sobre a experiência humana (TURINO, 2008).

Quanto a relações com os trabalhos de Mendonça et. al (2017), Donato (2020) e a etnomusicologia, cabe ressaltar o relato de Mano Teko, que há 25 anos trabalha com o Funk, já que traz reflexões que vão de encontro com discussões de Gregory Bateson, sobre a função integrativa da arte: fazer música é uma forma de remeter à nossa própria experiência integrando aspectos psicomotores, afetivos e cognitivos num “todo”, numa “inteireza psíquica” (TURINO, 2008). A busca por questionar as perspectivas limitantes (e violentas) sobre formas não-hegemônicas de práticas musicais passa pela discussão sobre o que é a música em si. Como traz Rommen (2017), há várias perspectivas possíveis, sendo necessário cuidado ao delimitar os horizontes de possibilidades inerente à vida musical: dizer o que é ou não é música implica no olhar que teremos para a diversidade de práticas musicais, para contextos culturais, para grupos sociais. O olhar para o Funk pode partir da premissa de que “música é o que qualquer grupo social considera que seja”, considerando principalmente a perspectiva do grupo social que a pratica, que a produz, que tem a música como forma de expressão, de comunicação.

Nas oficinas realizadas por Mendonça et. al (2017) é possível identificar o campo participatório descrito por Turino (2008), porque todos os presentes são participantes em potencial, integrando diferentes níveis de habilidade. Tal campo também se realiza em na medida em queo Funk é uma prática musical acessível e possível para todos que quiserem, conforme os dizeres de Mano Teko.

Donato (2020), evidencia que a experiência de trabalhar com o Funk na escola possibilitou reflexões sobre o valor da e em música, abrindo espaços para discutir a história da mú-

sica no Brasil e a própria concepção sobre a diversidade de práticas musicais no país. Afirma que “para meus alunos não havia (e não há) dúvidas de que a música é um Funk” (DONATO, 2020, p. 90), prática musical em que se encontraram, tanto pela realidade que vivem, quanto pela oportunidade de se sentirem à vontade para expressarem-se e aprenderem novos conhecimentos a partir de uma prática musical tão referencialmente situada nos seus cotidianos. Aqui também encontramos ressonância com a perspectiva de Rommen (2017).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a realização de atividades nesse escopo teórico se necessita embasamento tanto no campo ontoepistemológico da música, no contexto em que se está inserido como docente; quanto nos conhecimentos específicos e próprios das diversas práticas musicais. Nesse sentido, Mano Teko traz a reflexão de que esse projeto de emancipação epistêmica, em que se busca valorizar e dar voz a uma parcela da sociedade historicamente silenciada, não deve ser uma forma de “trampolim acadêmico” como ele já viu durante sua carreira: usar práticas musicais de forma superficial, apenas divulgando canções ou usando grupos como objeto de pesquisa sem necessariamente estar atrelado a um debate político-epistemológico de transformação social. O cerne das pesquisas realizadas por Donato (2020) e Mendonça et. al (2017) está na mudança de paradigma sobre o lugar de protagonismo da voz de grupos historicamente oprimidos, objetivo esse que entrelaça etnomusicologia e educação musical, entrelaça perspectivas diversas e realidades diversas de práticas musicais.

E essa proposta de tentar provocar e questionar o próprio olhar vai na direção de perceber e vislumbrar a diversidade, o quanto as práticas musicais tem a ver com identidade, com complexidade, com subjetividade. E tudo do campo sensível que todos temos, o que vemos, ouvimos, enfim, é uma pequena parte muito restrita do que é o todo. Pensar as experiências

musicais envolve cada momento e cada sensação daqueles que estão ali e o observador, como alguém de fora, pode ao máximo tentar relativizar a própria escuta e buscar compreender aquilo que acontece a partir daqueles outros olhares e escutas. Isso mostra muito as potencialidades da etnomusicologia e da educação musical que é rever as próprias tradições, os próprios conceitos. O mundo é muito diverso, as práticas musicais são muito diversas, e colocar tudo isso, toda essa amplitude dentro de caixinhas conceituais próprias, horizontes conceituais que são fragmentos tão pequenos frente à diversidade, não apenas limitam as experiências do ser em si mas, podem, com frequência, (como a própria história da epistemologia moderno-colonial demonstra) gerar comportamentos de preconceito e aversão frente ao desconhecido. A educação musical tem a possibilidade de provocar mais e mais pessoas para o comportamento crítico, questionador, e, também, acima de tudo, compreensivo, cuidadoso, profundo, que revê os próprios conceitos, o próprio olhar, o próprio ouvido, e percebe, aceita e valoriza o outro com todas as suas idiossincrasias.

Por fim, envolvem-se, nessa temática, várias dimensões: os currículos do Ensino Superior e do Ensino Básico; as práticas formativas continuadas de professores de ambas escalas de ensino; e, claro, os estudos etnomusicológicos. Através do acesso à informação, de reflexões, “aberturas de caminhos” e “retiradas de vendas” (como diria o Mano Teko), pode-se vislumbrar mudanças sociais por meio da educação musical. Tudo isso dialoga, em síntese, com Seeger (2008, p. 256), ao dizer que “se trabalharmos juntos, poderemos começar a ver a totalidade invisível e compreender o fenômeno que por nós mesmos só poderemos perceber parcialmente”. Ao pesquisar diferentes contextos e possibilitar cada vez mais experiências que valorizem a diversidade, abrem-se alas para comportamentos mais compreensivos, perspectivas mais humanitárias e sensíveis à tudo que há nesse mundo.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Lei nº 11.769**, de 18 de agosto de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996...para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. Diário Oficial da União, Brasília, ano CXLV, n. 159, seção 1, p. 1, 19 ago. 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11769.htm. Acesso em 28/10/21.

BRASIL. **Lei 10.639/2003**, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em 28/10/21.

DONATO, P. H. R. S. Estigma, Funk e educação musical: considerações sobre interculturalidade, epistemologias musicais e práticas da educação musical na escola básica. **Revista Fladem Brasil**, v. 1, n. 2, jul. 2020. p. 83-92.

LUCAS, G.; QUEIROZ, L. R. S.; RIBEIRO, F. H.; AREDES, R. O. Culturas musicais afro-brasileiras: perspectivas para concepções e práticas etnoeducativas em música. In: LÜHIG, A.; TUGNY, R. P. **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 237-276.

MENDONÇA, P.; ROCCA, R.; MC MANO TEKO. O Funk e a educação: etnomusicologia e pesquisa-ação participativa em contextos diversos. **Debates**, n. 19, nov. 2017. p. 191-207.

ROMMEN, T. Studying Musics of the World's Cultures. In: NETTL, B.; ROMMEN, T. **Excursions in world music**. New York: Routledge, 2017. p. 1-17.

SEEGER, A. Etnografia da Música. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 17, 2008. p. 237-259.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: the politics of participation**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.

BRAZIL INSTRUMENTARIUM: UMA EXPERIÊNCIA DE ARQUIVO ONLINE

Alice Lumi Satomi (UFPB)
alichelumis@gmail.com

Matews Asaph Domingues Sol Sol (UFPB)
mattewssolsol02@gmail.com

Larissa de Souza Mendes (UFPB)
laramendes_@hotmail.com

Eraldo Kelvin Brasil de Azevedo (UFPB)
eraldo.azevedo@academico.ufpb.br

RESUMO

Relato de pesquisa em andamento do projeto de iniciação científica Brazil Instrumentarium, o qual propõe uma atualização cartográfica e lexicográfica de instrumentos que compõem o cenário musical brasileiro. Por ora, priorizamos instrumentos artesanais, advindos de culturas de tradição oral. A pesquisa justifica-se pela necessidade de atualização da metodologia utilizada na lexicografia organológica existente nos dicionários de música, como o Dicionário de Mário de Andrade (1989), que nos serve de ponto de partida. Adotamos a categorização do sistema de Montagu et al. (2011), adotado pelo MIMO, Musical Instruments Museums Online, para tecer não somente considerações acústicas do instrumento, mas também registrar seus usos e seu contexto histórico e social, ou seja, não relegando o protagonismo de “quem faz, quem toca, quando, onde, como e por que” (Seeger, 1986, p. 175). Além disso, o método da cartografia temática (Taylor, 1991) nos fundamenta para a construção das tabelas organológicas, separadas por categorias, e das fichas individuais. A pesquisa bibliográfica/ iconográfica acerca de cada instrumento resulta na publicação de verbetes na plataforma do site do LABEET-UFPB. Até agora, foram publicados 68 idiofones, 39 aerofones, 33 membranofones e 14 cordofones. A ênfase inicial residiu em instrumentos das culturas indígenas, cuja predominância são instrumentos idiofônicos e aerofônicos. Nas culturas de herança africana, predominam os idiofones e os membranofones. Nas culturas de herança lusitana, há a predominância dos cordofones. Em tempos de pandemia a equipe do projeto tem participado ativamente de eventos online. Nas considerações finais, refletimos sobre os resultados, as dificuldades e os acréscimos na trajetória acadêmica atual e em seu porvir.

Palavras-chave: Etnomusicologia; Archival turn; Identidade; Timbre; Memória.

ABSTRACT

Ongoing research report of the scientific initiation project Brazil Instrumentarium, which proposes a cartographic and lexicographical update of instruments that make up the Brazilian musical scene. For now, we prioritize handcrafted instruments, coming from cultures of oral tradition. The research is justified by the need to update the organological lexicography existing in music dictionaries, such as Mário de Andrade's Dictionary (1989), which serves as a starting point. We adopted the categorization system by Montagu et al. (2011), adopted by MIMO, Musical Instruments Museums Online, to weave not only the instrument's acoustic considerations, but also to record its uses and its historical and social context, that is, not relegating the protagonism of “who does, who plays, when, where, how and why” (SEEGER, 1986, p. 175). In addition, the thematic cartography method (TAYLOR, 1991) supports us for the construction of organological tables, separated by categories, and individual files. The bibliographic/iconographic research about each instrument results in the publication of entries on the LABEET-UFPB website platform. So far, 68 idiophones, 39 aerophones, 33 membranophones and 14 chordophones have been published. The initial emphasis was on instruments from indigenous cultures, whose predominance are idiophonic and aerophonic instruments. In cultures of African heritage, idiophones and membranophones predominate. In cultures of Portuguese heritage, there is a predominance of chordophones. As chordophones are mostly non-craft production, they were rarely discussed on our website.

Keywords: Ethnomusicology; Archival turn; Identity; Timbre. Memory

APRESENTAÇÃO DO PROJETO BRAZINST CARTOGRAFIA E LEXICOGRAFIA TIMBRÍSTICA BRASILEIRA

Brazinst (*Brazil instrumentarium*) é uma plataforma virtual que armazena dados sobre os instrumentos musicais, reunidos através de pesquisa bibliográfica iniciada, em 2014, pela equipe de iniciação científica da linha sons e territorialidades, do grupo de pesquisa Labeet, Laboratório de Estudos Etnomusicológicos da UFPB. A organologia tem como objeto de estudo os instrumentos musicais, sendo uma subárea da musicologia. No entanto, o projeto aborda não só o artefato, mas também o contexto social, com especial foco na temática do timbre como identidade cultural. A ênfase temática que iniciou na vigência 2018-19, ressalta o papel do timbre como uma representação, de determinado grupo social ou manifestação da cultura popular. Se ouvirmos o som da viola dinâmica, do berimbau, da sanfona, dos pífanos e da gaita de índio, imediatamente nos remete à paisagem sonora dos repentistas, da capoeira, do forró, da banda cabaçal e dos índios de carnaval, do Nordeste. Assim, a temática do timbre dialoga com as questões mais amplas como as de identidade, memória e patrimônio cultural.

O projeto justifica-se pelo descaso com o timbre no ensino acadêmico, até mesmo superior, que insiste no modelo eurocêntrico da orquestra. Este costuma categorizar o instrumento enfatizando a maneira de tocar, como cordas dedilhadas, percutidas, beliscadas, excluindo instrumentos de cordas vibradas através de plectros, ou considerando a corda percutida do berimbau brasileiro como percussão. O critério adotado pelos museus de instrumentos é mais aberto, buscando incluir o máximo de exemplares sonoros existentes, ou no devir, da diversidade cultural.

O aporte teórico parte do sistema organológico Montagu et al. (2011) e é norteador pela abordagem lexicográfica do *Grove Dictionary* (LIBIN, 2014) e pelo método da cartografia temática (TAYLOR, 1991). O sistema organológico é adotado pelo MIMO, *Musical Instruments Museums Online*, que reúne e disponibiliza parte do acervo de vinte e sete dos principais museus da Europa. A pergunta inicial adere ao coro de Nattiez (2005): “Seria o timbre um parâmetro secundário?”

Outra pergunta do projeto seria: Quais usos, funções e implicações sociais, históricas e culturais teria cada instrumento além de suas descrições físicas, acústicas e musicais? O objetivo principal é disponibilizar um acervo virtual dinâmico, um espaço de consulta, atualização e discussão sobre os instrumentos musicais de uso popular, geralmente, construídos de forma artesanal. A abordagem busca fornecer as variantes lexicográficas de acordo com o pertencimento de cada grupo social e, se for o caso, as representações simbólicas e funções de cada instrumento, com ênfase nos da cultura das minorias. A página vem sendo construída desde 2016 acessível em: <http://www.ccta.ufpb.br/labeet/contents/acervos/categorias/projeto-brazinst>.

O objetivo geral desta pesquisa se resume em ampliar, atualizar, aprofundar e difundir os dados do projeto anterior, que consistiu na disponibilização da cartografia organológica da cultura brasileira (2014). Especificamente: 1. Mapear o instrumentarium brasileiro, priorizando os instrumentos artesanais advindos de tradição oral, sobre os quais podemos encontrar informações na literatura e acervos; 2. Disponibilizar os dados na plataforma digital, em forma de verbetes, tabelas sinóticas e fichas individuais; 3. Propiciar uma contínua alimentação das informações, além de fomentar um espaço de intercâmbio científico entre pesquisas sobre a organologia brasileira e sobre o timbre, considerado como um indexador cultural. O projeto Brazinst cartografia e lexicografia timbrística brasileira engloba dois planos de trabalhos.

PROCESSOS E RESULTADOS: PRODUÇÃO DE VERBETES E PARTICIPAÇÃO EM EVENTOS CIENTÍFICOS

Após a apreensão da metodologia e das cautelas organológicas, passamos ao planejamento dos verbetes a serem produzidos. Em seguida, criamos fichas organológicas, após levantamento e triangulação de dados para, imediatamente após, atualizar a cartografia organológica. Ver tabela de idiofones, membranofones, cordofones e aerofones.

O primeiro plano de trabalho do projeto versa sobre a última **“Atualização lexicográfica dos idiofones e membrano-**

fonos”, as primeiras categorias instrumentais do sistema de classificação vigente. Na primeira, o som surge a partir da vibração de seus próprios corpos e, na segunda, pela vibração de peles ou membranas.

Na categoria idiofonos foram elaborados e publicados os seguintes verbetes: [reco-gogô](#), [tamanco de trupé](#), [chocalho de fieira](#), [tambor de casco de tartaruga](#) e [tubo estampado](#). E na categoria dos membranofones foram publicados, o [mussum](#), a [caixa quadrada](#) e a [caixa de marabaixo](#). Atualizamos, também, dois verbetes já publicados de instrumentos que estão presentes simultaneamente em mais uma manifestação cultural, como por exemplo, o *ganzá* e o *pandeirão do marabaixo*. Este, liderado pelas batidas da “caixa de marabaixo”, apesar do nome e da dimensão física ser bem maior, apresenta as mesmas características organológicas do pandeiro comum. Os principais autores consultados para a elaboração dos verbetes foram: Ygor Saunier (2012), Sheila Aciolly e Sandro Salles (2012), Weleda Freitas (2018) para a *caixa de marabaixo*; Letícia Coelho (2012) para o *reco-gogô*, o *mussum* e a *caixa quadrada*; Guilherme Carrera (2021) para *tamanco de trupé*; Magda Pucci e Berenice Almeida (2017), para *chocalho de fieira* e *tambor de casco de tartaruga*; Karl Izikowitz (1934), para *tubo estampado* e *tambor de casco de tartaruga*.

O segundo plano de trabalho “**Atualização dos cordofones e aerofones**” foca nos instrumentos cujo som surge pela vibração de cordas e do ar. Foram publicados os verbetes seguintes na categoria dos cordofones: [berimbau](#); [marimbau armorial](#); [berimbau de lata](#); [viola de dez cordas](#); [viola machete](#); [mbaraka](#); [o arco de boca](#); [ravé](#); [viola dinâmica](#); [viola de cocho](#). Na categoria aerofones contamos com a participação do pesquisador Lucas Wanderley que elaborou os verbete sobre o *pífano* nordestino e o *pĩreu xĩxi* da comunidade Yudja (Juruna). Os principais autores consultados foram: Kay Shaffer (1977), Edgardo Civallero (2021), Julien Meyer (2013) e Denny Moore (2013), para os arcos musicais e *berimbau*; Antonio Madureira (1980), para o *berimbau de lata*; Tereza

Moraes(1994) e Francisco Andrade (2017), para o *marimbau armorial*; Magda Pucci e Berenice Almeida (2017), para a *ravé* e o *violão guarani*; Ivan Vilela (2004-2005/ 2010), Roberto Corrêa (2015), Nina Graeff (2015), Laís de Assis Valeriano (2018) e Letícia Vianna (2005), para a *viola de dez cordas* e algumas de suas variações tais como a *viola dinâmica*, *viola de cocho* e *viola machete*.

Em tempos de pandemia proliferaram os eventos remotos, propiciando maior participação da equipe de iniciação do Labeet em eventos científicos, deslocando a ênfase para o objetivo específico de intercambiar conhecimentos com outras pesquisas e pesquisadores, em detrimento da produção de verbetes.

A primeira oportunidade surgiu do convite para apresentar uma comunicação na mesa “[Timbres Armoriais](#): Entre a ancestralidade e a modernização” no Simpósio Nacional dos 50 Anos do Armorial, no dia 5 de dezembro, realizado pelo Departamento de Música da UFPB. Produzimos então o artigo “Organologia e representação do marimbau armorial: músicas e interfaces”. Posteriormente, submetemos o trabalho intitulado “Atualização lexicográfica dos instrumentos do *Brazinst*” para o V Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós Graduação em Música (PPGM-UFPB), sendo aprovada e programada para o painel 5: [Educação Musical em Contexto 2](#), ocorrida dia 9 de junho de 2021. Outro artigo aprovado foi o “Berimbau de lata e marimbau: da rua para o palco”, para o XXXI Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música. Em âmbito interno à UFPB fizemos a apresentação do projeto ao corpo discente dos cursos de música no evento de Recepção de período 2021.1, organizado pela coordenação do curso em parceria com o centro acadêmico, no dia 9 de agosto de 2021. E finalmente, a apresentação do resumo do presente artigo no IV Encontro de Pesquisa em Música, da Universidade Federal de Pelotas, no dia 8 de outubro de 2021.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: RESULTADOS E ANÁLISE

No decorrer dos últimos doze meses pudemos aperfeiçoar nossas ferramentas de pesquisa através do levantamento e fichamento dos dados recolhidos na revisão de literatura, incluindo as fontes documentais, arquivos fonográficos e iconográficos em museus, acervos e bibliotecas, previstos no plano. Logramos exercitar a catalogação científica, por meio do critério de indexação dos museus de instrumentos musicais. Aprendemos a lidar com o preenchimento de fichas individuais para cada instrumento com dados acústicos, ergológicos, morfológicos, etimológicos, sócio históricos, geográficos e musicais. Lidamos também com a atualização da cartografia organológica, um quadro sinótico de cada categoria, ou seja, dos *idiofones*, *cordofones*, *membranofones* e aerofones. Por fim, elaboramos verbetes através da triangulação dos dados obtidos. Desta vez, além da pesquisa bibliográfica, foi possível conversar com alguns autores como Magda Pucci e Francisco Andrade, e realizar pesquisa de campo, com alguns protagonistas do quinteto armorial, como Fernando Farias e Fernando Barbosa. Assim que preenchemos a ficha, atualizamos a tabela cartográfica e elaboramos o verbete, disponibilizamos todo esse material produzido no sítio eletrônico do projeto. A partir da participação em eventos e a elaboração de artigos científicos, temos estimulado o almejado intercâmbio entre pesquisas e pesquisadores em torno da organologia popular brasileira.

Participar do projeto em tela, tem gerado impacto positivo na nossa formação acadêmica, pois permitiu o aprofundamento dos conhecimentos tanto no conteúdo das pesquisas acerca dos instrumentos musicais e seus contextos, quanto possibilitou a constante reflexão sobre a própria atividade de pesquisa e produção de textos científicos. Foi estimulante o acesso a leituras e arquivos de forma direcionada, assim como a organização dessas informações em verbetes, que poderão ser úteis enquanto pesquisa inicial para outros estudantes e pesquisadores. O presente projeto também ampliou

o horizonte de acesso a possíveis caminhos teóricos a serem traçados dentro da academia, oferecendo perspectivas de evolução acadêmica mesmo diante das limitações do isolamento social.

Além da substituição de um bolsista nos últimos três meses, outros percalços chegaram a preocupar a equipe do projeto, cujo quadro discente contraiu o vírus da COVID, cada qual num período. Diante desses imprevistos o quantitativo da produção dos verbetes ficou um pouco aquém do planejado. Por outro lado, o projeto nunca participou de tantos eventos acadêmicos com publicações e apresentações de artigos científicos e dos planos. A participação em eventos é um resultado esperado, de uma grande valia para a caminhada da iniciação. Mas o grande fluxo permitiu uma maior visibilidade do projeto para que, efetivamente, alcançasse maior intercâmbio de pesquisas. E este é um dos objetivos maiores do projeto, que dá sentido ao conceito de acervo vivo, próximo à acepção de *archival turn*.

A proposta inicial do projeto era apresentar uma plataforma virtual interativa, passível de atualizações por parte não somente da comunidade acadêmica, mas por parte, também, das próprias culturas envolvidas, num movimento de intercâmbio. Seguindo o conceito de *archival turn* (STOLER *apud* ARAGÃO, 2020, p. 4), a intenção é propiciar um lugar não apenas de recuperação de conhecimentos, mas também de contínua produção de conhecimentos.

REFERÊNCIAS

ACIOLLY, Sheila M.; SALLES, Sandro G. **Marabaixo: identidade social e etnicidade na música negra do Amapá**. 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/644393/MARABAIXO_IDENTIDADE_SOCIAL_E_ETNICIDADE_NA_M%C3%A9SICA_NEGRA_DO_AMAP%C3%81. Acesso em: 09/07/2021.

ANDRADE, Francisco. **Quinteto Armorial: Timbre, Heráldica e Música**. Dissertação em Filosofia. São Paulo: USP, 2017.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Coord. Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, 1989.

CARRERA, Guilherme. **Samba de Coco Trupé**. Youtube, 29 mai. 2013. Disponível em <www.youtube.com/watch?v=YzP8f0X1UKI>. Acesso em: 13/04/2021.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10 ed. São Paulo: Ediouro, 2001.

COELHO, Letícia. **Do cerrado ao Ministério da Cultura: trânsitos e construções de um mestre e seus tambores**. PPGAS-UFSC. Florianópolis. 2012.

CORRÊA, Roberto Nunes. **Violas brasileiras**. Circuito 2015/2016 Sonora Brasil. Rio de Janeiro: Sesc, 2015.

FREITAS, Weleda de Fátima. 2018. **Dossiê Marabaixo**. Brasília: IPHAN. Disponível em portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARABAIXO.pdf. Acesso em: 10/07/2021.

IZIKOWITZ, Karl Gustav. **Musical and other sound instruments of the South American Indians**. Estocolmo: Göteborgs. Flanders Boktryckeri Artekbolag, 1935.

LIBIN, Laurence. 2014. **Grove dictionary of musical instruments**. 2ª ed. Oxford:

Oxford University. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gdmi Acesso em 23/05/2018.

MADUREIRA, Antônio. **Iniciação à música do nordeste através dos seus instrumentos, toques e cantos populares.** Projeto de pesquisa subvencionado pelo Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq). Brasília; Recife: manual datilografado s/ed., 1980.

MONTAGU, Jeremy et alii. **Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments.** MIMO Consortium. 2011. Disponível em <http://www.mimointernational.com>. Acesso em 19/12/2019.

PUCCI, Magda; ALMEIDA, Berenice. **Cantos da floresta: iniciação ao universo musical indígena.** São Paulo: Peirópolis, 2017.

SAUNIER, Ygor. Vídeo da entrevista de Paulo Bastos e Patrícia Bastos. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8W9LndPpLr4> acesso em: 10/06/2021.

SEEGER, Antony. **Novos Horizontes na Classificação dos Instrumentos Musicais.** IN: RIBEIRO, Darcy (ed.) e RIBEIRO, Berta (coord.). Arte Índia – Suma Etnológica Brasileira – Vol 3. Petrópolis: Vozes/FINEP/Darcy Ribeiro, 1986.

SHAFFER, Kay. **O Berimbau de barriga e seus toques.** Rio de Janeiro: MEC, 1977.

TAYLOR, D. R. F. A conceptual basis for cartography: new directions for the information era. **The Cartographic Journal.** Vol. 28, No. 2, 1991, pp. 213-216.

VIANNA, Letícia. O caso do registro da viola-de-cocho como patrimônio imaterial. **Sociedade e cultura: revista de pesquisas e debates em ciências sociais**, v. 8, n. 2, p. 53-62, 2005

PARTITURAS DA BANDA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE: NOTÍCIA DE UM ACERVO HISTÓRICO.

SHEET MUSIC FROM BANDA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE: UNCOVERING A HISTORICAL COLLECTION

Álvaro Santi
asanti@portoalegre.rs.gov.br

RESUMO

Relato preliminar do exame e catalogação do acervo musical da Banda Municipal de Porto Alegre (BMPA), ora em curso, que integra projeto de pesquisa mais amplo sobre a história da BMPA. Instituída em 1912 como atividade complementar de escola noturna, em 1926 a BMPA foi reestruturada com vultosos investimentos, vindo a se tornar o principal equipamento cultural do Município por mais de três décadas. Coroamento do conjunto de reformas urbanas que marca o prolongado domínio do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR), ela manteve uma agenda regular de concertos ao ar livre, com o objetivo de educar o povo nos moldes da cultura europeia e ao mesmo tempo demonstrar ao visitante o grau de civilização da cidade. O acervo de partituras, recolhidas ao Arquivo Histórico de Porto Alegre Moyses Vellinho (AHPAMV) em 2016, abrange quase 700 itens, acondicionados em mais de 100 volumes, que estão sendo catalogados com dados de título, autor, gênero, arranjador e outras informações de interesse para a pesquisa. O catálogo é cotejado com duas listas manuscritas encontradas. No período inicial, a BMPA privilegiou notavelmente a ópera italiana em seu repertório, devido tanto à nacionalidade de seus integrantes (2/3 de italianos) quanto ao gosto da elite local. Essa opção da administração municipal revela um viés conservador, num contexto em que grupos semelhantes, dentre os mais prestigiados do país, davam maior espaço à música popular e brasileira, inclusive em gravações pioneiras. Ao longo do tempo, houve uma abertura gradual nesse sentido, embora a ópera tenha mantido um peso considerável ao longo de toda a existência da BMPA. O catálogo será disponibilizado ao público, facilitando o acesso de pesquisadores a arranjos de obras pouco conhecidas, especialmente de autores locais, como Araújo Vianna e o próprio maestro da Banda José Leonardi.

Palavras-Chave: Bandas de música; Estudos de repertório; Políticas culturais na República Velha (1889-1930), Estado e instituições culturais no Brasil.

ABSTRACT

A preliminary report about the sheet music collection from Porto Alegre Municipal Band (BMPA), as part of an ongoing research project about the history of this ensemble. First created in 1912, as an extension of music classes in a public night school for poor children and teenagers, in 1926 BMPA was restructured through substantial investment, becoming a major cultural institution for more than thirty years. As an essential component of the process of urban modernization that marked the long dominance of Republican Rio-Grandense Party (PRR), BMPA maintained a regular schedule of concerts at open air, with the aim of educating people in terms of european culture and simultaneously displaying to visitors the town's high degree of civilization. The sheet music collection, incorporated to Porto Alegre Historical Archive (AHPAMV) in 2016, contains almost 700 items, packed in more than 100 volumes that are being catalogued with title, author, arranger, genre and other data relevant for the research goals; and compared with some manuscript lists found. Initially, BMPA privileged arrangements of excerpts from italian operas, not only because of local high class taste, but also because two in three musicians were italian immigrants. In a moment when similar ensembles, including Brazil's most famous bands from São Paulo and Rio de Janeiro, usually performed (and had already recorded) brazilian and popular music, like tangos and maxixes, BMPA's repertory reveals a conservative thinking by local government. Overtime, there was a gradual opening for some brazilian and local composers. Nonetheless, opera continued to be much present in the programs until the end. Once published, the catalogue will facilitate access to the collection by other researchers to less known works, specially by local composers like Araújo Vianna and bandmaster José Leonardi himself.

Keywords: Music bands; Repertory studies; Cultural policy in "República Velha" (1889-1930); State and cultural institutions in Brasil.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta uma visão panorâmica (embora limitada, por se tratar de pesquisa em andamento) sobre o acervo histórico de partituras da Banda Municipal de Porto Alegre (doravante “BMPA”), depositado no Arquivo Histórico Municipal de Porto Alegre Moyses Vellinho (AHPAMV), em processo de catalogação pelo autor. Uma vez concluído, o catálogo será disponibilizado ao público, visando a divulgar seu conteúdo e facilitar a localização das peças do acervo. O trabalho faz parte de um projeto mais amplo, iniciado em 2018, sobre a história da BMPA na perspectiva das relações entre Estado e cultura.

O texto está organizado em três seções. Inicialmente, a BMPA é apresentada em sua feição atual, seguindo-se um breve histórico do grupo desde suas origens, em 1912. Segue-se a descrição do acervo, destacando-se alguns itens considerados de maior interesse. Por fim, algumas considerações possíveis a esta altura da pesquisa.

A BANDA

Em sua versão atual (a terceira, como se verá), a BMPA data oficialmente de 1979, após uma breve existência “em caráter experimental” (desde 1976), por decretos do prefeito (PORTO ALEGRE, 1976; 1979). Vinculada inicialmente à Secretaria de Educação e Cultura, com o desmembramento desta para criação da Secretaria da Cultura (SMC), em 1988 ela foi incorporada ao novo órgão (PORTO ALEGRE, 1988). O conjunto é composto de 45 vagas nos cargos de músico-instrumentista; além de mestre, contramestre, copista-arquivista e auxiliar de copista-arquivista. Atualmente, encontram-se vagos 12 postos de Músico-Instrumentista, além do mestre e do auxiliar de copista-arquivista (PORTO ALEGRE, 2021). Em 2019, antes de ter as atividades suspensas devido à pandemia, a BMPA realizou 35 apresentações para um público estimado em 7 mil espectadores (PORTO ALEGRE, 2020, p. 346).

Suas origens, porém, remontam a mais de um século atrás. Sua primeira versão estreou em 20 de setembro de 1912, quando se distribuíram prêmios aos melhores alunos da Escola Hilário Ribeiro. Criada durante a longa gestão de José Montauray (1897-1923), essa primeira escola municipal oferecia ensino noturno a crianças e jovens pobres, muitos deles empregados do Município¹. Organizada como uma extensão das aulas de música, a Banda apresentava-se em eventos cívicos e outras ocasiões, e chegou a ter 38 integrantes em 1917, com idades entre cinco e 16 anos. Sua última apresentação registrada na imprensa data de novembro de 1921 (SANTI, 2021, p. 129).

Alguns anos mais tarde, a Banda retornaria à ativa, num projeto muito mais ambicioso. Em 19 de maio de 1925, o Conselho Municipal autorizava o intendente Octavio Rocha a reorganizá-la (PORTO ALEGRE, 1925, p. 116-7), com base em projeto dos professores José Corsi e José Joaquim de Andrade Neves, publicado no jornal A Federação no mês anterior. Tendo como referências as principais bandas da Europa e do centro do país, os autores propunham um conjunto de alto nível artístico, com um mínimo de 42 instrumentistas, mais dez aprendizes. (SANTI, 2021, p. 130-1).

Responsável por resgatar a história da primeira formação da BMPA, Felipe Bohrer sublinha as diferenças entre esta, que “possibilitava acesso ao trabalho e à instrução a um determinado número de crianças, ao mesmo tempo que garantia mão de obra barata para os serviços da municipalidade”, e a nova, “que acompanhava uma proposta de modernização da cidade e dos costumes, atenta, principalmente, à difusão de uma identidade social e cultural determinada e desejada”, como indicadores do nível de civilização e de “branqueamento” da população (BOHRER, 2014, p. 56-66).

Nomeado “inspetor” da nova Banda, Corsi viajou a Buenos Aires, onde conheceu seu compatriota José Leonardi, logo

1 O trabalho infantil era então comum e perfeitamente legal.

contratado como maestro. Ainda em 1925, desembarcaram em Porto Alegre os primeiros instrumentistas, provenientes daquela cidade; outros foram recrutados no sul da Itália. Em 13 de junho de 1926, a BMPA estreava no Teatro São Pedro, com dois terços de italianos em sua formação. A partir do mês seguinte, ela passava a apresentar-se regularmente num coreto na Praça Senador Florêncio (atual da Alfândega). Em 19 de novembro de 1927, inaugurava-se em local nobre da cidade, a “praça de concertos” especialmente projetada para ela, logo denominada *Auditorium* Araújo Vianna, que sediaría seus concertos por mais de três décadas, até ser demolido em 1960. (CORTE REAL, 1984, p. 50-1; CONEDERA, 2017, p. 204; SANTI, 2021, p. 134).

Em março de 1953, um convênio entre o Município e a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), colocou à disposição da nova associação² os recursos materiais e humanos remanescentes da BMPA, que contava à época com apenas 15 instrumentistas. Com a progressiva extinção dos cargos à medida que ficavam vagos, em 1963 ela encerraria suas atividades nesta segunda versão (CORTE REAL, 1984, p. 61-70).

○ ACERVO

Antes do exame das partituras, a pesquisa revelou a existência de três listas manuscritas. A mais antiga encontra-se nas páginas finais do *Livro de Programas nº2* (que referimos aqui como LP2)³, que contém os programas dos concertos realizados de 3 de abril de 1935 a 12 de agosto de 1942. A relação, com 416 títulos numerados em ordem de aquisição (vários deles ilegíveis), foi transcrita para uma planilha.

Prosseguindo com a pesquisa, no AHPAMV foram encon-

2 Criada em 1950 como uma associação civil, somente em 1964 a OSPA viria a ser incorporada ao Governo do Estado do Rio Grande do Sul (CORTE REAL, 1984, p. 99-133).

3 O mesmo livro contém uma relação dos músicos da banda, com seus respectivos endereços.

trados dois outros livros. Um é o primeiro Livro de Programas (LP1), que contém os programas de 5 de julho de 1926 até 31 de março de 1935.⁴ O outro é um Livro-Índice Alfabético (LIA) do repertório, em que as obras estão classificadas conforme a letra inicial do sobrenome do compositor. Além de mais legível, esta relação é mais completa do que a contida em LP2, com 645 itens numerados. Possui também uma coluna onde se classificam os arranjos para “grande” ou “pequena banda”.⁵ Ao final deste, há outra lista, com 654 itens organizados em ordem numérica. Os últimos 17 registros desta lista encontram-se abaixo do subtítulo “1951”, aparentemente o último ano em que houve aquisições para o acervo.

Na etapa seguinte, iniciou-se o exame dos 138 volumes de partituras recolhidos ao acervo do AHPAMV (cfe. FERREIRA, 2016). A maioria dos volumes contém entre uma e seis músicas, em geral acondicionadas em suas pastas originais de cartão, numeradas conforme as listas citadas. Foram fotografadas as pastas, contendo título e número; as capas e páginas iniciais das partituras completas; e, pelo menos uma das partes de cada música. Registrou-se, ainda, informações eventuais relevantes, como datas, dedicatórias e assinaturas de autores, arranjadores e copistas. Até o momento, restando examinar apenas cinco volumes, foram encontrados 661 títulos⁶.

Das peças encontradas, 160 são arranjos de excertos de óperas (em geral aberturas); ou fantasias (*pot-pourris*) sobre mo-

4 Devido ao mau tempo, a primeira retreta na Praça só ocorreu em 8 de julho (Cfe. A Federação, n. 150, 3 jul. 1926, p. 5; 152, 6 jul. 1926, p. 5 e 153, 7 jul. 1926, p. 5). Há um hiato de três anos, entre os dias 15 de novembro de 1928 e de 1931; contudo, a BMPA só interrompeu suas atividades em 30 de abril de 1931, data em que teriam expirado os contratos dos músicos, cuja duração era de cinco anos. Após reorganizada em novas bases, os concertos foram retomados exatamente em 15 de novembro de 1931.

5 Os arranjos para “grande banda” são via de regra os mais antigos, utilizados na primeira formação da BMPA (1926-1931).

6 Esse número supera o das listas porque algumas peças não estão listadas, em geral arquivadas em pastas de outras músicas. Esse e os demais números citados a seguir são parciais.

tivos de óperas. Cerca de outras 20 são extraídas de operetas. Também há forte presença de marchas (mais de uma centena) e valsas (60 ou mais). Pelo menos 161 partituras são impressas, dentre as quais a maior parte trechos de óperas editadas pela Casa Ricordi, de Milão, na série *Biblioteca dei Corpi di Musica*, com arranjos de diretores de bandas civis ou militares italianas. Outros 155 arranjos são manuscritos. Dos demais títulos, a coleção guarda somente as partes. Entre os arranjadores, o mais frequente é o próprio maestro Leonardi, cujas funções incluíam fazer arranjos (com 67 obras). Outro nome em destaque é Alessandro Vessella⁷, de quem a coleção guarda mais de 30 peças.

De posse da partitura completa – fosse em edição impressa importada ou manuscrito – os copistas encarregavam-se de destacar cada uma das partes. Vários músicos da BMPA atuaram também como copistas, sendo os mais assíduos nessa função o contrabaixista Francesco Donia (105 títulos), Ettore Bidetti (48) e o fagotista Salvatore Leo (35). Partes impressas são raras, presentes em apenas 43 músicas (das quais 35 possuem também partes manuscritas complementares). Também são raras as datas nas partes, e um número considerável delas não contém assinatura dos copistas.

Quanto à nacionalidade dos compositores, predominam os italianos, com 174 títulos; seguidos pelos brasileiros, com 150⁸. Outras 68 são de compositores alemães, e 50 de franceses. É

7 Alessandro Vessella (1860-1929) dirigiu a Banda Municipal de Roma de 1885 a 1924, período em que introduziu compositores alemães e franceses no repertório, entrando em choque com o gosto popular nacionalista. Deixou cerca de 30 composições e mais de 500 arranjos para esta formação, além de livros sobre instrumentação e história das bandas. Atuou também pela padronização das formações bandísticas na Itália (GRANO, 2012). Após deixar a Banda de Roma, foi homenageado em artigo de José Corsi, publicado na primeira página de A Federação (CORSI, 1925b, p. 1). Seu nome e a Banda de Roma também são citados como referências no projeto da BMPA (CORSI, 1925a, p. 4).

8 Nestes números não estão computadas as 48 composições do ítalo-brasileiro José Leonardi.

preciso advertir que esses números, por si, não traduzem fielmente o caráter do repertório, faltando saber a frequência com que as músicas eram executadas. O cruzamento do catálogo com todos os programas de concertos seria um trabalho de fôlego, que não está no horizonte de curto prazo da pesquisa. Contudo, numa pequena amostra de programas analisados – entre a estreia e o final de 1926 – encontramos obras de 26 compositores, metade dos quais italianos. Entre os brasileiros, além da “prata da casa” (uma peça de Andrade Neves, duas de Leonardi), somente Carlos Gomes (compositor brasileiro de óperas italianas). Destoam do padrão duas obras cuja popularidade se deve ao cinema: o pasodoble “Valencia”, de Jose Padilla (1889-1960), e “Les Lettres d’Amour”, de Charles Borel-Clerc (1879-1959). Outras exceções pontuais ocorreram em março de 1927, quando a BMPA incorporou Beethoven ao repertório, por ocasião das homenagens ao centenário da morte desse compositor; e no início do ano seguinte, logo após a inauguração do Auditório Araújo Vianna, quando Leonardi transcreveu quatro obras deste compositor.

Bem diferente, entretanto, é o programa do último concerto realizado antes de expirar o contrato inicial dos músicos (de cinco anos), em 30 de abril de 1931, a começar pelo número de abertura, de V. Schertzingler (1888-1941), outro compositor de trilhas de cinema. Das nove músicas, três eram de compositores locais (duas de Leonardi), e nada de ópera (VÁRIAS, 1931, p. 4). No recesso de pouco mais de seis meses entre essa data e o retorno da Banda, em 15 de novembro, Leonardi finalizaria diversos arranjos de compositores brasileiros, entre os quais Henrique Oswald (falecido em junho daquele ano), Araújo Vianna, Arthur Napoleão e Alberto Nepomuceno.

No atual estágio da pesquisa, as atividades da BMPA após a reorganização de 1931 ainda não foram estudadas em detalhe. Contudo, pelo exame das partituras é possível destacar outros dois momentos de maior atenção aos compositores brasileiros e locais. O primeiro ocorre em 1935, ao celebrar-se o centenário da Revolução Farroupilha, quando Leonardi adaptou obras

dos compositores gaúchos Murilo Furtado e Victor Ribeiro Neves, e do ítalo-gaúcho Ângelo Tagnin. Já nos anos 1940 o maestro dedicou-se mais regularmente a esse repertório. Datam dessa década arranjos de composições de Walter Schultz Portoalegre, Henrique Horn e Francisco Braga (1940); Luiz Cosme, Andrade Neves, Freitas e Castro, Paulo Guedes e Artur Elsner, que atuou também como músico da Banda (1941); C. Mariano, Domingos “Mingotão” Moreira (1942); Juvelina de Freitas e Francisco Russo (1943); Roberto Eggers, (1944); Adolfo Fest e novamente Andrade Neves (1946); Ari Kerner e Celso Lima (1947). Possivelmente sejam do mesmo período os arranjos das compositoras Alayde Pinto Siqueira e Alice Pereira Machado, que infelizmente não estão datados. Embora representativa da produção local, essa amostra ocupa um espaço ínfimo, quando considerada a frequência de concertos realizados ao longo de toda uma década, e não ameaça a hegemonia da ópera.

Até o momento foram encontradas 48 composições de Leonardi. Único a mencioná-las, Corte Real afirma que eram “trabalhos improvisados para render homenagem a um amigo ou a alguma autoridade”. Ainda que diversos títulos sejam dedicados a autoridades – caso, por exemplo, da primeira obra sua executada pela BMPA, intitulada “Washington Luiz” –, é prudente duvidar desse juízo sumário, enquanto aguardamos por uma análise mais criteriosa (e quem sabe, por futuras execuções e gravações) desse material. Afinal (segundo o mesmo autor), Leonardi era formado pelo conservatório de Palermo e, antes de fixar-se em Porto Alegre, atuara como regente e trompetista em Assunção e Buenos Aires, onde fora recomendado a Corsi pelo conhecido regente e compositor Gino Marinuzzi. Finalmente, mas não menos importante, esteve à frente da BMPA por 25 anos (CORTE REAL, 1984, p. 51-3).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No espaço limitado deste artigo, é impossível analisar em profundidade o repertório da BMPA e a forma como, através dele, ela se projetou na paisagem sonora da cidade por mais

de três décadas, competindo pela atenção do público com o rádio e o cinema em franca expansão. Cabe assinalar, contudo, alguns aspectos que ressaltam da comparação com conjuntos similares da época. As duas únicas bandas brasileiras citadas como modelos no projeto de Corsi e Andrade Neves – a do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro e a da Força Pública de São Paulo – incluíam em seu repertório, já desde as décadas finais do Século XIX, polcas, maxixes, valsas e outros gêneros populares (ao lado de trechos de óperas e outras peças do repertório erudito). (MORAES, 1995, p. 149; TINHORÃO, 2013, p. 108-132) É também notório o papel fundamental das bandas militares do Recife para a criação do frevo, hoje patrimônio imaterial da humanidade (TINHORÃO, 2013, p. 113-4). Em 1925, essas e outras bandas já haviam gravado vários discos desses gêneros. Em Porto Alegre mesmo, na década de 1910, as bandas da Brigada Militar e do 10º Regimento de Infantaria tinham feito gravações desse repertório para a pioneira *Casa A Electrica*. (VEDANA, 2006, p. 58-62)

No contexto brasileiro da época, portanto, é forçoso concordar com Bohrer (citado acima) quanto ao caráter anti-popular, elitizante do repertório da BMPA que a administração municipal reorganizou em 1925. Mesmo as eventuais exceções (para além das composições de Leonardi, cuja autoridade permitia inseri-las, ainda que de forma comedida) eram obras populares estrangeiras, que chegavam através do cinema, como o citado pasodoble “Valencia”, executado pela Banda em marcha pelo centro da cidade, a fim de atrair o público para sua primeira retreta na praça. Lançada numa zarzuela em 1924, essa música ganhou notoriedade internacional ao ser incluída na trilha sonora de um filme mudo com o mesmo nome, lançado naquele mesmo ano de 1926, como a proclamar a sintonia de Porto Alegre com as últimas novidades da civilização ocidental. (VÁRIAS, 1926. p. 5)

REFERÊNCIAS

BOHRER, Felipe Rodrigues. 2014. **A música na cadência da história: Raça, classe e cultura em Porto Alegre no pós-abolição.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Orientadora: Profa. Regina Célia Lima Xavier. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CONEDERA, Leonardo de Oliveira. 2017. **Músicos no Novo Mundo: A presença de musicistas italianos na Banda Municipal de Porto Alegre (1925-1950).** Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História. Orientadora; Profa. Dra. Cláudia Musa Fay. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

CORSI, José; ANDRADE NEVES, José Joaquim. 1925a. **Banda-Orquestra Municipal de Porto Alegre:** Projeto de organização apresentado ao intendente municipal pelos maestros José Corsi e José de Andrade Neves. A Federação, n. 84, 8 abr. 1925, p. 4.

CORSI, José. 1925b. Alessandro Vessella, o Educador Inflexível. **A Federação**, n. 195. 22 ago. 1925, p. 5.

CORTE REAL, Antônio Tavares. 1984. **Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul.** 2a. ed. rev. aum. Porto Alegre, Movimento.

FERREIRA, Gabriel Russo. 2016. **Lista-gem do acervo histórico da Banda Municipal de Porto Alegre para recolhimento ao AHPAMV/SMC.** Doc. digital. 11p.

GRANO, Nicola Mario. 2012. **Alessandro Vessella.** Cosenza (Itália), Nuova Santelli.

MORAES, José Geraldo Vinci de. 1995. **Sonoridades Paulistanas: Final do Século XIX ao início do Século XX.** Rio de Janeiro, Funarte.

PORTO ALEGRE. Banda Municipal. **[Livro de Programas 1 - 1926-1935 “LP1”].** Livro manuscrito. 200 fls. numeradas. Acervo do Arquivo Histórico de Porto Alegre Moyses Vellinho.

–. **Arquivo.** Livro manuscrito. 200 fls. numeradas. s/d. Acervo do Arquivo Histórico de Porto Alegre Moyses Vellinho. Fundo Banda Municipal, maço 144. [Livro-Índice Alfabético de partituras “LIA”].

–. Arquivo por ordem numérica. In: **Programação de 1935 a 1942** [da Banda Municipal ipa]. Livro manuscrito, s/d. Fls. 196v. ao final. Acervo do Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo. [Lista de partituras 2 “LP2”]

PORTO ALEGRE, Prefeitura Municipal. 1925. **Livro de Atas do Conselho Municipal.** V. 27. Acervo do Arquivo Histórico de Porto Alegre Moyses Vellinho.

–. 1976. Decreto 5.471, de 22 de março de 1976.

–. 1979. Decreto 7.065, de 20 de novembro de 1979.

–. 1988. Lei 6.099, de 4 de fevereiro de 1988.

–. 2020. **Anuário Estatístico.** 49ª. ed. 2019. Secretaria Municipal de Planejamento e Gestão / Coordenação de Monitoramento de Resultados. Disponível em: [lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/smpeo/usu_doc/AnuarioEstatistico_2019-pronto.pdf](http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/smpeo/usu_doc/AnuarioEstatistico_2019-pronto.pdf)

–. 2021. Portal da Transparência. “Totais por cargo e secretaria - Administração direta” Secretaria Municipal de Administração e Patrimônio. Agosto 2021. <https://transparencia.portoalegre.rs.gov.br>. Acesso em 17/10/2021.

SANTI, Álvaro. 2021. Uma introdução à história da Banda Municipal de Porto Alegre (1912-1931). In. Calabre, Lia et al. **Anais do XI Seminário Internacional de Políticas Culturais.** Divinópolis, MG, Meus Ritmos Ed., 2021. p. 128-141. Disponível em <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/uploads/BibliotecaTable/9c7154528b820891e2a3c20a3a49bca9/342/16226713421849347275.pdf>

TINHORÃO, José Ramos. 2013. **Os sons que vem da rua.** Ed. rev. e ampl. São Paulo, Ed. 34.

VÁRIAS: Banda Municipal. 1926. **A Federação,** n. 146. 29 jun. 1926. p. 5

VÁRIAS: Banda Municipal. 1931. **A Federação,** n. 101. 30 abr. 1931. p. 4

VEDANA, Hardy. 2006. **A Casa Elétrica.** Porto Alegre. Porto Alegre, s/ed.

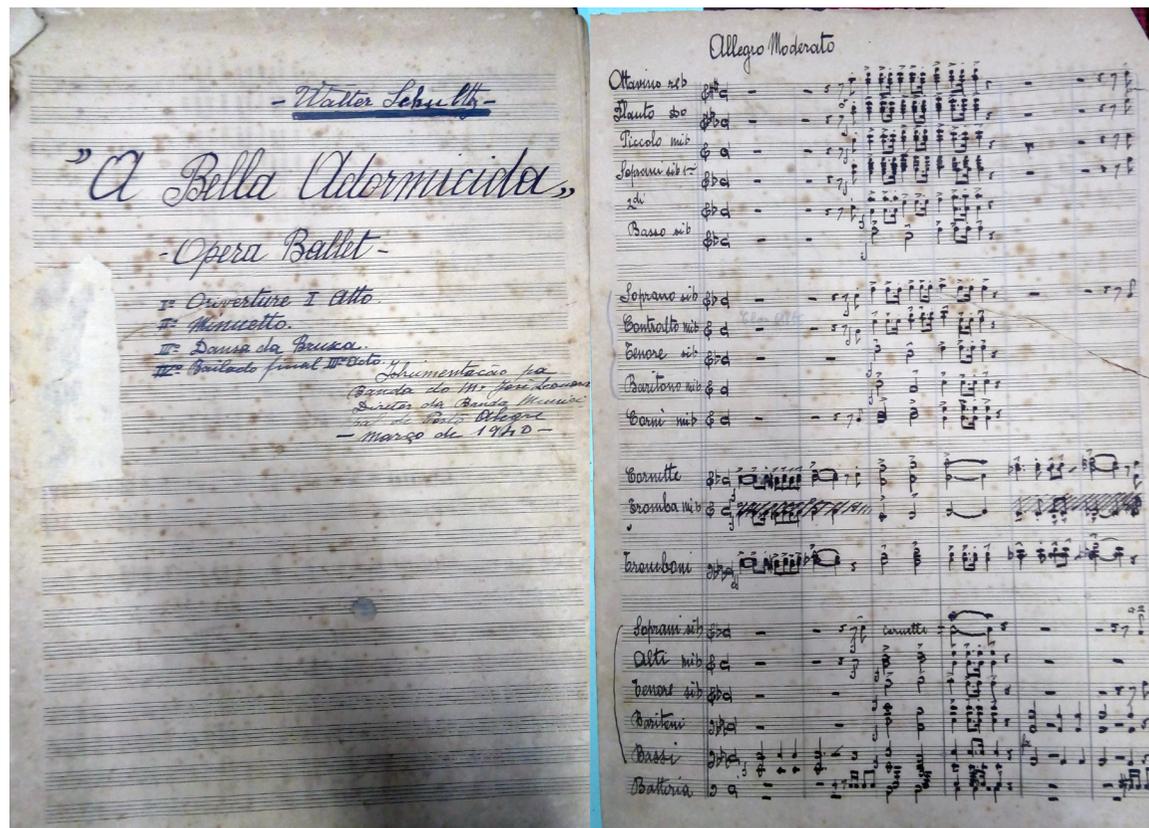


Figura 1 - Capa e primeira página do arranjo de Leonardi para obra de Walter Schultz Portoalegre (1907-1957) datado de março de 1940.

UM BUQUÊ DE FLORES DA ELOQUÊNCIA: UMA PROPOSTA DIDÁTICA DE ORNAMENTAÇÃO LIVRE PARA O PRIMEIRO MOVIMENTO DA TRIO-SONATA DO OPUS III N°4 DE ARCANGELO CORELLI

A FLOWER BOUQUET OF ELOQUENCE: A DIDACTIC PROPOSAL FOR FREE ORNAMENTATION FOR THE FIRST MOVEMENT OF THE TRIO-SONATA OPUS NO.4 BY ARCANGELO CORELLI.

RESUMO

A ornamentação livre, um dos mais importantes diferenciais do estilo musical italiano do século XVIII, é uma técnica utilizada para enriquecer o discurso melódico de uma obra, por meio da inserção de ornamentos em uma melodia. Na maior parte dos casos, os ornamentos não são previamente indicados pelo compositor na partitura, mas é esperado que o intérprete os adicione. (NEUMANN, 1986, p.545) O assunto foi abordado detalhadamente em preceptivas teóricas dentre as quais destacam-se Quantz, Tartini e Geminiani e em diversas edições setecentistas de sonatas solo com versões extensamente decoradas, que já na época cumpriam uma importante função didática. (RIBEIRO, 2020, p. 5) Dentre estas edições pré-ornamentadas, destaca-se a terceira edição das sonatas Opus V de Arcangelo Corelli, por Estienne Roger (Amsterdam, 1711). Entretanto, a existência de, pelo menos, uma instância aplicada à escrita de trio-sonatas pela pena de Georg Philipp Telemann (1731), alguns modelos de ornamentação em tratados de Geminiani e o fato de que uma considerável parte dos preceitos de Quantz voltados à prática da música de câmara no capítulo XVI de seu tratado ser voltada à questão da ornamentação livre, mostra que a prática não se restringia apenas ao universo das peças solo. Contudo, este é um assunto pouco abordado em fontes secundárias e ainda levanta inúmeras dúvidas de musicólogos e intérpretes hoje em dia. Motivado por esta demanda e fundamentado principalmente pelas fontes primárias citadas, uma pesquisa de mestrado foi conduzida e foi possível realizar modelos didáticos de ornamentação livre para três trio-sonatas do opus III de Arcangelo Corelli. O presente artigo visa a construção inédita de um modelo para o primeiro movimento da Opus III n°4 e, por meio do uso da mesma metodologia aplicada na pesquisa, conduzir o leitor a uma reflexão musicológica sobre o fenômeno da ornamentação livre em Trio-sonatas.

Palavras-Chave: Violino Barroco; Música antiga; Corelli; Trio-sonata; Ornamentação livre.

Roger Lins de A. G. Ribeiro
(PPGMUS-ECA-USP)
roger.ribeiro@usp.br

ABSTRACT

Free ornamentation, one of the most distinctive features of the 18th century Italian musical style, is a technique used to enrich the melodic discourse of a work through the insertion of ornaments in a melody. In most cases, ornaments are not written in the score, but added by the performer initiative (NEUMANN, 1986, p.545). The subject was approached in detail in theoretical perspectives, among which Quantz, Tartini and Geminiani stand out, as well as in several eighteenth-century editions of solo sonatas with extensively decorated versions, which at that time fulfilled an important didactic function. (RIBEIRO, 2020, p. 5) Among these pre-ornamented editions, the third edition of Arcangelo Corelli's sonatas op. V, as published by Estienne Roger (Amsterdam, 1711), is remarkable. However, the existence of at least one instance applied to the writing of trio-sonatas by Georg Philipp Telemann's pen (1731), some ornamentation models in Geminiani's treatises and the fact that a considerable part of Quantz's precepts focused on the practice of chamber music in chapter XVI of his treatise being focused on the issue of free ornamentation, shows that the practice was not restricted to the universe of solo pieces. However, this is a subject little discussed in secondary sources and still raises countless doubts for musicologists and interpreters today. Motivated by this demand and supported mainly by the cited primary sources, a master's research was conducted and it was possible to create didactic models of free ornamentation for three trio-sonatas from opus III by Arcangelo Corelli. This article aims to build a new model for the first movement of opus III n°4.

Keywords: baroque violin; early music; Corelli; Trio-sonata; Free ornamentation.

INTRODUÇÃO

No século XVIII, a música era entendida como um “discurso de sons” (Mattheson, 1739, p.233), e a performance musical era comparada à declamação de um orador (Quantz, 1752). Considerando essa relação, é possível compreender a ornamentação livre no espectro mais amplo das virtudes elocutivas.

O verbo ornamentar é derivado do verbo latim *ornare*, que significa guarnecer um exército ou uma frota. Quintiliano ([séc I] 2017) compara o *ornatus* (ornamentação) com o brilho de uma arma ou relâmpago: segundo o retor, o que assusta as pessoas é o brilho, e não o potencial de ferir ou matar. Assim, o brilho é que comove o público, e um discurso sem ornamentos é como um raio sem brilho. Essa definição contraria o senso comum do século XXI que tem o ornamento como um enfeite acessório. No escopo da retórica, o *ornatus* é uma das quatro virtudes elocutivas, ao lado de puritas, perspicuitas e decoro. Segundo Bartel (1997, p.78), “é nesta ‘Virtude’, *ornatus*, que as figuras retóricas e tropos encontram seu lugar.”

Na música barroca italiana a ornamentação livre é um componente essencial desta ‘Virtude’ estando associada não somente ao trabalho do compositor, mas principalmente ao do intérprete. No segundo livro da *Ética* a Nicômaco ([350ac]2018), Aristóteles argumenta que a virtude é a média entre dois vícios opostos. Seguindo essa linha, Lausberg (2004, p. 139) coloca o *ornatus* entre os vícios da insuficiência, *oratio inornata*, (discurso sem ornamentos) e a demasia, *mala affectatio*, (discurso obscurecido pelo excesso de ornamentos). Encontrar essa medida muitas vezes é um desafio para o intérprete da música barroca italiana no século XXI que encontra em fontes primárias como tratados e modelos de ornamentação proposto por compositores, intérpretes e editores contemporâneos uma poderosa ferramenta e em muitos casos a única saída para essa questão interpretativa.

No século XVIII, a ornamentação foi abordada em precep-

tivas teóricas, dentre as quais se destacam Quantz (1752), Tartini (1770), a obra de Geminiani (1748-1760) e Leopold Mozart (1756). Além dessas ricas fontes tratadísticas, é possível identificar e reunir diversas edições de sonatas para violino e baixo contínuo com versões extensamente decoradas. Dentre estas edições pré-ornamentadas, destaca-se a terceira edição das sonatas Opus V de Arcangelo Corelli, por Estienne Roger (Amsterdam, 1711).

Essa obra foi correntemente mencionada por Quantz (1752) em seu tratado. Zaslav (1996) enfatiza sua importância modelar e Paoliello ainda afirma:

Assim, as sonatas de Corelli foram modelo desse gênero no século XVIII, imitadas desde sua disposição até o estilo de cada movimento que compõe a sonata. Vale lembrar que os adágios ornamentados pelo compositor representam importante registro da prática de ornamentação livre italiana, podendo ser aplicado a outras composições italianas que, em geral, não trazem as ornamentações escritas e devem ser improvisadas (PAOLIELLO, 2017, p. 104).

A motivação da edição de modelos ornamentação segundo Zaslav (1996, p.109) era didática e foi uma prática bastante difundida. Só em relação ao mesmo opus V de de Corelli foram encontrados vinte diferentes manuscritos e edições setecentistas com espécime de ornamentação livre sobre parte das sonatas, sem contar espécimes perdidos como o de Matteis. (ibidem, p.108) Essas edições nos ilustram o caráter modelar da obra de Corelli e como a prática de ornamentar os adágios na música italiana era bem disseminada.

Porém, a obra publicada de Corelli inclui, além das 12 do Opus V; 48 trio-sonatas; e 12 concertos grossos, editados em 6 publicações (Spitzer e Zaslav, 2004, pag 80). Esse repertório serviu como modelo para diversos músicos e circulou a Europa por gerações ao longo do século XVIII.¹ Mas somente o

1 Existem obras encontradas em manuscritos com autoria atribuída a Corelli que não foram publicadas.

Opus V foi reeditado com exemplos ornados pelo compositor. A aplicação dos princípios implícitos em seu modelo nas demais obras de sua autoria, mesmo as trio-sonatas integrando a maior parte de seu escopo, é uma questão cercada de incertezas, pois trata-se de música de câmara com mais de uma voz solista.

Segundo Zaslav e Spitzer (2004, p. 82), Corelli em Roma mantinha um corpo de músicos profissionais conhecedores do seu estilo e maneira de tocar. Dentre eles, destacava-se majoritariamente como seu segundo violino e amigo pessoal a figura de Matteo Fornari, com quem Corelli muitas vezes tocava suas trio-sonatas. Uma questão prática e cultural envolve esse assunto: como eles combinavam suas interpretações? Se a música do Opus V era notada sem ornamentos, mas há vários registros dessa prática, não seria possível supor que Corelli, ao tocar, ornamentava os adágios das trio-sonatas? E, nesse caso, Fornari, ao tocar o segundo violino, provavelmente também não se limitaria somente ao que estaria escrito. Ainda, segundo os autores, Corelli era perfeccionista e ensaiava bastante sua orquestra. Seria a ornamentação uma das questões de ensaio?

Algumas dessas questões levantadas em minha pesquisa de mestrado (RIBEIRO, 2020, p. 6) permaneceram inconclusivas, mas em uma busca por modelos ornamentados em fontes primárias, tendo como principal referência a publicação de Frederick Neumann (1983) destacaram-se dois trabalhos encontrados nesse modelo escrito para trio-sonata, os *Trietti Metodichi* de Telemann (1739) e alguns modelos encontrados em meio a preceptiva de Geminiani (HELD, 2019)². Além dos modelos, foram encontrados preceitos sobre a realização de música de câmara e trio-sonata que versam sobre a ornamentação livre no tratado de Quantz (1752).

Motivado por esta demanda e fundamentado principalmente pelas fontes primárias citadas, uma pesquisa de mes-

2 Os de Geminiani menos explícitos que as edições de Telemann.

trado foi conduzida e foi possível realizar modelos didáticos de ornamentação livre para três trio-sonatas do opus III de Arcangelo Corelli. Em artigos recentes foram escolhidos para análise e composição de modelos de ornamentação dois movimentos lentos da segunda sonata do Opus III, bem como o primeiro movimento da terceira sonata. O presente artigo visa a construção inédita de um modelo para o primeiro movimento da quarta trio-sonata do opus III e, por meio do uso da mesma metodologia aplicada na pesquisa, conduzir o leitor a uma reflexão musicológica sobre o fenômeno da ornamentação livre em trio-sonatas.

CONSTRUINDO O MODELO DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA OPUS III N° 3, TERCEIRO MOVIMENTO

A quarta sonata do *Opus III* foi composta em Si menor e possui uma *inventio*³, em decoro alto, ou seja, seu estilo é bastante estrito e sério. Bach, posteriormente, em seu BWV 579, se utiliza da mesma *inventio* do segundo movimento para construir uma fuga para órgão, o que destaca a difusão das trio-sonatas de Corelli. Em termos retóricos, diferentemente do que ocorre nas três primeiras trio-sonatas, o terceiro movimento da IV sonata parece enfatizar o argumento principal da obra ao invés de contrastar, sugerindo ser uma *divisio* ou *partitio* e *confirmatio*, ao invés de *divisio* e *confutatio*. O último *alegro*, em caráter fugal, é a peroração do discurso com uma prosódia parecida com um *aleluia*.

O primeiro movimento, *largo*, em termos de *dispositio* do discurso da sonata inteira, representa o *exordium*, precedendo a fuga do segundo movimento, *vivace*, a *narratio* da sonata com o argumento principal, sua fuga.

3 *Inventio*: o primeiro cânone da retórica e o primeiro ofício do orador (ad Hêrenio, 2005[80-85 a.c]) consiste em reunir todos os argumentos do discurso, em música o material temático, o afeto representado e boa parte do trabalho do compositor.

Esse largo é um *exordium* por introdução, do tipo que busca a atenção dos ouvintes para a fuga do segundo movimento por meio da promessa de falar de matéria importante como recomenda o anônimo professor de Hêrenio em seu manual de retórica [2005 [86-82 a.c.], p. 59 [I-6]]⁴. Isto é constatado logo no primeiro compasso através de incisos como as três semicolcheias em direção à colcheia no segundo tempo e a colcheia pontuada do último, incisos típicos de uma *ouverture* (ou abertura), um lugar comum no barroco referente à nobreza. Este primeiro compasso por sua vez pode ser tomado como o *exordium* do discurso do *largo*⁵.

Do compasso 2 até o terceiro tempo do compasso 6, temos a *narratio* do movimento. Considerando tudo o que foi exposto até agora, constatamos que é um movimento que não exige o uso de diminuições rebuscadas (*passaggi*). Ainda assim, se os músicos quiserem ter os ouvintes atentos e benevolentes com o discurso musical, é exigido o uso de pequenos ornatos expressivos (*grazzie*). Dessa maneira, optamos em nosso modelo por transplantar do Opus V do Corelli alguns destes pequenos ornatos que podem enaltecer o discurso por meio de *appoggiaturas* e prolongamentos de dissonâncias. A textura homofônica entre os violinos, embora à primeira vista assuste o intérprete desencorajando-o de elaborar ornamentos é mencionada por Quantz (1752) principalmente em seu capítulo de cadências duplas, que recomenda o uso de ornamentação homofônica. Essa mesma ornamentação

4 O anônimo professor de Hêrenio expõe dois tipos de *exordium*, a introdução, que parte da *inventio* da própria *narratio* e apenas abre a atenção e a admiração do ouvinte e a insinuação, que parte de pontos levantados pelo discurso predecessor ou de senso comum da causa que o contrariam, como por exemplo causas que já sejam controversas por natureza como o discurso de defesa de um parricida. A insinuação abre a atenção do ouvinte distraíndo-o dos pontos fracos para que o orador posteriormente os refute ou busque uma conciliação.

5 Os movimentos da sonata podem ser parte do discurso da sonata inteira e um discurso à parte, assim podemos dividir o movimento de acordo com a *dispositio* dele mesmo. (Ribeiro, 2020 p. 97)

em homofonia é constantemente sugerida por Telemann em seus modelos para os *trietti metodichi*, conforme podemos observar no recorte da figura 1. De maneira análoga optamos por esse tipo de ornamentação no modelo do *exordium* do primeiro compasso.

Trietto I
Grave
G. P. Telemann

56	6	96	76	7	43
34	5	43	34	6	98
				3	

Figura 1: Trecho composto em terças e ornado em homofonia por Telemann. Fonte: Telemann, Trietti Metodichi, Trietto 1. Edição e recorte nosso.

A partir da *narratio* (C. 2 até o 3º tempo do C. 6) a trio-sonata ganha uma textura imitativa começando pelo segundo violino. Seguindo os conselhos de Quantz (1752) em seu 16º capítulo que aponta a igualdade do segundo violino em relação ao primeiro e o dever dos dois responderem a altura os ornatos:

Se em um trio uma das partes começa fazendo uma variação, a outra deve fazê-lo da mesma maneira; e se ela foi capaz de adicionar algo mais, adequado e agradável, ela pode fazê-lo. No entanto, ela tem que fazer isso no final da variação, para mostrar que ela é capaz de imitá-la de forma simples, bem como de variar novamente, é mais fácil fazer uma variação primeiro do que imitar segundo. (ibidem, Cap16, §25, p.176)

Seguindo esse princípio, nosso modelo começa com um jogo imitativo entre as vozes. A partir da metade de C. 6 até a cadência do C. 11, Corelli apresenta uma sessão em suspensão com textura e harmonia contrastante em relação ao resto do movimento (confutatio) o que pode sugerir aos intérpretes um duelo de ornamentos, consciente das regras acima, no C. 8 até seu estreitamento no C. 9, onde há a exata textura do C. 11 do quarto movimento da quarta sonata do opus V, de forma que optamos por transplantar seus ornatos no modelo (anexo 1). Na cadência do C. 11, também há um espaço para *fiorituras* mais ousadas.

A partir do C. 11 até o C. 17 temos uma *divisio*, que após a *confutatio* deve enaltecer o afeto sério da peça. O inciso em *suspiratio*⁶ do compasso 11 é o espelhamento do mesmo do C. 6 e do C.17. Buscando enfatizar o afeto sério da peça, optamos neste modelo por usar o mesmo pequeno ornato (*grazzie*) nos três compassos, imitados pela voz respondente conforme as recomendações acima.

Do c. 17 ao c. 21 temos a *confirmatio* do movimento. Além da preocupação apontada por Quantz (op. Cit) na citação acima, os intérpretes devem ter em mente o eco sugerido pelo compositor por meio da dinâmica notada (p), assim os ornamentos do C. 18 devem ser exatamente os mesmos do C. 17. Ao se aproximar da cadência no c. 21, há um aumento de ten-

6 Figura de retórica que remete a um suspiro e entremeiam pausas com pequenas expressões em notas.

são e suspensões, que dão ao intérprete a possibilidade de ornamentar ao sair da dissonância em direção a sua resolução (uma regra implícita observada no modelo de ornamentação do opus V de Corelli).

Os três últimos compassos correspondem à peroração ou *conclusio* do *exordium* da sonata e, a exemplo dos seis espécimes de *exordium* de sonatas ornamentadas da terceira edição do opus V, exigem do intérprete uma grande eloquência, abrindo espaço para *fiorituras* (*passaggi*) mais ousadas a fim de encerrar a cadência final do movimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O orador latino Quintiliano (século I), que foi modelo de diversos teóricos e compositores dos sécs. XVII e XVIII, em *Institutio oratoria* [Instituição oratória] afirma “Com efeito, que pintor aprendeu a esboçar tudo o que existe na natureza das coisas? No entanto, uma vez assimilada a técnica da imitação, copiará o que quer que tenha visto.” (QUINTILIANO, 2015, VII x, 9).

Os modelos de ornamentos se revelam um meio acessível a toda sorte de músico do século XXI de poder imitar os *auctoritas*⁷ dos séculos XVII e XVIII ao realizar esse tão difundido repertório. Entretanto, de acordo com a própria preceptiva setecentista, a variedade de casos não contemplados por eles exigem um estudo mais aprofundado. Desta maneira, esta pesquisa permite, não só pelos próprios modelos elaborados e disponibilizados, mas principalmente pelo caminho de construção destes, uma luz na direção do brilho ornamental exigido pelo repertório italiano.

7 O conceito latino de *auctoritas*, neste contexto, diz respeito àquele que se tornou um modelo dentro de algum estilo e passou a representar. Assim temos Corelli como *auctoritas* do estilo italiano.

REFERÊNCIAS

Anônimo [atribuído a Cícero], 2005, **Retórica a Hêrenio** São Paulo, Hedra. tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra.

ARISTÓTELES. 2018, **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Edipro. Tradução de Edson Bini.

BARTEL, Dietrich. 1984, **Musica Poetica: Musical Rhetorical Figures in German Baroque**, Google books.

CORELLI, Arcangelo. 1979 [1700-1711]. **Opera quinta**. Sonata, 1 partitura. Firenze [Roma-Amsterdan]: Arquivum Musicum [Gasparo Pietra Santa- Estienne Roger], Fac-simile.

CORELLI, Arcangelo. **Opera terza**. 1888. Trio-sonata, 3 partituras. Londres: Joseph Joachim e Friedrich Chrysander,

NEUMANN, Frederick. 1983, **Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: with Special emphasis on J. S. Bach**. New Jersey: Princeton University Press..

HELD, Marcus. Francesco Geminiani (1687-1762): comentários e tradução da obra teórica completa. São Paulo, 2017. 531 páginas. Dissertação (mestrado em musicologia) Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-27092017-101128/pt-br.php> Acesso em: 13 maio 2021.

MATTHESON, Johann. 1996 [1739] **Der Vollkommene Capellmeister**. Kassel [Hamburg]: Bärenreiter [Christian Herold],. Fac-simile

QUANTZ, Johann Joachim. 1983 [1752] **Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen**. Leipzig [Berlin]: Deutscher Verlag für Musik [Voss],.

QUINTILIANO, Marcus Fabius. 2015 **Instituição oratória**. Tradução de Bruno

Bassetto. Campinas: Editora da UNI-CAMP, V. 1 2, 3 e 4.

PAOLIELLO, Noara. 2017, **Gosto e estilo na música do XVIII**: os concertouvertures de Georg Philipp Telemann. São Paulo: Annablume/Fapesp Clássica.

TELEMANN, Georg Philipp. **Trietti Methodichi**. Hamburg: Georg Christian Gund, 1731. Trio-sonata . 3 partituras. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/3_Trietti_methodichi_e_3_Scherzi_\(Telemann%2C_Georg_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/3_Trietti_methodichi_e_3_Scherzi_(Telemann%2C_Georg_Philipp))>. Acesso em 15 out. 2017.

RIBEIRO, Roger Lins de Albuquerque Gomes. **Ornamentação barroca italiana em trio-sonatas**: O Opus III de Arcangelo Corelli. 2020. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/D.27.2020.tde-10032021-153702. Acesso em: 2021-09-10.

SPITZER, John; ZASLAW, Neal. 2004. **The Birth of The Orchestra**: History of an institution, 1650-1815. New York: Oxford University Press.

ZASLAW, Neal. 1996, Ornaments for Corelli's violin sonata, op. 5. **Early music**, v. 24, n. 1, p. 95-116, fev. 1996

Trio-sonata Opus III nº 4 I- Largo Arcangelo Corelli (1653-1713)

Violino 1 ornada
Violino 1 esqueleto
Violino 2 ornada
Violino 2 esqueleto
Baixo Continuo

Edição e ornamentação proposta por Roger Ribeiro

Violino 1 ornada
Violino 1 esqueleto
Violino 2 ornada
Violino 2 esqueleto
Baixo Continuo

Edição e ornamentação proposta por Roger Ribeiro

Anexo 1: Partitura do modelo construído no artigo

ESTUDOS BRASILEIROS PARA INICIAÇÃO AO VIOLÃO: AMOSTRA E PROPOSTA DE UM GUIA PEDAGÓGICO

BRAZILIAN STUDIES FOR GUITAR INITIATION: SAMPLE AND PROPOSAL FOR A PEDAGOGICAL GUIDE

Guido Tornaghi (UNIRIO)
guido.tornaghi@edu.unirio.br

Luiz Fernando Rocha (UNIRIO)
fernandoacademico@gmail.com

Clayton Vetromilla (UNIRIO)
clayton.d.vetromilla@unirio.br

RESUMO

O presente trabalho se insere no projeto de pesquisa 'Ensino do violão: iniciação à técnica e ao repertório brasileiro' cujo objetivo geral é divulgar a produção de métodos e de peças cujos autores manifestaram formalmente o intuito de contribuir para a formação técnica-musical de violonistas em suas fases iniciais. Nosso objetivo específico aqui é apresentar os resultados da etapa de levantamento e seleção de obras bem como uma proposta de um guia dos aspectos técnicos e musicais preponderantes na amostra estabelecida. Para estabelecer os indicadores do referido guia, compilamos os trabalhos de Marques (2012) e Lucena (2017), que, por sua vez, adaptaram os parâmetros de análise apresentados pelos compositores-violonistas Leo Brouwer e Ulisses Rocha. Depois de uma breve contextualização, apresentamos o resultado de um teste piloto sobre a coleção de Dez estudos escritos por André Campos Machado.

Palavras-Chave: Música; Violão; Estudos

ABSTRACT

This work is part of the research project 'Teaching the guitar: initiation to technique and the Brazilian repertoire' whose general objective is to disseminate the production of methods and pieces whose authors formally expressed the intention to contribute to the technical-musical training of guitarists in their early stages. Our specific objective here is to present the results of the survey and selection of works, as well as a proposal for a guide to the technical and musical aspects that predominate in the established sample. In order to establish the indicators of the referred guide, we have compiled the works of Marques (2012) and Lucena (2017), which, in turn, adapted the analysis parameters presented by the composer-guitarists Leo Brouwer and Ulisses Rocha. After a brief background, we present the result of a pilot test on the collection of Dez estudos (Ten studies) written by André Campos Machado.

Keywords: Music; Acoustic guitar; Studies

INTRODUÇÃO

O presente estudo está inserido no projeto de pesquisa Ensino do violão: iniciação à técnica e ao repertório brasileiro (PROPG-UNIRIO P0060/2016), cujo objetivo geral é divulgar métodos e peças para violão publicadas no Brasil por pedagogos e/ou compositores brasileiros, que manifestaram formalmente o intuito de contribuir para a formação de violonistas em suas fases iniciais. Aqui compartilhamos os resultados preliminares de uma das vertentes do referido trabalho, cuja proposta é elaborar um guia dos aspectos técnicos e musicais preponderantes em coleções de estudos dirigidos aos iniciantes no repertório violonístico. Para tal, estabelecemos uma amostra de dez coleções de estudos e elaboramos indicadores, compilamos a partir dos trabalhos de Marques (2012) e Lucena (2017), que, por sua vez, adaptaram parâmetros de análise apresentados pelos renomados compositores violonistas Leo Brouwer e Ulisses Rocha.

As obras selecionadas pertencem a Bezerra (2013); Gloeden (1979); Guerra-Peixe (1981); Machado (2020); Paoliello (1993-2014); Piló (2017); Porto Alegre ([2013 ou 2014]); Requião (2001); e Schneider (1986 e 1990). Com exceção de Requião e Gloeden, tal repertório foi abordada durante o Ciclo de debates: estudos para violão por compositores brasileiros, evento realizado entre julho e agosto de 2020, como parte da mostra virtual permanente do Instituto Villa-Lobos (IVL) do Centro de Letras e Artes (CLA) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) (Figura 1). Na ocasião, compositores expuseram aspectos da gênese de suas próprias obras e pesquisadores apresentaram o resultado de seus estudos sobre esta vertente do repertório para o qual convergem propósitos didáticos (fórmulas para o desenvolvimento da técnica do violonista) e a livre manifestação de concepções estéticas.

O material foi compilado em um catálogo do evento, constituindo-se no guia para as exposições e os debates ocorridos (CICLO DE DEBATES, 2021). A referida publicação amplia o le-

vantamento realizado por Lucena (2017), contendo a ficha técnica de cada uma das seis sessões, acrescida de hiperlinks que direcionam aos debates e a conteúdos complementares. Consta ainda no documento a avaliação do evento pelos debatedores e comentários dos editores em relação aos estudos cujo público-alvo são os iniciantes na técnica violonística, conforme expresso pelos compositores acima citados (Machado, Paoliello, Porto Alegre, Schneider, Piló e Bezerra). Em tal vertente de produções (dos "estudos simples"), foram listados, entre outros, os trabalhos de César Guerra-Peixe, Luciana Requião, Edelton Gloeden, Fanuel Maciel de Lima Júnior, Emanuel Nunes, Isaías Sávio, Rogério Dentello e Reginaldo Carvalho, dos quais selecionamos os primeiros (Guerra-Peixe, Requião e Gloeden). Adiante, aspectos da pesquisa e alguns dos resultados preliminares a que chegamos em relação a Machado (2020).

**ESTUDOS PARA VIOLÃO
POR COMPOSITORES
BRASILEIROS**

ACÁCIO PIEDADE
ANDRÉ CAMPOS MACHADO
ARTHUR KAMPOLA
CAMARGO GUARNIERI
CLAUDIO SANTORO
FRANCISCO MIGNONE
FRED SCHNEITER
GUILHERME PAOLIELLO
JOSÉ MARIA BEZERRA
LUIZ OTÁVIO BRAGA
MAURÍCIO OROSCO
NELSON PILÓ
PAULO PORTO ALEGRE
ROBERTO VICTORIO
RODOLFO COELHO DE SOUZA
ULISSES ROCHA

PRO XC
PRÓ-REITORIA DE
EXTENSÃO E CULTURA
UNIRIO

QR Code

Instituto Villa-Lobos

21.07, TERÇA-FEIRA / 15H
EDELTON GLOEDEN (USP): DOZE VALSAS EM FORMA DE ESTUDO (F. MIGNONE)
FELIPE GARIBALDI (UNASP-EC): ESTUDO, 1982 (C. SANTORO)
RODOLFO COELHO DE SOUZA (USP): ESTUDO N° 1, PARA NARRADOR E VIOLÃO, 1977

22.07, QUARTA-FEIRA / 18H
ANDRÉ CAMPOS MACHADO (UFU): DEZ ESTUDOS
GUILHERME PAOLIELLO (UFOP): PRIMEIROS ESTUDOS
PAULO PORTO ALEGRE (SP): AS COLEÇÕES DE ESTUDOS

28.07, TERÇA-FEIRA / 15H
LUÍS CARLOS BARBIERI (RJ): MICRO-ESTUDOS E ESTUDOS OBLÍQUOS (F. SCHNEITER)
LUIZ OTÁVIO BRAGA (UNIRIO): DEZ ESTÚDIOS
ULISSES ROCHA (SP): DEZ ESTUDOS

29.07, QUARTA-FEIRA / 18H
ARTHUR KAMPOLA (UNIRIO): PERCUSSION STUDIES FOR GUITAR
MAURÍCIO OROSCO (UFU): ESTUDOS EM ARABESCOS
ROBERTO VICTORIO (UFMT): ESTUDOS SINTÉTICOS

04.08, TERÇA-FEIRA / 15H
ACÁCIO PIEDADE (UESC): TRÊS ESTUDOS
FABIANO BORGES (DF): TRÊS ESTUDOS (C. GUARNIERI)
FÁBIO NERY (UEMG): CHORINHOS DIDÁTICOS (N. PILÓ)
JOSÉ BEZERRA (UFPA): RITMOS DA AMAZÔNIA

Figura 1 - Material de divulgação do Ciclo de debates: estudos para violão por compositores brasileiros

QUESTÕES PRELIMINARES E PROJETO PILOTO

Marques (2012) transcreveu um guia elaborado por Leo Brouwer, para os seus famosos Estudios sencillos, no qual são adotados cinco indicadores. São eles: propósito (objetivo principal do estudo), tempo (andamento), técnica (mão direita e mão esquerda), carácter (sugestões para a interpretação) e "o que não se deve fazer" (cuidados a serem adotados para se atingir os objetivos do estudo) (p.35) (Figura 2).

Estudio 1	
1 – Propósito	Desarrollo del pulgar (p) m. derecha. M. izq. Fácil cada dedo se articula solo.
2 – Tempo	Rápido. El tempo cómodo.
3 – Técnica	Concentrarse en la M. derecha (sin rigidez).
4 – Carácter	Rítmico. Sentir dos niveles "orquestales", el bajo en relieve.
5 – Que <u>no</u> debe hacerse	No debe sobresalir el acompañamiento "agudo" (i,m)

Figura 2 - Indicadores dos Estudios sencillos, de Leo Brouwer, conforme o próprio compositor, segundo Marques (2012, p.35).

Lucena (2017), por sua vez, realizou um levantamento sobre a produção de estudos para violão escritos por compositores brasileiros desde a década de 1950, como ponto de partida de uma análise dos 25 Pequenos estudos populares para violão escritos em 2015 por Emanuel de Carvalho Nunes. Para sua análise, Lucena e seus colegas ampliaram os indicadores que Ulisses Rocha utilizou ao introduzir a gênese e a análise dos Dez estudos por ele escritos em 1997. São eles: compassos, tonalidade, objetivo técnico (ou, conforme Rocha, "objeto técnico"), plataforma musical (conforme Rocha, "recursos harmônicos e melódicos"), aplicabilidade (conforme Rocha, aplicação "no contexto da improvisação solo"), exequibilidade (conforme Rocha, "critérios de avaliação de dificuldade") e nível proposto (LUCENA, 2017, p.255-256) (Figura 3).

RESUMO ANALÍTICO-PEDAGÓGICO							
TÍTULO DO ESTUDO	COMPASSOS	TONALIDADE	OBJETIVO TÉCNICO	PLATAFORMA MUSICAL	APLICABILIDADE	EXEQUIBILIDADE	NÍVEL PROPOSTO
Pequeno Estudo Popular Nº 01	34	Sol Mixolidio	Ação do "p" em ritmo específico; saltos entre cordas na região grave; escalas na região grave alternando "p" e "i".	Baião	Independência do "p"; introdução do estudante às características rítmicas, harmônicas e melódicas do gênero Baião. Independência do violão em relação	Compasso simples (2/4), pequena duração, andamento moderado, utilização das cordas soltas do violão na escordatura tradicional e sem "malabarismos" técnicos.	Transição entre o básico e o intermediário

Figura 3 - Indicadores apresentados por Lucena (2017, p.257), baseados em Ulisses Rocha.

Para atender aos nossos objetivos, buscou-se uma síntese entre os indicadores acima descritos, chegando ao seguinte consenso. Tratar, de um lado, aspectos gerais, visando principalmente situar questões de ordem musicológica que focalizem, por exemplo, as especificidades do repertório produzido em um determinado período ou região. Destacar, de outro lado, não somente aspectos da linguagem harmônica utilizada (em "idioma": tonal, atonal, modal, dodecafônico, escalas exóticas, etc.), mas também aqueles de ordem da técnica do instrumento que dialogam com os temas apresentados nos métodos de iniciação ao violão. Por exemplo: peças que exploram habilidades específicas para ambas as mãos (ligados mecânicos, harmônicos naturais, arpejos, trêmulo, etc.), métrica/compasso (compassos simples ou compostos, alternância de compassos, etc.), e outros temas.

Com exceção dos estudos de Gloeden e Requião, dados sobre a amostra foram compilados no catálogo do *Ciclo de debates: estudos para violão por compositores brasileiros*, que inclui, nos apêndices, considerações gerais sobre as *Breves*, de Guerra-Peixe (CICLO DE DEBATES, 2021). Conforme Gloeden (1979), os *Seis pequenos estudos*, dedicados a Henrique Pinto, foram escritos com o objetivo de apresentar ao estudante aspectos da linguagem musical contemporânea. Assim, de maneira preliminar, são tratados – dentro do âmbito da técnica violonística – problemas rítmicos e de leitura envolvendo, por exemplo, alternância de compassos, polirritmia bem como ritmos aumentados e diminuídos.

Segundo Requião, foram seus alunos e alunas de violão, que lhe estimularam a escrever os Seis estudos-canção¹, coleção de peças "de fácil execução", que contém as "possibilidades expressivas características da linguagem violonística" ao abordar "tudo aquilo que ouvimos no repertório tradicional escrito para o instrumento". Ou seja, arpejos e escalas, tons e modos, algumas rítmicas bem brasileiras e outras nem tanto, glissandos, ostinatos, baixos pedal e ligaduras. A compositora acrescenta:

A grafia da música, em alguns casos, ficou um pouco "chata" de ler, dessa forma o álbum de partituras tinha como complemento um CD com as músicas gravadas por mim. Dessa forma, imaginei que seria possível "tirar" as músicas de ouvido ou ter nas gravações uma possibilidade de melhor compreensão da partitura. E por que chamei de Estudo-Canção? Embora não tenha letra, as melodias são cantáveis e, para mim, soam como uma canção (REQUIÃO, 2021)

De tal ponto de vista, o repertório aqui selecionado contempla um panorama da produção didática para violão entre as décadas de 1970 até 2010 (Tabela 1). Uma descrição detalhada dos dez estudos de André Machado, conforme os indicadores aqui estabelecidos, aponta os seguintes resultados: predomínio da música tonal, em compassos simples, com três peças em gênero popular; leitura e montagem de acordes (mão esquerda), com ênfase em fórmulas de acompanhamento (mão direita); destacando-se ainda um estudo de trêmulo, dois de ligados mecânicos e um de escalas (Tabelas 2 à 7).

1 Gravação ilustrativa especialmente realizada para esta publicação: Seis estudo-canção, por Clayton Vetromilla

Compositor	Data(s)	Estado	Título	Datas
Bezerra	1967	PA	<i>Ritmos da Amazônia</i>	2010-2011
Gløeden	1955	SP	<i>Pequenos estudos</i>	1979
Guerra-Peixe	1914-1993	RJ	<i>Breves</i>	1981
Machado	1965	MG	<i>Estudos</i>	2003-2004
Paoliello	1963	MG	<i>Primeiros estudos</i>	1993-2014
Piló	1914-1986	MG	<i>Chorinhos didáticos</i>	[1970-1980]
Porto Alegre	1953	SP	<i>Peças fáceis: formas musicais</i>	[2013 ou 2014]
Requião	1968	RJ	<i>Estudos-canção</i>	2000-2001
Schneider	1959-2001	BA	<i>Estudos oblíquos</i>	1986
			<i>Micro-estudos</i>	1990

Tabela 1 - Dados gerais da amostra, pelos autores

Título	Subtítulo	Andamento (pulsção semínima)
Estudo nº 1	Ligados	72 [Andantino]
Estudo nº 2	Arpejos	100 [Allegretto]
Estudo nº 3	Trêmulo	[Sem indicação]
Estudo nº 4	Escalas	Com tranquilidade
Estudo nº 5	Melodia acompanhada	Calmamente
Estudo nº 6	Terças	88 [Moderato]
Estudo nº 7	Ligados	75 [Andantino]
Estudo nº 8	Polegar	80 [Andantino]
Estudo nº 9	Acordes	160 [Vivo]
Estudo nº 10	Acordes diminutos	100 [Allegretto]

Tabela 2 - Dados colhidos na partitura (MACHADO, 2020)

Título	Idioma	Título	Métrica
Estudo nº 9	Modal (Sol - Mixolídio)	Estudo nº 1	Binário
Estudo nº 8	Tonal (DóM e Dóm)	Estudo nº 6	Binário
Estudo nº 1	Tonal (Lám e LÂM)	Estudo nº 7	Binário / Chorinho
Estudo nº 3	Tonal (Lám)	Estudo nº 8	Binário / Chorinho
Estudo nº 7	Tonal (Lám)	Estudo nº 10	Binário / Samba
Estudo nº 4	Tonal (LÂM)	Estudo nº 3	Quaternário
Estudo nº 6	Tonal (LÂM)	Estudo nº 4	Quaternário
Estudo nº 2	Tonal (Mím e MiM)	Estudo nº 5	Quaternário
Estudo nº 10	Tonal (Mím)	Estudo nº 2	Ternário
Estudo nº 5	Tonal (RéM)	Estudo nº 9	Ternário

Tabela 3 - Análise das partituras (MACHADO, 2020), pelos Autores

Título	Habilidade (ME)
Estudo nº 2	Acordes
Estudo nº 3	Acordes
Estudo nº 5	Acordes
Estudo nº 6	Acordes
Estudo nº 8	Acordes
Estudo nº 9	Acordes
Estudo nº 10	Acordes
Estudo nº 4	Escalas
Estudo nº 1	Ligados asc./desc.
Estudo nº 7	Ligados asc./desc.

Tabela 4 - Dados colhidos na partitura (MACHADO, 2020), pelos autores

Tabela 5 - Dados informados pelo compositor (MACHADO, 2020), pelos autores

Título	Habilidade (MD)
Estudo nº 9	Acordes (p.i.m.a)
Estudo nº 1	Alternância dos dedos i.m. (melodia) combinados com p. (baixo)
Estudo nº 4	Alternância dos dedos i.m. (melodia) combinados com p. (baixo)
Estudo nº 7	Alternância dos dedos i.m. (melodia) combinados com p. (baixo)
Estudo nº 5	Arpejo (p.i.m.a.) com simultaneidade (dedos p. e a.)
Estudo nº 2	Arpejos (p.i.m.)
Estudo nº 6	Articulação conjunta e Arpejos (p.i.m.)
Estudo nº 8	Dois planos sonoros
Estudo nº 3	Trêmulo (p.a.m.i)
Estudo nº 10	Três planos sonoros

Tabela 6 - Análise das partituras (MACHADO, 2020), pelos autores

Título	Outros
Estudo nº 2	Melodia (voz grave, p.)
Estudo nº 8	Melodia (voz grave, p.) acompanhada
Estudo nº 10	Melodia (voz superior) acompanhada
Estudo nº 3	Melodia (voz superior, a.) acompanhada
Estudo nº 5	Melodia (voz superior, a.) acompanhada
Estudo nº 6	Tema e variações
Estudo nº 1	-
Estudo nº 4	†
Estudo nº 7	-
Estudo nº 9	-

Tabela 7 - Análise das partituras (MACHADO, 2020), pelos autores

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa está em sua fase exploratória, portanto pressupomos a possibilidade de alterações, por exemplo, quanto a representatividade da amostra. Constatamos que esta inclui dois compositores nascidos na década de 1910 (Guerra-Peixe e Piló), três na de 1950 (Gloeden, Porto Alegre e Schneider) e quatro na de 1960 (Bezerra, Machado, Paoliello e Requião), o que nos leva à questão: quais outros compositores, nascidos entre as décadas de 1920 e 1940, escreveram estudos para iniciantes na técnica violonística? Da mesma maneira, com exceção de Bezerra (natural do Norte) e Schneider (natural do Nordeste), sete dos compositores selecionados nasceram de estados da região Sudeste (excluindo-se o Espírito Santo), o que nos leva à questão: em que estágio se encontra a produção de repertório didático para violão nas diversas regiões do país?

Está prevista a possibilidade de se incluir, descartar ou renomear indicadores, de maneira a estabelecer uma ferramenta ampla o suficiente para abarcar o maior número de possibilidades. Por exemplo, os parâmetros e indicadores que descrevem parcialmente os aspectos didáticos dos estudos de Machado parecem suficientes para abarcar obras que gravitam pelo tonalismo (no caso de Requião) e modalismo (no caso de Paoliello e Guerra-Peixe), por gêneros da música popular (no caso de Piló e Porto Alegre) e folclórica (no caso de Bezerra) bem como pelas formas clássicas (no caso de Guerra-Peixe). Por outro lado, tais padrões ainda não foram confrontados com padrões oriundos do experimentalismo da música dos anos 1970 (no caso de Gloeden e Schneider). Finalmente, uma questão ainda a definir é o formato adotado para disponibilizarmos um banco de dados, de maneira que o usuário, por exemplo, através de um site ou aplicativo, no qual poderiam se combinar os vários parâmetros e indicadores de busca.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, José. 2010-2011. Ritmos da Amazônia: caderno virtual (p.110-125). Estudos para violão. 10 partituras. In. BEZERRA, José. 2013. **Estudos para violão**: a utilização da música da tradição oral da Amazônia paraense para o desenvolvimento da técnica violonística. Universidade Federal do Pará. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes. Orientadora: Sonia Maria Moraes Chada. Cidade: Belém. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7966>. [Acesso em 12 nov 2020].

CICLO DE DEBATES: estudos para violão por compositores brasileiros. Clayton Vetromilla (coordenação). Clayton Vetromilla, Guido Tornaghi, Luiz Fernando Rocha, organização, redação e edição. Rio de Janeiro: UNIRIO. Instituto Villa-Lobos, 2021. 1 E-book (44p.). Il. ISBN: 978-65-00-27026-6. Disponível em: <https://biblioteca.sophia.com.br/5782/>. [Acesso em 28 out 2021].

GLOEDEN, Edilton. 1979. **Pequenos estudos (primeira série)**. Estudos para violão. 6 partituras. Editora Novas Metas Ltda.

GUERRA-PEIXE, César. 1981. **Breves**: peças fáceis. Estudos para violão. 18 partituras. Irmãos Vitale.

LUCENA, Vinícius et alli. **Estudos escritos para violão solo pós 1950 no Brasil**: identificação e análise / 4o Fórum Internacional de Pós-graduação em Estudos de Música e Dança (Post-ip '17) / UA-INET-md / dezembro de 2017.

MACHADO, André. 2003-2004. Estudos (p.19-30). Estudos para violão. 10 partituras. In. MACHADO, André. **Minhas primeiras cordas** [recurso eletrônico]. 2. ed. ampl. Uberlândia: EDUFU, 2020.

MARQUES, Tiago. 2012. **Projecto Educativo Leo Brouwer**: contributos para a pedagogia guitarrística. Dissertação (Mestrado em Ensino da Música). Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte.

PAOLIELLO, Guilherme. 1993-2014. **Primeiros estudos**. Estudos para violão. 7 partituras. Manuscrito.

PILÓ, Nelson. Chorinhos didáticos (p.166-169). Estudos para violão. 4 partituras. In. NERY, Fábio; SANTOS, Mauro. (2017) **Quatro estudos para violão solo de Nelson Piló**: técnica com elementos do choro. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de performance Musical n.2. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.152-169.

PORTO ALEGRE, Paulo. [2013 ou 2014]. [Formas musicais] (p.22-28). In: **52 Peças fáceis**. Estudos para violão. 7 partituras. Disponível em: <https://www.pauloportoa-legre.com/s/52-pecasfaceis.pdf>. [Acesso em 10 out 2021].

REQUIÃO, Luciana. 2001. **Estudos-canção**. Estudos para violão. 6 partituras. Book Link / Em pauta: edição de partituras.

REQUIÃO, Luciana. Gravações. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <clayton.d.vetromilla@unirio.br> em 9 set. 2021.

SCHNEITER, Fred. 1986. **Estudos oblíquos**. Estudos para violão. 6 partituras. ed. Moacyr Teixeira Neto. Disponível em: <https://luiscarlosbarbieri.com.br/partituras#fred> [Acesso em 20 jul 2021].

SCHNEITER, Fred. 1990. **Micro-estudos**. Estudos para violão. 4 partituras. Manuscrito. Disponível em: <https://luiscarlosbarbieri.com.br/partituras#fred> [Acesso em 20 jul 2021].

ESTADO DA ARTE: UM LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO SOBRE A PREPARAÇÃO PARA A PERFORMANCE MUSICAL

STATE OF THE ART: A BIBLIOGRAPHIC SURVEY ON PREPARATION FOR A MUSICAL PERFORMANCE

Jean Carlos Gomes da Costa (UFSJ)
gomesda977@gmail.com

Rogério Tavares Constante (UFPEL)
rogerio_constante@hotmail.com

Rafael Mendes Ávila (UFSJ)
rafaelumendis@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho faz parte de uma pesquisa em desenvolvimento no programa de pós-graduação (mestrado) em música da Universidade Federal de São João del – Rei. Inicialmente são apontados os conceitos de interpretação musical e performance (ALMEIDA, 2011; ZUMTHOR, 2007), seguida de uma discussão acerca da preparação para a performance musical (ARAÚJO, 2010; IZNAOLA, 2000). Dando sequência, o artigo apresenta o resultado de um levantamento bibliográfico realizado nos moldes do “estado da arte” (FERREIRA, 2002; BARICHELLO, 2016) sobre a preparação para a performance musical. Esse levantamento foi feito a partir de trabalhos publicados entre 2015 e 2020 nas bases de dados dos anais da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), ABRAPEM (Associação Brasileira de Performance Musical), do Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP e dos periódicos Música Hodie, Opus e Orfeu. Então, os artigos foram selecionados através da análise do título, das palavras-chave e do resumo. Após a seleção inicial, eles foram lidos e classificados de acordo com o tema que abordam. No total, foram selecionados 49 artigos, distribuídos em 10 categorias identificadas. Pôde-se constatar que alguns temas são mais discutidos que outros, indicando campos de pesquisa ainda pouco explorados. Além disso, a classificação dos artigos em categorias concentra as publicações referentes à preparação para a performance musical em um único canal, como uma espécie de catálogo, facilitando a busca e a pesquisa dos interessados pelo assunto.

Palavras-Chave: Preparação para a performance musical; Estado da arte; Prática instrumental; Organização da prática instrumental; Estratégias de estudo.

ABSTRACT

Initially, the concepts of musical interpretation and performance are indicated, followed by a discussion about the musical performance's planning. Subsequently, the article presents the result of a bibliographic survey about the musical performance's planning, conducted in the structures of “state of art”. This survey was based on works published between 2015 and 2020 in the annals' database of ANPPOM (National Research and Postgraduate Studies Association in Music), ABRAPEM (Brazilian Association of Musical Performance), Simpósio Acadêmico de Violão from EMBAP and Música Hodje's, Opus' and Orfeu's periodicals. Then, the papers were selected through the analysis of the title, the keywords and the abstract. After the initial selection, they were read and classified according to the approached theme. Overall, 49 papers were selected and distributed into 10 identified categories. It could be verified that some themes are more debated than others, demonstrating underexplored research fields. Furthermore, the classification of the papers in categories focus the research fields concerning the musical performance's planning on a single channel, much alike a catalogue, facilitating the search for those interested in the subject.

Keywords: Musical performance's planning; State of art; Instrumental practice; Organization of instrumental practice; Practice strategies.

INTRODUÇÃO

Apesar da distinção explícita entre a *performance* musical e o momento de preparação diária, pode-se afirmar que esta influencia diretamente àquela. Nesse caso, a fim de clarear os conceitos que envolvem a discussão e evitar possíveis confusões entre os processos mencionados, apresenta-se necessária uma análise perante a *performance* e o que acontece em sua preparação. Zumthor (2007, p. 50) evidencia de forma clara o conceito de *performance*, em seu sentido mais amplo. Segundo ele, “[...] *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata” (ZUMTHOR, 2007, p. 50). Almeida (2011, p. 64) identifica em Zumthor (2007) uma ideia clara da distinção entre a *performance* e a preparação, adaptando os conceitos para a música. Logo, a *performance* pode ser considerada como um fenômeno efêmero, que ocorre em um momento específico e atende a situações peculiares, diferentemente da interpretação musical, que corresponde a todo o processo de preparação, estudo diário e rotina do intérprete. Mesmo havendo essa diferença, ambos os processos se caracterizam pela estreita relação entre si. Desse modo, investigar sobre a interpretação musical (preparação) pode contribuir para o entendimento da própria *performance* musical.

Como vimos anteriormente, Almeida (2011) distingue a *performance* da interpretação musical, no entanto, a preparação abrange atividades que não correspondem somente ao fazer musical. Araújo (2010, p. 18) aponta que o intérprete pode incorporar atividades de planejamento, observação e avaliação da sua preparação para a *performance* musical.

Segundo Iznola (2000, p. 3), o performer precisa compreender os obstáculos e desafios passíveis de ocorrerem em uma apresentação em público, para que ele se prepare devidamente em sua rotina, portanto é de extrema importância que o objetivo principal da prática (pode-se considerar da preparação de forma geral) seja a *performance*.

METODOLOGIA

Segundo Barichello (2016, p. 134) e Ferreira (2002, p. 258), pode-se considerar o Estado da Arte como uma pesquisa exploratória sobre algum tema específico, sendo que o objetivo consiste na identificação dos autores que estejam pesquisando acerca do assunto e, durante o processo, é possível descobrir lacunas existentes sobre o tema que ainda não foram discutidas.

A pesquisa exploratória foi realizada sobre a preparação para a *performance* musical, seguindo critérios específicos. Foram pesquisados artigos publicados entre 2015 e 2020 nas bases de dados dos anais da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), ABRAPEM (Associação Brasileira de Performance Musical), do Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP (Escola de Música e Belas Artes do Paraná) e dos periódicos, Música Hodie, Opus e Orfeu. Os artigos foram selecionados a partir da análise do título, das palavras-chave e do resumo.

Foram selecionados 49 artigos no total, sendo 20 da ABRAPEM, 11 da ANPPOM, 2 do Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP, 4 da Música Hodie, 10 da Opus e 2 da Orfeu. Após a seleção, foram realizadas resenhas dos artigos para a identificação dos temas abordados e dos autores citados. Então, foram criadas categorias para a classificação desses artigos, sendo que elas surgiram a partir do conteúdo encontrado nos trabalhos selecionados.

Durante a leitura dos artigos foram identificadas 10 categorias: Organização do estudo na prática instrumental, habilidades motoras e/ou cognitivas, aspectos quantitativos e qualitativos da prática, autorregulação (autoavaliação), estratégias de ensaio, memória/memorização, aspectos extramusicais, colaboração com o compositor, tecnologia e estágios da preparação para a *performance* musical.

APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Os artigos classificados estão apresentados em formato de quadros que podem ser acessados no link¹. Os quadros estão organizados de acordo com cada categoria proposta para que seja mais fácil a identificação dos temas e o acesso aos trabalhos. Dessa forma, há um quadro para cada categoria, indicando os anais/periódicos em que os artigos foram publicados, ano de publicação, autores e título. Além disso, todos os artigos estão devidamente citados em um arquivo separado.

a) Organização do estudo na prática instrumental

Na categoria “organização do estudo na prática instrumental” foram classificados os artigos que abordam a construção do planejamento e a reflexão da rotina de estudos. Sendo assim, abrange temas relacionados à organização das sessões de prática (prática deliberada, distribuída) e estabelecimento de objetivos e metas, por exemplo.

b) Habilidades motoras e/ou cognitivas

Na categoria “habilidades motoras e/ou cognitivas” foram classificados os artigos que discutem a atividade motora e cognitiva na prática instrumental, apontando as relações entre esses dois campos e discutindo conceitos como a metacognição, por exemplo.

c) Aspectos quantitativos e qualitativos da prática

Na categoria “aspectos quantitativos e qualitativos da prática” foram classificados os artigos que tratam da relação entre tempo e qualidade no estudo do instrumento. Neste espectro, são discutidas quantas horas de prática são necessárias para se alcançar a excelência musical. No entanto, não se pode considerar apenas a quantidade de tempo, já que as estratégias aplicadas causam impacto direto nos resultados da prática. Nesse sentido, existe um equilíbrio entre o tempo (quantidade) e os procedimentos empregados durante o estudo (qualidade).

¹ <https://drive.google.com/drive/folders/1TACF5x2VgqxNRna4mUB00eVIJOfqkF22?usp=sharing>

d) Autorregulação (autoavaliação)

Na categoria “autorregulação (autoavaliação)” foram classificados os artigos que abordam sobre a autogestão da prática. Isso ocorre quando o indivíduo é capaz de administrar a própria prática instrumental de maneira autônoma, realizando adaptações necessárias, estabelecendo metas e objetivos e organizando-a, por exemplo. Os mecanismos e o funcionamento da autorregulação são discutidos pelo psicólogo Albert Bandura em sua Teoria Social Cognitiva.

e) Estratégias de ensaio

Na categoria “estratégias de ensaio” foram classificados os artigos que discutem procedimentos específicos aplicados durante a prática instrumental, principalmente para a resolução de problemas técnico-mecânicos.

f) Memória/memorização

Na categoria “memória/memorização” foram classificados os artigos que abordam os conceitos e o funcionamento da memória, além de processos de memorização através de técnicas específicas. Dentre as técnicas abordadas pode-se destacar a prática mental sem o instrumento e a utilização dos guias de execução de Roger Chaffin.

g) Aspectos extra musicais

Na categoria “aspectos extra musicais” foram classificados os artigos que tratam dos fatores extramusicais que podem influenciar na prática. Esses fatores podem ser desconfortos físicos, ansiedade, insegurança ou podem surgir de interações sociais.

h) Colaboração com o compositor

Na categoria “colaboração com o compositor” foram classificados os artigos que evidenciam a relação entre intérprete e compositor na construção e preparação para a *performance* musical, sendo que este participa ativamente do processo.

i) Tecnologia

Na categoria “tecnologia” foram classificados os artigos

que abordam a utilização de equipamentos eletrônicos como ferramentas na preparação para a *performance* musical, como *softwares* que indicam a dinâmica executada ou apresentam detalhes em relação à flutuação de andamento, por exemplo. Nesse caso foram incluídos artigos que discutem sobre obras eletroacústicas, visto que a preparação de uma obra que contém elementos eletrônicos pode ser diferenciada. Entretanto, a utilização do metrônomo foi desconsiderada para essa categoria, priorizando as tecnologias menos convencionais e menos difundidas.

j) Momentos da preparação para a *performance* musical

Na categoria “momentos da preparação para a *performance* musical” foi classificado o artigo que aborda sobre as diferentes situações que a preparação para a *performance* perpassa. Logo, foi possível identificar em Zorzal (2015, p. 99 - 100) três momentos distintos: a “leitura”, a “prática” e a “*performance*”. Nesse sentido, pode-se considerar que a leitura ocorre durante os primeiros contatos com a obra, enquanto a prática delimita o momento de criação interpretativa e resolução técnica. A *performance* reúne o que foi construído nos estágios anteriores com o objetivo de comunicar expressivamente a música.

CLASSIFICAÇÃO

Diante dessa classificação é possível realizar um balanço sobre as publicações e identificar os principais temas pesquisados no recorte temporal proposto, entre 2015 e 2020. O quadro a seguir demonstra claramente esse panorama, destacando, além do total de publicações classificadas em cada categoria, a quantidade de artigos classificados por anais e periódicos.

	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j
ABRAPEM	8	1	2	1	14	2	2	1	1	0
ANPPOM	9	3	4	2	8	3	1	0	0	0
EMBAP	1	0	1	1	1	1	0	0	0	0
Música <i>Hodie</i>	2	3	0	2	2	0	0	1	0	0
Opus	6	6	2	2	7	1	2	0	1	1
Orfeu	2	0	1	0	1	0	1	0	0	0
TOTAL	28	13	10	8	33	7	6	2	2	1

Quadro 1: Balanço geral da classificação.

As letras indicadas no quadro acima correspondem à classificação demonstrada anteriormente. Cabe ressaltar que os artigos foram classificados em mais de uma categoria, quando necessário. Sendo assim, a somatória final da classificação ultrapassou a quantidade de artigos selecionados.

Através da análise da classificação, fica perceptível que as categorias “organização do estudo na prática instrumental” e “estratégias de ensaio” são bem mais discutidas que as demais. Dessa forma, esse balanço visa proporcionar maior visibilidade aos temas menos explorados. Evidenciar a escassez de publicações em determinados temas pode contribuir para inseri-los no debate acadêmico, além de impulsionar pesquisas futuras. É importante registrar que as categorias foram elencadas a partir do momento em que eram abordadas nos artigos encontrados. Logo, é possível que existam temas dentro da preparação para a *performance* que não foram contemplados no estado da arte realizado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do levantamento bibliográfico realizado pôde-se constatar a importância da pesquisa sobre a preparação para a *performance* musical, pois este é um tema que está presente na rotina

dos músicos, principalmente profissionais. A partir da discussão, mostrou-se evidente que a preparação para a *performance* está relacionada diretamente à própria *performance*. Logo, a forma de organizar as sessões de estudo, aplicar estratégias e estabelecer objetivos, por exemplo, podem influenciar o curso de uma *performance*. Além das estratégias de estudo e do gerenciamento da prática instrumental, pode-se considerar também que outros aspectos, provenientes de interações sociais, podem influenciar também a preparação de uma *performance* musical.

O “estado da arte” (BARICHELLO, 2016; FERREIRA, 2002) como metodologia de trabalho também pode ser destacado. A exploração e investigação proposta contribuiu para compreender o debate mais recente sobre a preparação para a *performance* musical nas publicações brasileiras. Através dessa ferramenta de pesquisa é possível entender o panorama geral sobre o tema e identificar as lacunas presentes na discussão. Nesse sentido, a ausência de um debate mais amplo acerca de algumas categorias como “momentos da preparação para a *performance* musical”, “tecnologia” e “colaboração com o compositor” é digna de atenção. Portanto, diante dos resultados apresentados, espera-se que os temas mais negligenciados possam ganhar maior notoriedade. Outras categorias, como a “organização do estudo na prática instrumental” e a “estratégias de ensaio” apresentam grande quantidade de publicações. De certa forma, esses temas contêm uma base sólida e bem delineada de pesquisas científicas. Uma característica interessante e que também foi observada é a interdisciplinaridade presente no debate. Muitos artigos relacionam a música com outras áreas do conhecimento, como a psicologia e a sociologia, por exemplo. Essa relação é benéfica para o entendimento da construção de uma *performance* musical, pois a compreensão das interações sociais, das habilidades motoras e cognitivas e do funcionamento da memória, por exemplo, são inerentes ao próprio fazer musical. Além disso, a classificação dos artigos em categorias concentra as publicações referentes à preparação para a *performance* musical em um único canal, como uma espécie de catálogo, facilitando a busca e a pesquisa dos interessados pelo assunto.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alexandre Zamith. 2011. Por uma visão de música como *performance*. *Opus*, v. 17, n. 2, p. 63-76. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/201> [Acesso em 19 out, 2021]

ARAÚJO, Marcos Vinícius. 2010. *Estratégias de estudo utilizadas por dois violonistas na preparação para a execução musical de Elegy (1971) de Alan Rawsthorne*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Música. Orientador/a: Profª Drª. Any Raquel Carvalho. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BARICHELLO, Eugenia Mariano da Rocha. 2016. A autoria na elaboração de uma tese. In: MOURA, Cláudia Peixoto de (org); LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org). *Pesquisa em comunicação: Metodologias e práticas acadêmicas*. Porto Alegre: ediPUCRS, p. 129 - 150.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. 2002. As pesquisas denominadas “estado da arte”. *Educação & Sociedade*, ano XXIII, no 79, p. 257-272. <https://www.scielo.br/es/i/2002.v23n79/> [Acesso em 19 de out, 2021]

IZNAOLA, Ricardo. 2000. *On practicing: a manual for students of guitar performance*. USA: Mel bay.

ZORZAL, Ricieri Carlini. 2015. Prática musical e planejamento da *performance*: contribuições teórico-conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 83-110. <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/149> [Acesso em 19 de out, 2021]

ZUMTHOR, Paul. 2007. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify.

COSÌ FAN TUTTE: UMA AÇÃO DO PROJETO DE PESQUISA PERFORMANCE DO REPERTÓRIO VOCAL

COSÌ FAN TUTTE: AN ACTION OF THE RESEARCH PROJECT PERFORMANCE VOCAL REPERTOIRE

Cristine Bello Guse (UFPEL)
tinebelgus@yahoo.com.br

Yarana Ester de C. Borges (UFPEL)
yarana.ester@gmail.com

Octavio Amaral Machado (UFPEL)
octavioama@hotmail.com

Renata da Silva Gonçalves (UFPEL)
goncalvessre@gmail.com

Marcelo Mendonça Schuch (UFPEL)
celoschuch@gmail.com

João Ferreira Filho (UFPEL)
joaoferreirafilho@hotmail.com

Gabriel Luca de Souza Ribas (UFPEL)
gabrielLucadesouza@gmail.com

Izabella Camila D. Santos (UFPEL)
camilaizabella23@gmail.com

RESUMO

Este trabalho visa apresentar como foi realizada a primeira ação do projeto de pesquisa *Performance do Repertório Vocal* vinculado à Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) que se dedicou à preparação dos conjuntos vocais do Ato I da ópera *Così fan tutte* de W. A. Mozart. Esse projeto teve como metodologia a pesquisa-ação fundamentada em Silva e Miranda (2012) e Franco (2012). Cada ação do projeto percorreu as seguintes fases: 1) planejamento: seleção do repertório a ser preparado e estabelecimento das tarefas mínimas necessárias para tal; 2) desenvolvimento: ensaios coletivos e estudo individual, culminando na performance do repertório preparado; 3) avaliação: reflexão sobre o processo de preparação da obra, coleta de dados, registro e divulgação desse processo; 4) replanejamento das ações com a consciência da experiência adquirida, selecionando um novo repertório ou aprofundando-se no mesmo. A preparação dos conjuntos vocais do Ato I da ópera *Così fan tutte* percorreu todas essas fases entre 08/2019 a 12/2020, tendo êxito máximo por ter trazido considerável aperfeiçoamento prático a seus integrantes e por ter-lhes instigado a transformar em saber teórico os conhecimentos adquiridos na prática junto à elaboração de um relato de experiência divulgado como relatório final (GUSE et al, 2021).

Palavras-Chave: Pesquisa-ação; *Così fan tutte*; Ópera; Repertório vocal.

ABSTRACT

This work aims to present the first action of the research project *Performance of the Vocal Repertoire* linked to the Pelotas Federal University (UFPEL), which was dedicated to the preparation of the vocal ensembles of Act I of the opera *Così fan tutte* by W. A. Mozart. The methodology of this project was action-research based on Silva and Miranda (2012) and Franco (2012). Each action of the project went through the following phases: 1) planning: selection of the repertoire to be prepared and establishment of the minimum tasks necessary for this; 2) development: group rehearsals and individual study, culminating in the performance of the prepared repertoire; 3) evaluation: reflection on the work's preparation process, data collection, registration and dissemination of this process; 4) re-planning of actions with the awareness of the acquired experience, selecting a new repertoire or going deeper into it. The preparation of the vocal ensembles of Act I of the opera *Così fan tutte* covered all these phases between 08/2019 and 12/2020, with maximum success for having brought considerable practical improvement to its members and for having instigated them to transform into theoretical knowledge the knowledge acquired in practice through the preparation of an experience report disclosed as a final report (GUSE et al, 2021).

Keywords: Action-research; *Così fan tutte*; Opera; Vocal Repertoire.

INTRODUÇÃO

Esse trabalho visa apresentar como foi realizada a primeira ação do projeto de pesquisa *Performance do Repertório Vocal* vinculado a Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Este projeto esteve ativo entre 08/2019 a 08/2021, com a proposta de preparar obras do repertório vocal, de modo que seus integrantes experienciassem de forma prática e reflexiva as diversas atividades da cadeia preparatória de uma obra, desde a leitura até sua performance. Almejou-se com essa proposta promover aos integrantes a reflexão sobre a prática da preparação da performance do repertório vocal em suas especificidades técnicas, interpretativas e expressivas para melhorá-la; problematizar as dificuldades e encontrar estratégias que se adequassem às necessidades de cada repertório; e, incentivar a aproximação entre teoria e prática, no sentido de registrar a reflexão sobre a prática e de pesquisar na teoria conhecimentos que aperfeiçoassem a prática.

A escolha pela metodologia da pesquisa-ação se fez necessária devido ao caráter continuado de pesquisa coletiva, em que todos os membros possuem funções participativas na preparação do repertório selecionado e responsabilidades de reflexão e pesquisa. Junto a isso, a problematização elaborada nesse processo preparatório vivenciado pelo grupo ficaria livre para ocorrer coletivamente e no decorrer do processo de estudos e ensaios, podendo focar-se em tópicos diversos que fossem levantados, ao invés de em tópicos pré-estabelecidos. A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa “com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores [...] estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo” (THIOLLENT, 1998, p. 14 apud LONGAREZI e SILVA, 2012, p. 32).

Inspirado nas espirais cíclicas da pesquisa-ação, apontadas por Franco (2012, p. 56), cada ação (espiral cíclica)

deste projeto de pesquisa contou com as seguintes fases: 1) planejamento: seleção do repertório a ser preparado e estabelecimento das tarefas mínimas necessárias para tal; 2) desenvolvimento: ensaios coletivos e estudo individual, culminando na performance do repertório preparado; 3) avaliação: reflexão sobre o processo de preparação da obra, bem como registro e divulgação desse processo; 4) replanejamento: replaneja-se as ações com a consciência da experiência adquirida, selecionando um novo repertório ou aprofundando-se no mesmo.

A primeira ação deste projeto de pesquisa a percorrer as fases citadas acima foi a preparação dos conjuntos vocais do Ato I da ópera *Così fan tutte* de Wolfgang Amadeus Mozart. A seguir, apresenta-se a descrição resumida de como foram realizadas cada uma dessas fases.

FASE DE PLANEJAMENTO: RECRUTAMENTO DOS PARTICIPANTES E ESCOLHA DO REPERTÓRIO

Così fan tutte, ossia la scuola degli amanti é uma ópera cômica composta por Wolfgang Amadeus Mozart por encomenda do imperador Joseph II, estreada em 1790 no teatro *Burgtheater* de Viena. O título significa “Assim fazem todas, ou a escola dos amantes”. O libreto dessa ópera foi escrito por Lorenzo da Ponte, e teria sido baseado em uma história real que se espalhou por toda a Viena: dois cavalheiros se disfarçaram com novas identidades e cortejaram suas próprias noivas, e com isso, descobriram que elas os seriam levemente infiéis (NEWMAN, 1957, p. 221-242, HAREWOOD, 1994, p. 96-100). O enredo de Lorenzo da Ponte se passa em Nápoles, no século XVIII. Dois cavalheiros, Ferrando e Guglielmo, discutem com Don Alfonso, um suposto filósofo, que insiste em sua teoria de que todas as mulheres são infiéis. Ofendidos, os cavalheiros argumentam que suas noivas, respectivamente Dorabella e Fiordiligi, nunca seriam capazes de lhes trair. Os rapazes então são desafiados por Don Alfonso a realizarem uma aposta, um experimento comportamental

para poder obter essa prova. O filósofo desafia os rapazes a cortejarem um a noiva do outro disfarçados de estrangeiros. Obviamente, para persuadir as moças a sucumbir às seduções destes “novos” cortejadores, Don Alfonso conta com a astuta Despina, a empregada da casa.

A sugestão da obra partiu da coordenadora do projeto, por perceber que no curso de Bacharelado em Música - Canto da UFPEL seria possível reunir cantores aptos aos desafios do repertório proposto e às classificações vocais. Junto a isso, a comédia farsesca do enredo junto a uma composição musical vibrante também seriam elementos suficientes para sustentar o interesse dos integrantes em um projeto de longa duração e que lhes exigissem grande demanda de ensaios.

As óperas clássicas puderam gozar de maior liberdade e flexibilidade na representação musical das ações das personagens pelo desenvolvimento dos conjuntos de ação em música. Neste tipo de convenção as ações e reações das personagens ocorrem junto a um fluxo contínuo musical, que se utiliza das mudanças de seções diversas caracterizadas por mudanças de andamentos e tonalidades para estruturar o desenvolvimento daquilo que ocorre em cena. Essa convenção se tornou típica das óperas cômicas do século XVIII e foi o “carro chefe” das “óperas Da Ponte” de W. A. Mozart, uma vez que com ela era possível trazer a dinâmica cênica necessária que a comédia requeria (KERMAN, 1990, p. 82-137).

Estes conjuntos trazem uma rede de acontecimentos que ocorrem simultaneamente, frequentemente em blocos sobrepostos; por exemplo, enquanto um diálogo acontece entre duas personagens, outras duas realizam comentários de aparte sobre esse diálogo, tudo isso ocorrendo em melodias simultâneas ou em rápidas melodias alternadas. Isso gera desafios para a atenção e coordenação dos cantores, pois se a entrada melódica de uma personagem se perde, a referência musical da entrada melódica de outra personagem não ocorre, e com isso a fluência e coordenação do conjunto é comprometida; muitas vezes com o risco de não ser possível

conter a desorganização gerada por um efeito dominó. Este tipo de convenção de representação em música é algo que o cantor em sua fase de formação só consegue vivenciar em um trabalho coletivo com demais colegas. Por este motivo se fez tão relevante a escolha dessa obra.

Optou-se por realizar a performance sem a presença da orquestra, apenas na sua redução para canto e piano, pois isso traria uma simplificação e agilidade na preparação, uma vez que se trabalharia com o mínimo de pessoas envolvidas. A edição da obra utilizada foi a vocal score da Kalmus (MO-ZART, 1985).

A FASE DE DESENVOLVIMENTO: ENSAIOS E PERFORMANCES

O trabalho coletivo foi planejado para ser realizado semanalmente, todas às quartas-feiras, entre 18h e 20h, entre os meses de agosto a novembro. Contudo, ao longo do processo foi preciso aumentar a carga horária desses ensaios coletivos, havendo dias em que o grupo era dividido e o período ia das 17h às 21h, acrescentado de longos encontros pontuais nos sábados à tarde. A necessidade de aumento da carga horária de ensaios coletivos se deu por alguns motivos: 1) a soma da minutagem dos trechos selecionados era relativamente grande; 2) a obra trazia complexidades individuais e coletivas que necessitavam ser trabalhadas com atenção e cuidado; 3) como grupo, os integrantes demoraram um tempo até encontrar um ritmo de estudo individual mais equalizado entre eles; 4) pelo fato do projeto não contar com nenhum recurso financeiro que pudesse trazer exclusividade à participação dos integrantes. Neste caso, houve diversos ensaios que não foi possível ter o grupo por completo no horário estipulado.

Com antecedência considerável, estabeleceu-se cronogramas que apontassem quais números seriam ensaiados em quais ensaios, e sempre que preciso esse planejamento prévio era atualizado de acordo com a possibilidade da maioria do grupo em atender às tarefas de estudo de suas partes

individuais. Essa medida foi tomada para prevenir que qualquer integrante se dedicasse em demasia a um trecho que, por falta de estudo de outro integrante, ficasse impossibilitado de ser trabalhado no ensaio coletivo. Com isso, todos sabiam previamente o que estudar e para quando estudar.

Foram preparados apenas os trechos do Ato I da obra nessa primeira ação do projeto. Refutou-se também os recitativos por apresentarem desafios muito complexos relativo à preparação individual e coletiva, e isso poderia sobrecarregar alguns integrantes do grupo.

Os trechos foram cantados no idioma italiano. Estabeleceu-se que cada integrante do grupo realizaria uma parte da tradução para o português brasileiro do texto em italiano para uma completa compreensão da trama. A orientação para a tradução foi de tentar manter certa literalidade, sem que essa gerasse incompreensões quando a tradução no português brasileiro fosse declamada. O objetivo de se preservar minimamente a estrutura do idioma italiano na tradução é de se estabelecer uma conexão mais direta na memória do cantor com o texto que canta ou escuta. O libreto com essa tradução foi organizado trazendo uma linha do texto no idioma original e imediatamente abaixo a tradução desta linha. Essa forma facilitaria o cantor na memorização do significado literal de cada palavra em italiano (GUSE, 2018, p. 324-325). Segue exemplo abaixo:

FERRANDO

La mia Dorabella capace non è; fedel quanto bela il cielo la fe'.

A minha Dorabella capaz não é; tão fiel quanto bela, o céu a fez.

Apesar dos recitativos e dos trechos do Ato II não fazerem parte desta primeira ação, estes também foram traduzidos para que se pudesse conhecer o libreto completo.

A primeira performance ocorreu no dia 28 de novembro de 2019 às 20h no salão Milton Lemos do Conservatório de Mú-

sica da UFPEL. Apresentou-se a obra ainda com o apoio das partituras, pois a memorização dos trechos era uma tarefa que não seria possível naquele momento. No entanto, optou-se pela caracterização mínima no vestuário, incluindo mudanças de roupas e adereços entre os números, e realizou-se uma movimentação de entradas e saídas que dariam coerência dramática e liame entre os trechos.

Os disfarces dos rapazes que originalmente seriam de albaneses, foram atualizados aqui para roqueiros/motoqueiros. A orientação cênica foi de utilizar prioritariamente os recursos musicais, tais como dinâmica, articulação fonética, condução melódica, precisão rítmica e de andamento como forma de expressar as situações dramáticas. Junto a isso, a expressão facial seria um recurso bastante eficaz na expressão das emoções das personagens. A movimentação corporal deveria ser apenas básica e pontual, pois ainda era necessário manter a estética de recital, uma vez que não era possível eliminar as partituras. Assim, movimentações exageradas poderiam trazer uma estética desorganizada para a performance, bem como interferir na construção musical que havia sido realizada no processo de ensaios.

Elaborou-se uma narração que intercalaria os números musicais, garantindo a exposição das informações necessárias para que o público pudesse acompanhar a narrativa da trama. A narração foi lida por uma integrante do grupo encarregada de interpretar o texto elaborado como se estivesse de fato contando uma história ao público.

A segunda performance ocorreu no dia 15 de dezembro de 2019, às 12h em um evento musical organizado pelo Museu Itinerante do Piano. Para esta performance, cortou-se os números que ainda apresentavam um grau de insegurança e não se faziam relevantes para a compreensão da trama, e o grupo se desafiou a fazer a performance de memória.

FASE DE AVALIAÇÃO: COLETA DE DADOS E ELABORAÇÃO DE RELATO DE EXPERIÊNCIA

Essa fase da ação do projeto contou com as narrativas pessoais dos participantes das performances dessa ação. Para a organização de uma coleta de dados vinda desses registros, a coordenadora sugeriu aos integrantes responderem um questionário elaborado com 8 questões abertas (GIL, 2002, p. 145-146; 2008, p. 121-128), respondidas logo após a realização das duas performances. As perguntas foram: 1) Descreva de modo geral como foi o seu processo de estudo e preparação dos trechos musicais para os ensaios semanais (estratégias de leitura e estudo individual). 2) Comente os pontos positivos e negativos do processo de ensaio dos encontros coletivos – organização, dinâmica do grupo, interação entre participantes, ritmo de preparação, etc. 3) Cite três trechos musicais (página e compassos) que lhe trouxeram desafios musicais/vocais e quais as estratégias que utilizou para superar estes desafios. 4) Cite um desafio vivenciado em cada uma das performances realizadas – 28 nov. e 15 de dez. – e qual estratégia utilizada para superar este desafio. 5) Descreva como foi o seu processo de memorização dos trechos musicais, os desafios encontrados e as estratégias utilizadas para superá-los. 6) Descreva a sua concepção de personagem, justificando-a com argumentos encontrados nos trechos da obra – texto, música e/ou situações dramáticas do enredo. 7) Quais estratégias expressivas gerais (vocais, musicais, faciais, gestuais, etc.) foram utilizadas por você para comunicar ao público a sua concepção de personagem na modalidade de performance realizada em cada uma das apresentações? 8) Como considera que o processo de preparação destas duas performances contribuiu para o seu crescimento artístico e como os conhecimentos adquiridos poderão ser transportados para a preparação de demais repertórios?

O resumo das respostas coletadas resultou em um relato de experiência coletivo (GUSE et al, 2021).

FASE DE REPLANEJAMENTO: TENTATIVA DE ADAPTAR A AÇÃO À MODALIDADE REMOTA

Em algumas reuniões ocorridas em fevereiro e março de 2020, o grupo decidiu continuar o trabalho sobre a mesma obra, preparando os trechos musicais do Ato II da ópera, para que posteriormente fosse apresentado a trama completa nos mesmos moldes de performance – redução para canto e piano, sem os recitativos e com a presença de narração. Vislumbrava-se realizar a encenação dos trechos com cenários e figurinos. No entanto, o mundo foi acometido pela pandemia do coronavírus (COVID-19), e todas as atividades presenciais foram suspensas nas universidades brasileiras como forma de contenção do contágio da doença. Primeiramente, tentou-se realizar alguns duetos do Ato II em gravações a distância, com o apoio do Estúdio Plural Singer. Muitas dificuldades foram encontradas nessa tentativa, porém foi possível finalizar a gravação do dueto *Prenderò quel brunettino de Fiordiligi e Dorabella* nessa experiência.¹ No entanto, verificou-se que essa modalidade seria inviável para construir a performance dos demais trechos da ópera por ser muito trabalhosa tanto para os intérpretes quanto para o editor de áudio e vídeo. Assim, refutou-se essa estratégia para a continuação do trabalho, preferindo deixar a continuação do estudo deste repertório para quando os ensaios presenciais fossem possíveis.

Em dezembro de 2020, o grupo Performance Vocal abriu seu canal na plataforma YouTube para divulgar sua produção artística. Nesse canal, disponibilizou-se uma playlist com alguns trechos das performances realizadas nessa ação.²

1 Disponível na plataforma YouTube no dia 11/07/2020 no canal do Estúdio Plural Singer <https://www.youtube.com/watch?v=KfcRzLMfCzg> e posteriormente no canal do grupo Performance Vocal UFPEL <https://www.youtube.com/watch?v=SKrphmlV3UU> Acesso em 31 de jan. 2021.

2 Playlist completa disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLiL8FgiuXMf1h0kRXTG4P94DtSvLTMa2> Acesso em 27/10/2021.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por toda a reflexão exposta acima, considera-se que essa primeira ação do projeto de pesquisa *Performance do Repertório Vocal* teve êxito máximo por trazer considerável aperfeiçoamento prático a seus integrantes, bem como por ter-lhes instigado a transformar em saber teórico os conhecimentos adquiridos na prática de cada um. A reflexão sistemática da própria prática serviu como importante ferramenta para o levantamento de um leque de estratégias voltadas para a superação dos diversos desafios encontrados na preparação de cada repertório. Registrar essas reflexões gerou conhecimento e organização de pensamento, fazendo com que essas estratégias pudessem ser mais bem utilizadas e até mesmo aperfeiçoadas na preparação do repertório que se seguiu.

REFERÊNCIAS

FRANCO, Maria. 2012. Pesquisa-ação: a produção compartilhada de conhecimento. In: SILVA, Lázara; MIRANDA, Maria (org.) **Pesquisa-ação: uma alternativa à práxis educacional**. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, p. 51-70.

GIL, Antonio. 2002. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. São Paulo: Editora Atlas.

_____. 2008. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Editora Atlas.

GUSE, Cristine Bello. 2018. **O cantor-ator: Contribuições para o desenvolvimento cênico do cantor lírico a partir de Wesley Balk**. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Tese Pós-Graduação em Música. Orientadora: Sonia Raymundo. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

GUSE, Cristine; GONÇALVES, Renata; MACHADO, Octávio; BORGES, Yarana; SCHUCH, Marcelo; FERREIRA, João; RIBAS, Gabriel; SANTOS, Izabella; BARROS, Igor. 2021. **Così fan tutte, trechos da ópera de W. A. Mozart: Relato de experiência**. 58f. Relatório (Projeto de Pesquisa). Pelotas: Universidade de Pelotas, 2021. Disponível em: <http://pergamum.ufpel.edu.br:8080/pergamumweb/vinculos/0000cc/0000cccf.pdf>. [Acesso em 30 set 2021].

HAREWOOD, Conde. 1994. **Kobbé: o livro completo da ópera**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

KERMAN, Joseph. 1990. **A Ópera como Drama**. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LONGAREZI, Andréa; SILVA, Jorge. 2012. A dimensão Política da Pesquisa-formação: enfoque para algumas pesquisas em educação. In: SILVA, Lázara; MIRANDA, Maria (org.). **Pesquisa-ação: uma alternativa à práxis educacional**. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, p. 29-50.

MOZART, Wolfgang. **Così fan Tutte**. 1985. Edição: Kalmus. Melville, NY: Belwin Mils. Partitura. Canto e Piano. Disponível em: <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP471673-PMLP39835-Opera; Mozart - Così Fan Tutte - Vocal.pdf>. [Acesso em 10 de jan 2020].

NEWMAN, Ernst. 1957. **História das óperas e seus compositores**. Volume IV. Porto Alegre: Editora Globo, p. 221-242.

SILVA, Lázara; MIRANDA, Maria (org.) 2012. **Pesquisa-ação: uma alternativa à práxis educacional**. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia.

BREVE REFLEXÃO SOBRE O VIBRATO VOCAL NA INTERPRETAÇÃO DE OBRAS DO BARROCO INICIAL

BRIEF REFLECTION ABOUT VOCAL VIBRATO IN THE INTERPRETATION OF EARLY BAROQUE WORKS

Cristine Bello Guse (UFPEL)
tinebelgus@yahoo.com.br

Patrícia Cristina P. Nascimento (UFPEL)
patriciaparote@gmail.com

Cristiano Brenner Mariotti (UFPEL)
cristianomariotto@dfurg.br

Octavio Amaral Machado (UFPEL)
octavioama@hotmail.com

Yarana Ester de C. Borges (UFPEL)
yarana.ester@gmail.com

RESUMO

Este artigo traz os primeiros resultados da ação de pesquisa Compreendendo estilisticamente o repertório vocal do projeto de ensino Cantares: atividades complementares direcionadas à formação artística do cantor da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). A maioria das fontes históricas mencionam o vibrato como determinado fenômeno que ocorre ocasionalmente em momentos específicos, um ornamento a ser utilizado de forma seletiva, com prudência e moderação. Contudo, existem fontes que trazem a descrição de “ondulações” vocais que não parecem ser ornamentos ocasionais, mas sim parte intrínseca da qualidade vocal. Hoje já se entende que o vibrato é um componente essencial de um canto saudável. No entanto, é importante atentar-se à distinção entre um vibrato natural desejável como componente essencial da voz cantada, uma nota que se afeta por instabilidade ou irregularidades perceptíveis, e a variação proposital de determinada altura que resulta em um ornamento. Através de argumentos encontrados em Elliot (2006), Pacheco (2006), Stark (2003), Rotem e Abadie (2019), Fernandes e Kayama (2008), entre outros autores, chega-se à conclusão de que para a interpretação do repertório dessa época, especificamente do período Barroco inicial, é preciso adquirir a habilidade de realizar um tom estável em afinação, mas não exatamente sem vibrato.

Palavras-Chave: Vibrato; Barroco inicial; Repertório Vocal.

ABSTRACT

This article brings the first results of the research action Stylistically understanding the vocal repertoire of the Pelotas Federal University (UFPEL) teaching project Cantares: complementary activities orientated for the singer artistic development. The purpose of that article is make a reflection about the use of vocal vibrato in the interpretation of the baroque repertoire. The most historical sources mention the vibrato as a phenomenon that occurs occasionally in some specific moments, an ornament to be used selectively, with prudence and moderation. However, there are sources that bring the description of some vocal “shaking”, that doesn’t seem to be occasional ornaments, but rather an intrinsic part of the vocal quality. Currently, it is understood that vibrato is an essential component of healthy singing. However, it is important to pay attention to the distinction between a desirable natural vibrato as an essential component of singing voice, a note that is affected by instability or noticeable irregularities and the purposeful variation of a certain pitch that results in an ornament. Through arguments found in Elliot (2006), Pacheco (2006), Stark (2003), Rotem and Abadie (2019), Fernandes and Kayama (2008), among other authors, we come to the conclusion that for the interpretation of the repertoire of that time, specifically, the Early Baroque period, it is necessary to acquire the ability to deliver a stable tone in pitch, but not quite without vibrato.

Keywords: Vibrato; Early Baroque; Vocal Repertoire.

INTRODUÇÃO

Compreender estilisticamente o repertório que se executa traz ao músico e ao cantor uma consciência maior de suas opções interpretativas, facilitando a sua complexa tarefa de transpor aos tempos atuais uma obra de um período distante. Esse é o objetivo da ação de pesquisa *Compreendendo estilisticamente o repertório vocal* do projeto de ensino *Cantares: atividades complementares direcionadas à formação artística do cantor*, ligado ao curso Bacharelado em Música – Canto da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). A ação almeja despertar nos alunos de canto a busca por uma compreensão estilística e orientação interpretativa para os diversos gêneros do repertório vocal, através de pesquisa na literatura existente.

Este artigo traz os resultados da primeira pesquisa realizada pelo grupo, que trata de um complexo aspecto relacionado à interpretação do repertório vocal do período Barroco inicial: o uso do vibrato. A discussão traz argumentos de Elliot (2006), Miller (2019), Stark (2003), Rotem e Abadie (2019), Pacheco (2006) e Fernandes e Kayama (2008) como fundamentação teórica dessa reflexão. Por fim, chega-se à conclusão que para a interpretação do repertório dessa época, é preciso adquirir a habilidade de realizar um tom estável em afinação, mas não exatamente sem vibrato.

Antes de discorrermos especificamente sobre o uso do vibrato vocal na interpretação do repertório do período Barroco inicial, vale compreendermos as divisões do período Barroco e as características gerais que são possíveis encontrar em cada uma dessas subdivisões. Segundo Bukofzer (1947, p. 17-18), o período Barroco na música pode ser agrupado em três grandes períodos: Barroco inicial (1580-1630), Barroco médio (1630-1680) e Barroco tardio (1680-1730)¹.

1 Os intervalos de tempo se referem ao desenvolvimento desse período na Itália, na intenção de informar quando novos conceitos formalmente se estabeleceram, sem invalidar o fato desses novos conceitos se sobrepo-

Cada um desses períodos traz características estilísticas gerais importantes, a serem consideradas:

No Barroco inicial duas ideias prevalecem: a oposição ao contraponto e a mais violenta interpretação das palavras, percebida no recitativo afetivo em ritmo livre. Com isso apareceu um extraordinário desejo pela dissonância. A harmonia era experimental e pré-tonal, isto é, seus acordes ainda não eram direcionados tonalmente. Por esta razão, faltava o poder para sustentar um longo movimento, e por consequência todas as formas eram em uma escala menor e seccionais. A diferenciação do idioma vocal e instrumental começou, a música vocal estava em uma posição principal.

O período Barroco médio trouxe acima de tudo o estilo do belcanto na cantata e na ópera e com isso a distinção entre ária e recitativo. As seções individuais das formas musicais começam a crescer e a textura contrapontística foi reintegrada. Os modos foram reduzidos a maior e menor, e as progressões dos acordes eram governadas por uma tonalidade rudimentar que freava o tratamento da livre dissonância do Barroco Inicial. A música vocal e instrumental estava em igual importância.

O Barroco tardio é distinguido pelo completo estabelecimento da tonalidade que regula as progressões dos acordes, o tratamento das dissonâncias, e a estrutura formal. A técnica do contraponto culminou na completa absorção da harmonia tonal. As formas cresceram para grandes dimensões. O estilo de concerto apareceu e, com isso, a ênfase sobre o ritmo mecânico. A troca dos idiomas alcançou seu ponto máximo. A música vocal foi dominada pela música instrumental (BUKOFZER, 1947, p. 17-18, Tradução nossa).

Nessa descrição simplificada, percebemos que a música barroca é estilisticamente bastante rica e diversificada. Mediante tanta diversidade de estilos, é normal que tratados e

rem aos anteriores, fazendo com que por determinado tempo ambos correm paralelamente (BUKOFZER, 1947, p. 17).

documentos históricos sejam divergentes em diversos aspectos relativos à interpretação musical, muitas vezes trazendo termos imprecisos e que recebem múltiplos significados. Essas questões trazem verdadeiros desafios ao intérprete atual na sua tarefa de realizar opções interpretativas conscientes que valorizem os aspectos musicais e contextos históricos de cada obra, mas que também atendam às condições atuais de performance.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O USO DO VIBRATO VOCAL NA INTERPRETAÇÃO DE OBRAS BARROCAS

Uma das questões mais controversas na interpretação de obras barrocas vem a ser o uso do vibrato vocal. Enquanto alguns entusiastas do movimento da performance historicamente informada advogam que este componente sonoro deve ser evitado na interpretação da música vocal desse período², diversas evidências nos fazem acreditar que não seria nem correto, nem desejável a eliminação do vibrato natural e saudável da voz treinada para o canto.

A inconsistência na terminologia da época gera discordâncias nas opiniões sobre o uso do vibrato na interpretação atual desse tipo de repertório. Grande parte das fontes históricas menciona o vibrato como determinado fenômeno que ocorre ocasionalmente em momentos específicos, um ornamento a ser utilizado de forma seletiva, com prudência e moderação (FERNANDES; KAYAMA, 2008, p. 63; ELLIOT, 2006, p. 14; ROTEM; ABADIE, 2019). Contudo, Rotem e Abadie (2019) citam algumas fontes que trazem a descrição de “ondulações” vocais que não parecem ser ornamentos ocasionais, mas sim parte intrínseca da qualidade vocal. Em *Prattica di Musica* (1592), Ludovico Zacconi usa o termo *tremolo* para se referir a um leve e agradável tremular da voz, que além de adornar as canções e trazer aspectos expressivos de paixão

² Stark (2003, p.149-150) cita Bernhard Ulrich e Irving Godt como exemplo de historiadores que advogaram pela sonoridade sem vibrato.

e sinceridade, seria um componente necessário para a realização das diminuições e floreios, e deveria ser usado até se tornar um hábito; em 1600, Luigi Zenobi escreve sobre certo *ondeggiamento* agradável das vozes de soprano; e outros autores também apontam para este ondular geral do canto que o torna agradável e suficientemente flexível para realizar as ornamentações. Por outro lado, Christoph Bernhard, em *Singer-Kunst oder Manier* (1650), argumenta que a manutenção de uma voz estável é necessária em todas as notas, exceto quando forem aplicados o *trillo* ou *ardire*, sendo o tremular associado às vozes envelhecidas. O que nos faz pensar que este autor, assim como outros que mencionam o tremular como um defeito vocal, poderia estar se referindo ao tipo de vibrato largo que não seria desejado nem mesmo nos tempos atuais (ROTEM; ABADIE, 2019).

Hoje já se entende que o vibrato é um componente essencial de um canto treinado e saudável, e sem esse componente a voz cantada se tornaria fria, rígida e magra (SEASHORE apud STARK, 2003, p. 144-145). No entanto, é importante atentar-se à distinção entre um vibrato natural desejável como componente essencial da voz cantada, uma nota que se afeta por instabilidade ou irregularidades perceptíveis, e a variação proposital de determinada altura que resulta em um ornamento.

Apesar de não haver um entendimento completo das origens neurológicas e fisiológicas do vibrato, é praticamente um consenso que o vibrato tem relação com um mecanismo geral de tremores neuromusculares que agem sobre os músculos do corpo³. No canto, há um equilíbrio delicado entre

³ Entre os grupos musculares envolvidos estão os músculos do sistema respiratório (abdominal, diafragmático e torácicos), músculos intrínsecos e extrínsecos da laringe e músculos articulatórios. O músculo tido como o mais importante na realização do vibrato saudável é o cricótireóideo (CT), cuja ação foi observada como sendo sincronizada com as modulações de frequência e de intensidade do vibrato. A ação do CT é espalhada para os músculos articulatórios vizinhos da língua, véu palatino, paredes laterais da

os músculos envolvidos na produção vocal, e nesse contexto o vibrato está presente de forma a evitar a fadiga vocal (STARK, 2003, p. 138-139). Hoje entendemos o vibrato como uma flutuação na frequência causada por uma ressonância vocal muito rica, num aparelho vocal sem tensão e bem regulado (PACHECO, 2006, p. 183). Alguns parâmetros determinam um tipo de vibrato agradável ou não. A variação de frequência de um vibrato saudável é aproximadamente de 1/3 de tom, chegando raramente a 1/2 tom. Essa variação é percebida como uma qualidade de emissão e não exatamente como notas distintas. O número de ondulações ideais vai aproximadamente de 6,0 a 7,0 ondulações regulares por segundo; uma taxa muito acima ou muito abaixo dessa pulsação pode ser considerada como vibrato estreito ou largo demais, respectivamente (MILLER, 2019, p. 267-268). Irregularidades em ambos os parâmetros também não são desejadas.

O vibrato saudável é um elemento fundamental na manutenção do legato, sendo um elemento integrante da qualidade sonora do cantor lírico (PACHECO, 2006, p. 183; MILLER, 2019, p. 272). Portanto, seria um erro evitá-lo em qualquer tipo de repertório. Cantar com uma voz sem qualquer oscilação requer a inibição de alguns músculos que fazem parte do ciclo usual que produz a voz treinada. Este “segurar” dos músculos envolvidos na produção do vibrato pode implicar em rigidez muscular (STARK, 2008, p. 146). Esse controle só seria saudável se realizado por certo tempo em cada nota, mas nunca de forma continuada por toda a performance.

A maioria dos cantores de ópera desenvolve o vibrato sem pensar no processo de como atingi-lo. E assim deveria ser, o vibrato deve aparecer como consequência de um treinamen-

faringe e mandíbula. Quando o tremor dessa musculatura vizinha é claramente visível, considera-se como um defeito vocal, sugerindo que sua ação deva ser inibida, deixando o tremor mais concentrado na musculatura laríngea (STARK, 2003, p. 140). Miller (2019, p. 270) alerta para um tipo de vibrato “abdominal” que é resultado direto de incompreendidas técnicas de administração do ar.

to vocal exitoso. Muitos professores de canto defendem que o vibrato não deve ser ensinado ao aluno, e nem provocado por manipulações conscientes da musculatura. Este deve ser produzido naturalmente como um resultado passivo de uma coordenação apropriada do aparelho vocal (STARK, 2003, p.146; PACHECO, 2006, p. 183).

Ao contrário, a “tremulosidade” que entendemos como parte das ornamentações de graça⁴, seria iniciada voluntariamente. Inúmeros são os tipos de “tremulosidade” sobre uma nota utilizados como ornamentos no Barroco inicial e os termos nem sempre são utilizados de forma concordante nas fontes históricas. Para uma maior simplificação, citaremos os mais comuns atualmente. O primeiro seria uma re-articulação rápida da mesma nota na garganta. Elliot (2006, p. 22-25) comenta que esse tipo de ornamento é facilmente confundido com o vibrato, uma vez que não é exatamente medido, mas flexível. A autora nos diz que esse ornamento ficou conhecido no século XVII como *trillo* ou *tremolo*. Outro tipo de ornamento é quando duas notas se alternam em intervalos de 1 ou 1/2 tom, e podem ser escutadas distintivamente. Elliot (2006, p. 25) comenta que esse tipo de ornamento foi chamado na época por *gruppo*.

Mais tarde, o que se referiu como *gruppo* será abordado pelo termo trilo por tratadistas tais como Pier Francesco Tosi (1647-1732) no final do século XVII, Giambattista Mancini (1714-1800) em meados do século XVIII e Manuel Garcia (1805-1906) no século XIX como nos mostra a pesquisa realizada por Pacheco (2006, p. 208-226). Esse ornamento ganhará diversas

4 “A ornamentação no século dezessete recai em duas categorias gerais: graças e diminuições. As graças são ornamentos mais pequenos que não alteram significativamente o contorno da melodia mas ao invés disso adornam-na com trinados, trillos, gruppi, esclamazioni e messe di voce. Diminuições ou divisões, por outro lado, divide notas de valores maiores em porções menores por preenche-las com notas mais rápidas, frequentemente necessitando a recomposição da melodia” (ELLIOT, 2006, p. 21, Tradução nossa).

especificações, tais como aquelas definidas por Tosi – trilo maior, trilo menor, meio trilo ou trilo curto, trilo ascendente, trilo decrescente, trilo lento, trilo *raddopiato*, trilo mordente – e ainda ganhará um sinal **tr** sobre a nota a ser articulada (PACHECO, 2006, p. 208-213; p. 220). Pacheco (2006, p. 213) nos conta que, para Tosi, o trilo deveria sempre vir com uma preparação, no caso, uma apojatura preparatória incluída para iniciar o ornamento. Pacheco ainda nos fornece uma descrição de exercício prático para desenvolver a habilidade do trilo:

[...] o principiante deveria, inicialmente, treinar ambas as notas do trilo separadamente, primeiramente em tons inteiros e depois em semitons, alternando e marcando-as lentamente como se elas fossem notas pontuadas ligadas, nas quais a segunda nota é de mesma intensidade que a primeira. Somente a primeira nota pode ter um impulso ou aspiração vindo do peito; as notas seguintes, entretanto, tem que ser conectadas num fôlego sem ser novamente enfatizadas. [...] Quanto mais ele praticar esse exercício, mais rápido as notas devem ser alternadas. Ao mesmo tempo ele deve sempre ser cuidadoso em prestar atenção na entoação correta de ambas notas de forma que nenhuma fique alta ou baixa [na afinação] sem que isso seja percebido. Para monitorar isso, ele deve, de vez em quando, comparar as notas com um instrumento de teclado ou cravo bem afinados. A rapidez de ataque das duas notas irá eventualmente fazer o ponto entre as notas e a ligadura imperceptíveis (AGRICOLA apud PACHECO, 2006, p. 213-214).

Miller (2019, p. 286-287) reconhece que a habilidade de realizar esses ornamentos de forma clara e precisa seria fundamental para a interpretação de boa parte da literatura florida. No entanto, este autor alerta aos estudantes de canto para a cautela. A prática deste ornamento não deve ser realizada por períodos muito extensos, pois a habilidade de realizar este ornamento não é mais importante do que outros aspectos da técnica vocal, e uma ação muita oscilatória na laringe pode trazer resultados não desejados a outros aspectos. Estes ornamentos devem ser estudados com parcimônia

e somente após o estudante ter segurança nos aspectos básicos da técnica vocal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esclarecendo essas diferenças entre os tipos de “tremulosidade” do tom vocal, retornemos ao nosso tema. Fernandes e Kayama (2008) nos apontam que a sonoridade vocal no período barroco já se encaminhava para a sonoridade mais escurecida que conhecemos hoje, mas ainda mantinha uma forte conexão com a sonoridade renascentista⁵. A ênfase no canto solo para a valorização do texto, certamente, resultou em um maior volume, mas acredita-se que “a qualidade clara, brilhante e com um mínimo de vibrato fora mantida” (FERNANDES; KAYAMA, 2008, p. 59). Na posição dos autores:

De qualquer forma, se o vibrato estava presente no canto do século XVII, ele era menor e menos perceptível, e certamente não alterava a altura das notas. No século XVII, os cantores cantavam em ambientes diferentes dos que utilizamos atualmente, quase sempre pequenos e íntimos, o que os levava a produzir sons leves e gentis. Eles eram prevenidos contra cantar de forma gritada e contra forçar suas vozes além de seus limites naturais. Igualmente, as grandes igrejas, não requeriam o tipo de volume ou esforço que se espera dos cantores de ópera atuais. Como consequência, a produção do vibrato era mais sutil. No Barroco tardio o vibrato ainda era considerado como um ornamento a ser utilizado de forma seletiva, entretanto, sua aceitação era maior (FERNANDES; KAYAMA, 2008, p.63).

Elliot (2006, p. 14-18) corrobora com esta posição, acrescentando que um vibrato que mantivesse uma flutuação de frequência muito perceptível iria borrar algumas características essenciais da música desse período, tais como a valorização

5 “A sonoridade vocal renascentista exigia a pureza do som, um som claro e focado sem vibrato excessivo, a habilidade de se cantar leve e com agilidade, e o controle de um amplo espectro de dinâmicas: canto mais forte particularmente para a música de igreja, e canto de médio a suave, para a música secular cantada nas câmaras” (FERNANDES; KAYAMA, 2008, p. 68).

zação das dissonâncias criadas junto à harmonia do acompanhamento e os floreios delicados da ornamentação melódica. No entanto, moderar o vibrato para a interpretação desse tipo de repertório, não se trata de eliminá-lo enrijecendo o tom vocal. “O cantor moderno deve pensar em ajustar a pressão do fluxo aéreo que apoia o tom, [e] deste modo reduzir a pressão na garganta, ao invés de meramente remover o vibrato por apertar a garganta” (ELLIOT, 2006, p. 17, Tradução nossa). É importante lembrar que muito do repertório deste período antigo é possível transpor para se acomodar a tessituras vocais que permitam uma sonoridade mais apropriada, que não necessite de grande pressão subglótica.

Paton (1991, p. 6) chama a atenção para o fato de que a música composta nesse período era destinada basicamente à corte da época. Por mais que esse repertório aborde temas como paixões, ciúmes, amor, estes nunca se estendem à vulgaridade e violência. Isso nos alerta para que a interpretação desse repertório nunca deixe de lado aspectos como a graciosidade e as boas maneiras. Junto a isso, há de se considerar que os recursos dramáticos da música de Monteverdi, por exemplo, são bastante diferentes dos recursos dramáticos que se desenvolveram posteriormente para a música de Verdi, Puccini e Wagner (ELLIOT, 2006, p. 18), principalmente em relação à instrumentação e espaços acústicos.

Esses apontamentos reforçam a necessidade do cantor moderno conhecer o contexto histórico e os aspectos inerentes à música que executa, para melhor transpô-la ao público atual, através de escolhas interpretativas. Uma dessas escolhas certamente recairá sobre a sonoridade vocal e os ajustes técnicos necessários para a manipulação saudável da sua sonoridade e resultará da complexa negociação entre o seu conhecimento estilístico sobre determinado repertório e as suas condições atuais de performance.

REFERÊNCIAS

BUKOFZER, Manfred F. 1947. **Music in the Baroque Era**: From Monteverdi to Bach. New York: Norton & Company.

ELLIOT, Martha. 2006. **Singing in Style**: A Guide to Vocal Performance Practices. New Haven: Yale University Press.

FERNANDES, Angelo J.; KAYAMA, Adriana G. 2008. A sonoridade vocal e a prática coral no Barroco: subsídios para a performance barroca nos dias atuais. **Per Musi**, n. 18, p. 59-68, jul. - dec. 2008. Disponível em: capa v18.indd [ufmg.br] [Acesso em 09 set. 2021]

MILLER, Richard. 2019. **A estrutura do canto**: sistema e arte na técnica vocal. Trad. Luciano Simões Silva. São Paulo: É Realizações.

PACHECO, Alberto. 2006. **O canto antigo italiano**: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. São Paulo: Annablume.

PATON, John. 1991. G. 26 **Italian Songs and Arias**: Medium high voice. Los Angeles: Alfred Music.

ROTEM, Elam; ABADIE, Lissandro. **Vocal vibrato 1500-1700**. Early Music Sources, YouTube Channel. 20Set. 2019. Vídeo palestra. (14min e 59s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7viQNYJ4sac> [Acesso em 09 set. 2021]

STARK, James. 2003. **Bel Canto**: A History of Vocal Pedagogy. Toronto: University of Toronto Press.

BANDA TAIYO ONGAKUTAI NO “SERTÃO DO CAICÓ” RN

Alexandre Fernandes Maia
alexandref4maia@gmail.com

Alice Lumi Satomi
alicelumi@gmail.com

RESUMO

Continuidade de uma pesquisa sobre a banda de música *Taiyo Ongakutai*, fundada na cidade de Caicó (RN), atrelada à ONG Brasil *Sôka Gakkai* Internacional (BSGI), filosofia budista de *Nichiren Daishonin*. O artigo objetiva registrar a memória, o percurso da banda, o processo de formação musical e filosófica dos jovens, bem como a importância da ação sociocultural para os integrantes e para a comunidade. Os dados recolhidos partem da vivência pessoal, de aprendiz a regente e são complementados com documentação da banda, revisão de literatura e suporte teórico da etnomusicologia.

Palavras-Chave: coletivos de música, bandas no nordeste, *ongakutai*, *sôka gakkai*.

ABSTRACT

Continuity of a research on the *Taiyo Ongakutai* Music Band, founded in the Caicó city (RN), linked to the NGO Brazil *Sôka Gakkai* International (BSGI), a Buddhist philosophy of *Nichiren Daishonin*. The article aims to record the memory, the band's trajectory, the process of musical and philosophical formation of young people, as well as the importance of sociocultural action for the members and the community. The data collected is based on personal experience, from apprentice to conductor, and is complemented with documentation from the band, literature review and theoretical support for ethnomusicology.

Keywords: music collectives, northeast bands, *ongakutai*, *sôka gakkai*.

O trecho a seguir sobre a formação do coletivo musical é parte de uma pesquisa em andamento com base em dados extraídos do sítio eletrônico dos periódicos da BSGI (EXTRANET) e da minha vivência pessoal. A pesquisa tem como objetivo identificar os aspectos estéticos, filosóficos e culturais que constituem o contexto musical do grupo, compreendendo o contexto sociocultural no qual as atividades da banda são realizadas. Especificamente, o estudo almeja identificar as concepções que permeiam a prática do grupo desde sua fundação no Rio Grande do Norte, documentar e examinar o repertório e suas performances. Para a obtenção dos objetivos almejados a pesquisa será feita através de pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo, de “observação participante imersa” (COULON, 1995, p. 75) e pesquisa de laboratório, considerando a triangulação dos dados.

A idealização da fundação da banda masculina *Ongakutai* se deu no Japão, no dia 6 de maio de 1954, pelo pacifista *Daisaku Ikeda*, na época responsável geral da Divisão dos Jovens da *Sôka Gakkai* Internacional (SGI). Esta ONG foi fundada pelo educador japonês *Tsuneshaburo Magikuchi* em 1930, em Tóquio. *Ikeda* comprou os primeiros instrumentos (sopros e tambores) com seu próprio dinheiro e ofereceu-os aos membros da banda, objetivando um grande movimento cultural.

No Brasil, a fundação do grupo também foi no dia 6 de maio de 1962, em São Paulo. Em 1985, *Ikeda* acrescenta o termo *Taiyo* passando a ser chamada “*Taiyo Ongakutai* [Banda musical Sol]”. Já em 2014, a Banda sinfônica da *Taiyo Ongakutai* foi reconhecida externamente à BSGI, quando venceu o campeonato estadual de Fanfarras e Bandas de São Paulo (SP), realizado pela Associação Paulista de Fanfarras e Bandas, bem como o XXII campeonato nacional de bandas e fanfarras, realizado em Barra Mansa (RJ), com a coordenação da CNBF – Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras. No país o grupo conta com aproximadamente 2700 membros, incluindo desde a banda infanto-juvenil, a partir dos seis anos de idade, até jovens e adultos estudantes de música (MAIA, 2016, p 2).

Em 2017 o grupo participou do primeiro “*Kenshukai* [encontro nacional]”, a convite da *Ongakutai* do Japão, realizada em Tóquio. Nesse treinamento viajaram vinte e quatro membros representantes de todas coordenadorias do grupo no Brasil (EXTRANET).

Em Caicó, cidade da região do Seridó, a 270 km da capital Natal/RN, a banda *Taiyo Ongakutai* foi fundada pelo jovem membro da BSGI Damiano Francisco da Rocha, em 1991. Inicialmente os cinco componentes do grupo foram nomeados como *Ongakutai Potiguar* e posteriormente, por *Taiyo Ongakutai*. Os membros em sua maioria eram aprendizes musicais, com exceção do maestro Luciano Isidro que já era músico profissional. As primeiras aulas de música e ensaios do grupo ocorreram na casa do maestro. Com o crescimento do grupo, mudaram-se para a residência da mãe de dois membros da banda, permanecendo na nova residência, as aulas e ensaios até 2009.

A primeira apresentação ocorreu em 1992, num desfile cívico da semana da pátria em Caicó, evento de muita importância para o grupo, que desde então se apresenta todos os anos. Com o crescimento da banda no decorrer dos anos, os instrumentos harmônicos de teclas e cordas foram substituídos por instrumentos de sopros e tambores, de acordo com a formação instrumental da grande maioria das bandas *Ongakutai*. Em 1994, em visita a Caicó, o então presidente da BSGI Eduardo Taguchi doou o primeiro volume do álbum de partituras para banda de metais *songbook Sôka Gakkai Songs Brass Band Scores*, possibilitando a ampliação do repertório.

Nesse período inicial, Damiano menciona que tudo era motivo para a banda tocar, desde aniversários de membros a eventos de maior proporção. O etnomusicólogo José A. Salgado ressalta a importância dessas iniciativas

Criar as próprias situações de apresentação é talvez o traço organizativo mais relevante para compreendermos certos modos de realização do

trabalho [...]. Por aí se pode conhecer o caráter e o grau de autonomia que um conjunto assume, pelo menos em parte de sua trajetória, ao conceber e levar adiante projetos mais longos ou planos mais pontuais (SALGADO, 2020, p. 7).

Em 1997, Damião passa a morar em uma localidade distante, assumindo a regência o jovem Sérgio Firmino de Meireiros, que tinha 18 anos de idade, recém-chegado da cidade de Jacareí (SP). Além de suas próprias observações e aprendizados ele passou a adquirir conhecimentos e experiências musicais com seus tios regentes de bandas do Seridó.

Com os conhecimentos musicais adquiridos, Sérgio começa a convidar filhos de praticantes do Budismo Nichiren Daishonin e jovens da comunidade do bairro onde a *Taiyo Ongakutai* ensaiava, para ministrar aulas de música aos mesmos. Esse movimento trouxe crescimento e desenvolvimento técnico para o grupo. Eu estava com doze anos de idade e fui um desses convidados.

OFICIALIZAÇÃO

A *Taiyo Ongakutai* de Caicó foi oficializada em 1999 como grupo da BSGI, na sede regional da BSGI, em Natal, contando com quatorze membros, exigência mínima da BSGI para a oficialização da banda. A banda tocou três músicas e, em seguida, receberam apostilas musicais e orientações de um dirigente da BSGI vindo de São Paulo (SP). Ainda em Caicó, alguns dias antes da oficialização do grupo, cada membro foi solicitado a assinar seu nome em uma placa que foi enviada a *Daisaku Ikeda* no Japão. Com a oficialização o grupo passa a ser convidado a participar de eventos em Caicó e cidade vizinhas e outros Estados.

Durante um período de seis meses, nos anos de 2007 e 2008, ocorreu a I Academia da *Taiyo Ongakutai* de Caicó, com o objetivo de aprimorar os conteúdos filosóficos e musicais da banda. Ao final da Academia, os membros músicos receberam certificados de honra ao mérito da BSGI, assinados pelo então responsável da *Ongakutai* RN, Lécio Cassiano da Cruz Moura

(MAIA, 2016, p. 5).

Em setembro de 2008 foi entregue à banda um simbólico troféu pela participação no Segundo encontro de bandas e fanfarras de Caicó. No mesmo ano, o grupo fez uma apresentação no SESC Seridó, em Caicó, em comemoração ao centenário da imigração japonesa no Brasil, tocando a música “O japa no forró”, do compositor paraibano Rogério Borges.

Em 11 outubro de 2009, Lécio que estava no grupo desde o início encerra seu ciclo na banda fazendo sua última apresentação no desfile cívico em comemoração aos 74 anos de emancipação política da cidade de Jucurutu/RN. Em 18 de dezembro de 2009, a Câmara Municipal de Caicó, outorga uma Comenda à BSGI pelos seus relevantes serviços prestados à cidade. O documento é entregue com o nome de Vila do Príncipe, bairro vizinho, onde o grupo desenvolve suas atividades e que, às vésperas do desfile cívico, faz seus ensaios em meio às ruas daquela comunidade.

No início de 2010 foi nomeado um novo responsável geral do grupo de Caicó, o jovem Carlos Junior Marques – residente em Natal e recém-chegado de um treinamento de líderes da BSGI no Japão – e a banda passa a ser chamada de *Taiyo Ongakutai* do RN, representando o grupo no estado, onde jovens membros de outras localidades como as cidades de Jucurutu e Natal já participavam.

Em setembro de 2011, o responsável musical Sérgio Meireiros deixa o grupo e seu legado de ensinamentos aos demais membros. Em 17 de outubro de 2012, a Câmara Municipal de Caicó, impulsionado pelos vários anos de atuação da banda em meio à comunidade, outorgou a criação da Lei n 4.550 2012, passando a ser oficial o dia municipal da BSGI, a ser celebrado anualmente, no dia 19 de outubro. Ainda naquele ano ocorreram outras apresentações em comemoração aos cinquenta anos do *Ongakutai* no Brasil.

Em 2013, são nomeados novos líderes da *Taiyo Ongakutai* do RN na sede (*kaikan*) regional da BSGI em Natal. O jovem

Felipe Dantas, passa a ser o novo responsável do grupo, Alexandre Fernandes Maia, como vice e responsável musical, juntamente, com Marcos Tayrone e Rodolfo Ribeiro, como tesoureiro. Todos estes residentes em Natal, com exceção do responsável, residente em Caicó. Desde 2015, com a nova liderança, o *Ongakutai* do RN juntamente com a banda feminina *Kotekitai*, tiveram a ideia de convidar membros dos estados de Pernambuco e Ceará, realizando assim os primeiros encontros entre membros das bandas da BSGI para o desfile cívico em Caicó. No primeiro encontro cinquenta jovens músicos tocaram a música “Andar com Fé”, de Gilberto Gil.

Em 2016, realiza-se em Natal um treinamento dos grupos da BSGI e o *Ongakutai* do RN passa por uma nova nomeação de líderes. Logo após o treinamento o dirigente vindo de São Paulo/SP, Ricardo Nakazone nomeia Alexandre Fernandes Maia, como responsável do grupo no RN, David Menezes, como vice, e mantém Rodolfo Ribeiro como tesoureiro. Ainda em 2016 além dos Estados de Pernambuco e Ceará o encontro para o desfile cívico conta com a presença de jovens do Estado da Paraíba.

A organização das tarefas e os papéis desempenhados dentro do grupo são divididos em três partes: a musical, na qual o regente é o responsável; a organizacional, envolvendo a BSGI, responsabilidade do líder do grupo; e a filosófica, que é o estudo do budismo na qual o responsável musical e o líder traz e explica as matérias, mas que qualquer membro voluntário pode desempenhar essa função.

Esses líderes são nomeados pela BSGI a partir da trajetória e desenvolvimento de cada um, enquanto membro do grupo. Com a nomeação o líder passa a receber um treinamento ainda maior, se permitindo ser treinado naquilo que foi proposto. Por outro lado, existe voluntários que se propõe a desenvolver atividades mesmo sem nomeações. Por exemplo, um membro – que sabe o suficiente sobre teoria musical e tem interesse em passar esse conhecimento aos demais – se dispõe a ajudar ministrando aulas de música ou ainda

explorando matérias budistas durante os ensaios do grupo.

Em 2017, Alexandre representou a *Taiyo Ongakutai* do RN em uma reunião realizada no primeiro final de semana do mês de setembro no Centro Cultural Campestre em Itapevi/SP na qual estavam presentes membros da *Ongakutai* de São Paulo, Minas Gerais (Triângulo Mineiro) e Bahia. Esses estados juntamente com o Pernambuco, a Paraíba, o Ceará, o Maranhão e o Leste de São Paulo representaram a Coordenadoria Leste (CRE Leste) da BSGI. Antes do ensaio e apresentação, os jovens membros foram incentivados a seguir nos estudos e na concretização de seus objetivos.

No ano de 2019 a *Taiyo Ongakutai* reuniu membros de toda coordenadoria, envolvendo os estados da BA, CE, MA, MG, PA, PE e RN. Juntamente com a *Kotekitai* fizeram uma apresentação no Encontro Cultural dos Jovens do Nordeste nos dias 24 e 25 de agosto, no Teatro Luiz Mendonça, em Recife. No primeiro dia do evento o reitor *Aishe Baba* da Universidade *Sôka* do Japão fechou parcerias com dezoito universidades federais do nordeste e a então reitora da UFPB, Margaret Diniz, se pronunciou em nome das instituições brasileiras. No segundo dia as apresentações foram abertas aos membros de outros estados, que saíram em caravana em direção ao teatro em Recife.

Com a chegada da pandemia a BSGI suspendeu todas as atividades presenciais da organização, o que fez com que os membros do grupo prosseguissem de forma remota as reuniões de incentivo, a visita aos membros, o estudo do budismo e a recitação do poema “Ao *Ongakutai*”, de *Daisaku Ikeda*. Com isso foi criado o Instagram *@taiyoongakutaidorn* como canal para manter os membros informados sobre as atividades do grupo e a trajetória nos últimos trinta anos da *Taiyo Ongakutai* do Brasil.

Atualmente a *Taiyo Ongakutai* do RN é composta por vinte membros, dividida entre metais, madeiras e percussão. A obtenção desses instrumentos é de iniciativa individual de cada membro, não podendo existir nenhum vínculo empregatício

ou ganho financeiro com as apresentações. Acerca desse meio de sustentação Salgado afirma que:

No âmbito deste levantamento, os membros de um conjunto não estão vinculados por emprego, não há contrato formal, não há salário, e a associação entre colegas tem duração variada. Além disso, a forma e duração da associação estão sujeitas a condições socioeconômicas de cada membro e a decisões individuais que respondem a motivos de circunstância — outras ‘demandas’, ‘necessidades’ e ‘obrigações’ (SALGADO, 2020, p. 7).

O posicionamento da banda no palco é distribuído, geralmente, com instrumentos graves posicionados atrás dos instrumentos de palheta, ao lado esquerdo do palco, os instrumentos mais agudos são posicionados em frente aos metais, do lado direito do palco, sempre juntos, agrupando os instrumentos do mesmo naipe e por último, atrás dos demais instrumentos, fica a percussão. Ou ainda, todos em formação de meia lua.

Até antes da pandemia, com o objetivo de manter a banda em *itai dôshin* (união), entrosada, os ensaios ocorriam semanalmente nas manhãs de domingo, na casa do veterano Fernando Fernandes, seguindo a sequência de recitação coletiva do *gongyô* (liturgia budista), *daimoku* (mantra budista) e recitação do poema “Ao *Ongakutai*”. Em seguida, era feito aquecimento, ensaio de napes e depois, com toda a banda. Acerca da intensidade dos ensaios Salgado reafirma o sentido do objetivo da coesão:

Identificamos alguns motivos pelos quais as bandas de música Autoral/Instrumental são as que mais ensaiam. Essas bandas têm em geral menos oportunidades de se apresentar, transformando o ensaio em oportunidade de manter o grupo unido e com propósito (SALGADO, 2020, p. 4 e 5).

Além da herança musical deixada pelo *Ongakutai* do Japão, através da doação do primeiro volume do *Songbook Sôka Gakkai songs brass band scores*, em 1994, cujas músicas têm a notação em ritmo de marcha, representando a luta

dos membros para reerguer a *Sôka Gakkai* no pós-guerra. O repertório do grupo rio-grandense mantém a singularidade em incluir frevos, xotes, sambas, gêneros que ditam a estruturação da banda, fazendo uso de instrumentos locais como triângulo, zabumba, agogô e pandeiro, uma vez que a cultura regional exerce forte influência na formação destes grupos.

No repertório do grupo ainda estão presentes dobrados, valsas e uma grande influência do cancionário popular, que retratem a cidade de Caicó como a “Cantiga (Caicó)”, cuja melodia foi citada na “Ária das Bachianas número quatro”, de Heitor Villa Lobos, e ficou conhecida na releitura de Milton Nascimento. Mesmo com suas peculiaridades regionais, as comunidades musicais das *Ongakutai* do Brasil e, porque não dizer, do Japão, se integram através da globalização e da tecnologia nesse grande universo das bandas de música.

A região do Seridó do Rio Grande do Norte especialmente a cidade de Caicó é conhecida por grandes festejos cristãos, retratada na tradicional Festa de Santana, realizada desde 1748 e tombada pelo IPHAN, em 2010. A festa é retratada nas canções “A prosa impúrpura do Caicó” do cantor Chico Cesar, e “Prece de um vaqueiro”, de Jaime Filgueira. Com essa característica local, a chegada do budismo no final dos anos oitenta causou estranhamento e fascínio às pessoas ao terem contato com uma filosofia de palavras em japonês.

A senhora veterana do budismo no RN Graça Queiroz – vinda de Brasília e responsável por implementar o budismo em Caicó – relata que, inicialmente, recebia duras críticas por parte de chefes da igreja católica e moradores da cidade. Com o passar dos anos e ações da BSGI, como o plantio de mudas pela cidade, o reconhecimento da filosofia de *Nichiren Daishonin* e da BSGI pela sociedade foi se solidificando, sendo estipulado o dia 19 de outubro como o dia da BSGI no calendário oficial da cidade.

A *Taiyo Ongakutai* do RN é um pequeno grupo de resistência, sobre esse fato mencionamos Lima (2006, p.72) “Na região Seridó do nosso Estado, encontramos núcleos de resis-

tência nos quais depositamos a esperança de permanência e revitalização do ideário das bandas de música”. (MAIA, 2016.)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hoje, após vinte e três anos no grupo e tendo a oportunidade de participar como o membro com mais tempo em atuação no Estado do Rio Grande do Norte, vivenciei muitos momentos desde o início dos anos noventa, quando minha mãe – que junto com Gorete Moura foram as primeiras pessoas a se tornarem budistas em Caicó – me levava para apresentações do grupo. Diante disso posso afirmar que as atividades musicais do *Taiyo Ongakuati* do RN fazem parte da história de vida de uma comunidade de pessoas no Sertão do Caicó.

Através desse relato de experiência, pretendo tornar o mesmo um estudo etnográfico sobre um coletivo de música, cujo propósito é o de disseminar os preceitos filosóficos e humanísticos do educador *Tsunessaburo Makiguchi*. Seu ponto principal reside na teoria da criação de valor, definindo a beleza, como algo que traz satisfação à sensibilidade estética do indivíduo; o benefício, como algo que desenvolve a vida individual de maneira holística; e a bondade, como algo que contribui para o bem estar da sociedade humana como um todo. Outro eixo são os feitos do pacifista *Daisaku Ikeda*, fundador de instituições de educação infantil, fundamental, médio e superior, todas com a missão de cultivar nos alunos a felicidade para a vida toda.

Sobre a obra do educador *Makiguchi*, Ribeiro sublinha que:

Através de grande parte da obra e do registro dos fragmentos da vida do educador japonês, *Tsunessaburo Makiguchi*, a tese afirma que o conhecimento emerge da experiência de vida dos sujeitos. Fatos, acontecimentos, heranças genéticas, patrimônio cultural, história familiar, o lugar onde se nasce e vive e as predisposições psicológicas configuram uma visão sobre o mundo e a vida. No caso de *Makiguchi*, essa constelação multicausal o conduziu a conceber o sistema de criação de valores bem-benefício-beleza, discutindo a importância do par cognição-avaliação para a experiência humana (RIBEIRO, 2006, p. 7).

REFERÊNCIAS

BRASIL SOKA GAKKAI INTERNACIONAL. Disponível em: <http://www.bsgl.org.br> [Acesso em 07 jul 2021]

COULON, Alain. 1995. **Etnometodologia e Educação**. Trad. Guilherme J. F. Teixeira. Petrópolis, Vozes.

EXTRANET. Disponível em: <http://www.extra2.bsgl.org.br> [Acesso em 07 jul 2021]

LIMA, Ronaldo Ferreira. 2006. **Bandas de música, escolas de vida**. Dissertação em Ciências Sociais. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

MAIA, Alexandre Fernandes. 2016. **Taiyo Ongakutai RN**. Especialização em ensino de música na educação básica. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

RIBEIRO, Rita C. 2006. **Vida, experiência, conhecimento**: a reforma do sujeito em *Tsunessaburo Makiguchi*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Tese em Ciências Sociais. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

SALGADO, José Alberto. 2020. **Conjuntos musicais e sua sustentação**: um levantamento sobre o trabalho autônomo em grupos de música na cidade do Rio de Janeiro (2016-2020). **Anais...** Congresso de Música. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SOM, PRECONCEITO E MORTE EM UM TERREIRO DE UMBANDA

Renata Schmidt de Arruda Gomes (UFPel)
renatanachtigal@gmail.com

SOUND, PREJUDICE, AND DEATH IN A 'TERREIRO DE UMBANDA'

RESUMO

Este trabalho propõe uma breve reflexão sobre as temáticas som e preconceito, vistas a partir da “cosmopercepção” umbandista da morte. Cosmopercepção segundo o conceito da pensadora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí. A pesquisa aqui apresentada é resultado de uma investigação de mestrado, já concluída, conduzida na linha de etnografia das práticas musicais, onde busquei compreender o campo sonoro do Terreiro de Umbanda Reino de Luz, localizado na cidade de Pelotas/RS. Graças ao fato de muitos dos participantes da casa estudada já terem sofrido algum tipo de preconceito e/ou discriminação, esta temática surgiu no campo de pesquisa e acabou sendo estendida para o fazer sonoro. Apesar da temática som e preconceito na casa estudada abarcar diversos ângulos e processos, devido ao âmbito deste trabalho, focarei somente nos relacionados à morte. A obtenção de material para a pesquisa deu-se a partir de uma etnografia do campo sonoro do grupo em questão, através de observação participante, entrevistas e um trabalho de memória. Para análise do material foram utilizados, principalmente, teorias das áreas de etnomusicologia, antropologia, sociologia e memória social, autores como: Ecléa Bosí, Carlo Ginzburg, Reginaldo Gil Braga, entre outros. Após a reflexão sobre o material de pesquisa e referências teóricas, pude ver como o som e as diferentes cosmovisões podem causar dificuldades e embates, gerando preconceito.

Palavras-Chave: etnomusicologia; som; preconceito, Umbanda

ABSTRACT

This study proposes a brief reflection on the themes of sound and prejudice, seen from the umbandist “world-sense” of death. Taking the concept of world-sense according to the Nigerian thinker Oyèrónké Oyěwùmí. The study presented here is the result of a master’s degree research conducted in the line of ethnography of musical practices, where it was sought to understand the sound field of the Terreiro De Umbanda Reino de Luz, located in the city of Pelotas/RS — Brazil. Since many of the participants of the temple that has been chosen as subject have already suffered prejudice and/or discrimination, this thematic emerged in the research field and was, eventually, extended to sound. Although the theme of sound and prejudice in the temple covers several angles and processes, due to the scope of this work, I will focus only on those related to death. The material collected for research was based on an ethnography of the sound field of the studied group, through participant observation, interviews, and a memory work. For the analysis of the material it was used, mainly, theories from ethnomusicology, anthropology, sociology, and social memory areas, from authors such as Ecléa Bosí, Carlo Ginzburg, Reginaldo Gil Braga, among others. After reflecting on the theoretical research and reference material, it was possible to verify how sound and different worldviews can cause difficulties and conflicts, generating, in this way, prejudice.

Keywords: ethnomusicology; sound; prejudice; Umbanda

INTRODUÇÃO

O som é parte importante das religiões afro-brasileiras, constitui não somente as práticas rituais, como também as identitárias dessas. Mas como o som pode refletir preconceito? Aqui me aterei somente às questões relacionadas à morte, visto que abarcar outros aspectos do som e preconceito não caberia no âmbito deste estudo. Importante dizer que sou uma pesquisadora nativa, isto é, umbandista e fazia parte da terreira¹ estudada. Hoje estou afastada das práticas religiosas.

Uma etnografia sempre produz muito material e, normalmente, uma dissertação ou tese não consegue abarcar todo material produzido. Desta forma, aqui, revisito meus cadernos de campo, entrevistas, gravações e dissertação para analisar o entrelaçamento entre som, preconceito e cosmopercepção² da morte presente no discurso e práticas rituais e sonoras do Reino de Luz. Sendo a Umbanda uma religião bastante heterogênea, resalto que quando falo em Umbanda, me ateno às práticas nativas ao ambiente estudado, sem fazer generalizações.

Sabendo que para muitos participantes do Reino de Luz as suas práticas e crenças sonoras são associadas às práticas e crenças religiosas (BRAGA, 2003, p.24), abordarei as mesmas conjuntamente, dissociá-las faria este trabalho falso e irreal.

Por ser a Umbanda uma religião afro-brasileira e entender que os umbandistas do grupo pesquisado não vêem o mundo somente com os olhos, mas também o sentem no corpo, escura e até de forma extra-sensorial³, recorrerei ao termo cosmopercepção, da pensadora nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí,

1 Utilizo a palavra 'terreira', no feminino, pois é assim que os participantes da casa se referem ao local.

2 Conceito criado por Oyèrónké Oyèwùmí, logo me aterei sobre ele.

3 O corpo é essencial nas religiões afro-brasileiras, é através dele que as entidades (espíritos), Orixás e etc. trabalham, além de toda a relação com o mundo extra físico.

ao invés de cosmovisão, para me referir ao “modo de ver o mundo” destes. Segundo a autora, a cosmopercepção representa uma forma de percepção de mundo que não privilegia a visão, a mesma crê que o termo cosmovisão é eurocêntrico e não adequado à cultura Yorubá, por esse motivo, estendo esse conceito para este trabalho. (OYÈWÙMÍ, 2020)

A morte é uma categoria presente no universo umbandista, a encontramos representada de diversos modos, nas imagens, nos *pontos cantados*⁴, nas crenças e até nas práticas de matança de animais⁵. Mas como essa cosmopercepção da morte difere da cosmovisão dos não umbandistas e como isso se reflete em preconceito é o que veremos a seguir.

SOBRE A COSMOPERCEÇÃO DA MORTE

Iniciaremos pela representação do Povo de Rua – Exus, Pomba Giras e Zé Pelintras. Muitas das imagens são representadas como esqueletos, ou possuem túmulos, caveiras, remetem ao cemitério. Conviver com a temática da morte faz parte da identidade umbandista, não somente por acreditar que a vida não acaba com o falecimento do corpo físico, ou atuar com espíritos das diversas linhas que fazem parte da religião – Caboclos, Pretos Velhos, Ciganos, Exus, Pomba Giras, Zé Pelintras – mas também, nas imagens, nos nomes das entidades, locais onde são reverenciados e sons. Nesse contexto, o cemitério é considerado por muitos como um local santo. Débora⁶ explica

Débora – “Nós somos ligados a pessoas que fazem matanças de animais e nós não fazemos isso. Nós somos ligados as pessoas que vagam pelos

4 Canções religiosas da Umbanda.

5 No ano de 2005 a prática foi suspensa no Reino de Luz, adiante tratarei desse tema, que foi motivo de discordâncias quando ocorreu.

6 As falas utilizadas aqui são dos membros do Reino de Luz, as entrevistas foram realizadas por mim, todos os entrevistados permitiram que fossem usados seus nomes.

cemitérios, “fazendo o que dentro dos cemitério?” “O que essa gente faz dentro dos cemitérios?” Só que... as pessoas não entendem que o umbandista, ele lida com a morte da mesma forma como ele lida com a vida. Como nós somos reencarnacionistas, como nós somos espiritualistas, nós acreditamos no espírito, falá da morte e entrá em ambientes em que a morte circunda é muito natural pra nós. “Ah, as pessoas cantam pontos de cemitério, fazem rezas de cemitério”. Nós fazemos religião, nós repetimos a nossa espiritualidade, a nossa espiritualidade, ela é embasada na vida de na morte. Nós cultuamos.. espíritos que lidam com a saúde, com a vida e com a morte. Então pra nós, ir fazê um trabalho uma vez por ano, duas vezes por ano de gira [...] nós pisamos em cemitério sim porque é um lugar sagrado. Importantíssimo pra nós. Como é o nosso Congá. Nós temos um Congá dentro do terreiro, nós homenageamos lemanjá na água, nós homenageamos Oxóssi na mata, nós homenageamos Omulú dentro do cemitério. [...]E isso não qué dizê que isso esteja fazendo mal pra alguém. [...]Uma vez nós fomos fazê (riso) uma entrega na frente do, do portão, nós não entramos, no portão do cemitério. “Uma igreja evangélica na frente, veio a igreja inteira, inteira.. e a gente viu o desespero no rosto daquela gente, porque Pra Eles nós estávamos fazendo mal pra alguém. **Eu – “E os cartazes colados na porta do cemitério, convidando para ir pra igreja?”** Débora – “E os cartazes! Convidando pra ir pra Igreja! E na realidade, nós estávamos fazendo um ritual de agradecimento! Então vê que NUNCA, eu posso dizê Com Certeza, não é uma vez, nem outra, NUNCA, quando um leigo vê um umbandista, um batuqueiro, ou... um crente da Nação, ou.. quando vêm uma entrega, um presente ou uma oferenda, eles já acham que é um despacho, NUNCA a primeira ideia é de que pode ser um presente pro “bem” pra alguém, a ideia é sempre que “aquela gente que veste preto e vermelho, preto e branco, aquela gente tá indo fazê mal pra alguém”, “ora, eles tão na porta do cemitério!” E nós trabalhamos na porta dos hospitais também, não só na frente da porta do cemitério. Quantas oferendas um, quantas coisas um filho de

Nação, que ele tem que percorrer vários lugares, ele passa no cemitério, ele passa no hospital, ele passa no banco, ele passa na praça, são todos ambientes de culto, mas nenhum desses ambientes são tão ameaçadores quanto o cemitério. [pausa] Porque o cemitério, como é ligado à morte, e as pessoas veem a morte como uma coisa má, que separa elas dos seus bens, “tás fazendo mal pra alguém”, pois se tu vais fazer uma coisa boa, não vais fazê na porta do cemitério, né? A ideia é essa! (risos)” (Em entrevista a autora – grifos meus)

Em seu depoimento, a entrevistada chama atenção para algumas questões importantes, explicando o modo como a morte faz parte da cosmopercepção umbandista. Por serem reencarnacionistas, como explica a entrevistada, os adeptos da Umbanda enxergam a morte como mais uma etapa do passar do espírito na Terra, isto é, o espírito encarna, nasce, vive e passa pelas experiências necessárias para seu aprendizado e morre/desencarna⁷. É um processo cíclico. E, sendo assim, faz parte das crenças e práticas desta religião. A linha de Quimbanda, e principalmente a linha de Exu, é a mais ligada à morte. Na Umbanda, assim como a morte é vista como parte da vida e da religião, os locais comumente relacionados à morte são considerados locais de culto e sagrados. Deste modo, fazer rituais nesses lugares é parte dos ofícios religiosos.

Outro ponto interessante destacado por Débora, é a ligação que se faz entre o “mal”, o cemitério e a morte. Nesse contexto, a Linha de Quimbanda passa a ser vista como o “mal” em si. Segundo Bosi, “A civilização burguesa expulsou de si a morte; não se visitam moribundos, a pessoa que vai morrer é apartada, os defuntos já não são contemplados. [...] A morte vem sendo progressivamente expulsa da percepção dos vivos” (BOSI, 1983, p.46-7). Enquanto a “civilização burguesa” expulsa a morte de suas práticas cotidianas, os umbandistas

⁷ Vejo uma clara influência do espiritismo kardecista neste modo de perceber a religião e a vida.

a celebram através de seus cantos e práticas rituais. “*Portão de ferro, cadeado de madeira (2x) / Lá no cemitério, onde mora Exu Caveira (2x)*”⁸. O cemitério, neste ponto cantado, é a representação da morte, os Exus são do cemitério e os umbandistas cantam isso. Cantam a morte.

Carlo Ginzburg em seu artigo intitulado “Matar um Mandarim Chinês – as implicações morais da distância”, presente em sua obra “Olhos de Madeira – nove reflexões sobre a distância”, reflete sobre distância e proximidade, lembrando-nos que tudo que se encontra mais perto de nós, nos atinge mais. Sendo assim, a proximidade com a morte nos traz o incômodo de refletirmos sobre ela e, talvez por isto a sociedade burguesa, da qual fala Bosi, a exclua de suas práticas. Para muitas pessoas a morte está sempre relacionada à tristeza, lembrando-as da separação imposta entre as pessoas por quem têm afeto⁹. Neste sentido, muitos negam tudo o que diz respeito à morte, tirando-a de suas vidas. A diferença de cosmo percepção dos umbandistas não é a inexistência de tristeza, sofrimento ou sentimento de falta quando algum dos seus faz o *passamento*, e sim no *passar*, como algo inerente da condição de estarmos vivos/encarnados.

8 Ponto cantado de Exu Caveira.

9 Dei-me conta disso quando fui visitar um cemitério com um amigo e este me disse que se sentia incomodado de estar lá dentro por lembrar que pode perder seus pais, pois estes possuem idade avançada.

REFERÊNCIAS

BALLESTRIN, Luciana. 2013. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, pp. 89-117. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/2069> [Acesso em 22 de nov. 2021]

BOSI, Ecléa. 1983. **Memória e Sociedade** – Lembranças de Velhos. São Paulo: Quieiroz Editor.

BRAGA, Reginaldo. 2003. **Modernidade Religiosa entre Tamboreiros de Nação: Concepções e Práticas Musicais em uma Tradição Percursiva do Extremo Sul do Brasil**. Tese de Doutorado em Música. Orientadora: Maria Lucas. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GINZBURG, Carlo. 2001. **Olhos de Madeira** – nove reflexões sobre a distância. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras.

GINZBURG, Carlo. 2006. **O Queijo e os Vermes**. Trad. Maria Amoroso. São Paulo: Companhia de Bolso.

GOMES, Renata. 2015. **“A nossa oração se chama melodia, cantá!” – uma etnografia do campo sonoro do Terreiro de Umbanda Reino de Luz**. Nova Edições Acadêmicas.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké . 2020. **Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos**. Tradução: Leonardo Neto e revisão da tradução: Osmundo Pinho. Novos olhares sociais, vol.1, N.º 2. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/ojs/index.php/novosolharessociais/article/view/452> [Acesso em 22 de nov. 2021]

PINTO, Tiago. 2001. **Som e música. Questões de Antropologia Sonora**. Revista de Antropologia v.44, nº1. São Paulo. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27128> [Acesso em 22 de nov. 2021]

SEGATO, Rita. **Racismo, discriminación y acciones afirmativas: herramientas conceptuales**. In Educar en ciudadanía intercultural. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú: 2007. Disponível em: <http://dan.unb.br/images/doc/Serie-404empdf.pdf> [Acesso em 22 de nov. 2021]

CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRAJETÓRIA DO “ORGANILLO” E DOS “ORGANILLEROS” NA CIDADE DO MÉXICO

CONSIDERATIONS ON THE TRAJECTORY OF THE “ORGANILLO” AND THE “ORGANILLEROS” IN MEXICO CITY

Karen Vanessa A. Renderos (UFPEL)
karenavaness801@gmail.com

RESUMO

A referida investigação está sendo realizada no curso de Graduação da Carreira de Ciências Musicais da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Em 1884 chegou na cidade do México o organillo graças às famílias alemãs Warner e Levien (Valencia, Victor, 2019) no contexto musical do século XIX os organillos se destacam devido a baixa acessibilidade da maioria da população de assistir a apresentações ao vivo, desta forma, numa tentativa de ganhar dinheiro com apresentações informais começam se alugar os organillos a qualquer pessoa que queira trabalhar, esta foi a base para a formação dos organilleros como ofício, no presente trabalho consideramos que o instrumento e o instrumentista são elementos fundamentais no momento de entender a evolução da tradição do organillo e como as primeiras músicas populares mexicanas que foram inseridas nos primeiros instrumentos; Desta forma, o desenvolvimento da presente pesquisa propõe conhecer como se constitui o organillo como instrumento e o que implica realizar este ofício desde sua história, preservação, aprendizado e herança por meio da tradição oral, além de como as gerações mais jovens veem este legado com o objetivo de manter esta tradição musical em particular até a atualidade e as condições nas que o recebem, para finalmente reconhecer a importância história tanto da tradição musical que envolve o instrumento e o intérprete que nos ajuda a analisar o comportamento, evolução e mantenimiento do mesmo.

Palavras-Chave: Organillos; Organilleros; Cidade do México

ABSTRACT

This research is being carried out in the Undergraduate Course of the Career of Musical Sciences of the Federal University of Pelotas (UFPEL). In 1884 the organillo arrived in Mexico City thanks to the German families Warner and Levien (Valencia, Victor, 2019) in the musical context of the nineteenth century the organillos stand out due to the low accessibility of the most of the population to watch live performances in this way, in an attempt to make money with formal presentations begin if renting the organillos to anyone who wants to work, this was the basis for the formation of organilleros as a craft, in the present work we consider that the instrument and the instrumentalist are fundamental elements in the moment of understanding the evolution of the organillo tradition and as the first Mexican folk songs that were inserted into the first instruments; Thus, the development of this research proposes to know how the organillo is constituted as an instrument and what implies performing this craft from its history, preservation, learning and heritage through oral tradition, as well as how younger generations see this legacy with the aim of maintaining this musical tradition in particular up to the present and the conditions in which they receive it, to finally recognize the historical importance of both the musical tradition that involves the instrument and the interpreter who helps us to analyze the behavior, evolution and maintenance of it.

Keywords: Organilleros; Organist; Mexico City

BREVE HISTÓRIA DO ORGANEIRO NA CIDADE DO MÉXICO

Os “organillos”¹ Chegaram na cidade do México graças a algumas famílias Alemãs imigrantes em 1884, uma delas foi a família fundadora da casa de instrumentos Wagner e Levien, que fabricavam pianos, órgãos, organillos, entre outros instrumentos”. (González, 2019, pág.1).

Ao início os organillos pertenciam a classe alta, já que eram instrumentos caros e delicados, chamavam muito a atenção das pessoas da rua que olhavam desde fora das janelas nas casas que possuíam um, naquela época um instrumento gerava muita curiosidade, por conta que não existia o fonógrafo e as performances ao vivo eram muito exclusivas, somente podiam entrar no teatro as famílias mais poderosas e seus convidados.

Quando a casa que fabricava os organillos se deu conta que seus instrumentos chamavam a atenção do público, decidiu começar a alugá-los a qualquer pessoa que gostasse de ganhar um pouco de dinheiro, tornando os organilleros numa profissão e a música de organillo na cidade do México em algo mais acessível e comum nas ruas. Naquela época a música de organillo, também era usada para levar serenatas que fez que ganhasse ainda mais força e popularidade dentro do povo mexicano, com o passar do tempo, virou parte das tradições da cultura mexicana, embora a Alemanha deixou de fabricar os instrumentos depois da primeira guerra mundial a final do século XIX, a Alemanha deu de presente ao presidente do México Porfirio Díaz (1830-1915) vinte organillos da marca Harmonipan; Foi naquele momento quando os organillos foram adaptados para tocar a música popular mexicana daquela época com músicas como: “Las Golondrinas, Las mañanitas,

1 Instrumento musical em forma de um pequeno piano, geralmente portáteis, formado por um cilindro com uma série de pontas ou saliências que giradas por meio de uma manivela, levantam algumas peças de metal e as fazem soar.

Adelita, La Cucaracha, En tu día, Rancho Alegre, Dos hojas sin rumbo”, entre outras².

O tempo passou, e chegou a Revolução Mexicana (1910-1920), liderada pelas tropas de Pancho Villa (1878-1923)³.

a história conta que um dia um organillero chegou nas tropas querendo falar com Pancho Villa porque queria unir-se ao exército, mas somente possuía a roupa que estava usando e um organillo que herdou do seus pais, decidiram recrutá-lo e lhe deu um uniforme como de qualquer outro soldado da tropa; Na atualidade, esse mesmo uniforme é usado pelos organilleros da cidade do México em horror a valentia que teve aquele organillero na guerra, ele fez parte em vários enfrentamentos armados contra as tropas ‘Centaurio do Norte’⁴ o organeiro levantava o ânimo dos soldados, intimidando o inimigo (ROQUE, 2016, pág.13).

“Na atualidade os únicos países nos quais o organillo é reconhecido e praticado como um ofício são a Argentina, com aproximadamente 1 organillero, o Chile com aproximadamente 25 organilleros, e no México com aproximadamente 500 organeiros” (Ochoa,2020,pág.1).

O ORGANILLO COMO INSTRUMENTO

Cada organillo tem oito músicas, das quais geralmente se repetem ‘las golondrinas’ e ‘las mananitas’ que segundo os organeiros, são as músicas que deixam mais dinheiro.

O organillo tem tanto tempo aqui na cidade do México, que é considerado como uma ‘janela no passado’, onde a música

2 Em 1925, a produção dos organillos foi reiniciada na Alemanha, mas infelizmente dois anos depois as fábricas que os exportavam para o México foram fechadas definitivamente (SIC, 2008, pág.1).

3 Foi um militar revolucionario mexicano que em 1910 junta-se a Francisco Madero, revolucionário liberal que combate a ditadura de Porfirio Díaz, então presidente do país, liderando um grupo de soldados.

4 Apelido que tinha o exército comandado por Pancho Villa depois do sucesso que tiveram atacando as tropas do Presidente Porfirio Díaz no Norte do México.

que é interpretada, antigamente considerada popular, na atualidade é considerada como tradicional para alguns, e para outros ‘a música dos velhos’, muitos daqueles instrumentos que chegaram no Porfiriato (Época onde o Presidente era Porfirio Díaz), sofriam danos por falta de peças e desgaste, e os que são tocados nas ruas precisam ser afinados e dar lhes uma manutenção regular.

No final do S. XIX, pela maior quantidade de organillos nas ruas, era possível perceber uma maior quantidade de ritmos musicais formando parte da paisagem musical da cidade do México, como os Trios, Sinfónicas, Baladas, Valses e inclusive música nortenha. (Ochoa,2020,pág.1)

Segundo o professor de música da UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) Rafael Cárdenas, Alguns deles provavelmente traziam inclusive músicas francesas além das polcas alemãs, embora com a revolução mexicana começaram a incluir ‘corridos’⁵.

Agora o manutenção dos organillos é uma tarefa difícil, já que como não existem fábricas nem muitos países que toquem o organillo, porém, conseguir as peças para arrumá-los é uma tarefa muito difícil e o conhecimento oral, herdado é quase empírico, na internet somente encontrei uma pessoa na cidade do México (no bairro de Tepito), que se dedica exclusivamente a arrumar este instrumento como profissão, o nome dela é Marcela Silvia Hernández Cortés, ela se dedica a Luthería dos Organillos, ela explica que a pessoa que começou neste negócio de consertar os organillos foi seu sogro Gilberto Lázaro Gaona, descreve ele como “o iniciador de todos os organillos que há no México”, ele lhe ensina a como se “mexer no organillo” para seu filho, com o passar do tempo o marido dela, ficou muito doente, quando ele morreu, a neces-

5 Gênero musical Mexicano que conta a verdadeira história de um personagem real e / ou mítico; Essas composições épicas narram momentos importantes para homenagear e mostrar respeito por uma pessoa ou um povo.

sidade fez com com que ela continuasse com o trabalho que seu pai avia lhe ensinado.

Segundo ela, seu trabalho consiste em arrumar primeiro a “puntilla”⁶, feita de fios de latão, tem que cortar e tirar do instrumento para ter a medida exata, se aquela peça não funciona, tem que refazer uma nova sobre medida, utiliza-se também uma gota de óleo para poder mover as arnillas⁷ e trocar as teclas.

Entre suas ferramentas de trabalho estão o martelo, Pinças, uma régua e Parafusos, ela menciona que é difícil trabalhar sobre um instrumento de mais de cem anos, que pesa entre 30 e 35 quilos, a registros que mostram que podem chegar entre 50 e 60 quilos segundo o site web da “Unión de Organilleros de México” o instrumento pode variar muito, e é registrado de diferentes formas dependendo da fonte, no entanto, ela menciona que é difícil atualmente.

Também menciona que os que circulam nas ruas da Cidade do México são diferentes dos organillos que chegaram da Alemanha, já que têm sofrido mudanças e troca de peças assim como algumas modificações, para que se possa conservá-los e continuar utilizando-os todos os dias.

Ela explica que ao que parece ser uma “tarefa fácil”, não é tão simples, pois tem que saber introduzir e cortar as ‘notas’ na medida certa para que se consiga regulalo e que assim a música possa soar melhor; Quando os jovens chegam a sua oficina com a vontade de ajudala ou de aprender, ela lhes diz que ensina a fazer as lacunas que precisam os “Becos”⁸, e eles simplesmente não o fazem ou demoram muito tempo para fazê-lo.

6 Peça do Organillo em forma de faca, sem cabo, de ponta arredondada, utilizado para traçar madeira e nela fazer enchidos.

7 Estrutura com forma das vértebras.

8 O ‘teclado’, possui umas peças de metal similares aos fios de latão (chamados de Becos), tem que ficar em linha reta alinhados para que possa se produzir o som do rollo.

Finalmente o “Rollo”⁹, se encontra embaixo da fonte (que são as molas), junto com ele está a Caixa secreta e embaixo dela a Caixa de Vento, para fechar de novo o organillo, há uma tampa de madeira chamada de “calavera”¹⁰, que segura o rollo.

No site web da unión de organilleros de México, na parte do Instrumento se menciona que o organillo precisa de um experto para poder fazer as partituras; devido que o rollo também chamado de “tarjeta” é muito diferente da partitura tradicional, pois o papelão perfurado faz que a partitura transcrita seja tocada diretamente movendo a manivela, bastando colocá-la sobre o instrumento, a confecção deles tem sido uma disciplina difícil por muito tempo, já que é artesanal, e exige conhecimento musical e paciência.

O ORGANILLERO COMO UM OFÍCIO

Trabalha nas ruas, sempre foi parte do ofício dos organilleros desde seu início, formou parte da sua estratégia para atrair o público e ganhar dinheiro, “Los Dorados de Villa” como eram chamados na época do Porfiriato, por conta da cor do uniforme o quepi (chapéu), e a camisa completamente abotonada, ainda têm um longo caminho para não ficar esquecidos.

Numa entrevista feita pelo Canal Plumas atómicas em 2019, fizeram uma entrevista para um jovem organillero, chamado de Óscar Rosas, de 23 anos (8 de experiência tocando), ele conta que quando era pequeno não queria fazer parte da sua tradição familiar de tocar o organillo, e achava que eles eram “coitados”, por terem que carregar aquela caixa que pesa aproximadamente entre 30 e 35 quilos nas costas.

Com o tempo, depois de ver o avô e o pai fazendo-o, decidiu ten-

9 Os organillos possuem um sistema de rodillo, é um cilindro que faz com que a melodia viaje por tubos de couro, até as ‘flautas’, que dependendo do modelo podem ser internas ou externas.

10 A palavra ‘Calavera’ é utilizada pela reconstrutora de organillos, Silvia Hernández, como a tampa do rollo.

tar e gostou do trabalho, ele menciona que “Tudo tem seu jeito”, desde a forma de carregar o instrumento, até a parte de tocá-lo, gosto de representar uma parte do meu país.

O Pai dele Moisés Rosas (22 anos de experiência), menciona que aquela melancolia depositada na música, já não é valorizada pelos jovens e quando ele vai trabalhar na rua ‘maderos’, chegam muitos jovens dos terraços e baladas, embora muitos deles bêbados pedem que toque ‘reggaeton’¹¹, ‘rock and roll’ e ‘trap’¹². Ele os ignora porque sabe que dentro do organillo não tem esse tipo de gêneros musicais, ainda disse que esse tipo de jovens às vezes finge que ele não está lá, e tentam continuar caminhando sem olhá-lo, essa falta de interesse tem afetado sua economia profundamente.

Com cada vez menos pessoas lhes apoiando, eles decidiram pedir ajuda ao Governo Mexicano, fizeram esforços para serem reconhecidos como Patrimônio Cultural Mexicano por parte da Assembleia Legislativa do Distrito Federal, mas apenas em 2015 que se oficializou como patrimônio, por conta disso muitas pessoas acham que o governo mexicano lhes proporciona um salário fixo, mas isso não é verdade.

Segundo o acordo feito no dia 3 de julho de 2019, o governo unicamente está de acordo em realizar um programa que lhes apoie com uniformes gratuitos (3 por ano) e tenham prioridades em programas sociais (não foram especificados quais). (GONZÁLEZ, 2019, pág.3)

Claramente isso não é suficiente para suprir as necessidades de um ser humano, se estima que os organilleros pagam entre 150 a 300 pesos mexicanos todos os dias, dependendo do lugar onde trabalham e a temporada, para pagar o aluguel do instrumento, e num dia bom podem chegar a ganhar entre 300 a 400 pesos mexi-

11 Gênero de música que combina reggae com rap e hip hop.

12 A palavra trap é, na verdade, uma gíria americana utilizada para designar locais perigosos, principalmente no sul dos Estados Unidos, onde o gênero surgiu, as danças têm por objetivo ressaltar temas que são pouco abordados pela mídia por serem considerados polêmicos, como criminalidade, política, discriminação racial, religião, vida e morte.

canos (geralmente em temporada de natal, cabe mencionar que é naquela temporada que o aluguel também aumenta).

AS MÚSICAS QUE SÃO TOCADAS PELOS ORGANILLOS NA CIDADE DO MÉXICO (CDMX)¹³

Para entender melhor essa interação entre os organillos e a identidade musical mexicana, é preciso pensar nas ruas como nosso cenário, ou como o pesquisador, músico e compositor Canadense Murray Schafer a chama “paisaje sonoro”, onde outros sons ou “objetos sonoros”, também querem se apresentar e fazer parte da cena.

No entanto, Murray Schafer também explica que em todos os entornos acústicos, existem músicas, sons e marcas sonoras chaves dentro de uma comunidade, que contém um significado para eles, já que são inconfundíveis, como também aclarou que são importantes e têm que ser preservados porque fazem a vida acústica da comunidade algo único.

As paisagens sonoras estão em constante evolução, de acordo com a forma do ambiente onde são geradas, mudam suas características, possuem um valor histórico e vão se formando junto com a sociedade.

O repertório musical, está diretamente relacionado com o impacto econômico sobre os músicos, já que como escutamos das entrevistas e organizações, as mais populares são as que deixam mais dinheiro, às vezes os pais preferem ficar com as músicas mais velhas e deixar que seu filho obtenha mais gorjetas com um organillo com melhor repertório. Segundo os dados fornecidos pelo entrevistador Inzúa, Víctor, ‘La vida de los organilleros, tradición que se pierde’, Conaculta, México, 1981; entrevistas feitas aos organilleros Chávez, Pedro e Maya, Víctor .

Embora também se converta em um elemento de identidade musical do México, neste sentido, a noção de lugar e memória

¹³ Aclaração da Autora: CDMX é a abreviação da palavra Cidade do México, que é muito utilizada no cotidiano por ser mais comprido e emblemático a representação nos prédios da cidade.

que estão associados com o instrumento, desenvolvem um significado de experiência auditiva representada naquela forma de reprodução mecânica do som inserido no imaginário dos habitantes da cidade.

Nada, penso que estamos em um momento em que muitas mudanças estão sendo feitas. Temos um governo que busca fazer reformas estruturais, temos uma juventude que quer se parecer com a dos Estados Unidos. Há três meses fui a Tijuana com o organillo e percebi que tem muita gente procurando o sonho americano, mas também tem uma placa que diz “deste lado também tem sonhos”. Acredito que esta profissão gera identidade para nós como mexicanos e coesão social. Permite-nos mostrar-nos como quem vai estar aqui, apesar de todas as dificuldades que possamos encontrar. (VICTOR, MAYA, 2016, pág.24)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo pretende provocar questionamentos para futuras pesquisas, podemos observar como se comporta a tradição do organillo e seu legado por meio de uma perspectiva pluridimensional, passando por três momentos muito importantes dentro das tradições musicais, número um como surgem, número dos como se comportam dentro dum espaço e tempo determinado e número três como se mantêm. Considero que a base do sucesso dos organilleros ter conseguido tocar por mais de 100 anos nas ruas do México é devido a herança do instrumento de pai a filho por meio da oralidade, já que com isto se garante este ofício dentro das gerações mais jovens, embora é muito pronto para esta pesquisa determinar se graças a esta herança os organilleros continuaram se apresentando nas ruas por outros 100 anos mais, ou se fatores como o desgaste do organillo e a necessidade atual de mais pessoas que consigam arrumá los, fazer as peças e investir neles acabará com a tradição. Vale mencionar que não quis deixar de lado o fator humano dentro de todo ofício e instrumento já que fazem parte da vivência musical pessoal e coletiva como um todo.

REFERÊNCIAS

OXFORD, University Press. 2021. Definição de organillo, **Diccionario Léxico**. Disponível em: <https://www.lexico.com/es/definicion/organillo> [Acesso em 5 dec. 2021].

GONZÁLEZ, Armando. 2019. Punto de Acuerdo Parlamentario, Palacio Legislativo de Donceles. Cidade do México: PRI

VALENCIA, Victor. 2019. Historia del organillo, instrumento tradicional de México. **Revista Cria Cuervos**, n.1, v.7. pág. 5-7. Disponível em: <https://creacuervos.com/historia-del-organillo-instrumento-tradicional-de-mexico/> [Acesso em 5 dec. 2021]

OLSON, Georgina. 2019. Boleros y organilleros protestaron para exigir que sus derechos sean incluidos en la Ley del Trabajo no asalariado. Jornal eletrônico **Pacozea**. Disponível em: <https://www.pacozea.com/boleros-y-organilleros-exigen-ser-incluidos-en-ley-de-trabajo-no-asalariado-de-la-cdmx-video/> [Acesso em 5 dec. 2021]

TAMARO, Elena e FERNÁNDEZ, Tomás. 2004. Biografía de Porfirio Díaz. **Enciclopedia Bibliográfica Espanhola**. Disponível em: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/diaz_porfirio [Acesso em 5 dec. 2021]

SOUSA, Rainer. 2021. Revolução Mexicana. **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/historiag/revolucao-mexina.htm> [Acesso em 5 dec. 2021]

OCHOA, Andrea. 2020. Los organillos: la tradición más icónica de la Ciudad de México: Aunque suele pensarse que este peculiar instrumento es mexicano, el organillo tiene origen alemán, descubre cómo llegaron a México en el siglo XIX. **Revista Cultural Admagazine**. Disponível em: <https://www.admagazine.com/cultura/como-llegaron-los-organillos-a-mexico-20201206-7791-articulos.html> [Acesso em 5 dec. 2021]

ROQUE, Alan. 2016. Sobre el estridente origen de los organillos. **Revista MX City**.

Disponível em: <https://mxcity.mx/2016/06/origen-del-organillero/> [Acesso em 5 dec. 2021]

VIEGAS, Paulina. 2016. El caso de los organilleros de Ciudad de México. **The New York Times**. Disponível em: <https://www.nytimes.com/es/2016/09/19/espanol/america-latina/el-ocaso-de-los-organillos-de-ciudad-de-mexico.html> [Acesso em 5 dec. 2021]

SHAFER, Murray. 1969. **El Nuevo Paisaje Sonoro**. Espanha: Ricordi Americana

Espinoza Delgado, Diana. 2016. La lucha por sobrevivir de los organilleros: Los organilleros se resisten a desaparecer y hoy pretenden refrendar su oficio en la nueva constitución. **El Universal**. Disponível em: <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2016/06/8/organilleros-buscan> [Acesso em 5 dec. 2021]

CAMINHOS ALTERNATIVOS PARA O APRENDIZADO DA NOTAÇÃO MUSICAL TRADICIONAL COM CRIANÇAS

ALTERNATIVE WAYS TO LEARN TRADITIONAL MUSIC NOTATION WITH CHILDREN

Ezequiel Francisco Sieba (UNICAMP)
ezequiel sieba@hotmail.com

RESUMO

O trabalho é um relato de experiência onde o autor procura reunir referenciais teórico-metodológicos de alguns pesquisadores da área da educação musical que discorrem sobre o aprendizado da notação musical com crianças, para tentar entender como se dá esse aprendizado e qual o melhor momento para iniciá-lo. Procura destacar caminhos alternativos para um ensino mais eficaz e conclui que os professores devem identificar o estágio de desenvolvimento cognitivo da criança e buscar a metodologia adequada.

Palavras-Chave: Notação musical; Educação musical; Musicalização infantil

ABSTRACT

The work is an experience report where the author seeks to gather theoretical and methodological references from some researchers in the field of music education who discuss the learning of musical notation with children, to try to understand how this learning takes place and what is the best time to start it. It seeks to highlight alternative paths for more effective teaching and concludes that teachers must identify the child's cognitive development stage and seek the appropriate methodology.

Keywords: Music Notation; Music Education; Children's Musicalization

INTRODUÇÃO

Tradicionalmente, no aprendizado de um instrumento musical, era comum que os estudos iniciassem a partir da leitura de partituras. Em algumas escolas de música e conservatórios, era pré-requisito saber ler uma partitura e isso determinava se o aluno estava apto para o aprendizado do instrumento. Para a autora Souza (2001) “a leitura e a escrita musical tem sido usada muito mais como instrumento de exclusão do que acesso a um novo código” (SOUZA, 2001, p. 208). Infelizmente esse sistema resultava muitas vezes em desistências, devido à dificuldade para compreender e aprender a notação musical tradicional. Paynter (1972) afirma: “não que haja algo particularmente difícil na notação tradicional. Cada criança na escola deve aprender a lê-la, mas isso leva tempo até dominá-la e não há dúvida de que, no passado, isso representou uma espécie de barreira para alguns alunos” (PAYNTER, 1972, p. 11, tradução nossa). Se o aprendizado da notação leva tempo para se dominar, colocá-lo como premissa para os estudos do instrumento pode não ser o mais indicado. Talvez seja necessário que o professor desconstrua o olhar negativo que muitos alunos desenvolvem a respeito do aprendizado da leitura musical para que o mesmo aconteça sem traumas.

O professor precisa propor atividades de fácil compreensão, tentando trazer alternativas ao antigo sistema de aprendizado tradicional, onde o aluno em aula repetia uma série de leituras rítmicas e melódicas que muitas vezes era só imitação e memorização, que para alguns alunos não resultava em aprendizado efetivo, como esclarece a autora Maffioletti (2005):

É preciso que as imitações deixem espaço para evocar, pensar e criar meios próprios de expressão, para que realmente representem o movimento interior de compreensão das situações vivenciadas. Fora deste contexto, aprender a imitar não tem sentido, e pode ser considerado um exercício mecânico, sem possibilidades de ser interiorizado, muito menos servirá para criar formas de pensamento (MAFFIOLETTI, 2005, p. 133).

Partindo destas problemáticas, o artigo traz um relato de experiência que nasceu das experimentações e das necessidades de ajudar os alunos em sala de aula com o aprendizado da notação musical.

OBJETIVOS

O artigo destaca alguns referenciais teórico-metodológicos de autores consagrados da área da educação musical que tratam do aprendizado da notação musical com crianças procurando identificar como se dá esse aprendizado e qual o melhor momento para iniciá-lo de acordo com o estágio de desenvolvimento cognitivo infantil. E a partir desses referenciais, o autor procura sugerir caminhos alternativos para o aprendizado efetivo onde a criança consiga se relacionar e construir o conhecimento de forma gradual e natural.

METODOLOGIA

A partir dos referenciais teóricos pesquisados o artigo sugere caminhos progressivos da experiência da criança com o som, passando pela sua representação gráfica intuitiva de maneira que lhe traga sentido e significado, com o objetivo final do aprendizado da notação musical tradicional.

A autora Bamberger (1990), descreve em sua pesquisa algumas representações de notação musical registradas por crianças e adultos sem conhecimento musical que nos leva a pensar que o ensino deve conduzir à experimentação, estimulando a criação de situações onde o aluno represente os sons a partir de construções gráficas espontâneas de acordo com suas experiências pessoais. (BAMBERGER, 1990, p. 123).

Relativamente à condução dos alunos à experimentação, Brito (2003) descreve que as crianças a partir de três anos começam a desenhar o som através do corpo, com seus movimentos e gestos, imitando o movimento sonoro e Mills e Mcpherson (2016) acrescentam que crianças pequenas devem ser incentivadas a criarem suas próprias notações atra-

vés dos desenhos. (BRITO, 2003, p. 180; MILLS; MCPHERSON, 2016, p. 180). Assim, a primeira materialização do som pode acontecer em forma de registro gestual prosseguindo à uma representação gráfica através dos desenhos. A autora Brito (2003) no seu livro nos diz: “partindo do registro gráfico intuitivo, chega-se à criação de códigos de notação que serão lidos, para serem decodificados pelo grupo, num processo sequencial que respeita os níveis de percepção, cognição e consciência” (BRITO, 2003, p. 179). Os desenhos, portanto, serão a representação gráfica a partir da identificação perceptiva do som que será conhecida e interpretada pelo grupo que participou daquela atividade.

Como sugestão de atividade inicial, ao ouvir um ambiente sonoro ou um trecho musical, a criança deverá construir através de suas vivências com corpo e audição, sua própria escrita, onde poderá grafar os sons da maneira como quiser através de linhas curvas, retas, pontos, contornos, círculos ou qualquer símbolo escolhido.

A autora Lino (1998), nos diz que a representação de uma música pela criança pode despertar vivências de múltiplos aspectos que se relacionam com seu processo construtivo de aprendizagem. No exercício de representação gráfica a criança “experimenta, organiza, interpreta, estrutura e formula explicações para entender o sistema representativo musical” (LINO 1998, p. 210). Para que haja essa representação externa através de desenhos ou movimentos, é preciso que a criança crie representações mentais para a interiorização do conhecimento. Aprender a ler um signo antes de vivenciá-lo, certamente terá menos significado. A representação gráfica será um registro do som interiorizado pela criança e será um reflexo da maneira como está acontecendo o processamento cognitivo na criança.

Para o processo de aprendizado da notação musical, é necessário que a criança esteja imersa, envolvida com o esquema a ser apresentado. Ela precisa se relacionar com o que vai aprender e as atividades precisam ter sentido para

elas. O aprendizado só terá valor e só será substancial a partir do momento que a criança se relaciona com ele. Neste sentido, em sua pesquisa, a autora Rhoden (2010) destaca:

Ao realizarem a atividade de notação musical, as crianças trouxeram elementos de sua subjetividade individual, atreladas à subjetividade social, que são os diferentes espaços por onde ela transita. O individual e o social de cada criança estiveram presentes em todo o processo, sendo possível perceber este elo na maneira como se expressaram e o que disseram, gerando, assim, sentidos e significados para as notações musicais (RHODEN, 2010, p. 68).

É natural que as crianças se expressem através do desenho. Essa geralmente é a primeira forma da criança demonstrar seus conhecimentos tanto do seu mundo interior como do seu entendimento do mundo exterior. Piaget diz que crianças de quatro a seis anos têm capacidade de reproduzir signos aprendidos culturalmente e símbolos oriundos de suas experiências pessoais (PIAGET, 2010). O professor deve aproveitar, estimular e valorizar todos esses símbolos, utilizá-los em suas atividades para que haja uma identificação com a realidade do aluno e com isso facilitar o aprendizado.

A autora Bamberger (1990) em sua pesquisa com crianças, denomina as primeiras notações musicais como “garatujas rítmicas”, essas representações gráficas, através do desenho são também exemplificadas pela autora Rhoden (2010):

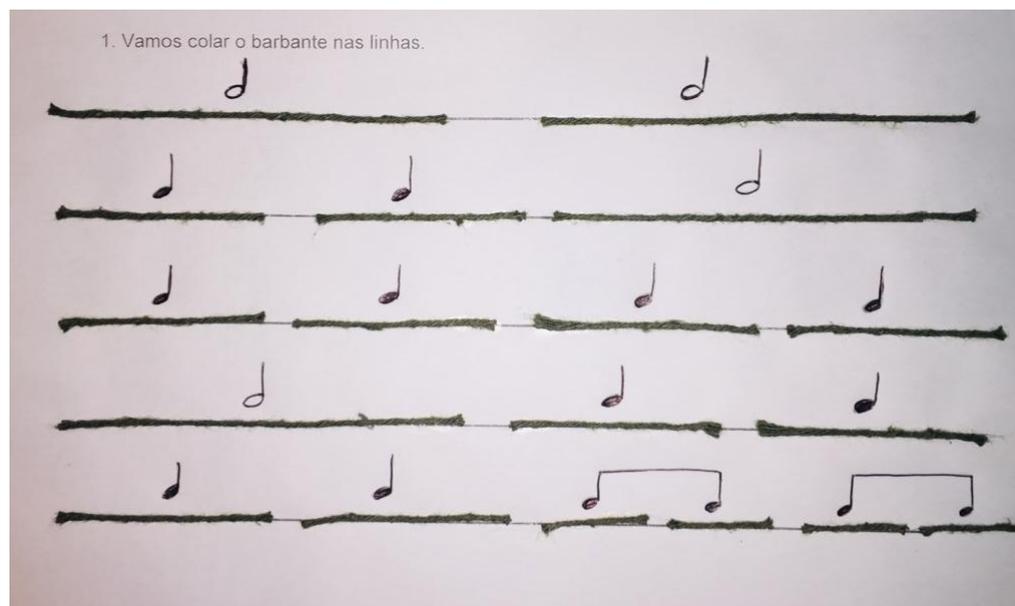
Através de desenhos, representavam suas composições e, nessas notações, a presença do cotidiano da criança era muito forte, a destacar a figura dos pais, professora e colegas, animais, meios de transporte, casas, os instrumentos que utilizavam, durante a invenção, letras e números, bem como relações que faziam, representando elementos de músicas que já eram parte de seu repertório (RHODEN, 2010, p. 17).

Com o desenvolvimento cognitivo da criança, as garatujas rítmicas tendem a se transformar cada vez mais em direção do objetivo final, que será a notação tradicional, concordando

com a afirmação do autor Salles (1996) de que o desenvolvimento gráfico da linguagem musical realizado pela criança está atrelado ao estágio de conhecimento e desenvolvimento cognitivo em que ela se encontra e por isso está em constante transformação (SALLES, 1996, p. 179). A autora Brito (2003) anteriormente já nos sugeriu que aos três anos a criança apenas consegue representar o som com gestos; já a autora Bamberger (1990) pontua que algumas crianças a partir dos quatro anos já conseguem reconhecer e reproduzir um ritmo proposto, no entanto a notação musical ainda deve ser elaborada a partir de invenções espontâneas, fundamentadas no que o aluno já sabe fazer com desenhos e elementos do mundo que está inserido (BAMBERGER, 1990, p. 102). Vale ressaltar que cada criança tem um momento diferente para atingir esses estágios de desenvolvimento cognitivo e cabe ao professor identificar o estágio da criança, e aos poucos inserir os elementos da notação tradicional em conformidade a esse desenvolvimento.

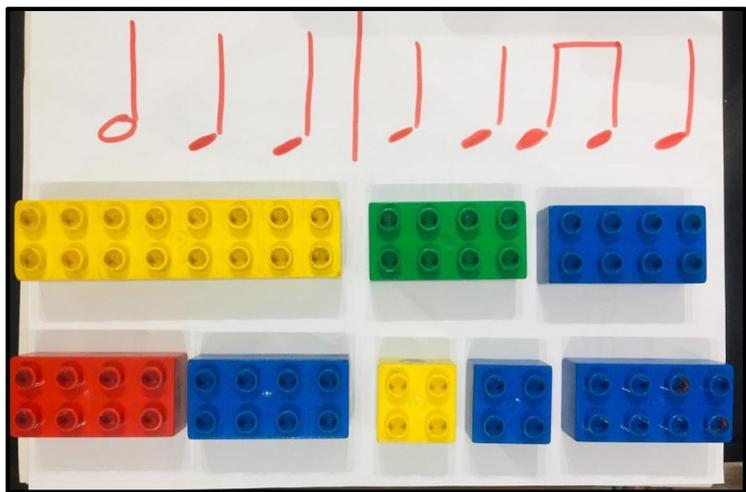
Esses caminhos descritos acima são mais adequados ao primeiro estágio de desenvolvimento do raciocínio da criança que Piaget denomina de pré-operatório, que comporta aproximadamente as idades entre dois e sete anos (PIAGET, 1999). Para a fase seguinte, operatória-concreta, o artigo sugere atividades baseadas nos conceitos de Piaget que nos mostram que nesta fase a criança passa a realizar operações (ações, movimentos) no pensamento, e não somente de forma concreta. Nesta fase, por volta dos oito anos, a criança começa a desenvolver a noção de tempo e conseqüentemente a noção de tempo musical em termos métricos, que pode ser organizado através do pulso e dividido em suas partes regulares ou irregulares. Além disso a criança está começando a entender o conceito de reversibilidade das ações, ou seja, ela já consegue perceber que uma ação pode ser realizada em um sentido ou no sentido oposto sem a alteração do produto. (DELVAL, 1998, p. 117; PIAGET, 1983, p. 239 apud CAREGNATO, 2011, p. 79).

Uma das atividades baseadas nesses referenciais teórico-metodológicos e para uma validação experimental deste trabalho, foi aplicada em alunos de oito a dez anos, onde eles registraram frases rítmicas associando a duração do som com elementos concretos (barbantes de tamanhos variados). Após essa atividade, aos poucos foram introduzidos os conceitos da notação tradicional, onde os alunos conheceram as figuras musicais e seus respectivos valores e proporções. Alguns alunos conseguiram fazer a analogia e estabelecer a proporção dos tamanhos dos barbantes, onde o maior representava a maior figura rítmica (mínima) e o mesmo barbante poderia ser cortado ao meio para a representação da figura rítmica correspondente a metade do valor (semínima). Veja o exemplo 1: os alunos cortaram os barbantes associando seu comprimento à duração do som ouvido e posteriormente relacionaram às figuras musicais.



Exemplo 1: Exercício de associação do barbante com duração do som e com as figuras musicais.

No exemplo 2, aproveitou-se as possibilidades de encaixe e combinações que as peças do brinquedo “Lego” proporcionam e elaborou-se atividades onde os alunos criaram suas próprias sequências rítmicas representando-as com as peças de tamanhos diferentes e proporcionais e relacionando-as às figuras musicais. Uma leitura rítmica era executada posteriormente a partir da visualização desses conjuntos de peças.



Exemplo 2: Exercício de criação rítmica com peças de Lego.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi possível observar um caminho de aprendizado da notação musical gerado a partir de um estímulo musical externo onde a criança ouve uma música e de acordo com seu desenvolvimento cognitivo tenta registrar aquele som com a grafia que ela entende.

Para o autor Paynter (1972) a composição livre deve ocupar a vida musical dos alunos e para que haja um registro, é natural a necessidade da representação com uma notação que os próprios alunos entendam (PAYNTER, 1972, p. 10-11). A pesquisadora Rhoden (2010) corrobora com essa afirmação,

quando analisa a maneira como seus alunos representam a notação musical e conclui que precisamos estimular a imaginação, a criação de histórias, as composições e o trabalho da escrita espontânea ou inventada para que a partir destes processos, os alunos consigam se relacionar com suas próprias impressões e experiências. As crianças organizam e desenvolvem suas narrativas a partir da sua vivência individual e da sua subjetividade por meio do seu mundo imaginário (RHODEN, 2010, p. 65). Ou seja, observa-se um outro caminho de aprendizado onde a notação é gerada a partir da criação e do estímulo musical interno da criança.

A análise da fundamentação teórico-metodológica conduziu-nos portanto a identificar que o ensino da notação musical em crianças, no estágio pré-operatório, pode acontecer por dois caminhos: um partindo de um estímulo musical externo, resultando numa notação experimental que pode conduzir à uma aprendizagem da notação tradicional; outro partindo de um estímulo interno, através de composições musicais criadas pelos próprios alunos, que conduz à uma necessidade de registro gráfico dessas criações, levando também para a possibilidade de uma notação tradicional. O diagrama 1 demonstra de forma visual esses caminhos diferentes em direção ao objetivo final.

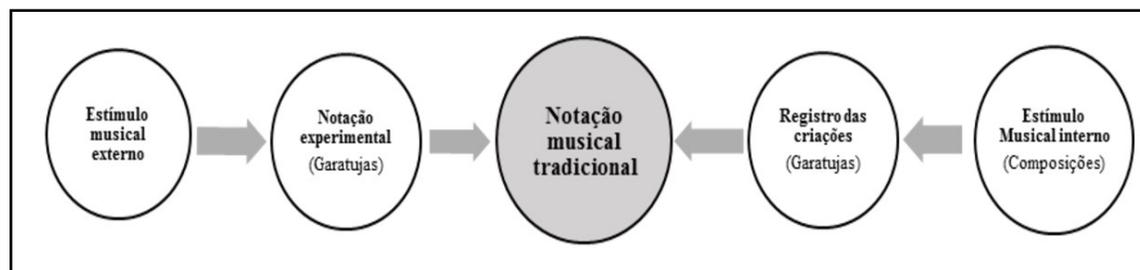


Diagrama 1: Dois caminhos de ensino de notação musical.

A despeito das recomendações relativas às idades nos estágios de desenvolvimento mencionados, as mesmas ativida-

des sugeridas e aplicadas em crianças de oito a dez anos foram aplicadas de forma experimental em alunos com idades de seis e sete anos, porém observou-se que os resultados não foram satisfatórios, demonstrando mais uma vez que as estratégias de ensino devem procurar adequar-se ao estágio de desenvolvimento cognitivo da criança.

As atividades realizadas e descritas neste artigo tiveram apenas um caráter experimental empírico sob os embasamentos teóricos e não podem ser consideradas elementos consolidadores de qualquer afirmação científica, sendo necessária uma pesquisa quantitativa aprofundada.

REFERÊNCIAS

BAMBERGER, Jeanne. 1990. **As estruturas cognitivas da apreensão e da notação musical de ritmos simples.** In: SINCLAIR, Hermine [org]. A produção de notações na criança: linguagem, número, ritmos e melodias. São Paulo: Cortez, p. 97-124.

BRITO, Teca Alencar de. 2003. **Música na educação infantil.** São Paulo: Peirópolis.

CAREGNATO, Caroline. 2011. Estratégia métrica versus estratégia mnemônica: posições contrastantes ou complementares no ensino de ritmo? **Revista da ABEM**, n. 25, v.19, p. 74-86. Disponível em : <http://www.abemeducacao-musical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/issue/view/13> [Acesso em 25 out. 2021]

DELVAL, Juan. 1998. **Crescer e pensar:** a construção do conhecimento na escola. Porto Alegre: Artes Médicas.

LINO, Dulcimarta. 1998. **Pensar com os sons:** um estudo na notação musical como um sistema de representação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dissertação. Mestrado em Educação. Orientadora: Profa. Dra. Maria Carmen Silveira Barbosa. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MAFFIOLETTI, Leda. 2005. **Diferenças e integrações:** o conhecimento novo na composição musical infantil. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tese. Doutorado em Educação. Orientadora: Profa. Dra. Esther Beyer. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MILLS, Janet; MCPHERSON, Gary. 2016. Musical literacy: reading traditional clef notation. In: MCPHERSON, Gary [org.]. **The child as musician:** a handbook of musical development. 2nd ed. Oxford: Oxford, p. 177-191.

PAYNTER, John. 1972. **Oir, aqui y ahora.** Trad. Juan Schultis. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.

PIAGET, Jean. 1983. **Os pensadores:** Piaget. 2 ed. São Paulo: Abril.

PIAGET, Jean. 1999. **Seis estudos de psicologia.** Trad. Maria Alice Magalhães D' Amorim e Paulo Sergio Lima Silva. 24º Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

PIAGET, Jean. 2010. **A formação do símbolo na criança:** imitação, jogo e sonho, imagem e representação. 4 ed. Rio de Janeiro: LTC.

RHODEN, Sandra Mara. 2010. **O sentido e o significado da notação musical das crianças.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dissertação. Mestrado em educação. Orientadora: Profa. Dra. Leda de Albuquerque Maffioletti. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SALLES, Pedro Paulo. 1996. Gênese da notação musical na criança: os signos gráficos e os parâmetros do som. **Revista Música**, n. 12, v.7, p. 149-183. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revista-musica/article/view/59969/63073> [Acesso em 25 out. 2021]

SOUZA, Jusamara Vieira. 2001. Sobre as múltiplas formas de ler e escrever música. In: NEVES, Iara. et al. [org.]. **Ler e escrever:** compromisso de todas as áreas. 4 ed. Porto Alegre: UFRGS, p. 207-215.

O REGIONAL COMO ADJETIVO E COMO DESIGNAÇÃO PARA CONJUNTO MUSICAL: RESSIGNIFICAÇÕES E APROPRIAÇÕES A PARTIR DA ANÁLISE DO CONTEÚDO DO PERIÓDICO RADIOCULTURA (1928-1932)

THE REGIONAL AS AN ADJECTIVE AND AS A DESIGNATION FOR AN ENSEMBLE: RESSIGNIFICATIONS AND APPROPRIATIONS BASED ON THE CONTENT ANALYSIS OF THE PERIODICAL RADIOCULTURA (1928-1932)

Márcio Modesto (USP)
marciomodesto@usp.br

Profa. Dra. Sílvia Maria P.C. Berg (USP)
silviaberg@usp.br

RESUMO

Esta pesquisa em andamento, tem como foco embasar o processo de apropriação do termo regional como designação dos conjuntos formados por músicos populares, conjuntos esses, essenciais para as programações musicais das rádios que expandiram-se nacionalmente em fins da década de 1920 e início da década de 1930. Esse período histórico é central para a análise da significação genérica então atribuída a regional como tudo que não fosse estrangeiro, e, principalmente, tudo relacionado às manifestações populares, segregando-as da arte cultuada pelas elites da época. O artigo apresenta um dos recortes desta investigação, analisando as aparições de regional como adjetivo na revista Radiocultura, disponível na Hemeroteca Digital Brasileira e publicada no Rio de Janeiro, entre 1928 e 1932. O periódico tinha como intuito disseminar a radiofonia, incentivando a formação de rádio clubes, divulgando programações e prefixos de rádios, e, principalmente, ao oferecer informações técnicas úteis para a obtenção do melhor sinal, inclusive ensinando o público a montar seu próprio aparelho receptor. Dentro deste contexto, críticas musicais e informes da programação surgem demonstrando a multiplicidade da significação atribuída a regional, revelando preconceitos e disputas por poder, e, fornecendo elementos para a compreensão do gradual empréstimo desta terminologia para os conjuntos a partir da década de 1930.

Palavras-Chave: Conjunto Regional; Música regional; Radiocultura; Música popular

ABSTRACT

This research in progress, seeks to investigate the process of appropriation of the term regional as a designation of ensembles formed by popular musicians, essential for the musical programming of radio stations that expanded nationally in the late 1920s and early 1930s. This historical period is central to the analysis of the generic meaning then attributed to regional as everything that was not foreign, and especially everything related to popular manifestations, segregating them from the art worshiped by the elites of the period. The article presents one of the excerpts from this investigation, analyzing the appearances of the regional as an adjective in the periodical Radiocultura, available in Hemeroteca Digital Brasileira and published in Rio de Janeiro, between 1928 and 1932. The periodical had the purpose of disseminating radiophony, encouraging the formation of radio clubs, disclosing radio programs and prefixes, and, mainly, offering useful technical information for obtaining the best signal, including teaching the public to set up their own receiver. Within this context, musical criticisms and programming reports emerge demonstrating the multiplicity of meaning attributed to regional, revealing prejudices and disputes for power, and indicating ways to understand the gradual borrowing of this terminology for ensembles from the 1930s onwards.

Keywords: Regional ensemble; Regional music; Radiocultura; Popular music

CONJUNTO REGIONAL E CHORO: PROBLEMATIZAÇÕES

O conjunto *regional*, ou simplesmente *regional*, é uma formação instrumental largamente utilizada no acompanhamento dos mais diversos gêneros da música brasileira, consolidada ao longo da década de 1930 paralelamente à incrementação da radiofonia e da crescente produção de discos no Brasil (SEVERIANO, 2013, p. 254). Constituído geralmente de instrumento solista, violões, cavaquinho e pandeiro, este tipo de conjunto é hoje associado essencialmente ao choro, o que resulta no ofuscamento da versatilidade de suas origens e mesmo da caracterização de seus espaços ideais de atuação, notoriamente, os estúdios de rádio e de gravação e sobretudo no acompanhamento de cantores.

À parte das concepções errôneas que podem ser aferidas da relação supostamente inextricável entre choro e conjunto regional, intensificadas pelo distanciamento temporal entre as origens deste e o presente, cabe ressaltar a dificuldade adicional imposta pela resignificação sofrida pelo termo *regional*, neste caso transformada gradualmente de adjetivo em nome próprio, deslocando-se de seu significado original e tornando-o anacrônico.

O assunto não tem sido suficientemente aprofundado pela bibliografia tradicional do choro, discreta na explicação do período de transição que se deu entre conjuntos como Turunas Pernambucanos e Turunas da Mauriceia, grupos de características regionais no repertório, na indumentária e nas origens de seus integrantes, e o Regional de Benedito Lacerda, que como tantos outros grupos similares formados na década de 1930 já carregava o *regional* no nome e é frequentemente apontado como uma herança dos anteriores (CAZES, 2010, p. 83). Por fim, a questão é ainda complexificada pelo fato de que o choro é uma música urbana que aparentemente opõe-se a noção usual de regional, relacionada primordialmente ao campo, sertões e interiores do Brasil.

Este trabalho é um recorte de pesquisa de doutorado em

andamento, que investiga dentre outros aspectos, as problemáticas acima referidas, e o processo de apropriação que se deu entre a “música regional” (regional como adjetivo) e os *regionais* como conjuntos de acompanhamento (regional como nomenclatura). Para tanto, parte da metodologia utilizada consiste em realizar o levantamento exaustivo das aparições da terminologia *regional* relacionada à música na bibliografia e em fontes de época, procurando evidenciar e contextualizar suas diferentes significações. Para o âmbito deste artigo delimitamos o conteúdo do periódico carioca *Radiocultura* (1928-1932) como fonte de investigação.

DE UM REGIONAL A OUTRO

A resignificação do termo ocorreu a partir de um contexto histórico-social situado nas primeiras décadas do século XX, no qual a terminologia *regional* foi intensamente utilizada como qualidade, aplicada a manifestações culturais e literárias detentoras de uma decantada “brasilidade imanente”, de autenticidades e exotismos folclórico/populares, contrapondo-as às suas “terminologias opostas”, demarcadas essencialmente pelo cosmopolitismo, estrangeirismo e elitismo. Fundamentada por um lado, no cultivo de estereótipos, em voga na época, em torno do pitoresco e do exótico do mundo rural (TINHORÃO, 2013, p. 214), mas também como parâmetro norteador de um amplo debate intelectual de viés nacionalista que tinha como pressuposto “dar ênfase aos aspectos distintivos de uma região em oposição às outras, reivindicando para aquela o papel de legítima representante do todo nacional” (SIQUEIRA; NASCIMENTO, 2014, p. 26), a então denominada “moda regionalista”, alimentou discussões nos mais diversos âmbitos, o que pode ser aferido no escopo musical pela quantidade de elementos – músicos, instrumentos, gêneros, linguagens – aos quais era creditada a pecha de *regional*, conforme veremos adiante.

A ideia de *regional* em oposição a um poder central, é delineada no texto “O regionalismo como outro”, onde a pesquisadora Adriana Araújo afirma que “grosso modo, regionalis-

mo é a expressão literária que valoriza a força que se dá a peculiaridades locais, tanto em suas formas particulares de dizer quanto na exploração descritiva de seu lugar geográfico” (ARAÚJO, 2006, p. 113). Ao valorizar singularidades, se faz necessária a distinção entre as ideias de “nação” e de “região” – definidas por Araújo como um par inerentemente opositor:

A ideia de “nação” está ligada ao centro do poder, naquela altura o Rio de Janeiro, enquanto a ideia de “região” vai se relacionar a tudo que seja o outro em relação a esse poder central. Vendo por esse ângulo, levar a atenção para a palavra “regionalismo” é entrar em contato com um discurso coberto de preconceito (ARAÚJO, 2006, p. 113, *itálico nosso*).

A concepção de regional como “o outro” apresenta particularidades em relação às instâncias às quais se opõe. A oposição no período, recorrente nas páginas do periódico *Radio-cultura*, evidencia a dicotomia entre a música produzida pelas classes populares, e a arte dita culta/refinada, geralmente representada pela ópera e pela música de concerto. Em contraposição a estas, praticamente toda a produção musical restante era tachada de regional. A concepção de regional passou a se imbricar às instâncias que qualificava, de modo que os conjuntos eminentemente urbanos atuantes nas rádios na década de 1930, herdassem o adjetivo como nomenclatura, uma vez que passavam a trabalhar no acompanhamento do que convencionou-se classificar por música popular, ocorrida a partir da expansão comercial do rádio e do disco.

Percebe-se também o uso do *regional* em contraposição lógica à música urbana (oposição cidade/campo) e principalmente aos estrangeirismos (oposição Brasil/ exterior). No entanto, nota-se que muitas fronteiras regionais são diluídas nesse processo: é notório o caso do conjunto *Oito Batutas*, liderado por Pixinguinha, tratados pela imprensa de São Paulo como um “grupo de autênticos sertanejos”, bem como de “oito bravos e fortes caboclos nortistas”; sobre isso Virgínia Bessa comenta:

[...] curioso notar que nenhuma dessas notícias fez menção ao fato de todos os membros do grupo,

com exceção de João Pernambuco, serem cariocas e, vivendo na capital federal, também altamente urbanizados. Nem parece que esses “autênticos sertanejos” gravavam discos, registravam sambas para lucrar com os direitos autorais, exibiam-se nos cabarés da Lapa e tocavam nos cinemas da cidade (BESSA, 2005, p. 91).

Outro exemplo se dá quando observamos o repertório gravado pelo grupo Turunas da Mauriceia, que assim como os Oito Batutas, Turunas Pernambucanos e Voz do Sertão – todos de grande sucesso na caracterização regionalista predominante na década de 1920 – mantinha extrema versatilidade de repertório, incluindo gêneros efetivamente regionais/ sertanejos, gêneros urbanos e mesmo gêneros estrangeiros, como *fox-trots*, *ragtimes* e *charlestons* (BITTAR, 2011, p. 28). A adaptabilidade a todo tipo de repertório, juntamente com a instrumentação baseada em violões e cavaquinho seriam duas características que se manteriam na transição do *regional* de adjetivo para a nomenclatura.

Uma referência deste período, na qual temos uma das primeiras aparições do termo regional já bastante hibridizado entre adjetivo e nome próprio se dá no carnaval de 1928, quando o periódico O Jornal (RJ) dá destaque ao “Grupo Regional Brasileiro”, um grupo de “oito rapazes tocando cordas e flautas”, responsável pelo “verdadeiro ‘choro’ pranteado com a toada típica do regionalismo carioca” (GRUPO REGIONAL..., 1928, p. 3). Esta nota resume muito do que vimos até agora, uma vez que o texto fala de choro (urbano) e toada (regional), classificando essa mistura como “regionalismo carioca”, o que confirma a extensão do conceito de regional a quase toda música popular, mesmo em se tratando de música produzida no Rio de Janeiro – matriz da ideia de nação a que, em tese, se oporiam os regionalismos do período¹.

1 O jornal também nos revela que o flautista deste Grupo Regional Brasileiro era o gaúcho Dante Santoro, um músico eclético de formação erudita que seria anos mais tarde líder do regional da Rádio Nacional, um dos mais importantes de seu tempo.



Figura 1 – Anúncio publicado na revista Radiocultura, n. 29, p. 17, Out. 1930². O regional como sinônimo indistinto de música brasileira de viés popular.

O PERIÓDICO RADIOCULTURA

Documento histórico do período de formação e consolidação da radiofonia no Brasil, o periódico carioca *Radiocultura* circulou mensalmente entre junho de 1928 e outubro de 1932, em um total de 52 edições. Idealizada por um núcleo editorial formado por entusiastas da radiodifusão, a publicação revela muitas das discussões travadas em torno da grande novidade tecnológica do rádio, posicionando-se como uma defensora inabalável do progresso e da ciência, representados pela necessária criação de uma cultura de rádio entre a população.

O conteúdo de *Radiocultura* era direcionado ao público de “amadores”, e esta ênfase refletia a concepção vigente a respeito de quais deveriam ser os intuitos da radiofonia,

² Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178934/1070>. Acesso em: 26 Out. 2021.

predominando a ideia do rádio visto essencialmente como um instrumento educativo, conforme propagado pelo médico e pesquisador científico Edgard Roquette-Pinto – pioneiro fundador da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro em 1923. Defendia-se a liberdade total para o *broadcasting*, sem interferências comerciais ou submissão a grupos empresariais e governos. Neste sentido, o periódico investia na consolidação desse público amador, como ideal para o rádio, antevendo e negando o natural caminho da profissionalização das diversas funções que surgiam com a nova atividade³.

No período em que a revista circulou, o rádio era marcado pela precariedade e improviso das transmissões; as poucas emissoras existentes esbarravam nas mais diversas dificuldades, dentre as quais a adaptação de estúdios caseiros, arregimentação de quadros técnicos e artísticos improvisados e licenças provisórias de funcionamento (TINHORÃO, 2014, p. 43-62). Em tempos de precariedade de equipamentos, José Ramos Tinhorão nos lembra que os primórdios do rádio no Brasil foram marcados pelo que ele chama de “era do rádio galena”; galena eram os aparelhos receptores montados em casa pelos próprios ouvintes (TINHORÃO, 2014, p. 48), e que por um certo tempo também necessitaram de licenças de funcionamento. Não por acaso, grande parte do conteúdo do periódico *Radiocultura* se voltava para assuntos técnicos, dentre os quais: como montar um aparelho receptor de rádio, artigos sobre eletricidade, baterias, bobinas, funcionamento de microfones, gravadores, fonógrafos, etc. A revista também promovia concursos de montagem de aparelhos, publicava fotos das “estações de amadores” e divulgava os prefixos de ondas curtas de emissoras nacionais e do exterior.

³ Como forma de sustentar financeiramente as transmissões e investir em melhores equipamentos, era usual a formação de rádio clubes entre os amadores, cujos cupons para adesão de sócios eram amplamente divulgados pela revista.

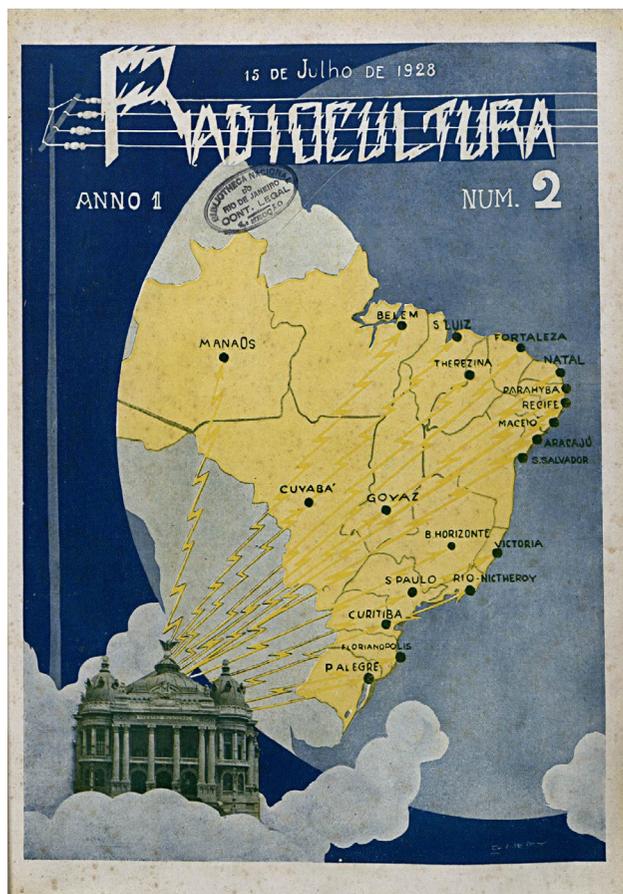


Figura 2 – Capa do periódico Radiocultura, n. 2, p. 1, Jul. 1928. O Teatro Municipal do Rio de Janeiro “irradiando” cultura para todo o Brasil – imagem emblemática do elitismo arraigado no desenvolvimento da radiodifusão⁴.

Ao mesmo tempo em que travava disputas pelo controle e poder advindo do novo meio de comunicação que despontava, surgem, desde os primeiros números, temas trans-

⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178934/48>. Acesso em: 25 Out. 2021.

versais: discute-se quais seriam as qualidades necessárias para um bom speaker de rádio ou como organizar um programa para que não soasse cansativo (sugerindo inclusive um limite máximo de tempo para a transmissão de músicas de concerto). Também surgem colunas sobre fonógrafos, discos e enquetes com artistas, geralmente ligados ao canto lírico. São nos espaços reservados à atividade musical das rádios que surgem críticas e menções à música e aos músicos regionais, dentre comentários fortemente preconceituosos que já denotavam a incapacidade do novo veículo de comunicação de se manter apartado deste tipo de repertório, a despeito das aspirações elitistas dos interessados em seu controle.

O REGIONAL NAS PÁGINAS DA RADIOCULTURA⁵

No primeiro número de *Radiocultura*, a coluna “A música pelo sem fio” apresenta uma amostra de como seriam as abordagens ao regional (como adjetivo) ao longo da revista. Inicialmente lamenta-se o enorme espaço das programações dedicado à música popular, em detrimento dos “verdadeiros concertos com artistas de valor” dos primórdios das transmissões no Brasil, para em seguida traçar-se um diagnóstico dos possíveis culpados para a ascensão deste modismo:

Do revezamento da noite de arte para noite de música ligeira, dia sim, dia não, passamos a violões e cançonetinhas, dia sim... e outro também. É que chegaram os “Turunas da Mauriceia”, surgiu o “O Que é Nosso”, e entraram em cena violões, cavaquinhos, instrumentos para músicas regionais (A MÚSICA PELO SEM FIO, 1928, p. 6).

O texto cita o conjunto pernambucano radicado no Rio de Janeiro Turunas da Mauriceia, então em seu auge de popularidade, bem como o *O Que é Nosso*, nome de dois sambas

⁵ As críticas musicais no periódico *Radiocultura* se dividiram entre o pianista Licínio Morisson, o diretor artístico da Rádio Mayrink Veiga, Felício Mastrangelo, a cantora e violonista Jesy Barbosa e o escritor Célio de Castellar, todos ativamente envolvidos nas programações radiofônicas da época.

(um de João Frazão e outro de Caninha, gravados em 1927) e de um espetáculo musical no Teatro Lírico do qual os Turunas faziam parte, associando a chamada música regional ao elemento popularesco indesejável ao rádio. Além do mais, há também a correspondência entre o regional e uma instrumentação específica, representada essencialmente pelos violões e cavaquinhos utilizados por estes conjuntos. Na sequência o articulista parece ser complacente por um instante com a chamada música regional, ao afirmar que esta “deve ser cultivada com carinho, irradiada – mas que não constitua o ‘grosso’ da programação” (A MÚSICA..., 1928, p. 6), para depois destilar de forma direta seu preconceito:

O aperfeiçoamento de um povo, o seu adiantamento – é revelado pelo seu gosto artístico. O público carioca, dizemos melhor – a plateia carioca – é conhecida como das mais educadas e exigentes do mundo. Não podemos satisfazê-la com pancadarias e violas. Atenda-se aos que frequentam o Municipal e aos “habitués” do S. José separadamente, compreendendo a educação artística de uns e de outros, mas não habitualmente a estes (A MÚSICA..., 1928, p. 6)⁶.

Eventualmente, *Radiocultura* também transcrevia críticas publicadas em outros periódicos, endossando os ideários apregoados pela revista. É o que ocorre em dezembro de 1929, com o texto em que o feroz crítico Oscar Guanabario comentava o concerto da cantora Stephana de Macedo,

⁶ Além da generalização da instrumentação através do termo “violões” e da associação depreciativa à percussão através do emprego de “pancadarias”, cabe lembrar que o S. José, localizado na Praça Tiradentes, era um teatro conhecido como popular por excelência, em que predominavam peças de teatro ligeiro, burletas e revistas teatrais. O teatro foi descrito pelo revistógrafo Ruben Gill como o lugar onde “foi, realmente empreendido o repertório regionalista carioca, o repertório urbano, melhor dizendo”, e onde “o teatro de tipos, linguajar, e assuntos exclusivamente locais nasceu” (GILL, 1946, p. 72-74 apud DIAS, 2012, p. 169). Sendo assim, nada mais justo pela ótica da revista de que a programação radiofônica representasse mais um elemento segregador dentre este público e o do Municipal, templo da ópera e da música clássica.

acompanhada por violão no Teatro Lírico. Nesta ocasião, nota-se a associação preconceituosa da ideia de regional com o linguajar considerado chulo, típico do sertanejo: “onde está pois essa decantada arte regional? Consiste apenas em estropiar o nosso idioma e trazer para o meio culto a estupidez do caipira e do caboclo” (O MESTRE DISSE!..., 1929, p. 26-27). Como desfecho, lemos o seguinte: “Transcrevendo estes tópicos da crônica de Oscar Guanabario, não nos move outro intuito que o de pôr em evidência a concordância de ideias entre esta revista e a opinião sempre respeitável do mestre”, para em seguida concluir: “Que a nossa música regional re-presente na verdade todo o nosso sentimentalismo e não o nosso atraso” (O MESTRE DISSE!..., 1929, p. 27).

Em outros momentos, o adjetivo regional reaparece associado a instrumentos e como marcador negativo dos repertórios que se levavam às gravadoras de discos, segundo a crítica do periódico:

As gravações se resumem às músicas regionais ou de danças, “porque isso é o que interessa”, segundo ouvimos certa vez [...]. A nossa música regional, sertaneja, só condiz com o violão, a viola, enfim, instrumentos que representam de fato os costumes do nosso sertão. Do interior de Pernambuco, Ceará e Rio Grande do Norte, de onde nos vêm as melhores melodias, as mais sentidas toadas – cremos que jamais ingressara uma orquestra (ORIENTAÇÃO ARTÍSTICA..., 1929, p. 27).

Embora o universo em torno da noção de regional fosse quantitativamente o eixo preferencial das críticas e dos mais escancarados preconceitos, o que se percebe é que via-se como uma ameaça aos intuitos elitistas do rádio todas as músicas de inclinação popular, capazes de representar oposição à ideia de refinado ou culto, que pressupunha-se deveriam ter lugar preferencial nas grades de programações. Voltando à referência anteriormente citada, no primeiro número de *Radiocultura* nota-se o rechaçamento também de gêneros estrangeiros associados à música popular: “Os tempos mudam e surge a infame pancadaria do jazz americano, *fox*, *shimmy*,

charleston [...] caricatura da arte musical. E a berraria passa a constituir a excelência dos programas, de manhã à noite” (A MÚSICA PELO SEM FIO, 1928, p. 6). Em um outro momento, em propaganda de um programa da Rádio Record de São Paulo, há uma diferenciação clara entre a “música refinada” e o “regional”, cuja significação, neste caso, englobava inclusive músicas estrangeiras, desde que típicas!

Cada quarto de hora constará de um programa diferente, assim organizado: o primeiro de **canções regionais brasileiras**; o segundo de **música fina**, com alguns trechos cantados por uma notável soprano ligeiro; o terceiro de música e **canções regionais de vários países**, e, finalmente, o quarto será de **música regional brasileira**, em que a modinha, o samba, a embolada, serão cantados com todos os seus característicos tipos (RADIODIFUSÃO AO SERVIÇO..., 1931, p. 15, grifos nossos).

O uso do regional, neste caso, se dá sem distinção de nacionalidade, como símbolo de autenticidade/exotismo e produto das classes populares de quaisquer localidades, sendo a função primordial do adjetivo diferenciá-la da música dita culta. Em segundo lugar, percebe-se a referência a três gêneros (modinha, samba e embolada), tão diferentes quanto unidos pelo mesmo rótulo *regional* que a tudo caracterizava no período em questão, aspecto que nos lembra a acepção de regional vista anteriormente, de fronteiras tênues e mal demarcadas entre regiões, estados ou mesmo dentro de cidades como o próprio Rio de Janeiro, então a cosmopolita capital da República que ao mesmo tempo era capaz não só de aderir à febre pelo regional como também de produzir elementos do mais autêntico *regionalismo brasileiro*.

CONCLUSÃO

Neste recorte da investigação de doutorado em andamento, observamos a complexidade das relações que se formam no período abordado, a partir das apropriações do termo *regional*, especialmente através das polarizações criadas pelos mecanismos de poder das elites da época. A ideia de *regional*,

como adjetivo demarcador da “pureza” e “autenticidade”, conquistadas pelo olhar ao sertão e aos interiores do Brasil, foi aplicada aos mais diversos âmbitos, ainda que aparentemente contraditórios, como a música urbana e a música popular de outros países. Em meio à variabilidade de significados, a concepção elitista vigente buscou descaracterizar definições construtoras das identidades do que é popular, mantendo difusa a ideia de regional, o que, opondo-se à arte dita culta, mantinha-as segregadas.

Verificamos também que o rádio teria importância fundamental no período, como novidade tecnológica disputada por grupos que tinham por desígnio conservar sua função primordialmente educadora e mantê-lo como porta-voz da elite e de seus valores. Acompanhando as implicações trazidas pelo desenvolvimento da radiofonia, revistas como a *Radiocultura* são uma importante fonte documental, tanto por demonstrar muitas das concepções e dos preconceitos aplicados às músicas e aos músicos considerados *regionais*, como também por contemplar questões técnicas referentes aos aparelhos de rádio que vão permitir a difusão deste veículo de comunicação. A investigação sobre as imbricações destes temas vêm nos permitindo, gradualmente, a compreensão da posterior ressignificação do termo *regional* na década de 1930, como denominação comum a muitos dos conjuntos populares atuantes nas rádios e estúdios de gravação, espaços onde a produção e a difusão da música popular caminharão juntas.

REFERÊNCIAS

A MÚSICA pelo sem fio. Jun. 1928. **Radiocultura**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178934/6> [Acesso em 29 Out. 2021].

ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. 2006. O regionalismo como outro. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 28, p. 113-124. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9107/8115> [Acesso em 28 Out. 2021].

BESSA, Virgínia de Almeida. 2005. **“Um bocadinho de cada coisa”**: trajetória e obra de Pixinguinha. Universidade de São Paulo. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História Social. Orientador: José Geraldo Vinci de Moraes. São Paulo: Universidade de São Paulo.

BITTAR, Iuri Lana. 2011. **Fixando uma gramática**: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Música. Orientadora: Martha Tupinambá de Ulhôa. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

CAZES, Henrique. 2010. **Choro**: do quintal ao municipal. São Paulo: Editora 34. 4ª ed.

DIAS, José da Silva. 2012. **Teatros do Rio**: do século XVIII ao século XX. Rio de Janeiro: Funarte.

GRUPO Regional Brasileiro. 22 Fev. 1928. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 2830, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/36683. [Acesso em 24 Out. 2021].

O MESTRE disse! Concerto de Sta. Stephana de Macedo. Dez. 1929. **Radiocultura**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 19, p. 26. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178934/735> [Acesso em 26 Out. 2021].

ORIENTAÇÃO artística das gravações. Maio 1929. **Radiocultura**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 12, p. 27. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178934/474> [Acesso em 29 Out. 2021].

RADIODIFUSÃO ao serviço do progresso artístico e comercial. Nov. 1931. **Radiocultura**, RJ, ano 4, n. 41, p. 15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178934/1420> [Acesso em 28 Out. 2021].

SEVERIANO, Jairo. 2013. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34. 3ª ed.

SIQUEIRA, Ana Márcia Alves; NASCIMENTO, Maria Angélica Braga do. 2014. Franklin Távora: o nacional por meio do regional. **Ipotesi**, Juiz de Fora, n. 1, v. 18, p. 21-34. Disponível em: <http://www.repository.ufc.br/handle/riufc/18990> [Acesso em 29 Out. 2021].

TINHORÃO, José Ramos. 2013. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. São Paulo: Editora 34. 7ª ed.

TINHORÃO, José Ramos. 2014. **Música popular**: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Editora 34. 2ª ed.

PIERROT LUNAIRE E O DANTE NEGRO: CICLO DE CANÇÕES PARA VOZ E INSTRUMENTOS

PIERROT LUNAIRE AND THE BLACK DANTE: A SONG CYCLE FOR VOICE AND FIVE INSTRUMENTS

Silvio Mansani da Silva (UDESC)
silvio.mansani@gmail.com

Acácio Tadeu de C. Piedade (UDESC)
acacio.piedade@gmail.com

RESUMO

A presente pesquisa se encontra na fase final e é desenvolvida na linha de processos criativos do programa de mestrado em música da UDESC-SC. O seu objetivo principal é a criação de uma obra camerística para voz e instrumentos (flauta, clarinete, violino, violoncelo e violão) com poemas de Cruz e Sousa e música inspirada na obra Pierrot Lunaire, de Arnold Schoenberg. Do ponto de vista teórico, a aproximação desses artistas tão distintos é ancorada por convergências estéticas, tais como o estilo simbolista dos textos poéticos e as características dos versos mais radicais de Cruz e Sousa que antecipam técnicas deformadoras típicas das vanguardas modernistas, como o Expressionismo alemão. No ponto central desse encontro está o Sprechgesang, um modo exagerado de entonação que se tornou a marca vocal da música expressionista da segunda escola de Viena e que prenunciou uma revolução nos modos de uso da voz na música do século XX. Posicionado numa zona intermediária entre a fala e o canto, é o Sprechgesang que permite com que Pierrot Lunaire acomode a forma declamativa do melodrama em um ciclo de canções. Dante Negro, por sua vez, emula a fórmula de Pierrot, seja no plano da voz, da instrumentação ou da harmonia, livremente inspirada nas sonoridades atonais da segunda escola de Viena e rigorosamente comprometida com a estrutura dos sonetos de Cruz e Souza, de modo a resultar numa obra vocal que prioriza o aspecto semântico do discurso verbal. Nesta apresentação, eu faço uma breve síntese da dissertação e ofereço uma amostra da composição em andamento, acompanhada de algumas considerações analíticas.

Palavras-Chave: Sprechgesang; Canção; Composição; Atonalismo; Expressionismo.

ABSTRACT

The present research is in its final phase and is developed on the research line "creative processes" at the Graduate Studies Program in Music at the UDESC-SC. Its main objective is to create a new chamber work for voice and instruments (flute, clarinet, violin, cello and guitar) with poems by Cruz e Sousa and music inspired by Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire. The theoretical approach to deal with these very different artists (Cruz e Sousa and Schonberg) is anchored on some aesthetic convergences, such as the Symbolist style of the poetry and the characteristics of the more radical verses by Cruz e Sousa, which anticipate some techniques of deformation typical of modernist avantgarde, like in German Expressionism. At the center of this meeting is the Sprechgesang, an exaggerated mode of intonation that became a vocal hallmark of expressionist music of the Second Viennese School and that heralded a revolution in the ways of using the voice in 20th century music. The Sprechgesang take its form in an intermediate zone between speech and singing. It allowed Pierrot Lunaire to accommodate the declamatory form of melodrama within a song cycle. Dante Negro, in turn, emulates Pierrot's formula in terms of voice, instrumentation or harmony, being freely inspired by the atonal sonorities of the Second Viennese School. The work is rigorously committed to Cruz e Souza's sonnet structures in such a way resulting in a vocal work that prioritizes the semantic aspect of verbal discourse. In this paper, I present a brief summary of the dissertation and offer a sample of the composition in progress, accompanied by some analytical considerations.

Keywords: Sprechgesang; Song; Composition; Atonality; Expressionism.

INTRODUÇÃO

Partindo das observações de Paulo Leminski (2013, p. 54) e Ivan Teixeira (1994, p. XX), que identificam traço expressionistas na obra do poeta simbolista catarinense Cruz e Souza, eu concebi um projeto de obra vocal camerística com sonetos desse autor e sonoridade inspirada nas das primeiras obras atonais de Arnold Schoenberg (a fase expressionista, anterior ao dodecafonismo). Para sustentar as relações entre o material literário e musical, identificando semelhanças e diferenças, eu dediquei os dois primeiros capítulos da minha dissertação¹ a uma revisão bibliográfica sobre os dois artistas e me debrucei sobre suas obras para colher os elementos necessários para a realização da minha obra, o ciclo de canções *Dante Negro, para voz e instrumentos*. À seguir, eu apresento as principais características de *Pierrot Lunaire*, obra de Schoenberg, da qual eu tirei a maior parte das referências musicais para esse trabalho e, em seguida, faço algumas considerações em torno do processo criativo.

PIERROT LUNAIRE

Pierrot Lunaire, op. 21 (1912), de Arnold Schoenberg, é uma peça camerística para voz feminina e quinteto instrumental formado por flauta/flautim, clarinete/clarone, violino/viola, violoncelo e piano (SCHOENBERG, 1994, p. 53). Trata-se da mais célebre das peças do compositor e representa uma síntese das suas experiências com o atonalismo livre, que ofereceu um acréscimo de expressividade na paleta dos afetos disponíveis para o estilo, com a adoção da sátira e o apelo ao elemento grotesco.

Partindo de uma seleção de 21 poemas do livro *Pierrot Lunaire, Rondels Bergamasques*, do poeta franco-belga Albert Giraud (convertidos ao alemão pelo poeta Otto Eric Hartle-

¹ A pesquisa está sendo realizada no Programa de mestrado em música da UDESC/SC, sob a orientação do professor Acácio Tadeu de Camargo Piedade

ben), a peça pode ser caracterizada como melodrama, um gênero dramático de declamação poética com acompanhamento musical, bastante popular no início do século XX. No entanto, ainda que a parte da voz indique que se trata de uma “recitação”, o gênero musical que dá suporte à obra é o ciclo de canções (DUNSBY, 1992, p. 5) e o texto está condicionado a uma linha melódica detalhada nas alturas, de modo impeditivo para atores sem formação musical. O elemento que liga os gêneros dramático e musical, nesse caso, é a técnica entoativa denominada *Sprechgesang*, cuja característica principal é a ambigüidade entre canto e declamação poética, como sugere o prefácio da obra (SCHOENBERG, 1994, p. 54).

A junção do texto com a música é bastante singular, tanto na estrutura interna da linha da voz, que relativiza a musicalidade através do *Sprechgesang*, como na instrumentação que abraça um conceito bastante estendido de acompanhar. Ou seja, o contorno das alturas no plano da voz estiliza a entonação da fala e prescinde de pontos harmônicos de contato com o instrumental, que por sua vez, fica livre dos pressupostos tradicionais submeterem-se à primazia do solista. O resultado sonoro configura um modo expressionista de executar linhas melódicas com a voz, traduzindo muito bem o espírito satírico e grotesco dessa peça: “uma *entonação exagerada*, além dos limites da fala e aquém do canto” (MENEZES, 2002, p. 144). Esse exagero extrapola o contorno natural da fala e provoca uma distorção caricatural que leva ao estranhamento, causando efeitos de sentido que podem variar numa paleta que pode humores (comédia, ironia, raiva, insanidade, infantilidade), conforme a intenção do compositor.

A melodia vocal busca sempre acompanhar a estrutura do discurso poético. O ritmo do texto e o seu jogo acentual é quase sempre levado em conta e o cromatismo, as sequências de grandes saltos intervalares não são ações que inviabilizam a compreensão do texto. O aspecto rítmico da melodia é variado, mas salvo alguma variedade no uso de síncopas e quiálteras, não representam por si mesmos uma revolução

radical. O efeito de estranhamento é sempre obtido por um conjunto de fatores, aos quais somam-se mudanças bruscas (por vezes apenas pontuais) de andamento e dinâmica, acompanhadas de variações na textura instrumental, tudo sempre regulado pelo drama e modulando com o estado de espírito do eu lírico do poema. A grande riqueza rítmica de *Pierrot Lunaire* está na articulação das linhas de cada instrumento dentro do conjunto. Muniz (2021, p. 34), por exemplo, aponta que a percepção genérica de desordem em muitos momentos da obra é fruto de uma construção muito bem calculada por Arnold Schoenberg para produzir uma oscilação entre a métrica e o caos, com o uso de técnicas de estruturação motívica e contraponto.

DANTE NEGRO

O ciclo de canções *Dante Negro* é constituído de canções concebidas para serem executadas em sequência, como movimentos de uma mesma obra. A formação instrumental é inspirada no quinteto de *Pierrot Lunaire*, com algumas adaptações, a saber: a substituição do piano pelo violão e a não utilização de flautim, clarone e viola como substitutos eventuais do clarinete e da flauta. Sendo assim, o quinteto se mantém inalterado durante o ciclo, com o uso restrito de apenas cinco instrumentos. No entanto, tal como acontece em *Pierrot*, a formação instrumental se altera de peça para peça, de forma a obter variações timbrísticas. Como se vê, *Dante Negro* busca espelhar *Pierrot Lunaire* em alguns aspectos, mas oferece uma versão mais limitada de seus recursos, inclusive quando ao tempo estimado e o número de movimentos. Enquanto o ciclo de Schoenberg é composto de três grupos de 7 poemas, totalizando 21 movimentos, *Dante Negro* propõe apenas um grupo de 7 canções. O uso do *Sprechgesang* é outro aspecto que *Dante Negro* retira de *Pierrot*, juntamente com o conceito geral de relativização do canto em prol de uma intenção recitativa.

Na figura 2, o quadro apresenta a formação instrumental

dos movimentos de Dante Negro, demonstrando como a obra varia os timbres pela alternância dos instrumentos. A voz está presente em todos os movimentos, o violão se ausenta apenas no sexto, mas os demais instrumentos se alternam, de maneira a produzirem diferentes formações em quarteto:

	mov 1	mov 2	mov 3	mov 4	mov 5	mov 6	mov 7
Flauta		■	■ ■			■	■
Clarinete	■ ■	■			■	■	■
Violino			■ ■	■	■		■
Violoncelo	■			■		■	■
Violão	■	■	■	■	■		■
Voz	■	■	■	■	■	■	■

Figura 1 - Quadro comparativo da instrumentação de Dante Negro entre os movimentos.

Do ponto de vista do material harmônico utilizado, eu destaco: 1) a ênfase na busca por sonoridades de sétimas e segundas e o uso de clusters como recurso dramático; 2) uma tendência de evitar dobramentos, e o ímpeto de buscar o total cromático, tanto vertical como horizontalmente; 3) utilização reiterada mas pouco ortodoxa de procedimentos contrapon-tísticos, como pequenas imitações e tratamento de motivos. Com relação à forma seccional das peças, eu procurei acompanhar de perto a estrutura do texto poético (a isometria dos versos, a estrofação), mantendo a proposta de ênfase na declamação, o que certamente inspirou quadraturas no plano musical.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O USO DO ATONALISMO

O trabalho inicial de composição foi calcado em experiências com a voz e o violão, num processo semelhante ao que sempre usei para fazer canções populares. O recurso do improviso vocal registrado em áudio foi adequado para testar as potencialidades vocais dos poemas com o *sprechgesang*, mas o trabalho especulativo com o violão em busca do discurso atonal não teve a mesma eficácia. O motivo disso, eu

acredito, são os reflexos psicomotores, o condicionamento da mente à linguagem tonal, que acabam por conduzir o braço do instrumentista por caminhos tradicionalmente trilhados².

Assim, foi com o estabelecimento de critérios objetivos para a escrita que finalmente pude avançar com segurança para além da tonalidade³. O primeiro dos exercícios de composição durante a disciplina resultou na miniatura serial *Estudo para violão I "Delicadamente áspero"*⁴ (ESTUDOS, 2021). O início da peça explica muito do que ela representou: uma exploração de possibilidades a partir da série [C, D, Db, Eb, F, E, Gb, Ab, G, A, B, Bb], iniciando com tricordes formados por classes de notas vizinhas a partir da série invertida [I0], como se vê nos quadros coloridos da figura 2, onde os números representam a classe a qual cada nota pertence:

I0 = C - Bb - B - A - G - Ab - Gb - E - F - Eb - Db - D

Figura 2 - compassos iniciais de *Estudo para violão I* (*Delicadamente áspero*).

A segunda parte da peça é voltada ao exercício do contraponto a duas vozes, onde as séries são aplicadas verticalmente, incidindo em todas as vozes, mas há exceções, como nos compassos 33 a 35, reproduzidos na figura 3, em que duas séries são utilizadas concomitantemente, uma em cada voz:

2 É importante ressaltar que sou um compositor popular licenciado em música, mas sem formação acadêmica em composição. Essa pesquisa foi a minha primeira experiência com a linguagem da música contemporânea e suas técnicas.

3 Essas experiências foram facultadas pelos exercícios criativos da disciplina "Seminários de composição e análise" (2020/1), ministrada pelo professor Acácio Piedade, pelo programa de mestrado em música da UDESC.

4 Essa obra foi interpretada pelo violonista Artur Miranda Azzi no Festival Escuta Aqui (2021) e a gravação e vídeo está disponível na internet, conforme consta nas referências.

Figura 3 - trecho de *Estudo para violão I* (*Delicadamente áspero*).

Outra experiência foi a serialização dos valores de tempo. Os números dentro dos quadros representam a série de durações, que conta com doze valores, partindo da semicolcheia como unidade mínima. A voz grave do violão executa a série original de durações e a voz aguda parte de sua versão retrógrada. Paralelamente, a linha do canto inicia no sétimo valor da série retrógrada (12), derivando dela uma nova série, através do procedimento de rotação conforme descrito por Kostka (2006, p. 277). Quanto às alturas, o canto inicia com a série principal [P0] e o violão com a retrógrada invertida [RI3], seguida da invertida [I8], conforme a figura 4:

Fig. 4 - Trecho de *Ódio Sagrado*, do ciclo *Dante Negro*.

Tal procedimento por camadas horizontais, serializadas ou não, foi a minha principal estratégia de composição. Uma prática que vai ao encontro da ideia de “free twelve-note composition”, conforme Brindle (1966, p. 186), que propõe maior liberdade na busca pelo total cromático. Portanto, não se pode dizer que Dante Negro seja uma obra firmada no atonalismo livre no sentido especulativo da primeira fase segunda escola de Viena, porque se utiliza de séries e outros procedimentos posteriores ao período, embora também não se aplique ao controle rígido dos parâmetros seriais.

A VOCALIZAÇÃO DO SONETO E O SPRECHGESANG

O elo entre o texto dos poemas na melodia de *Dante Negro* é sempre regulado pelos princípios da declamação. Em nenhum momento busquei avançar os limites da semântica do discurso. Assim como em *Pierrot Lunaire*, a vocalidade é signatária da proposta métrica e retórica do soneto, como se observa na comparação entre o ritmo acentual dos versos do soneto *Visão* (SOUSA, 2008a, p. 469) com a sua melodia correspondente em *Dante Negro*. Na figura 5, as sílabas poéticas dos versos aparecem isoladas e as tônicas das palavras estão destacadas em vermelho. As colunas amarelas demonstram que ambos os versos são do tipo decassílabo *heróico*, cujos acentos principais estão na sexta e décima sílaba. Abaixo de cada sílaba, acrescentei a simbologia usual para indicar sílabas tônicas e átonas, pelas quais se pode identificar os pés rítmicos (herdados da lírica grega) que incidem na declamação:

Figura 5 - Escanção dos terceiro e quarto verso de *Visão*, de Cruz e Souza.

Considerando a estrutura literária de tais versos, é possível verificar a natureza da interferência do aspecto musical no ritmo poético. Na figura 6, os retângulos em verde demonstram como a melodia, por via de regra, acompanha a prosódia do discurso. As sílabas tônicas são alocadas preferencialmente nos tempos fortes e destacadas com o prolongamento das vogais. Mas o trecho também oferece outras características menos triviais que apontam para procedimentos musicais da palavra cantada. Uma análise intervalar demonstra o uso de grandes intervalos, procedimento típico do *Sprechgesang*, que estiliza e deforma o discurso oral. Outra situação digna de nota é causada pela sequência de semínimas entre o último tempo do compasso 8 e o primeiro do 9, que unem os versos onde (ao menos do ponto de vista poético) haveria uma pausa. Situações como essa, na literatura, seriam denominadas *enjambement* (CHOCIAY, 1974, p. 162) se os os sintagmas

de uma frase estivessem separados por versos diferentes, o que não acontece de fato no poema. O que ocorre é que tal junção dos dois versos, qual se fossem uma única frase, é uma situação artificial proposta pelo aspecto musical que gera consequências para a semântica do texto:

Fig. 6 - Trecho da linha vocal do sétimo movimento de Dante Negro Visão.

Situação inversa acontece com a inclusão de uma pequena pausa entre as palavras “paixão” e “dor”, quebrando a cadência do verso. Em literatura, os teóricos costumam afirmar que o andamento dos versos não comporta duas sílabas tônicas subsequentes e que a declamação resolve a situação “pelo enfraquecimento da sílaba que ocupa a posição mais débil” (CHOCIAY, 1974, p. 73). No exemplo em questão, portanto, como a tônica de “paixões” deve ser obrigatoriamente acentuada (em se tratando de decassílabo heróico), o monossílabo “dor” seria atenuado, a despeito de sua importância semântica. A minha resolução musical, entretanto, optou por acentuar as duas sílabas, incluindo uma pausa que faz vez de vírgula, afastando as tônicas e alongando as vogais, de modo a desacelerar o andamento do verso. Por fim, há também um caso de descumprimento da prosódia na última sílaba da palavra “infinita”, que acaba acentuada por ascensão ao agudo e

alongamento vocálico que a estende para tempo forte, com o objetivo de promover um efeito expressivo de lamento (sugerindo uma interjeição “ah!”).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste breve texto, procurei resumir os pressupostos teóricos associados à composição da minha obra, que parte da ideia de uma aproximação estética entre o poeta brasileiro Cruz e Souza e o compositor austríaco Arnold Schoenberg, através do simbolismo do expressionismo. Busquei demonstrar com alguns poucos exemplos que, apesar de inspirado em *Pierrot Lunaire*, o ciclo de canções *Dante Negro* não se restringe ao tipo de atonalismo praticado por Arnold Schoenberg na citada obra, uma vez que se utiliza de séries e procedimentos posteriores ao atonalismo livre. No entanto, assimila o melodrama, a técnica do *Sprechgesang* e as principais ideias de sua instrumentação. Além disso, através da análise de um pequeno exemplo, apresentei alguns dos procedimentos que me são caros na produção de melodias vocais associadas a textos poéticos.

REFERÊNCIAS

- BRINDLE, Reginald Smith. **The avant-garde since 1945**. New York: Oxford University Press, 1987.
- DUNSBY, J. Schoenberg: **Pierrot Lunaire**. New York: Cambridge U. P., 1992.
- CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- ESTUDOS para violão - Silvio Mansani [S.l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (3 minutos). Publicado pelo canal Escuta Aqui. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GNdQRzqkFAc>>. Acesso em: 28 de out. 2021.
- GRIFFITHS, P. **A música moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- KOSTKA, S. **Materials and techniques twentieth-century music**. New Jersey: Prentice Hall, 2006.
- LEMINSKI, P. **Vida**: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trótski - 4 biografias. São Paulo, Companhia das letras, 2013.
- MENEZES, F. **Apoteose de Schoenberg**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MERRIL, Julia 2016. **Die Sprechstimme in der Musik**: Komposition, Notation, Transkription. Kassel: SpringerVS, 2016.
- MIRANDA, J. A.; SOUZA, R. T. **O verso decassílabo**. 2018. Texto poético, v. 3, n. 1, Jan/Jun, 110-148.
- MUNIZ, J. (2021). **Rhythmic Processes in Schoenberg's Pierrot Lunaire**. 2021. Music Analysis, 40 (1), 3-39.
- SCHOENBERG, A. **Verklaerte Nacht and Pierrot Lunaire**. United States: Dover publications, 1994.
- SOUZA, J. Da C. **Obra Completa**: poesia, vol. 1. Organização e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.
- TEIXEIRA, I. **Cem anos de Broquéis**: Sua modernidade. in SOUZA, J. Da C. e. Broquéis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

OS CONCEITOS DE MONOTONALIDADE E DE REGIÃO APLICADOS EM 3 PEÇAS DE CHIQUITO BRAGA

MONOTONALITY AND REGION CONCEPTS APPLIED TO 3 PIECES BY CHIQUITO BRAGA

Klenio Daniel Milagres Bandeira (UFSJ)
kleniodaniel@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho trata de um recorte da pesquisa de mestrado do autor fundado na investigação do idiomatismo musical do violonista e compositor Chiquito Braga em seus registros para violão solo. Dentre os recursos musicais identificados em suas composições, observamos que a grande movimentação por centros tonais é uma característica constante nas composições investigadas. Ao analisarmos estas progressões harmônicas, observamos que os trechos em que as mesmas estão presentes não se estabelecem como novas tonalidades, sejam por suas curtas durações e/ou por insuficiência de material harmônico que as distanciem da antiga tonalidade e as afirmem como um novo tom. Em consulta à bibliografia direcionada à estruturação harmônica recolhida em nossa pesquisa, observamos que estes casos configuram, de acordo com Schoenberg (2004), modulações para novas regiões da mesma tonalidade, sendo estas componentes de uma única estrutura monotonal. Com base nos resultados obtidos na aplicação deste referencial teórico junto à pesquisa, apresentamos neste artigo uma discussão sobre os conceitos monotonalidade, de modulação por região e o emprego destes na realização das análises harmônicas das peças Denise 10, Prado e Prelúdio dos Ovnis. Abordaremos também os diálogos que estabelecemos entre os conceitos listados acima e outros pertinentes aos mesmos empregados ao longo das análises, como a abordagem sobre acordes de empréstimos realizada por Almada (2012) e os conceitos de expansão da tonalidade de Koellreutter (2018).

Palavras-Chave: Monotonalidade; Região; Modulação por regiões; Chiquito Braga.

ABSTRACT

This work is an excerpt from the author's master's degree research based on the investigation of the musical idiomacy of guitarist and composer Chiquito Braga in his records for solo guitar. Among the musical resources identified in his compositions, we observed that the great movement through tonal centers is a constant feature in the investigated compositions. When analyzing these harmonic progressions, we observe that the passages in which they are present do not establish themselves as new tonalities, either because of their short duration and/or lack of harmonic material that distances them from the old tonality and affirms them as a new tonality. After consulting our bibliography related to harmonic structure, we observed that these cases configure, according to Schoenberg (2004), modulations for new regions of the same tonality, which are components of a single monotonal structure. Based on the results obtained from the application of this theoretical framework to the research, we present in this article a discussion on the concepts of monotonicity, modulation among regions and their use in the harmonic analyses of selected pieces: Denise 10, Prado and Prelúdio dos Ovnis. We will also discuss the dialogues we established between the concepts listed above and others relevant to them used throughout the analyses, such as by Almada's approach on borrowed chords (2012) and the concepts of tonal expansion by Koellreutter (2018).

Keywords: Monotonicity; Region; Modulation among regions; Chiquito Braga.

INTRODUÇÃO

O trabalho aqui apresentado trata de resultados obtidos da pesquisa de mestrado do autor, ainda em desenvolvimento no PPGMUSI – UFSJ sob orientação do professor Dr. Rogério Tavares Constante, acerca da linguagem musical empregada pelo músico belorizontino Francisco de Andrade Braga (1936 – 2017) em seus álbuns autorais. Chiquito deu início à sua carreira musical na década de 1940 junto a seu pai José Raimundo Braga na cidade de Belo Horizonte, local onde residiu até se mudar para o Rio de Janeiro em 1966 para estudar música com Moacyr Santos a convite do mesmo. Chiquito se estabelece no Rio como violonista, guitarrista, arranjador e músico de estúdio, participando de gravações e shows de diversos artistas ligados à MPB, como Maria Bethânia, Gal Costa, Wilson Simonal, Taiguara e Fafá de Belém, dentre outros. A partir da década de 1990, Chiquito inicia os registros de seus arranjos e composições em formato instrumental, encontrados nos álbuns *Instrumental no CCB* (1992), *Quadros Modernos* (2001), *Passeando nas Nuvens* (2017) e *Cuerdas del Sur* (2018). Para além de sua carreira musical, é creditado a Chiquito a criação da Escola Mineira de Violão Moderno, cuja concepção harmônica aplicada ao violão e à guitarra veio a influenciar, ora tecnicamente ora por sua sonoridade, músicos de sua cidade Natal a partir da segunda metade do século XX, dentre os quais citamos Toninho Horta e Nivaldo Ornelas.

Em nossa pesquisa sobre o idiomatismo de Chiquito Braga, investigamos as linguagens instrumental, musical e composicional empregadas por Chiquito Braga em seus registros para violão solo, a exemplo das pesquisas envolvendo investigações idiomáticas realizadas por Nascimento (2013) e Bracher (2018). Em relação às suas composições, organizamos nossa análise de modo que possamos identificar no recorte proposto os quesitos que englobam a estrutura da peça, o motivo, a análise harmônica, os elementos ligados à composição e à técnica violonística e as recorrências destes elementos nas peças, de modo a traçar o perfil idiomático do músico.

Após realizadas as transcrições das peças, um ponto recorrente em todas foi a intensa movimentação de acordes presentes em cada uma delas, sendo observados as organizações destes acordes nas seções e períodos das peças. Deste modo, fez-se necessária uma verificação junto à bibliografia voltada à análise harmônica de maneira que os referenciais escolhidos primassem pela coesão entre os caminhos harmônicos dos acordes identificados, sendo adotados os conceitos de monotonalidade (SCHOENBERG, 2004, p. 37) e de regiões (SCHOENBERG, 2004, p. 37).

No artigo aqui apresentado, trataremos sobre a apresentação destes 2 conceitos bem como a exposição dos mesmos sobre exemplos retirados das análises harmônicas realizadas sobre 3 composições de Braga: *Denise 10'* (1992), *Prado* (2001) e *Prelúdio dos Ovnis* (2017). Trataremos também de tecer um breve diálogo sobre a consonância dos conceitos de monotonalidade e de modulação de região com outros empregados na construção das análises, dos acordes de empréstimo (ALMADA, 2012, p.45) e a dilatação da tonalidade (KOELLREUTTER, 2018, p. 48), promovendo ao final uma discussão sobre os resultados obtidos à luz destes conceitos.

MONOTONALIDADE E MODULAÇÃO POR REGIÕES

A investigação sobre a organização dos acordes das peças selecionadas em nossa pesquisa tornou-se um dos centros da análise das peças. Além de cumprir seu papel na própria análise harmônica ao identificar, por exemplo, as organizações dos centros tonais presentes em cada seção das peças escolhidas para este artigo (*Denise 10*, *Prado* e *Prelúdio dos Ovnis*), esta organização foi fundamental para determinar a

1 Em nossa pesquisa de mestrado, estabelecemos como recorte para as análises de violão solo as peças em que Chiquito é o único músico a executar um instrumento harmônico, de modo que não houvesse dúvidas quanto a identificação de sua interpretação na faixa transcrita. Neste registro específico, Chiquito é acompanhado por Tibério César junto ao contrabaixo acústico.

estrutura fraseológica em peças com pouca variação motívica (*Prado*) e cujos temas contrastantes não se fazem presentes em cada seção (*Prado* e *Prelúdio dos Ovnis*).

A presença de novos centros tonais no decorrer das seções de cada uma das 3 peças se apresentou em primeiro momento como mudanças de tonalidade, um pensamento válido nos contextos em que temos o afastamento e posteriormente o abandono da tonalidade de origem por tempo considerável, sendo a nova tonalidade confirmada pelo material harmônico e temático da mesma (SCHOENBERG, 2004, p. 37). Selecionamos a seção A de Prado como um exemplo de mudança de centros tonais, situação recorrente nas 3 composições escolhidas para o artigo, no qual temos o centro tonal em Ré Maior entre os compassos 1 e 12, a mudança para o centro tonal de Sol Menor entre os compassos 13 e 17 e o retorno ao centro inicial entre os compassos 18 e 20. A cifra dos acordes segue o padrão de cifragem de acordes de Almir Chediak (1984).

Figura 1 – Seção A da Peça Prado com identificação das cifras e centros tonais

Apesar de identificarmos a cadência V – I como uma afir-

mação da “tonalidade” de Sol Menor nos compassos 16 e 17, observamos que não há a continuação da mesma nos compassos seguintes, o que não contribui para o estabelecimento deste centro tonal como um novo tom. O retorno para o centro tonal de Ré maior a partir do compasso 18 de maneira abrupta (assim como a mudança para o centro tonal de Sol Menor) é interpretado por nós como uma não confirmação de troca de tonalidade, de modo que há uma movimentação harmônica no centro tonal de Sol Menor ao longo de uma seção na tonalidade de Ré Maior. Este pensamento de unidade tonal de uma peça é abordado por Schoenberg em seu conceito de monotonalidade.

De acordo com esse princípio, considera-se que qualquer desvio da tônica ainda permanece dentro da tonalidade, não se importando se sua relação com ela é direta ou indireta, próxima ou remota. Em outras palavras, há somente uma tonalidade em uma peça, e cada segmento, considerado antigamente outra tonalidade é somente uma região, um contraste harmônico interno à tonalidade original (SCHOENBERG, 2004, p. 37)

Como observado acima, o conceito de monotonalidade abarca também a possibilidade de passagem por outros centros tonais, as regiões, sem que o elo com a tonalidade da peça seja rompido. Deste modo, podemos considerar a modulação entre regiões como uma passagem por determinado centro tonal que não se estabelece como nova tonalidade, seja por sua curta duração ou por material harmônico escasso (SCHOENBERG, 2004, p.40).

Apresentamos o exemplo retirado da seção A de *Denise 10* relacionado à modulação de regiões. A peça, na tonalidade de Lá Maior, apresenta uma modulação para a região de Dó Sustenido Maior entre os compassos 13 e 17. No compasso 18, de forma abrupta, Chiquito apresenta o acorde E7(4)(9), indicando o retorno para a tonalidade de Lá Maior. Neste exemplo, além de empregar o termo “região” substituindo “centro tonal”, adicionamos a análise dos graus dos acordes presentes em cada região de acordo com Almada (2012).

Região de Lá Maior
A7M E7(4)(9) A7M E7(4)(9)

Região de Dó Sutenido Maior
C#7M F#7M/C# C:7M(9)

Região de Lá Maior
G#7(4)(9)(13) G#7(b9) C#7M E7(4)(9)

Figura 2 – Modulação entre regiões na peça *Denise 10*

Verificamos também nas peças analisadas os casos em que a região é estabelecida pelos modos derivados das escalas maior e menor. O exemplo abaixo, a ponte entre as seções A e B de *Prelúdio dos Ovnis* (entre os compassos 19 e 22), é identificado como pertencente a região de Si Mixolídio. A peça está na tonalidade de Si Maior.

Região de Si Mixolídio

B/A Bm(b5)/A A(add 9) B(add9)/A

I⁷ Im⁷(b5) bVII I⁷

Figura 3 – Ponte entre as seções A e B de *Prelúdio dos Ovnis* na região de Si Mixolídio

Observamos nos exemplos acima que, além de fazer o uso da modulação por regiões, Chiquito utiliza de acordes não pertencentes ao campo harmônico de cada região, ampliando

o vocabulário harmônico das peças. Em conformidade com os conceitos de monotonalidade e região, encontramos complementação para a realização das análises realizadas na interpretação de Almada sobre os acordes de empréstimo (2012) e na Quarta Lei Tonal de Koellreutter, que trata sobre a dilatação da tonalidade (2018), os quais trataremos na seção seguinte.

ACORDES DE EMPRÉSTIMO E DILATAÇÃO DA TONALIDADE

Sobre os acordes de empréstimo, Almada afirma que “Em suma, o processo de expansão através de empréstimo de acordes de tonalidades afins será realizado com a ajuda das regiões dominante, subdominante e homônima menor” (ALMADA, 2012, p. 146). Selecionamos o exemplo encontrado no trecho que compreende entre os compassos 53 e 56, na região de Mi Bemol Maior, no qual Chiquito emprega o acorde Db7M no compasso 56, acorde subdominante da subdominante da região, Lá Bemol.

E^b7M Cm7 A^b7M(9)(omit3) D^b7M

I VI IV ^bVII⁷M (IV/IV)

Figura 4 – Exemplo de emprego de acorde de empréstimo da subdominante em *Denise 10*

No exemplo abaixo, compreendido entre os compassos 21 e 24 de *Prado*, o acorde de empréstimo na tônica da região em que é encontrado, Sol Maior, advindo da região de sua dominante (compassos 21 e 23). Neste exemplo também encontramos uma das dilatações de tonalidades propostas por Koellreutter em sua Quarta Lei Tonal, na qual “Qualquer acorde pode ser seguido por outro acorde” (KOELLREUTTER, 2018, p. 48). Tratamos aqui da função de acordes da mediana (KO-

ELLREUTTER, 2018, p. 52), no qual ocorre a movimentação do acorde de origem para sua mediantes superior e/ou inferior. A movimentação por essa função a partir de um acorde maior, como é o caso do exemplo abaixo, gera mediantes maiores, tanto a mediantes inferior (compasso 22) quanto a superior (compasso 24). Em caso movimentação de acordes menores, as mediantes serão também menores.

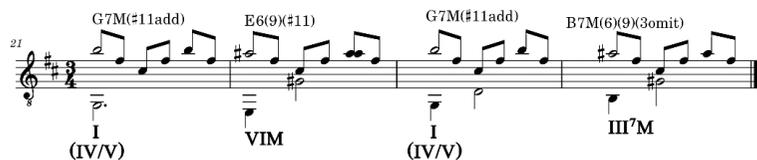


Figura 5 – Exemplo de emprego de acorde de empréstimo da região da dominante e de movimentação por medianas em Prado

Na dilatação de tonalidade proposta por Koellreutter são expostas as possibilidades de alteração da terça maior, quinta justa e sétima menor do acorde dominante, de maneira que a hierarquia tonal seja abalada em seu principal alicerce, a relação dominante-tônica. Observamos no compasso 2 do exemplo abaixo o emprego do acorde de Vm em Prado na região de Ré Maior, originado do quinto grau do modo eólio (KOELLREUTTER, 2018, p. 49), gerando um acorde de quinto grau com a terça menor, dissolvendo o tritono presente no acorde da dominante.

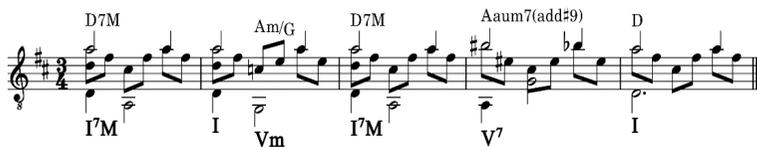


Figura 6 – Exemplo de emprego de acorde de Vm na peça Prado

A alteração sobre a quinta da dominante foi observada no compasso 1 de *Prelúdio dos Ovnis*, no qual a tríade do V grau é apresentado com a quinta aumentada (KOELLREUTTER, 2018, p. 51).



Figura 7 – Exemplo de emprego de alteração ascendente da 5J da tríade dominante em *Prelúdio dos Ovnis*

No compasso 30 de *Prado*, na região de Mi Maior, Chiquito apresenta o acorde de dominante com alteração ascendente sobre a sétima menor (KOELLREUTTER, 2018, p. 51), sendo esta a segunda alteração possível sobre o tritono do acorde da dominante.

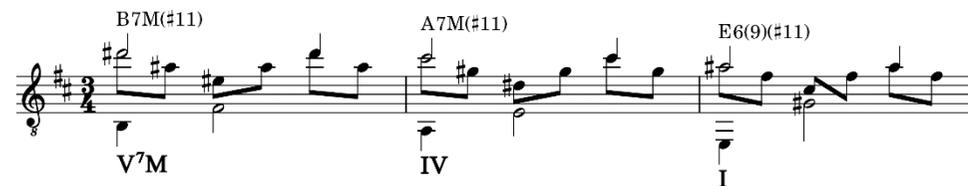


Figura 8 – Exemplo de emprego de alteração ascendente sobre a sétima menor em acorde da dominante da região de Mi Maior em Prado

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os conceitos interligados de monotonalidade e de região se mostraram fundamentais na estruturação realizadas por nós sobre as análises harmônicas das composições de Chiquito Braga. O pensamento acerca de unidade proposto por ambos confere caráter de organicidade às análises harmônicas com a fluidez que a organização das mesmas requisita, como a definição de regiões modais para além das regiões maiores e menores. Embora não tenha sido possível demonstrar de forma ampla neste artigo devido ao recorte proposto para o mesmo, as modulações por região das composições de Braga ocorrem em alguns casos sobre métricas irregulares, como no início e final de frases dos períodos. Esta característica é considerada por nós como parte significativa da linguagem

harmônica empregada por Braga nas composições aqui tratadas e só foi possível chegar a esta conclusão de maneira sólida através da adoção das concepções da monotonalidade e da modulação de região.

Os conceitos de dilatação tonal e de acordes de empréstimo, utilizados por nós como aporte aos já citados conceitos de Schoenberg, contribuíram de forma contundente para a realização das análises das composições de Chiquito. Interessante observar a relação que estas 2 abordagens estabelecem entre si, permitindo uma abertura para a intercambialidade entre si, como por exemplo a utilização do Vm em substituição da dominante, no qual Koellreutter e Almada apontam para a mesma origem: como oriunda do modo eólio (KOELLREUTTER, 2018, p. 49) e da região homônima menor (ALMADA, 2012, p. 152). Neste caso, nossa escolha foi pela definição de Koellreutter tanto pelas alterações sobre as demais notas da tétrade do acorde dominantes (com exceção da fundamental) quanto pela citação da utilização de acordes emprestados de seus modos, caracterizando o empréstimo modal.

Encontramos na cifragem de acordes proposta por Chediak (1984) junto à análise de graus e funções apresentadas por Almada (2012) uma alternativa viável e sintética para a codificação dos acordes e de suas funções nas transcrições. Através destes modelos, amplamente utilizado em *songbooks* e *leadsheets*, foi possível condensar os vocabulários minuciosos de Schoenberg e Koellreutter sobre estes mesmos tópicos. Frisamos que estamos tratando de um pensamento de completude e não de substituição: faz-se necessário a compreensão do “idiomatismo” de cada autor para então se pensar no aproveitamento destas múltiplas linguagens entre elas, evitando falsas relações e culminando em uma análise falha. Afirmamos isto com conhecimento de causa.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. 2012. **Harmonia funcional**. Campinas: Editora Unicamp.

BRACHER, Gustavo. **O idiomatismo composicional de Juarez Moreira no álbum RIVA e transcrição comentada de 4 peças**. Dissertação de Mestrado. PPG-MUS-UFMG. Orientador: Flavio Terrigno Barbeitas; Belo Horizonte: UFMG. 2018.

CHEDIAK, Almir. 1984. **Dicionário de Acordes Cifrados**. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmão Vitalle S/A. IND. COM.

CUERDAS del Sur. 2018. Vários Compositores. Intérpretes: Chiquito Braga, Juarez Moreira, Toninho Horta Luis Salinas, Christian Gálvez. Gravadora: Pez Records. Streaming (75 min 28s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uQbw4UQ0a3g&list=PLtpT1E8-T81TkKRVrgc71pFr638v42rjx&ab_channel=VariousArtists-Topic. [Acesso em 30 set 2021]

DENISE 10. 1992. Intérprete: Chiquito Braga. Composição: Chiquito Braga. In: INSTRUMENTAL no CCBB. Intérprete: Chiquito Braga. Tom Brasil, CD, Faixa 5.

INSTRUMENTAL no CCBB. 1992. Vários Compositores. Intérpretes: Chiquito Braga, Zezo Ribeiro e Alemão. Gravadora: Tom Brasil. 1CD (46 min 59s)

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. 2018. **Harmonia funcional** [recurso eletrônico]: introdução à teoria das funções harmônicas. São João del Rei: Fundação Koellreutter.

NASCIMENTO, Ismael. **O Idiomatismo Na Obra Para Violão Solo De Sebastião Tapajós**. Universidade Estadual Paulista. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música. Orientador: Giacomo Bartolomi. São Paulo: UNESP. 2014.

PASSEANDO nas Nuvens. 2017. Compositor: Chiquito Braga. Intérpretes: Chiquito Braga. Gravadora: Pez Records. Streaming (64 min). Disponível em: <https://open.spotify.com/album/34ll4Yvc8w2n4pDwmwWq2G>

[Acesso em 02 out 2021]

PRADO. 2001. Intérprete: Chiquito Braga. Composição: Chiquito Braga In: **QUADROS Modernos**. Intérprete: Chiquito Braga. Minas Records, CD, Faixa 3.

PRELÚDIO dos Ovnis. 2018. Intérprete: Chiquito Braga. Composição: Chiquito Braga In: **PASSEANDO nas Nuvens**. Intérprete: Chiquito Braga. Pez Records, Streaming, Faixa 8. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/68MhlgjF9lPAsDltu0nikH>. [Acesso em 02 out 2021]

QUADROS Modernos. 2001. Vários Compositores. Intérpretes: Chiquito Braga, Juarez Moreira e Toninho Horta. Gravadora: Minas Records. 1CD (46 min 36s)

SCHOENBERG, Arnold. 2004. **Funções Estruturais da Harmonia**. São Paulo: Via Lettera.

BEETHOVEN: CONTEXTO E PRÁTICAS INTERPRETATIVAS. MUSICA PRACTICA COMO PROCESSO DE APRENDIZAGEM

BEETHOVEN: CONTEXTO AND PERFORMANCE PRACTISE: MUSICA PRACTICA AS A LEARNING PROCESS

Eduardo Henrique S. Monteiro (USP)
ehsmonteiro@hotmail.com

Mônica Lucas (USP)
monicalucas@usp.br

RESUMO

O presente visa discutir os aspectos conceituais da disciplina “Beethoven: contexto e práticas interpretativas”, ministrada pelos autores do texto no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP. Neste curso, partimos da premissa de que a musicologia e prática musical são indissociáveis. Consideramos que toda interpretação é fruto das escolhas do intérprete, e estas, devem ser, por sua vez, embasadas em algum tipo de critério que as definirá. Sendo assim, discutimos, ao longo do presente texto, aspectos relativos aos termos “música” e “musicologia”, oferecendo, em uma perspectiva histórica, uma comparação entre noções estabelecidas por Johann Mattheson (1739) e Guido Adler (1884). Em seguida, apresentamos o conteúdo oferecido na disciplina, propondo a superação da cisão entre os âmbitos da prática musical e da musicologia, em favor da noção de que o conhecimento histórico está na base de escolhas interpretativas, que devem ser não apenas fundamentadas na sensibilidade, mas sobretudo na deliberação.

Palavras-Chave: Beethoven; Contexto; Práticas interpretativas; Musicologia; Música Antiga

ABSTRACT

This paper aims to discuss the conceptual aspects of the discipline “Beethoven: context and interpretive practices”, taught by the authors of the text at the Post Graduation Program in Music at the University of São Paulo. In this course, we depart from the premise that musicology and musical practice are inseparable. We consider that every interpretation is the result of the interpreter’s choices, and these, in turn, must be based on some type of criterion that will define them. Thus, we discuss, throughout this text, aspects related to the terms “music” and “musicology”, offering, in a historical perspective, a comparison between notions established by Johann Mattheson (1739) and Guido Adler (1884). Then, we present the content offered in the discipline, proposing to overcome the split between the areas of musical practice and musicology, in favor of the notion that historical knowledge is at the base of interpretive choices, which should not only be based on sensitivity, but above all in deliberation.

Keywords: *Beethoven; Context; Performance practice; Musicology; Early Music.*

O presente texto relaciona-se com uma disciplina ministrada por seus autores no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP. Neste curso, partimos da premissa de que a musicologia e prática musical são indissociáveis. Toda interpretação é fruto das escolhas do intérprete, e estas devem ser, por sua vez, embasadas em algum tipo de critério que as definirá. Este ponto de vista é contrário ao entendimento, ainda muito difundido, de que a execução musical se deve apenas à sensibilidade do intérprete, seguindo a máxima que “gosto não se discute”.

Iniciamos nossa breve reflexão com um trecho da entrevista feita pela jornalista Regina Porto ao violoncelista e maestro Nikolaus Harnoncourt, em 1998. Harnoncourt é um dos grandes pensadores da abordagem musical denominada “Música Antiga”, que propõe a interpretação baseada na recuperação de evidências históricas, buscando, com isso, a maior aproximação possível entre o músico moderno e as intenções dos autores. É interessante observar que Harnoncourt, nesta mesma entrevista, afirma não considerar este viés interpretativo como um “movimento”, por entender que a carga dogmática associada ao termo não se coaduna com a ideia de uma interpretação cujo interesse seja dirigido pela curiosidade em relação às evidências históricas. Este interesse deveria, segundo ele afirma, permitir ao músico alcançar justamente o efeito oposto: pensar de maneira livre (HARNONCOURT, 1998, p. 104-105).

No trecho que selecionamos para esta discussão, a repórter solicita que Harnoncourt se posicione a respeito da música e da musicologia - duas disciplinas que ela entende como distintas, seja por oposição ou por complementaridade. Esta oposição se relaciona com assunto do presente trabalho.

Regina Porto realiza a seguinte pergunta: “O senhor pensa como músico ou como musicólogo?” Harnoncourt delicadamente descarta a oposição: “Eu não sou musicólogo. Eu acho que o conhecimento da arte com a qual se trabalha faz parte da profissão. É preciso saber o que é essencial para a música.

Quem conhece as coisas apenas superficialmente não é músico.” (HARNONCOURT, 1998, p. 105).

A repórter insiste em sua questão: “Mas o senhor é conhecido também como musicólogo.” Harnoncourt parece incomodado com a insistência, e retruca de maneira bastante incisiva: “Veja, eu não gosto muito de musicólogos. Porque a maioria deles não toca um instrumento, não faz música, muitas vezes sequer ouve música. Eu penso que todo verdadeiro músico é musicólogo. Esse é seu papel.” (HARNONCOURT, 1998, p. 105).

Esta passagem é muito significativa de uma posição que indica uma situação em que muitos intérpretes musicais atuais se encontram, ao propor uma cisão que não se encaixa bem na divisão, de caráter historicista, que institui, por um lado, a musicologia, que se dedica a contextualizar o fenômeno musical e, por outro, a prática musical em si, entendida como simples ofício técnico. Por mais superada que esta posição possa parecer, o episódio anedótico que se depreende da leitura da entrevista com Nikolaus Harnoncourt ainda é sintomático deste descompasso.

Em nossa atuação como docentes no Departamento de Música da USP, muitas vezes somos confrontados com alunos cujo objetivo principal é simplesmente aperfeiçoar o domínio técnico de seus instrumentos. Esta atenção leva-os a desconsiderar a importância do aprendizado de disciplinas complementares. Seguramente, esses alunos nunca foram incentivados a refletir sobre os princípios ou os propósitos daquilo que fazem. Esta visão pode, novamente, parecer desatualizada. Entretanto, ela ainda tem lugar entre alunos de escolas de música, tanto de formação técnica quanto no ensino superior. Por outro lado, há aqueles pesquisadores que, situando-se no extremo oposto desta dualidade, desprezam as habilidades necessárias para se tornar um músico prático competente. Para Harnoncourt, esta polarização é inconcebível. O que existe, para ele, é o Músico, cuja obrigação é a de conhecer o maior número de instâncias de sua arte, ao trans-

formá-la em sons. Neste sentido, Harnoncourt deixa claro que a realização de um trabalho de interpretação consciente não está necessariamente atrelada unicamente aos princípios metodológicos da assim chamada “Música Antiga”, mas sim ao conhecimento de um contexto cultural tal, que permita ao músico embasar as escolhas interpretativas.

No sentido de aprofundar esta questão, construímos nossa argumentação contrapondo algumas definições dos termos “música” e “musicologia”. Neste breve texto, restringimo-nos à comparação entre 3 opiniões, a primeira das quais é a definição de música estabelecida por Johann Mattheson em meados do séc. XVIII:

Música é a ciência e arte de combinar prudentemente sons adequados e agradáveis, acrescentando-os uns aos outros corretamente, e apresentando-os aprazivelmente, para que, por meio do soar bem, sejam proporcionadas a honra de Deus e todas as virtudes.”¹ (MATTHESON, 1739, p. 10-11).

Esta definição de música pode ser contraposta àquela presente no Dicionário Caldas Aulete, disponível na Internet: “Música é a arte de usar os sons com intenção estética e expressiva, combinando-os num mesmo todo criativo de ritmo e harmonia”. (CALDAS AULETE, 2014).

As duas definições de música, acima, podem ser confrontadas com a noção de “musicologia” proposta pelo próprio criador do termo, Guido Adler, no fim do séc. XIX: “Musicologia é o estudo científico da música.” (apud DUCKLES, 2020).

O primeiro fato que salta aos olhos nestes três exemplos é o trânsito entre as ideias de ciência e arte. A relação, que em Mattheson é harmônica e unificada, parece cindir-se em dois: Caldas Aulete declara que música é arte, ao passo que,

¹ “Musica ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig an einander zu fügen, und lieblich heraus zu bringen, damit durch ihren Wollaut GÖttes Ehre und alle Tugenden befördert werden.” (MATTHESON, 1739, p. 10-11)

para Adler, a musicologia permanece no âmbito da ciência, haja visto a denominação alemã *Musikwissenschaft*, ciência musical.

Obviamente, nossa escolha de definições não é aleatória. Trata-se de um assunto amplo, que possui muitos desdobramentos. Entretanto, como estas constituem noções bem-aceitas, entendemos que sejam adequadas para fundamentar nossa discussão.

Mesmo que reconheçamos que a dualidade entre arte e ciência está implícita nas três definições acima apresentadas, verificaremos que ela nos apresenta novos problemas, que dizem respeito à própria conceituação dos termos “arte” e “ciência” no âmbito do séc. XVIII, quando Mattheson escreve, e dos sécs. XIX, época em que Guido Adler cunha o termo “musicologia”, e XXI, quando o Dicionário Caldas Aulete é publicado.

Mattheson entende a noção de “ciência” pelo viés aristotélico, como o conhecimento dos princípios sonoros e das regras universais do bem-soar. Adler, de maneira diversa, compreende o estudo científico da música, como ele mesmo diz, como a “investigação do fenômeno artístico-musical em seu contexto (físico, psicológico, estético, social e cultural)” (apud DUCKLES, 2020). Trata-se de visões muito diferentes a respeito do que vem a ser a ciência musical.

No que diz respeito ao segundo termo do binômio, ou seja, a música compreendida como “arte”, as semelhanças são mais perceptíveis, entre Mattheson e o autor do verbete “música” do Dicionário Caldas Aulete. Ambos entendem o processo musical como uma aplicação prática dos sons, na composição ou na interpretação. No entanto, a finalidade da arte musical é totalmente diversa para cada um dos autores. Para Mattheson, a música visa à edificação moral e religiosa; para o Dicionário Caldas Aulete, a música é objeto de fruição estética e de diversão.

É possível ir um pouco mais além nesta questão, obser-

vando quais matérias fazem parte dessas duas disciplinas, para Mattheson e para Adler. Tanto Mattheson quanto Adler dividem a ciência musical em “teoria” (ou “âmbito sistemático”) e “história” (ou “âmbito histórico”). Isto parece, à primeira vista, evidenciar uma aproximação entre os dois autores. No entanto, um exame mais atento ao que Mattheson e Adler entendem por estes termos revela, mais uma vez, a dimensão, muito mais notável, das diferenças que os separam.

Vimos que, para Mattheson, a música, entendida como ciência, visa à contemplação de princípios de caráter universal. Vale lembrar que, para ele, a música é uma espécie concretização sonora dos números Divinos, que garante a ordem do mundo criado. Neste sentido, ele entende, por teoria, o estudo da música no contexto das qualidades físicas dos humores (como uma parte da medicina), e segundo as qualidades morais e emotivas dos afetos, que, como sabemos, também são assunto da retórica, da ética e da política. Dessa forma, a Teoria musical permitiria contemplar princípios de cunho teológico e moral.

Adler, de forma diversa, entende a teoria musical, ou, como ele denomina, “musicologia sistemática”, como um apanhado organizado de tudo aquilo que lhe permite compreender o fenômeno da música em seu contexto social, psicológico, estético e crítico. A teoria de Adler é regida por princípios práticos e concretos, e não pelo âmbito da transcendência religiosa.

No que diz respeito ao aspecto histórico, a aparente semelhança entre Mattheson e Adler, esconde, novamente, diferenças pronunciadas entre os autores.

Mattheson compreende a ciência histórico-musical no âmbito do *exemplum* e dos lugares-comuns próprios do gênero retórico do louvor: quem seriam os inventores da música (Juvál, Orfeu, David), a antiguidade que atesta a dignidade desta ciência, os feitos de seus praticantes preclaros (construção de cidades, encantamento de bestas, cura da melancolia, cura de doenças do corpo e da alma) etc.. Estes exemplos e testemunhos comprovam o poder mágico da música, em um

tempo que não é entendido de maneira linear e imprevisível, mas a partir de uma visão cíclica, em que os desígnios divinos se repetem infinitamente e se realizam como profecias. Para Adler, diversamente, a história é uma sucessão de fatos que se superam, e nos quais a música é concebida em termos de estilos, definidos a partir de categorias neo-kantianas, cujo conhecimento cumpre para com a finalidade de oferecer um panorama cultural geral.

Esta breve comparação entre Mattheson e Adler nos mostra que a cisão estabelecida no séc. XIX por Guido Adler não corresponde àquela proposta por Mattheson. Esta comparação nos permite compreender os limites da visão de Adler, com relação à leitura de obras produzidas no séc. XVIII. A recuperação de outras noções, mais antigas que Mattheson, certamente evidenciaria outros pontos de vista. No entanto, esta discrepância já é suficiente para permitir considerar novamente a afirmação de Harnoncourt (1998, p. 105): “o conhecimento da arte com a qual se trabalha faz parte da profissão. É preciso saber o que é essencial para a música. Quem conhece as coisas apenas superficialmente não é músico”.

O curso “Beethoven: contexto e práticas interpretativas”, sobre o qual discorreremos nesta comunicação, busca refletir sobre a música do autor de Bonn, avaliando diversos tipos de implicações que fundamentam as escolhas interpretativas. Neste sentido, não se trata de uma visão unicamente afeita à assim denominada “Música Antiga”, buscando a recuperação mais fiel possível do horizonte de sentido de Beethoven, mas, sim, uma visão crítica, que utiliza a contextualização histórica para propor soluções interpretativas que podem dialogar de diversas maneiras com este conhecimento.

No sentido de fundamentar a reflexão sobre a prática musical, o curso discute a recepção de Beethoven em sua própria época e os debates setecentistas envolvendo a posição da música instrumental em relação às práticas vocais, que tiveram grande relevância na época de Beethoven. Estas discussões visam aproximar os alunos do contexto musical e da

própria figura de Beethoven, chamando atenção para aspectos de continuidade e de ruptura com a tradição em que ele foi criado.

Em seguida, são discutidas as vantagens e limites de se reproduzir a música de Beethoven em instrumentos de sua própria época (ou suas réplicas) e em instrumentos modernos. Chama-se atenção para as decorrências interpretativas geradas por estas opções instrumentais e discute-se questões como “tradução”, “autenticidade” e “fidelidade”. A escolha do instrumento implicará em opções técnicas, como a escolha da dinâmica, articulação, ritmo e tempo.

Finalmente, são discutidos alguns dos principais gêneros instrumentais aos quais Beethoven se dedicou – sonatas, duos, trios, quartetos, sinfonias e concertos –, com a finalidade de evidenciar como ele se relacionou com estes diferentes tipos de escrita instrumental. Esta discussão permite discutir questões como “decoro”, “modelo”, “imitação” ou “originalidade”, e, com isto, perceber como Beethoven criou novas obras que superaram seus modelos e, por sua vez, serviram como cânone para as gerações seguintes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conhecimento histórico da visão de música estabelecida por autores de viés diverso daquele estabelecido pela noção de musicologia não visa, obviamente, propor a recuperação e aplicação prática do pensamento conceitual de autores como Mattheson, baseado em exemplos e testemunhos da presença divina, como faz esse autor. Seria, igualmente, improdutivo descartar o auxílio poderoso das ciências positivistas, entre elas, a musicologia, para a interpretação musical, uma vez que o tratamento científico de evidências e documentos constituem fontes valiosíssimas de informação, que não devem ser desprezadas pelo músico.

No entanto, para contextualizar as afirmações de Nikolaus Harnoncourt, acima, e também nossa própria atuação, como intérpretes que refletem sobre seu ofício, questionamo-nos

até que ponto a distinção de cunho historicista, que entende a musicologia e a prática musical como opostas ou, no mínimo, distintas entre si, são, de fato, úteis para o músico. Entendemos que esta cisão prevê muitas dificuldades, deixando pouco espaço para aqueles que trabalham no âmbito das hipóteses traçadas a partir da consciência da distância que nos separa dos nossos objetos, entendendo a interpretação musical como um processo investigativo que almeja descobrir as infinitas possibilidades que essa reflexão traz para aquilo que dá sentido à música: sua concretização sonora.

Entendemos que toda interpretação musical é necessariamente resultado de escolhas, sejam elas racionais ou inconscientes. Quanto mais estas opções forem embasadas em diversos níveis e tipos de conhecimento, e consistirem em resultado de reflexão a partir destes, mais interessante se tornará a interpretação de uma dada peça.

Conhecer o contexto – e saber compreendê-lo dentro de uma ótica do século XXI – é uma maneira de encontrar elementos concretos com os quais travar contato com um mundo desaparecido. Eles nos permitem fazer escolhas interpretativas, a partir de uma postura crítica e consciente, a respeito dos princípios que regeram a escrita e a interpretação musical de autores com os quais não podemos dialogar diretamente. Este constitui a finalidade da disciplina “Beethoven: contexto e práticas interpretativas”.

Ao encerrar nossa reflexão, imaginamos um diálogo imaginário, em que Johann Mattheson teria respondido à pergunta da jornalista que entrevistou Harnoncourt – “O senhor pensa como músico ou como musicólogo?” – citando seu próprio livro, o mestre-de-capela perfeito:

Aquele que deseja tornar úteis tanto a teoria quanto a prática musical jamais deve separá-las, mas, ao contrário, mantê-las conexas, como corpo e alma e, seja como for, prosseguir rumo a uma ponderação sensata, à prática e à execução, ou, pelo menos, ao ensinar, expor de modo tão claro a matéria, de modo a poder tornar fácil sua real aplicação. (MATTHESON, 1991 [1739], p. 12).

Creemos que a superação dessa cisão é uma proposta inicialmente vislumbrada pela “Música Antiga”, e que, ao se ampliar, tornou-se uma maneira de conceber música que não ficou restrita apenas àqueles que buscam a fidelidade aos repertórios do passado. Dessa forma, entendemos que o maior legado que esta perspectiva de recuperação do horizonte histórico deixou para os estudos musicais talvez seja deixar claro que a cisão entre pensar e fazer produz não apenas maus musicólogos, mas principalmente, maus músicos.

REFERÊNCIAS

HARNONCOURT, Nikolaus. **Revolução na tradição.** [Entrevista concedida a] Regina Porto. In: Revista Bravo!. São Paulo, n.1, v. 10, p. 103-106, 1 jul. 1998.

CALDAS AULETE. Música. In: **Dicionário Caldas Aulete.** Disponível em: <https://www.aulete.com.br/m%C3%BAsica> [Acesso em 28 out. 2021].

DUCKLES, Vincent. Musicology. In: **Oxford Music Online (Grove Music Online).** Oxford: Oxford University Press, 2020. Disponível em <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046710?rskey=iBTMkz> [Acesso 29 out. 2021].

MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmeister.** Kassel [Hamburg]: Bärenreiter [Christian Herold], 1991 [1739].

A SONATA VOX GABRIELI DE STJEPAN ŠULEK: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS INTERPRETAÇÕES DE JOSEPH ALESSI E ALAIN TRUDEL

THE SONATA VOX GABRIELI BY STJEPAN ŠULEK: A COMPARATIVE ANALYSIS BETWEEN JOSEPH ALESSI AND ALAIN TRUDEL'S INTERPRETATIONS

Wellington M. Viera (UFSM)
wellingtonviera2010@gmail.com

Diego Ramires S. Leite (UFSM)
diego.ramires@hotmail.com

RESUMO

O presente trabalho faz uma análise comparativa entre duas interpretações da Sonata Vox Gabrieli para Trombone e Piano, composta por Stjepan Šulek (1914-1986) em 1973. São analisadas as interpretações dos trombonistas Joseph Alessi e Alain Trudel. O método utilizado é o de análise interpretativa-comparativa, onde a comparação é feita trecho a trecho especificamente e de maneira isolada, onde ambas as performances (gravações) são confrontadas e comparadas. Os aspectos abordados na comparação são: andamento, articulação, equipamentos utilizados, sonoridade e agógica. O tema é relevante no âmbito de classes de instrumentos de sopros, onde almeja visualizar e entender a obra como um todo em suas diferentes seções, comparando olhares distintos sobre o mesmo texto musical e tendo em vista a escassez de trabalhos escritos em língua portuguesa que remetam a sonata de Stjepan Šulek.

Palavras-Chave: Análise comparativa; Trombone; Šulek; Alessi; Trudel

ABSTRACT

The present work makes a comparative analysis between two interpretations of the Sonata Vox Gabrieli for Trombone and Piano, composed by Stjepan Šulek (1914-1986) in 1973. The interpretations of the trombonists Joseph Alessi and Alain Trudel are analyzed. The method used is interpretive-comparative analysis, where the comparison is made piece by piece specifically and in an isolated way, where both performances (recordings) are confronted and compared. The aspects covered in the comparison are: time, articulation, equipment used, sound and agogic. The theme is relevant in the scope of wind instrument classes, where it aims to visualize and understand the work as a whole in its different sections, comparing different perspectives on the same musical text and considering the scarcity of works written in Portuguese that refer the sonata of Stjepan Šulek.

Keywords: Comparative analysis; Trombone; Šulek; Alessi; Trudel.

INTRODUÇÃO

O presente artigo traz uma análise comparativa da obra denominada Sonata – Vox Gabrieli, do compositor croata Stjepan Šulek (1914-1986). A linha deste trabalho é a transcrição em forma de texto das diferenças interpretativas da Sonata sob a ótica dos trombonistas Joseph Alessi e Alain Trudel. Buscamos visualizar e entender a obra como um todo em suas diferentes seções e comparando olhares distintos sobre o mesmo texto musical. Laboissière (2007) defende o conceito de que o encontro que se dá entre complexidade (relação obra-intérprete, materialidade sígnica, “fidelidade” à partitura) gera um eixo de articulação que evidencia e garante uma singularidade juntamente com a subjetividade do intérprete, tornando assim sua interpretação única.

A SONATA VOX GABRIELI DE STJEPAN ŠULEK

A “Sonata para Trombone (Vox Gabrieli)” foi escrita pelo compositor Stjepan Šulek no ano de 1973 a pedido da Associação Internacional de Trombone (Sudduth, 2006) e dedicada ao trombonista e professor da Universidade Estadual da Florida, William F. Kramer. Pinto (2013) diz que a Sonata é apresentada em apenas um único movimento com momentos contrastantes. De acordo com Sudduth (2006), o compositor Stjepan Šulek (1914-1986) nasceu e morreu em Zagreb, na Croácia. Estudou violino e composição na Academia de Música de Zagreb e fundou a Orquestra de Câmara de Rádio de Zagreb.

Dentre os motivos para analisar as diferenças entre interpretações, pode-se citar alguns pontos relevantes para todo e qualquer trombonista que venha a se deparar com o estudo e ainda a audição da obra, sendo eles a complexidade da peça, período histórico (contemporâneo), estilo musical, caráter e a nacionalidade dos intérpretes. Ambas as gravações foram examinadas a partir de CDs gravados pelos referidos trombonistas. Segundo Fonseca (2008), a Sonata Vox Gabrieli é a segunda peça mais exigida para trombonistas tenores em âmbito mundial incluindo programas de graduação, mestrado, doutorado e competições profissionais.

Seguindo a forma tradicional de sonata, a exposição inicia na tonalidade de Sib menor, usando uma linha melódica peculiar e de acordo com Haines (2017), “inflamada, ardente e incansável” no trombone, marcada contra figuras rítmicas de sesquiálteras no piano. Na sua metade, a música evolui para uma seção leve e um tanto *rubata*, com a melodia passando de um lado para outro entre o trombone e o piano. Evoluindo mais uma vez, uma seção melódica lírica segue com a voz do trombone flutuando sobre um acompanhamento rico, marcante e pontuado do piano. De maneira geral, o desenvolvimento é caracterizado por uma ideia de canto, ainda mais acentuado pela interação lúdica entre o trombone e o piano, mas ainda autoritário nas declarações melódicas como se revelasse a persistência na voz do anjo Gabriel.

De acordo com Haines (2017), em seguida a peça entra em transição com melodias tumultuadas passando entre o piano e o trombone, aumentando a tensão até que o piano cadencie novamente para *Sib menor* na recapitulação do tema. Por fim, a peça reexpõe o tema principal da exposição e termina com uma imponente declaração final. A edição escolhida para a análise e comparação das gravações é a da *World copyright 1975 by The Brass Press/Editions Bim (Jean-Pierre), Vuarmarens/Switzerland*. Sudduth (2006) divide a sonata em oito seções, como podemos ver na tabela a seguir:

Seções	Início	Fim
Seção 1	Compasso 1	Metade do compasso 20
Seção 2	Fim do compasso 20	Metade do compasso 46
Seção 3	Metade do compasso 46	Metade do compasso 102
Seção 4	Metade do compasso 102	Início do compasso 106
Seção 5	Metade do compasso 106	Metade do compasso 143
Seção 6	Metade do compasso 143	Final do compasso 183
Seção 7	Compasso 184	Final do compasso 211
Seção 8	Compasso 212	Compasso 226

Tabela 1: seções da Sonata Vox Gabrieli segundo Sudduth. Fonte: autores do presente artigo.

OS INTÉRPRETES

A escolha das duas interpretações foi influenciada pela carreira consolidada como solista dos intérpretes Joseph Alessi e Alain Trudel. Além disso, pelos motivos nitidamente percebidos quando escutadas e comparadas as diferentes formas dos trombonistas abordarem os elementos do texto musical, destacando-se: os intérpretes (diferentes nacionalidades), andamento e tempo de duração, articulação, sonoridade, agógica e equipamentos.

Joseph Alessi é estadunidense, principal trombonista da *New York Symphony* desde 1985 e professor de trombone da *Juilliard School of Music* a partir de 1986. Começou a estudar música em seu local de nascimento, a Califórnia, com seu pai também chamado Joseph Alessi. Atua ainda como solista, professor em festivais, encontros de trombones dentre outros eventos. Alain Trudel é canadense, solista, diretor musical da *l'Orchestre Symphonique de Laval* e o principal regente da *National Arts Centre Orchestra*. Também atua como maestro convidado da *Ottawa Symphony Orchestra*. Como compositor, Trudel foi contratado pela CBC, pelo *National Art Center*, pela *Toronto Symphony Orchestra*, *Bellows and Brass*.

A Sonata Vox Gabrieli tem uma indicação metronômica de andamento em seu início: *Andante moderato (mínima = c.60)*. Joseph Alessi gravou a sonata em um andamento mais fiel ao indicado na partitura. Sua gravação tem uma duração total de oito minutos e trinta segundos. Alain Trudel gravou a Sonata em um andamento um pouco mais elevado em relação ao indicado na partitura. Sua gravação tem duração de sete minutos e quarenta e oito segundos. Quanto aos equipamentos, Joseph Alessi utilizou um trombone americano da marca Edwards, enquanto Alain Trudel utilizou um trombone de fabricação japonesa da marca Yamaha.

METODOLOGIA

Utilizaremos as medidas estabelecidas por Sudduth

(2006), na qual o autor divide a sonata em oito seções com marcações definidas em seu texto. A metodologia de pesquisa escolhida para este trabalho é análise comparativa das interpretações, ou seja, a transcrição em forma de texto das diferenças interpretativas da Sonata Vox Gabrieli sob a ótica dos trombonistas Joseph Alessi e Alain Trudel.

O embasamento se faz na corrente filosófica de Abdo (2000, p.19), que nos apresenta: “até o traço mais discreto, o detalhe mais desprezioso, está carregado de significado, embebido de seus sentimentos, aspirações e convicções”. Sendo assim e utilizando esses autores como alicerce, o trabalho se desenvolve interpretando comparativamente as marcações ou trechos escolhidos. Os procedimentos metodológicos deste trabalho constam em análise qualitativa de áudio, descrição e comparação dos resultados obtidos. Logo, traz-se por metodologia a análise comparativa das interpretações, tendo como principal fundamento o que Abdo (2000) nos traz acerca das possibilidades intermináveis nas formas de interpretação de um mesmo “texto” ou partitura:

A obra de arte nasce já especificada, o que significa que é enquanto arte que ela não só emerge da história, mas nela reentra, continuando a fazer história: contribuindo para configurar a fisionomia de sua época e vivendo além dela, através das infinitas leituras, interpretações e execuções a que se oferece ao longo dos tempos, e que são não a sua simples “reevocação”, mas a sua própria vida (ABDO, 2000, p.21).

No que tange ainda à questão da comparação, necessária aqui para facilitar a elucidação do tema proposto, temos por embasamento Garbosa (2002), que nos diz:

O método comparativo tem como meta a explicação das variações do objeto estudado, mediante o exame das similaridades e diferenças, esclarecendo-as através das observações do pesquisador e dos dados levantados, promovendo assim um diálogo entre ideias e evidências (Garbosa, 2002, p. 30).

Como é possível aferir, a escolha deste processo é rea-

lizada, então, a partir da análise comparativa da interpretação de cada trecho selecionado, comparando-os de modo a estimular uma conversa produtiva do fruto gerado de cada interpretação singular.

ANÁLISE DOS TRECHOS E COMPARAÇÕES

A primeira seção tem um caráter introdutório, mostrando o motivo musical predominante no decorrer da obra. Contém elementos rítmicos onde são apresentadas em sua maioria tercinas (quíalteras de três semínimas) na voz do trombone e sextinas (quíalteras de colcheias) na mão direita do piano, enfatizando uma mensagem importante e persistente que é novamente vista em outros momentos no decorrer da peça. A segunda seção possui um caráter discursivo, com uma leveza na dinâmica e na articulação. O uso das colcheias com o *staccato* e das semínimas com o *tenuto* fazem com que esta seção soe mais ágil e exultante em relação à anterior, porém encerra com discurso intenso e rigoroso.

Com a indicação de *dolce espressivo*, a terceira seção remete à expressividade, lembrando um cantor lírico. Transmite uma sensação de paz e tranquilidade. A quarta seção tem grafada a indicação *marcato*. O trombone demonstra um caráter imponente neste trecho, remetendo a uma sensação de força e de soberania.

rens/Switzerland, 1975.

A seção 5 tem indicação de *cantábile* na voz do trombone e *dolce* na parte do piano. O trombone traz uma melodia imitando um cantor lírico e o piano, no final da seção, conduz a frase para a seção seguinte. A sexta seção retoma a seção de número três, mas transposta uma quarta justa acima em sua primeira metade e uma quinta justa abaixo em sua segunda metade se comparada com a seção três. No sétimo trecho a indicação de *disperatamente* está sinalizando que este é um momento de desespero, remetendo-se ao dia do julgamento. O piano tem notas de curto valor, enquanto o trombone tem intervenções cromáticas, deixando o momento ainda mais tenso. Na oitava e última seção temos a retomada do tema inicial da primeira seção, apresentando algumas variações e conduzindo-a ao ápice da peça, onde é a representação da abertura dos portões do céu.

Referente às comparações entre as interpretações dos instrumentistas Joseph Alessi e Alain Trudel, estas serão apresentadas a partir de quatro aspectos: andamento, articulação, sonoridade e agógica.

Figura 1 – Seção 4 da Sonata Vox Gabrieli. Fonte: The Brass Press Editions, Vuarm-

ANDAMENTO

A interpretação de Joseph Alessi é executada em um andamento cômodo, seguindo a indicação metronômica. No decorrer da peça, executa todas as indicações de andamento, mas sem grandes alterações em relação ao tempo primo, sendo bastante contido. Suas conduções de frases são suaves e precisas. Nos trechos em que é necessária maior agilidade por parte do intérprete, este, ainda assim é bastante métrico e preciso.

A interpretação de Alain Trudel é executada acima dos 60 BPM indicados na partitura. No decorrer de sua interpretação, segue à risca as indicações de andamento, porém sendo mais ousado com relação à Alessi. Conduz as frases com mais leveza e agilidade. Nos trechos em que exige agilidade do intérprete, é mais audaz, exibindo seu virtuosismo.

ARTICULAÇÃO

Joseph Alessi tem suas articulações bastante consistentes, com solidez e sem exageros, principalmente nas articulações *tenutas*. A abundância de ar empregada, faz com que as notas soem bastante conectadas.

Alain Trudel tem uma articulação leve em momentos de agilidade, porém nos trechos que têm *staccato* como articulação, sua execução é mais ríspida e enérgica, demonstrando uma sonoridade penetrante.

SONORIDADE

A sonoridade de Joseph Alessi é bastante robusta, conectada em sua execução e com abundância de ar entre as notas. Mesmo que sejam trechos bastante marcados ritmicamente, são executados com som amplo, impactante, mas suave, com grande imponência. As dinâmicas fortes não alteram o som de seu instrumento, que se mantém com o timbre equilibrado.

Alain Trudel tem uma sonoridade bastante imponente, mas com um som mais estridente e metálico se comparado a Alessi. Outro elemento bastante contrastante entre ambos é o caráter empregado em alguns trechos, onde Trudel recorre à tensão e condução sonora, explorando nuances claras de dinâmica e fazendo vibratos nas notas de maior duração, como, por exemplo, nas semibreves.

AGÓGICA

Joseph Alessi usufrui deste elemento, porém de uma forma muito sutil e discreta. Por diversas vezes de maneira pouco perceptível, sem excessos em relação a variações de tempo nas frases. Alain Trudel utiliza com mais liberdade, conduzindo as frases de uma forma mais livre. Faz jus a uma execução mais enérgica e dominante, transmitindo uma autonomia de tempo em sua execução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi percebido que mesmo tendo por base uma mesma edição de partitura, as gravações apresentam distinções bastante perceptíveis. Assim sendo, concluímos que as interpretações são contrastantes em relação a andamento, articulação, sonoridade, agógica e equipamentos utilizados. Por fatores como escolha da abordagem interpretativa, experiências, olhares distintos em relação à peça e nacionalidade dos intérpretes, é possível aferir as diferenças supracitadas. A análise comparativa de interpretações contribui para a pesquisa na área da música, e mais especificamente na subárea da performance musical. Além disto, também colabora para a formação de um olhar apurado entre as diferentes possibilidades interpretativas, abrindo caminhos para novas pesquisas nesta área de atuação.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra Neves. 2000. Execução/ Interpretação musical: uma abordagem filosófica. **PER MUSI**: Revista de Performance Musical, Belo Horizonte, v. 1, p. 16-24. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/01/num01_cap_02.pdf> [Acesso em: 01 dez. 2019]

ALESSI, Joseph. **Joseph Alessi Principal Trombone** (site pessoal). Disponível em: <<http://www.slidearea.com/home.html>> [Acesso em: 24 mai. 2019]

EDWARDS INSTRUMENTS. **Website da fabricante de instrumentos musicais**. Disponível em: <<https://www.edwards-instruments.com/>> [Acesso em: 30 jul. 2019]

FONSECA, Donizeti Aparecido Lopes. 2008. **O trombone e suas atualizações**: sua história, técnica e programas universitários. Universidade de São Paulo. Dissertação. Mestrado em Musicologia. Orientador: Sergio Cascapera. São Paulo: Universidade de São Paulo.

GARBOSA, Guilherme Sampaio. 2002. **Concerto (1988) para clarineta de Ernst Mahle**: um estudo comparativo de interpretações. Universidade Federal da Bahia. Tese. Doutorado em Música. Orientador: Joel Barbosa. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

HAINES, Ryan. 2014. **Notes of Tenor Trombone Recital**. Michigan: Western Michigan University.

LABOISSIÈRE, Marília. 2007. **Interpretação Musical**: a dimensão recriadora da "comunicação" poética. São Paulo: Anna-blume.

PINTO, Pedro Miguel Gomes. 2012. **A International Trombone Association e o seu contributo para o surgimento de repertório original para trombone**. Instituto Politécnico de Castelo Branco. Dissertação. Mestrado em Música. Escola Superior de Artes Aplicadas. Orientador: Alexandre José de Brito Vilela. Castelo Branco: Instituto Politécnico de Castelo Branco.

SUDDUTH, Nathanael James. 2006. **The twentieth-century trombone sonata**. Ball State University. Honors thesis. College of fine arts. Orientador: John Seidel. Muncie: Ball State University.

SONATA. 1994. Intérprete: Alain Trudel. Composição: Stjepan Šulek. In: **TROMBONE FAVORITES FROM FRESCOBALDI TO ELLINGTON**. Intérprete: Alain Trudel. The International Trombone Association, WO-121294, Faixa 5.

SONATA (VOX GABRIELI) FOR TROMBONE AND PIANO. 2002. Intérprete: Joseph Alessi. Composição: Stjepan Šulek. In: **TROMBONASTICS**. Intérprete: Joseph Alessi. Summit Records, DCD 314, Faixa 7.

ŠULEK, Stjepan. 1973. **Sonata "vox Gabrieli"**. Trombone e Piano. 1 partitura. World copyright 1975 by The Brass Press/ Editions Bim (Jean-Pierre), Vuarmarens/ Switzerland.

TRUDEL, Alain. **Alain Trudel** (site pessoal). Disponível em: <<http://www.alain-trudel.com/>> [Acesso em: 24 mai. 2019]

YAMAHA MUSICAL INSTRUMENTS. **Website da fabricante de instrumentos musicais**. Disponível em: <https://usa.yamaha.com/products/musical_instruments/index.html> [Acesso em: 05 set. 2019]

DE ONDE VÊM NOSSAS CANÇÕES: PROCESSOS CRIATIVOS NO NÚCLEO DA CANÇÃO UFPEL EM 2020

WHERE DO OUR SONGS COME FROM: CREATIVE PROCESSES IN THE SONGWRITING LAB UFPEL IN 2020

Paulo Vitor Santos de Freitas (UFPEL)
pvs.freitas@gmail.com

RESUMO

O presente estudo é um recorte do Trabalho de Conclusão de Curso de mesmo nome, e aborda o Núcleo da Canção UFPEL (NuC), suas metodologias e os processos criativos colaborativos dos participantes. O trabalho objetiva documentar, sistematizar e entender os processos criativos em composição de canção do NuC, em 2020, assim como explicitar as metodologias da Roda de Cantatores e Cantadoras. O Núcleo da Canção é uma ação de extensão da UFPEL. Devido ao contexto da Covid-19, a Roda do NuC foi realizada de maneira virtual em 2020 e 2021, através da plataforma Webconf UFPEL, com o apoio de outras ferramentas digitais. A Roda (songwriting circle) consolidou-se como uma maneira de “registrar, descrever e desenvolver processos criativos e de tomadas de decisão” (SCOTT, 2017, p. 198), desdobrando-se como: a) uma metodologia de criação colaborativa; b) uma ferramenta de registro; c) um grupo de “retorno imediato” (peer-feedback) (SCOTT, 2017); d) uma Mentoria em Grupo (CSIKSZENTMIHALYI, 2014); e) um grupo de Sistematização (JARA, 2006); f) um grupo de Pesquisa Artística (LÓPEZ-CANO, OPAZO, 2014). A metodologia é baseada na Pesquisa Artística (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014), na Sistematização de Experiências (JARA, 2006) e no “Esquema Multidimensional de Pesquisa” (MAIA, 2019). Com a realização da Roda virtual, foi possível sistematizar e documentar o material criativo produzido, associando transcrição em notação musical e performance como análise musical prática. Os processos criativos são observados a partir do “Modelo de Sistema Criativo” (CSIKSZENTMIHALYI, 2014) e do conceito de “estímulo inicial” (initial stimulus) (BENNETT, 2012). Pôde-se realizar um estudo comparativo entre processos criativos no NuC, resultando na documentação em vídeos de ensaios e partituras. Foi possível detalhar as dinâmicas metodológicas práticas da Roda de Cantatores e Cantadoras e realizar um cruzamento teórico-prático, revelando as influências do grupo sobre os participantes e as influências dos participantes no coletivo.

Palavras-Chave: composição de canção; processos criativos; pesquisa em música popular; roda de cantatores e cantadoras.

ABSTRACT

This paper is an excerpt of a namesake Final Paper and studies the Núcleo da Canção UFPEL (Songwriting Lab), its methodologies and collaborative creative processes. The research aims to document, register, systematize and understand songwriting creative processes, also describing the Songwriting Circle as a methodology for studying creative processes in practice. The Songwriting Lab is an extension project of UFPEL. Due to Covid-19 pandemic, the Songwriting Circle was held virtually in 2020 and 2021, through the UFPEL “WebConf” platform, supported by other digital tools. The Songwriting Circle was defined as a way of “register, describe and develop creative and decision-making processes” (SCOTT, 2017, p. 198), and also as: a) a collaborative creative methodology; b) a record/register tool; c) a peer-feedback group (SCOTT, 2017); d) a Group Mentoring (CSIKSZENTMIHALYI, 2014); e) a Systematization group (JARA, 2006); f) an Artistic Research Group (LÓPEZ-CANO, OPAZO, 2014). The methodological procedures were based on Artistic Research (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014), on Systematization of Experiences (JARA, 2006) and the “Multi-dimensional Research Scheme” (MAIA, 2019). The virtual Songwriting Circle allowed the systematization and documentation of the creative processes, linking score documentation with practice performance analysis. This paper observes creative processes from the perspectives of the “Systems Model of Creativity” (CSIKSZENTMIHALYI, 2014) and the concept of “initial stimulus” (BENNETT, 2012). It was possible to document and register the creative processes of the group through comparative studies. It was also possible to detail practical methodological dynamics that the Songwriting Circle of the Songwriting Lab UFPEL uses. Through crossing theory and practice, research findings allow to understand the influence of the group on the participants and the influence of the participants in the collective.

Keywords: songwriting; creative processes; popular music research; songwriting circle.

O NÚCLEO E A RODA COMO UMA METODOLOGIA

O Núcleo da Canção UFPel (NuC), uma ação de extensão universitária, iniciou suas atividades em 2019, em reuniões semanais no Laboratório de Música Popular da UFPel, onde ocorriam diversas dinâmicas e atividades voltadas ao estudo e a prática de composição de canção¹. Já em 2020 e 2021, com o advento da pandemia de Covid-19, as atividades do NuC não puderam ocorrer presencialmente e as reuniões foram realizadas de maneira remota, definindo-se a partir da Roda de Cantatores e Cantadoras (*songwriting circle*) que, além de uma forma de apresentar e compor canções, é uma maneira de “registrar, descrever e desenvolver processos criativos e de tomadas de decisão” (SCOTT, 2017, p. 198). Além disto, a utilização da plataforma WebConf UFPel, que permite registrar gravações de reuniões, junto a ferramentas como *Google Drive* e *Whatsapp*, possibilitou registros em vídeo, áudio e texto de processos criativos ocorridos no período estudado, facilitando a sistematização e documentação destes. A Tabela 1: Dados Composicionais², é o documento que organiza e sistematiza atividades da Roda de 2019 a 2021, com as informações e registros disponíveis até a realização desta pesquisa.

A Roda de Cantatores e Cantadoras, em si, é uma combinação de metodologias de práticas de pesquisa colaborativa que partem sempre da prática para a teorização. Desta forma, a própria Roda também se caracteriza como uma metodologia de pesquisa artística e de criação. Os elementos metodológicos da Roda de Cantatores e Cantadoras são:

1. A Roda como Pesquisa Artística: A partir de Ruben López-Cano e Úrsula Opazo (2014) a Roda é um grupo de pesquisa artística, já que, sob uma perspectiva autoetnográfica

que se dá a partir do grupo, em colaboração, o mesmo se observa e gera reflexões sobre as próprias atividades continuamente. A prática artística é “o eixo motor da [relação] criação-pesquisa” (LÓPEZ-CANO e OPAZO, 2014, p. 168)³.

2. A Roda como Metodologia Colaborativa: Partindo das abordagens de Joe Bennett (2012) e Jo Collinson Scott (2017), a Roda é uma metodologia colaborativa já que, em grupo ou parceria, existe a necessidade contínua de comunicar e negociar decisões criativas (BENNETT, 2012, p.147), o que possibilita registros e descrições dos processos criativos, tornando possível que esses processos gerem dados e documentações.

3. A Roda Virtual: O componente virtual da Roda se dá a partir de sua modalidade online, onde, como citado anteriormente, as ferramentas virtuais oferecem maneiras de registrar materiais em áudio, vídeo e texto, que são disponibilizados a todos os participantes da Roda.

4. A Roda como Retorno Imediato/ Primeira Impressão: Scott (2017, p. 199) afirma que tanto os *songwriting circles* quanto as sessões de *feedback* com colegas (*peer-feedback sessions*), são ferramentas para superar problemas, autoavaliar-se e fazer alterações/correções no que diz respeito aos processos criativos dos participantes de uma pesquisa. A autora complementa:

O valor identificado nestes eventos [roda de cantatores/as e sessões de retorno imediato com colegas] foi nos estudantes aprenderem sobre modificar/corrigir processos e praticar/desenvolver o uso de termos descritivos e vocabulários específicos para descrever seus processos criativos e de tomada de decisão. (SCOTT, 2017, p. 199)

A Roda de Cantatores e Cantadoras demonstra o valor que o retorno imediato dos colegas e a reunião em formato de roda podem gerar, através das primeiras impressões dos colegas.

1 Mais informações em: “Núcleo da Canção: Todos na mesma Roda” (ÁVILA, KOWALSKI e MAIA, 2019), “Núcleo da Canção Ufpel: cancionando a academia” (SPERB, 2019) e no livro “A Extensão Universitária nos 50 anos da Universidade Federal de Pelotas” (MICHELON e BANDEIRA, 2020).

2 Disponível em: [Tabela de Dados Composicionais - Google Drive](#)

3 Tradução minha. Original: “el eje motor de la creación-investigación.”

5. *Peer Mentoring* e o “Grupo como Mentor”: Em “*The Systems Model of Creativity*” (2014), Mihaly Csikszentmihalyi et al. argumentam sobre o papel fundamental desempenhado por colegas no processo de treinamento de aprendizes. Eles afirmam que um grupo de colegas confiáveis, tanto quanto um mentor, pode tornar o processo de aprendizagem e as experiências profissionais posteriores otimizadas (HOOKER, NAKAMURA e CSIKSZENTMIHALYI, 2014, p. 207-224). Na Mentoria em Grupo “há um benefício criativo que se estrutura [...] que permite o desenvolvimento de um meio onde as ideias criativas podem incubar.” e assim, a criatividade dos participantes é “continuamente melhorada”.(CSIKSZENTMIHALYI et al. 2014, p. 222)⁴

6. A Roda como grupo de sistematização de experiências: Oscar Jara define a sistematização como:

aquela interpretação crítica de uma ou várias experiências, que, a partir de seu ordenamento e reconstrução, descobre ou explicita a lógica do processo vivido, os fatores que intervieram no processo, como se relacionaram entre si e porque o fizeram desse modo. (JARA, 2006, p. 24)

É possível pensar a Roda como um grupo de sistematização porque, coletivamente, partimos sempre da prática (das experiências) para a teorização/sistematização, o que envolve “registrar, ordenar, interpretar, analisar e coordenar” (Fumagalli, Santos e Basualdo, 2000, p.34). Baseados em reconstruções e descrições dos processos criativos na Roda, podemos interpretar e analisar esses processos.

O esquema da Figura 1 representa como as metodologias citadas se relacionam entre si e com a Roda de Cantatores e Cantadoras.

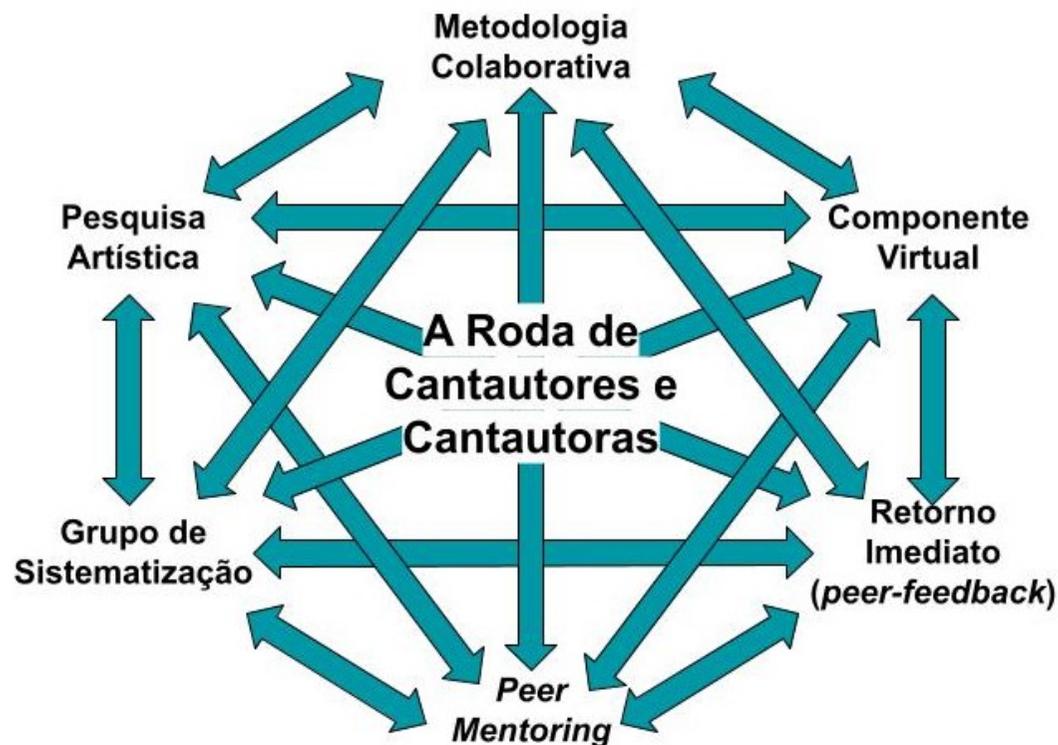


Figura 1: A Roda e a dinâmica de suas metodologias

METODOLOGIA

Esta pesquisa é uma Pesquisa Artística (LÓPEZ-CANO E OPAZO, 2014), pois é um trabalho de pesquisa onde a própria prática musical/projeto artístico é o “eixo fundamental do mesmo.” (LÓPEZ-CANO, OPAZO, 2014, p. 16)⁵ e, por se tratar de uma pesquisa que se concentra no próprio processo de criação, pode ser definida como uma pesquisa “a partir da arte” (ZALDÍVAR apud. LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 42).

Utilizo também o “Esquema Multidimensional de Pesqui-

⁴ Tradução minha. Original: “there is a creative benefit that stems [...] that it allows for a milieu to develop wherein creative ideas can incubate.”

⁵ Tradução minha. Original: “un trabajo de investigación donde su propia práctica musical y proyecto artístico sean el eje fundamental del mismo.”

sa”, uma “metodologia de múltiplas fontes”, envolvendo entrevistas, observação, documentação, transcrição, arranjo, performance musical e colaboração” (MAIA, 2019, p. 48)⁶. Maia apresenta um esquema metodológico de pesquisa e análise em canção capaz de envolver tanto as “dimensões práticas quanto teóricas de forma dinâmica, contribuindo para conectar aspectos sociais e musicais” (Ibid, p. 52). No caso deste trabalho, busquei documentar os processos criativos a partir de: transcrições, observações, comunicação *online* e performance (como análise prática), isso ocorreu de maneira dinâmica e não linear.

A coleta de dados foi baseada na sistematização de experiências, conforme apresentada por Oscar Jara Holliday. Partindo da revisão e documentação dos registros, pude selecionar os materiais para, então, depois de uma análise prática das canções, transcrevê-las em notação musical. A notação foi um dos eixos para a construção do trabalho, mas vale ressaltar que as transcrições não são completamente fiéis às performances dos participantes, já que não pude revisar as partituras junto aos compositores e, na maioria das gravações analisadas, as canções estavam em fase de criação e os vídeos em contexto de ensaio.

DISCUSSÃO TEÓRICA: ESTÍMULO E CRIATIVIDADE

Os processos criativos do Núcleo foram observados a partir de duas perspectivas teóricas: “*The Systems Model of Creativity*”, de Mihaly Csikszentmihalyi (2014), e o conceito de Joe Bennett de “estímulo inicial” (*initial stimulus*, 2012, p. 154).

Csikszentmihalyi argumenta que a criatividade é social, e não parte apenas de uma pessoa ou situação isolada, mas sim de um sistema, resultado da confluência de três fatores: o *campo*, o *domínio*, e o *indivíduo/a pessoa*. O domínio “for-

nece o terreno cultural” que as inovações/novidades terão de enfrentar quando surgirem, são os saberes estabelecidos. O campo é “a organização social que compreende o sistema de conhecimento”, é quem toma as decisões sobre a inclusão das inovações no domínio, os agentes presentes nele funcionam como “porteiros” (*gatekeepers*), que decidem o que entra ou não. Já o indivíduo, “que tem uma experiência pessoal particular”, deve ter conhecimento sobre as informações do domínio para poder utilizá-las e estar socializado e introduzido no campo (MCINTYRE, 2008, p. 4). No NuC, mesmo que os processos de “triagem” e “seleção” de materiais não sejam aplicados na Roda, a Mentoria em Grupo funciona como um primeiro passo para a inclusão dos cantautores e cantautoras no campo.

Os estímulos ou o “estímulo inicial” (*initial stimulus*) é o nome que Joe Bennett dá ao que “vem primeiro”. Os estímulos são tanto as ideias iniciais, de onde partem os processos de criação de canções, quanto as demais ideias criativas e *insights* que surgem durante o processo criativo. Esses estímulos e ideias são continuamente avaliados pelos parceiros à medida que surgem e podem ser musicais e textuais, que surgem de fontes internas – quando são criadas pelos compositores participantes – ou externas, como um *sample* de outra música, por exemplo (BENNETT, 2012, p. 154). No NuC os estímulos textuais e temáticos são chamados de “Motes”. Em WebConf no dia 05/08/2020 Leandro Maia contou que, para um repentista por exemplo, o mote é a frase sobre a qual toda sua letra será estruturada, mas para a Roda, poderia ser o título da canção, um verso, ou seu subtítulo. Ou seja, este estímulo textual pode ser usado de qualquer forma pelo compositor ou compositora, fazendo parte da letra/título da canção ou não, sendo assim, o Mote é um estímulo inicial, mas o estímulo inicial não necessariamente é um Mote, já que este diz respeito a um estímulo textual e/ou temático, exclusivamente.

⁶ Tradução minha. Original: “*Multidimensional research scheme [...] multisource methodology involving interviews, observation, documentation, transcription, arrangement, musical performance and collaboration*”

CANÇÕES COMPOSTAS E SEUS PROCESSOS: INFÂNCIAS E COISA QUALQUER

Dentro da vasta gama de canções compostas e apresentadas na Roda pelos cantautores e cantadoras, o recorte deste trabalho foi pensado a fim de representar as maneiras de como o grupo funciona colaborativamente, influenciando os trabalhos individuais dos participantes, e vice-versa.

O primeiro caso é um estudo comparativo entre sete canções, compostas individualmente a partir do mesmo disparador, o Soneto “A Infância”, de Ariano Suassuna (JÚNIOR, 1999, p. 203). Neste caso pôde-se observar, por exemplo, o uso de modalismo, em todas as canções, além de outros aspectos musicais ligados à música nordestina, em quase todas. No que diz respeito às letras, todos os cantautores, com exceção de Pedro Kowalski, modificaram a estrutura de versos do soneto, já que o mesmo é composto de duas estrofes de quatro versos e duas de três, sendo o mais comum em canção a utilização de estrofes com o mesmo número de versos, então, os cantautores transformaram os tercetos em estrofes pares, com quatro ou seis versos, isso foi feito principalmente a partir de repetições, mas outros métodos também foram utilizados.

O segundo caso é a canção “Coisa Qualquer”, composta por mim através da junção do Mote “outra coisa qualquer”, uma frase que surgiu durante as reuniões, na busca por expressões coloquiais com potencial cancional, e o Mote “Inservíveis”, que surgiu a partir da proposta de composição de trilha sonora para o projeto de espetáculo do Tatá-Núcleo de Dança-Teatro da UFPel, que tem como tema o setor de inservíveis da universidade. A canção compõe o videoclipe “Três Canções Inservíveis”, lançado pelo Núcleo em 2020⁷.

No processo criativo de Coisa Qualquer, pôde-se observar a atuação da Roda como uma Mentoria em Grupo, já que a Roda em si foi um estímulo para a composição, além do aspec-

7 Disponível em: [Três Canções Inservíveis - Facebook NUMP](#)

to de agenciamento, pensando as canções do videoclipe foram compostas a partir de uma encomenda, para o espetáculo do Tatá. Também foram identificadas as fases do processo criativo, descritas por Mihaly Csikszentmihalyi: 1) preparação, 2) incubação, 3) Insight, 4) avaliação e 5) elaboração (CSIKSZENTMIHALYI, 1997, p. 79-81).

A teoria de Csikszentmihalyi também me levou a identificar aspectos musicais, como a utilização da afinação DADGAD⁸ no violão, influenciada por repertórios praticados na época, e aspectos extramusicais, como a junção dos dois motes, além da modificação da letra posteriormente, por conta de uma discussão sobre gênero dentro da canção, trazida pela participante da Roda, Lise Peres⁹, um excelente exemplo da influência dos indivíduos no grupo e nas questões extra-musicais que são levantadas e enriquecem a experiência, podendo fortalecer os laços e a comunicação dentro do grupo, criando um ambiente de troca com o foco na canção, mas que ultrapassa barreiras musicais, literárias, profissionais e teóricas, de modo geral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa permitiu a documentação e sistematização dos processos criativos da Roda de Cantautores e Cantadoras do Núcleo da Canção UFPel, gerando uma base de dados para o grupo. Aspectos teóricos e metodológicos que já ocorriam, de forma prática na Roda, puderam ser analisados e aprofundados. A partir das canções e dos cruzamentos teóricos também foi possível observar as características coletivas e colaborativas do NuC. Por fim, este trabalho propõe a continuidade dos processos nele iniciados, desde as propostas metodológicas e teóricas, até os estudos em processos criativos e análises de canção.

8 são afinadas, da mais grave para a mais aguda, nas notas Ré, Lá, Ré, Sol, Lá e Ré. É uma afinação comumente utilizada, porém, não é a padrão do instrumento.

9 A nova versão da canção está disponível em: [Canteiro Aberto EnCena VII - YouTube](#)

REFERÊNCIAS

- ÂVILA, Murilo; KOWALSKI, Pedro Silveira; MAIA, Leandro Ernesto, 2019. Núcleo da Canção: Todos na Mesma Roda. **Anais do VI Congresso de Extensão e Cultura**, Pelotas, UFPEL. Disponível em: Anais 2019 | VII CEC [ufpel.edu.br] [Acesso entre Março e Junho de 2021].
- BENNETT, Joe, 2012. Constraint, Collaboration and Creativity in Popular Songwriting Teams. In: COLLINS, D, ed. **The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process**. SEMPRES Studies in the Psychology of Music. Farnham: Ashgate Publishing Limited. 12, p. 139-169.
- BENNETT, Joe, 2014. **Constraint, creativity, copyright and collaboration in popular songwriting teams**. Universidade de Surrey, Reino Unido. p. 3.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, 2014. **The systems model of creativity: the collected works of Mihaly Csikszentmihalyi**. Dordrecht: Springer. p. 73-225.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, 1997. **Flow and the psychology of discovery and invention**. Nova Iorque, EUA: HarperPerennial, v. 39, p. 79-81.
- FREITAS, Paulo Vitor Santos; MAIA, Leandro Ernesto, 2020. Qualquer Coisa Inserível: Processos Criativos Em Composição de Canção. **Anais do XXIX Congresso de Iniciação Científica**, Pelotas, UFPEL. Disponível em: Anais 2020 | XXIX CIC [ufpel.edu.br] [Acesso entre Março e Junho de 2021].
- FUMAGALLI, Dirceu; SANTOS, João Marcelo Pereira dos; BASUALDO, Maria Esther, 2000. O que é sistematização. **Uma pergunta. Diversas respostas**. São Paulo: Dezembro.
- JÚNIOR, Carlos Newton, 1999. **O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna**. Recife: Editora Universitária UFPE.
- HOLLIDAY, Oscar Jara et al., 2006. **Para sistematizar experiências**. Tradução de: Maria Viviana V. Resende. 2. ed., revista – Brasília: MMA.
- HOLLIDAY, Oscar Jara, 2011. **Orientações para Sistematizar Experiências**. San José de Costa Rica: Alforja, 1994. Tradução de Dénia Claudino, Cidac.
- LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal, 2014. **Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona: ESMUC. v. 1.
- MAIA, Leandro Ernesto, 2019. **Poetics of song: songwriting habits in the creative process of Brazilian music**. Tese de Doutorado. College of Liberal Arts. Bath, Inglaterra: Bath Spa University.
- MCINTYRE, Phillip, 2008. **Creativity and Cultural Production: An Interdisciplinary Approach to Understanding Creativity Through an Ethnographic Study of Songwriting**. Cultural Science Journal, v. 1, n. 2.
- MCINTYRE, Phillip, 2008. The systems model of creativity: Analyzing the distribution of power in the studio. **Journal on the art of record production**, v. 3.
- MICHELON, Francisca Ferreira; BANDEIRA, Ana da Rosa (org.), 2020. **A extensão universitária nos 50 anos da Universidade Federal de Pelotas. Pelotas : UFPEL. PREC; Pelotas: Editora da UFPEL. p. 193-207.**
- NÚCLEO DA CANÇÃO, Três Canções Inseríveis. 2020. Disponível em: [Núcleo de Música Popular UFPEL - Núcleo da Canção - Três Canções Inseríveis | Facebook](#).
- SCOTT, Jo Collinson, 2017. Defeating the Muse, Advanced songwriting pedagogy and creative block. In: SMITH, G. D.; MOIR, Z.; BRENNAN, M.; RAMBARRAN, S. e KIRKMAN P. **The Routledge Research Companion to Popular Music Education**. Inglaterra: Routledge, 16, p. 190-202.
- SPERB, Guilherme, 2019. Núcleo da canção Ufpel: "cancionando a academia". **Anais do XXIX Congresso do ANPPOM** (2019). Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5989/2371>. [Acesso em Junho de 2020].

AS CANÇÕES DE LEÓN GIECO, A DITADURA E A LUTA EM DEFESA DOS DIREITOS HUMANOS NA ARGENTINA (1973-1992)

THE SONGS OF LEÓN GIECO, THE DICTATORSHIP AND THE STRUGGLE FOR HUMAN RIGHTS IN ARGENTINA (1973-1992)

Vanessa Morais Dornelles (UFRGS)
vanessa.m.dornelles@gmail.com

RESUMO

Esta pesquisa se propôs a analisar parte da produção musical de León Gieco, buscando encontrar nela traços que evidenciam o engajamento político, no que se refere à denúncia aos crimes cometidos durante a ditadura de Segurança Nacional argentina (1976-1983). Compreendemos essas canções vinculadas aos conceitos de Canção Política e Canção Militante, e León Gieco, por sua vez, reconhecemos como um Intelectual artista, no sentido de que exerceu um papel social a partir de seu contexto histórico ao expressar, em sua atuação e, especialmente, através do fruto de seu trabalho, anseios populares e denúncias aos crimes cometidos durante e após a ditadura. As produções do artista, muitas vezes, se somaram a tantas outras formas de luta em defesa dos direitos humanos, no que diz respeito ao esforço para obtenção de resultados concretos às sequelas da ditadura, como a punição dos principais responsáveis pelas violências cometidas. Entendemos como central para esta análise produções recentes que abordam as relações possíveis entre História e Música, tais como as contribuições metodológicas de Marcos Napolitano e Tânia da Costa Garcia e os aportes conceituais da Nova História Política e do materialismo cultural. A partir dos resultados da pesquisa, evidenciamos que as canções analisadas do artista, produzidas antes, durante e após a ditadura, podem, de fato, serem compreendidas como canções engajadas e militantes em relação ao contexto social, e que essas canções, por evidenciarem “fragmentos” daquela realidade, fazem parte do amplo universo de manifestações artísticas que se expressaram e se opuseram aos mecanismos repressivos do Estado terrorista argentino, assim como às suas consequências na sociedade.

Palavras-Chave: León Gieco; Música; Ditadura; Direitos Humanos; Argentina.

ABSTRACT

This research was proposed to analyse part of the musical production of León Gieco trying to find traces in it of political engagement in what refers to arraignment of committed crimes during Argentina's National Security dictatorship (1976-1983). We understand those songs are linked to concepts of Political Songs and Militant Song, and León Gieco, in turn, we recognize as an intellectual artist in what refers to his part in social works from his historical context when expressing in his acting and, specially, through the product of his work, popular longings and arraignments about the crimes committed during and after Argentina's dictatorship era. Len Gieco productions as an artist, oftentimes, were added to many other forms of fighting in defense of human rights in regard to the effort to achieve real results to the sequels from dictatorship in form of punishment to the people responsible for the violences committed during that period. We understand as a main point to this analysis recent productions approaching the relationships between History and music, such as methodological contributions from Marcos Napolitano and Tania da Costa Garcia and the conceptual contributions from the New Political History and cultural materialism. Starting from the results obtained in this research, we evince that the artists' songs analysed, produced before, during and after the dictatorial period, may in fact be comprehended as militant and political engaged works in what refers to the social context, and those songs, because they evidence “fragments” of that reality, play a role in the wide universe of artistic manifestations that manifested and opposed itself from the repressive mechanisms of Argentina's terrorist state and its consequences in society.

Keywords: León Gieco; Music; Dictatorship; Human Rights; Argentina.

INTRODUÇÃO

Raúl Alberto Antonio Gieco (1951) é um cantor, músico e compositor argentino, nascido no campo, em uma província de Santa Fé. De origem humilde, desde jovem mescla estilos musicais folclóricos argentinos com uma influência do rock e folk estadunidense. Desde o início da sua carreira profissional, em 1973, até os dias atuais, muitas de suas composições são engajadas em torno da realidade político-social de seu país. León vivenciou a repressão da ditadura de Segurança Nacional (1976-1983), sendo alvo de censuras, prisões e do exílio, temas abordados com frequência em sua produção.

A análise entre Música e História vem ganhando espaço entre trabalhos acadêmicos desde as últimas décadas, tanto na área da História quanto da Música Popular. A produção musical de León Gieco, um dos principais nomes da música nacional argentina, nos concede caminhos importantes para tentarmos compreender o diálogo possível entre a Música e os acontecimentos políticos e sociais daquele país. Algumas de suas canções, com letras inspiradas diretamente no contexto histórico da ditadura, representam formas de resistência e denúncia aos crimes cometidos pelo Estado argentino daquele período. León Gieco, em nossa análise, pode ser compreendido como um Intelectual Artista, na medida em que exerce uma agência social consciente, preocupada com os acontecimentos que foram produtos de sua realidade material.

Acreditamos necessária a análise entre o contexto da ditadura argentina e a produção de León, buscando nela traços que evidenciem o engajamento político do músico em relação às injustiças e arbitrariedades daquele contexto. Por isso, os objetivos principais de nossa pesquisa foram: Analisar parte da produção musical de León Gieco, entre os anos de 1973 e 1992; buscar nas fontes traços que evidenciavam o engajamento político do músico, no que diz respeito à resistência e denúncia aos crimes da ditadura; entender as canções como

componentes da luta em defesa dos direitos humanos e por Memória, Verdade e Justiça; analisar as canções como canções políticas e militantes em relação à realidade material; entender León Gieco como um Intelectual Artista¹, comprometido com os acontecimentos políticos do país.

A partir dessa proposta, alguns apontamentos teóricos e metodológicos se tornam imprescindíveis para pensarmos nas relações possíveis entre a Música e a História. O conceito de Canção Política, desenvolvido pelo filósofo e músico português José Barata Moura (1977), por exemplo, auxilia para compreendermos a canção como política no sentido de que ela está relacionada à consciência social dos seres humanos, e, ao mesmo tempo, se constitui como um produto cultural e ideológico do seu meio de origem e de sua realidade material. (MOURA, 1977, p. 14). Em nossa análise, o contexto é a Argentina ditatorial, sendo analisado sob a ótica da produção musical de León Gieco, buscando nessa produção elementos que transpareçam a complexidade da ditadura e dos contextos imediatamente anterior e posterior a ela. Também corrobora com essa ideia, os estudos de Arnaldo Contier, quem destaca o papel contestatório que as canções ganharam a partir de, pelo menos, a Revolução Russa de 1917, momento em que a arte assumiu um caráter de transformação política e social. (CONTIER, 1988, p. 110).

A metodologia desenvolvida pelo historiador Marcos Napolitano também nos é cara, pois, nos auxilia na análise da fonte musical. De acordo com Napolitano, devemos evitar, simultaneamente, uma análise objetivista (que crê que a canção por si só transmite a realidade de forma literal) e uma análise subjetivista (que crê o que o artista escreve é subjetivo

1 A noção de Intelectual Artista (AGUIAR, 2010), compreende o artista como um agente social em permanente interação com a sua realidade, e o seu engajamento político pode ser medido através do conteúdo de suas canções. Da mesma forma, podemos pensar na noção de Intelectual Orgânico de Antonio Gramsci, quem ressalta que não é possível excluir a intervenção intelectual de outras atividades desempenhadas (GRAMSCI, 1982, p. 7-8).

e, portanto, separado de seu contexto histórico). (NAPOLITANO, 2005, p. 237). Segundo essa perspectiva, para o momento de análise das fontes musicais, podemos elaborar algumas perguntas que auxiliam na investigação, como: Qual o tema geral da canção? Quais as referências a acontecimentos específicos? Qual a relação da canção com o contexto histórico estudado? Quem fala e para quem fala? Existem figuras de linguagem? Qual pode ser seu objetivo final? Existem informações sobre a instrumentalização dessa canção e como ela nos ajuda a compreender a mensagem do texto? Qual a trajetória dessa canção (quando e onde foi produzida, se foi censurada, se teve difusão em outros países, se ainda permanece vigente, etc.)? (NAPOLITANO, 2002)².

Tânia da Costa Garcia também corrobora para a escolha das fontes musicais. A historiadora evidencia que não somente a canção em si que é fonte, ao contrário, podemos contar com um amplo conjunto de materiais híbridos, que se localizam em torno de uma composição, tais como materiais da imprensa e os próprios materiais gráficos que acompanham um Long Play ou CD, por exemplo. Assim, a autora destaca os LP's como uma profícua fonte, pois muitas vezes estes são compostos do álbum em si, contendo as canções, e de um material artístico, onde podemos coletar dados como ficha técnica de produção. Da mesma forma, a capa e a contracapa de um LP podem nos ajudar em nossa análise. (GARCIA, 2021, p. 33,34).

Por fim nos interessa, também, o conceito de Cultura relacionado à concepção materialista da História³. Nesse sentido, a análise central está na práxis humana e na produção e reprodução da vida sociocultural, objetivando a ação transfor-

2 Também contribuem para esse aporte metodológico autores brasileiros como José D'Assunção Barros, (BARROS, 2019), e Geraldo Vinci de Moraes (MORAES, 2000).

3 Sobre o Marxismo Cultural, colaboram, entre outros: Antonio Gramsci (1968; 2004), Eric Hobsbawm (1990), E.P. Thompson (1998), Raymond Williams (2003) e Francis Mulhern (1999).

madora da realidade. Zuleide Silveira destaca que a dimensão cultural deve ser entendida dentro do conjunto de relações, onde a cultura pode representar um “fragmento da realidade”, dentro da compreensão da dimensão cultural como um “campo contraditório de disputas e tensões em torno de projetos de sociedades” (SILVEIRA, 2014, p. 12). É a partir desses pressupostos teóricos e metodológicos que focamos nossa análise das canções de León relacionando-as ao contexto histórico supracitado.

AS CANÇÕES DE LEÓN GIECO E O CONTEXTO DA DITADURA

A partir de 24 de março de 1976, com o golpe militar na Argentina, o país passa a vivenciar uma das ditaduras mais violentas do Cone Sul, foi aplicado o Terrorismo de Estado para que se alcançasse o objetivo de executar a Doutrina de Segurança Nacional⁴, ideologia amplamente difundida naquele momento. O anticomunismo, a perseguição aos chamados “inimigos internos”, a “cultura do medo”, a censura aos meios de comunicação, a vigilância, as prisões, os desaparecimentos e os assassinatos⁵, entre outros, foram mecanismos utilizados pelos militares para alcançar seus objetivos, que, no

4 A Doutrina de Segurança Nacional (DSN) tem sua origem nos Estados Unidos e possui influência da Doutrina Francesa (utilizada amplamente nas chamadas “guerras de contra insurgência” para massacrar opositores de países africanos que ainda eram colônias; A DSN, readaptada para as ditaduras militares do Cone Sul, era uma das principais ideologias militares de vigilância, perseguição, tortura e assassinato de opositores no contexto de Guerra Fria e do anticomunismo. Alguns elementos da Doutrina foram aplicados na Argentina antes mesmo do golpe de 1976, principalmente a partir dos governos repressivos de Juan Domingo Perón (em seu último mandato, entre 1973 e 1974) e María Estela Martínez de Perón (entre 1974 e 1976). A “Triple A” (Aliança Anticomunista Argentina), fundada em 1973, também teve um papel central na repressão antes da ditadura. Sobre isso ver Joseph Comblin (1978).

5 Para o conceito de Terrorismo de Estado utilizamos os estudos de Enrique Padrós (2005) e, especificamente sobre o caso argentino, as obras de Alejandra Pascual (2004) e Eduardo Duhalde (1999).

princípio, faziam parte do que eles chamavam de “Processo de Reorganização Nacional”. Após o término da ditadura, a partir de 1983, o país enfrenta um longo período de luta pela redemocratização e por Memória, Verdade e Justiça, ou seja, para que não se esquecesse o que foi praticado durante a ditadura, para que se esclarecessem as circunstâncias dos crimes cometidos pelos militares e para que eles fossem julgados e punidos.

León lançou seu primeiro disco no ano de 1973, ano que já demonstrou traços da repressão que se corporificaria pouco tempo depois; durante todo o período da ditadura, León não parou de trabalhar, mesmo com a censura sobre seus discos e a experiência de sair do país, ele continuou produzindo e inserindo em suas composições denúncias ao que vinha acontecendo na Argentina. Da mesma forma, após o término da ditadura, León, a partir de sua atuação militante e através do conteúdo de suas canções, se insere na luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos e de tantas organizações de direitos humanos para cobrar por justiça. Foram analisadas músicas de diferentes épocas, no primeiro recorte temporal de nossa pesquisa, entre os anos de 1973 e 1976, trabalhamos com três discos, mais especificamente com sete músicas. Além de mapearmos o disco e sua ficha, buscamos compreender o tema de cada canção e acontecimentos específicos abordados em cada letra, assim como a instrumentação utilizada e a existência de censura total ou parcial (a que vetava apenas parte da composição). Essa dinâmica pode ser melhor observada na Tabela 1⁶:

⁶ Os dados que constam na tabela foram concluídos pela autora deste trabalho, sendo oriundos da relação entre as canções, o contexto histórico e as informações disponíveis; a instrumentação apresentada, na maioria dos casos, foi feita a partir da audição atenta de cada canção, tendo em vista que nem todas possuem fichas técnicas de fácil acesso, dessa forma, podem constar eventuais equívocos sobre os instrumentos; foi levada em conta a primeira gravação de cada uma das músicas. A tabela apresentada neste artigo foi elaborada a partir do exemplo contido na pesquisa de Natália Schmiedecke (2015), e as outras tabelas referentes ao restante do recorte

Música	En el país de la libertad	Hombres de Hierro	John el Cowboy	Los Chacareros de Dragones	CanCIÓN del Silencio	El fantasma de Canterville	Señora de los llanos
Disco	León Gieco	León Gieco	Banda de Caballos Cansados	El fantasma de Canterville			
Año	1973	1973	1974	1976	1976	1976	1976
Composição	Própria	x	x	x	x		x
	Outras					Charly García	
Temática	Política nacional	x			x	x	
	Política internacional			x			
	Acontecimento contemporâneo	Mendoza		x			
	Episódio histórico			Assassinato de Víctor Jara			
	Pessoas/ícones		John Lennon	Víctor Jara			
	Relações de trabalho						
	Injustiça social				x		x
	Vida no campo	x	x				
	Tradições culturais						
	Amor						
	Outro sentimento	x			x	x	
Censura	Total					x	
	Parcial	x	x	x		x	x
Instrumentação	Voz	x	x	x	x	x	x
	violão	x	x	x	x	x	x
	outras cordas						
	sopro						
	teclas						
	percussão						

Tabela 1 – Canções de 1973 a 1976.

A partir dos dados coletados, podemos inferir que León Gieco se preocupou em dialogar permanentemente com o contexto histórico daquele momento, não só o contexto argentino, mas latino-americano, até porque as ditaduras militares estiveram presentes em todos os países do Cone Sul; suas canções podem ser interpretadas, como já dissemos, como canções políticas, no sentido de que são produto do meio de origem e das condições materiais daquela realidade, se configurando, assim, como elementos de expressão político-social, interligados e em diálogo como o contexto apresentado (MOURA, 1977). Como exemplo, citamos a música *Chacarero de Dragones* (Fantasma de Canterville, 1976, Inamu Discos), essa letra fala sobre o cantor chileno Víctor Jara e seu brutal

temporal podem ser vistas no Trabalho de Conclusão de Curso da autora Vanessa Dornelles (2018).

assassinato⁷ pela ditadura chilena, logo após o golpe militar naquele país. Victor Jara foi um grande exemplo de luta, além de ser cantor, era poeta, professor e militante do Partido Comunista Chileno; sua trajetória inspirou e inspira em todo o continente americano. A letra da canção diz o seguinte:

Allá donde todo aquel septiembre / no alcanzó para llevarse la tempestad / allá donde mil poesías gritaron / cuando le cortaron al poeta sus manos / Uy, uy, uy, si hasta el cóndor lloró / uy, uy, uy, si hasta el cóndor lloró / Allá donde muchos vientos han pasado y ninguno pudo detenerse a descansar / allá donde muchos pensamientos / no tienen palabras ni gritos ni silencios / Allá donde quedó estrellada / la raíz de un pueblo con sus profetas muertos / allá donde mil poesías gritaron / cuando le cortaron al poeta sus manos. (GIECO, Chacarero de Dragones, Fantasma de Canterville, 1976, Inamu Discos).

Sobre isso, ainda podemos inferir que, assim como existia uma conexão repressiva entre as ditaduras militares dos países (Brasil, Argentina, Uruguai, Chile, Paraguai e Peru), denominada Operação Condor⁸, a resistência entre esses países também era verificada; muitos militantes, principalmente a partir da experiência do exílio, que os fez circular em diferentes lugares, se conectavam na mesma luta, pela denúncia e pela resistência aos mecanismos repressivos das ditaduras. Essas redes de resistências podem ser amplamente visualizadas na Cultura, através das manifestações artísticas – Mú-

7 Victor Jara foi preso poucos dias após o golpe de 11 de setembro de 1973 no Chile, após ser torturado e assassinado seu corpo foi encontrado em um terreno vazio, junto com os corpos de outros militantes. Em seu corpo haviam inúmeras marcas de tortura e de tiros, os agentes da repressão também machucaram muito suas mãos (na época existia o boato de que suas mãos tinham sido cortadas, o que aparece na letra de León) e arrancaram sua língua. Victor Jara foi preso no Estádio Chile, posteriormente renomado com o nome do músico.

8 A Operação Condor foi uma conexão repressiva entre os estados ditatoriais do Cone Sul, seu principal objetivo era estabelecer uma rede que unisse a repressão e a perseguição aos opositores para além das fronteiras geográficas.

sica, Teatro, Cinema, Literatura – que, não raras as vezes, se juntavam em prol de uma mesma luta.

No segundo recorte temporal de nossa pesquisa, analisamos o período propriamente dito da ditadura de Segurança Nacional, trabalhamos com dois discos de León Gieco, o *IV LP* (1978, Inamu Discos) e *Pensar en Nada* (1981, Inamu Discos), na totalidade foram analisadas oito canções desses discos. Nesse período, foi onde observamos a maior presença da censura na obra do cantor, sendo que a maioria dessas canções foram proibidas pelo *Comite Federal de Radiofusión* (COMFER), pelo menos em sua parcialidade (trechos censurados e/ou a proibição de serem tocadas ao vivo e nas rádios). Os temas de maior destaque dessa fase, presentes direta ou indiretamente nas letras das canções, são a censura, a autocensura, a memória, a violência, a injustiça social, o exílio, a solidão, a depressão; a maioria dos temas versam sobre os acontecimentos nacionais e a repercussão disso na vida do músico. Também evidenciamos, em muitas dessas canções, como o jeito entoadado da voz e a própria instrumentalização utilizada, remetem a um cenário triste, desmobilizador.

Por fim, analisamos uma terceira fase de produção do artista, entre os anos de 1983 e 1992, momento de luta pela redemocratização no país. Nesse momento, observamos a presença de temas que remetem ainda à ditadura, porém, mais especificamente à luta posterior, em torno das consignas de Memória, Verdade e Justiça. León Gieco, desde a década de 1970, demonstra apoio e respeito à luta das *Madres de la Plaza de Mayo* e das *Abuelas de la Plaza de Mayo*, postura que aparece em suas canções e que se mantém vigente. Além disso, por exemplo, na música, *Mensajes del Alma* (Mensajes del Alma, 1992, EMI Odeon) o cantor cita o nome de Alfredo Astiz, um dos maiores torturadores de um grupo de tarefas da à Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), centro clandestino de detenção onde desapareceram em torno de 5 mil pessoas. O repressor é citado com o claro objetivo de que houvesse justiça e punição pelos crimes que cometeu; anos

após essa canção, a partir da luta dos familiares e das organizações de direitos humanos, Astiz é condenado à prisão perpétua. Na canção, León canta pelo codinome do torturador, *“ángel rubio de la muerte”*: *“...Son mensajes del alma / herida pero bien clara / sobre lo cobarde toda la verdad / ángel rubio de la muerte de que poco te sirvió / el himno, Jesús, la bandera, y el sol que te vió.”* (GIECO, Mensajes del Alma, 1992, EMI Odeon).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso objetivo foi apresentar, de forma sucinta, como parte da obra de León Gieco esteve constantemente engajada em torno da realidade social argentina. Tanto no momento anterior à ditadura, quanto durante os anos ditatoriais e até mesmo no decorrer da fase democrática, percebemos o compromisso político do músico, que exerceu e exerce uma agência social em seu meio. A partir da noção de Intelectual Artista, podemos inferir que a produção artística de León não pode ser dissociada do contexto político e social, pelo contrário, deve ser compreendida como uma das várias formas de denúncia e resistência presentes naquele momento histórico.

A partir da análise de algumas canções foi possível perceber a ocorrência de temas relacionados à ditadura, como a censura, as prisões, assassinatos, desaparecimentos, roubos de crianças, exílio, entre outros. Da mesma forma, é perceptível, após o ano de 1983, a permanência de questões relacionadas à luta em defesa dos direitos humanos na obra do artista. León demonstra, ao longo de sua trajetória, um compromisso com temas sensíveis da história recente de seu país e da América Latina, fato que é demonstrado em sua atuação – enquanto músico e cidadão argentino – mas também no fruto de seu trabalho, exemplificado na forma de canções políticas e militantes.

A partir deste tema de estudo também podemos inferir que é profícua a análise que se propõe a cruzar fontes musicais com a escrita da História, com metodologias que, nas

últimas décadas, se tornaram recorrentes em trabalhos acadêmicos de ambas as áreas. As canções citadas neste artigo são apenas exemplos entre um universo de obras de artistas que podem ser estudados como agentes sociais em permanente interação com a realidade.

A antiga noção de que a Música era descolada do contexto histórico, de difícil acesso às classes populares e que não devia, portanto, ser relacionada aos acontecimentos políticos e sociais, se tornou obsoleta pelo menos desde o início do século XX. Nos últimos dois séculos podemos perceber que as canções, não raras as vezes, descortinam fatos, injustiças, violências e lutas populares; e, além disso, se posicionam em torno desses episódios históricos. Segundo Contier: “A criação e a prática musical não somente podem ser determinadas em função de um tipo de público, mas, também, pela divisão interna da sociedade em grupos ou classes sociais, pelos avanços tecnológicos, pela divisão do trabalho e pelas interferências políticas”. (CONTIER, 1988, p. 111). A Música, portanto, assim como outras manifestações da cultura popular, estará sempre relacionada ao seu meio de origem e as condições materiais existentes no momento de sua produção, não sendo possível desconectá-la de um contexto muito maior, no qual ela pode encontrar, de fato, mecanismos de contestação, intervenção e, acima de tudo, de diálogo permanente.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, José Fabiano Gregory Car- dozo de. 2010. **Yo vengo a cantar por aquellos que cayeron:** Poesia política, engajamento e resistência na música popular uruguaia – o cancionero de Daniel Viglietti (1967-1973). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dissertação. Mestrado em História.
- BURKE, Peter. 2000. **Variedades de história cultural.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- COMBLIN, Joseph. 1978. **A ideologia da Segurança Nacional:** o poder militar na América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CONTIER, Arnaldo. 1988. Arte e Estado: Música e poder na Alemanha dos anos 30. **Revista brasileira de História.** São Paulo. V. 8, nº 15, p. 107-122.
- DE USHUAIA A LA QUIACA (LP). 1985. Vários compositores. Intérprete: León Gieco. Gravadora: sem gravadora. 1LP (30min).
- DORNELLES, Vanessa M. 2018. **Porque es muy malo dejar pasar por un costado a la historia esta:** as canções de León Gieco, a ditadura e a luta por direitos humanos na Argentina (1973-1992). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Trabalho de Conclusão de Curso. Licenciatura em História.
- DUHALDE, Eduardo Luis. 1999. **El Estado Terrorista Argentino: Quince años después, una mirada crítica.** Buenos Aires: Eudeba.
- EL FANTASMA DE CANTERVILLE (LP). 1976. León Gieco. Gravadora: Inamu Discos. 1LP (41min 38s).
- FINKELSTEIN, Oscar; Gieco, León. 2011. **León Gieco:** Crónica de un sueño. Buenos Aires: Planeta.
- GARCIA, Tânia da Costa. 2021. **Do folclore à militância:** a canção latino-americana no século XX. São Paulo: Letra e Voz.
- GRAMSCI, Antonio. 2004. **Cadernos do Cárcere, volume 2:** Os intelectuais. O princípio Educativo. O jornalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- HOBBSAWM, Eric. 1990. **História Social do Jazz.** Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- IV LP (LP). 1978. León Gieco. Gravadora: Inamu Discos. 1LP (40min 1s).
- LA BANDA DE LOS CABALLOS CANSADOS (LP). 1974. León Gieco. Gravadora: Inamu Discos. 1LP (36min 4s).
- LEÓN GIECO (LP). 1973. León Gieco. Gravadora: Inamu Discos. 1LP (33min 26s).
- MARCHINI, Dario. 2008. **No Toquen: Músicos populares, gobierno y sociedad. Utopía, persecución y listas negras en la Argentina 1960-1983.** Buenos Aires: Catálogos.
- MENSAJES DEL ALMA (LP). 1992. León Gieco. Gravadora: EMI Odeon. 1LP (48min 26s).
- MOURA, José Barata. 1977 **Estética da Canção Política.** Lisboa: Livros Horizonte.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. 2000. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221.
- MULHERN, Francis. 1999. A política dos estudos culturais. In: WOOD, Ellen; FOSTER, John. **Em Defesa da História:** Marxismo e pós-modernismo. Rio de Janeiro: Zahar, p. 50-59.
- NAPOLITANO, Marcos. 2002. **História e Música:** História Cultural da Música Popular. Autêntica. Belo Horizonte.
- PADRÓS, Enrique Serra. 2005. **Como el Uruguay no hay...** Terror de Estado e Segurança Nacional Uruguai (1968- 1985): do Pachecato à Ditadura Civil-Militar. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tese. Doutorado em História.
- PARANHOS, Adalberto. 2005. **Os Desafinados:** Sambas e Bambas no “Estado Novo”. Tese de Doutorado em História, PUC/SP, São Paulo.
- PASCUAL, Alejandra Leonor. 2004. **Terrorismo de Estado:** a Argentina de 1976 a 1983. Brasília: Editora da UNB.
- PENSAR EN NADA (LP). 1981. Gravadora: Inamu Discos. 1LP (43min 45s).
- PROVÉNDOLA, Juan Ignacio. 2017. **Rockpolitik: 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino.** Buenos Aires: Eudeba.
- SCHMIEDECKE, Natália Ayo. 2015. **“Não há revolução sem canções”:** utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973. São Paulo: Alameda.
- SEMILLAS DEL CORAZÓN (LP). 1988. León Gieco. Gravadora: selo independente. 1LP (44min 41s).
- SILVA, Rogério de Souza. 2012. **A periferia pede passagem:** trajetória social e intelectual de Mano Brown. Universidade Estadual de Campinas. Tese. Doutorado em Sociologia.
- SILVEIRA, Zuleide S. 2014. Conceito de Cultura e concepção materialista da História: um debate sobre os estudos culturais. In: **Revista História e Luta de Classes: Cultura e Projeto Social.** Ano 10 – Edição nº 18.
- THOMPSON, E. P. 1998. **Costumes em Comum:** Estudos sobre cultura popular e tradicional. São Paulo: Companhia das Letras.
- WILLIAMS, Raymond. 2003. **Palavras Chave.** *Un vocabulário de la cultura y la sociedad.* Buenos Aires: Nueva Vision.

“SINTO SAUDADE LÁ DO LARGO DA BANANA”: O REGISTRO DA HISTÓRIA DE SÃO PAULO A PARTIR DA CANÇÃO DE GERALDO FILME

“SINTO SAUDADE LÁ DO LARGO DA BANANA”: THE RECORD OF THE HISTORY OF SÃO PAULO FROM GERALDO FILME’S SONG

Sofia Chiavacci (UNESP)
sofiachiavacci9@gmail.com

RESUMO

A pesquisa de Iniciação Científica intitulada “Transformações do panorama urbano de São Paulo na música de Geraldo Filme”, iniciada em setembro de 2020, propôs, através de uma perspectiva geográfica e antropológica, analisar letras de canções do compositor Geraldo Filme e relacioná-las com o momento histórico e com mudanças ocorridas nos espaços urbanos da capital na década de 1950. Os métodos utilizados partiram da análise descritiva e simbólica das letras que têm como assunto principal as transformações ocorridas nos bairros da Barra Funda e do Bixiga, localizados no centro de São Paulo. Para isso, o trabalho do antropólogo José Cantor Magnani (1984) acerca dos “pedaços” da cidade, bem como o trabalho de Teresinha Bernardo (1998) sobre a memória da capital, e as considerações de Muniz Sodré (1998) a respeito do trabalho pedagógico exercido pelas letras de samba, compuseram parte dos referenciais teóricos da pesquisa. A partir do fato de que Filme possui especial importância na construção da identidade do samba paulistano, compreendeu-se que suas composições são essenciais para analisar tais mudanças, em especial, as que afetaram os lugares de sociabilidade negra da cidade. Tendo analisado cinco letras do sambista, foi possível perceber a sua proposta ao narrar as transformações que acompanharam o progresso da capital, suscitando questionamentos como “O progresso serve a quem? Quais são as pessoas que se beneficiam dele?” entre outras. E, com isso, foi possível também compreender as manifestações culturais como fundamental para o entendimento da história da cidade de São Paulo. Neste artigo será compartilhada a análise de uma das canções, intitulada “Último Sambista”.

Palavras-Chave: Barra Funda; Samba Paulistano; Sociabilidades Negras; Memória.

ABSTRACT

The Scientific Initiation research entitled “Transformations of the urban landscape of São Paulo in the music of Geraldo Filme”, which began in September 2020, proposed, through a geographical and anthropological perspective, to analyze the lyrics of songs by composer Geraldo Filme and relate them to the historical moment and with changes that occurred in the urban spaces of the capital in the 1950s. The methods used started from the descriptive and symbolic analysis of the lyrics whose main subject is the transformations that occurred in the neighborhoods of Barra Funda and Bixiga, located in the center of São Paulo. For this, the work of the anthropologist José Cantor Magnani (1984) on the turfs of the city, as well as the work of Teresinha Bernardo (1998) on the memory of the capital, and considerations by Muniz Sodré (1998) about the pedagogical work performed by the samba lyrics, composed part of the theoretical references of the research. From the fact that Filme has special importance in the construction of the identity of the samba in São Paulo, it was understood that his compositions are essential to analyze such changes, especially those that affected the places of black sociability in the city. Having analyzed five of the samba composers’ letters, it was possible to perceive his proposal when narrating the transformations that accompanied the capital’s progress, raising questions such as “Whom does progress serve? What are the people who benefit from it?” among others. And, with that, it was also possible to understand the cultural manifestations as fundamental for the understanding of the history of the city of São Paulo. In this article, the analysis of one of the songs, entitled “Último Sambista” will be shared.

Keywords: Barra Funda; Samba Paulistano ; Black Sociabilities; Memory.

INTRODUÇÃO

Os processos de transformação urbana na capital paulista, ao longo dos séculos, perpassam por diversos fatores e influências que refletem a história da construção de uma identidade. A migração de famílias advindas do interior, a imigração europeia e as noções de civilização e progresso, baseadas nos modelos deste continente são alguns destes. Ao analisar a história e o exercício da memória das manifestações culturais brasileiras - dentre elas, o samba paulista - que acompanham esses processos de transformação, é possível compreender como estas afetaram e afetam determinadas classes e comunidades.

A teórica Teresinha Bernardo (1998), em seu estudo sobre a memória de São Paulo, forneceu aspectos importantes a respeito da realidade paulistana que nesta pesquisa foram incorporados. Segundo a autora, “o estudo da memória se revela como um recurso metodológico por excelência” (BERNARDO, 1998, p. 29), e permite “não apenas lidar com a dimensão subjetiva do vivido, como também as teias de significação que urdem as vidas dos sujeitos” (idem, 1998, p. 29-30). Ao tratar especificamente da realidade negro-italiana em São Paulo, Bernardo reflete sobre o recurso da memória também como descortinador de conflitos, relações de poder e processos de reconstrução e redefinição de identidades (BERNARDO, 1998).

Nesta pesquisa de Iniciação Científica, teve-se como objetivo partir do olhar e da narrativa do sambista Geraldo Filme, através das letras de suas canções, para analisar algumas das transformações urbanas ocorridas na capital na década de 1950. Para isso, parte-se dos conceitos elaborados por Muniz Sodré (1998) a respeito das letras de samba que, apesar de se referirem ao samba carioca, podem aqui ser aplicados as análises das letras paulistanas. Para Sodré (1998), o conceito e a importância dos provérbios aparecem como valores fundamentais para a afirmação de uma identi-

dade, e como “a constante chamada à atenção para os valores da comunidade de origem e o ato pedagógico aplicado a situações concretas da vida social” (idem, ibidem).

As letras de samba, portanto, comporiam parte dessas ações pedagógicas com e para a população negra. Ao analisarmos as letras de Filme, pode-se pensar nesses atos tanto ao narrar uma história que já aconteceu, na forma de mantê-la viva e reproduzi-la através dos tempos, quanto de afirmar os valores, como afirma Muniz Sodré (1998), da comunidade de origem.

Na proposta de se colocar como “sujeita”¹ na investigação, compartilha-se que o estudo parte de um movimento gradual, mas contínuo, de se reaproximar do território negro da Barra Funda, que hoje abriga um dos responsáveis pelo desenvolvimento desta pesquisa, o Instituto de Artes da UNESP, mas que historicamente foi moradia de diversos sambistas paulistanos, abrigou o que foi o berço do samba paulista e também a Escola de Samba Camisa Verde e Branco. Pedindo licença e honrando esse espaço que permanece vivo, essa pesquisa se desenvolveu.

(RE) APRESENTANDO GERALDO FILME

Geraldo Filme, grande referência ao se tratar da história do samba paulista, nasceu na capital em 1927. Filho de Dona Augusta, empregada doméstica e fundadora da Associação de Empregadas

Domésticas (que mais tarde viria a se tornar o Cordão Carnavalesco Paulistano da Glória), Filme cresceu no bairro do Campos Elíseos, vizinho a Barra Funda, e passou parte da infância entregando marmitas nas redondezas. No disco “Plínio Marcos em Prosa de Samba - Nas Quebradas do Mundaréu” (1974), Plínio conta que Geraldo “entrava na Alameda Glete

¹ A proposta de utilizar neologismos no feminino, tal como sujeita, é fomentada pela escritora Grada Kilomba (2019), como o fim de ampliar e ressignificar aspectos patriarcais da escrita portuguesa.

pra entregar marmita e ouvia samba, chegava no Jardim da Luz e era só samba, subia o Campos Elíseos era só samba, chegava no Largo da Banana... pouca banana e muito samba” (MARCOS, 1974).

Assim também foi a relação de Filme com os ritmos do interior, em especial o samba de bumbo, importante referência na estruturação do que veio a ser o samba paulistano. Tal como diversos amigos e sambistas da época, o compositor frequentava as festas religiosas da cidade de Bom Jesus de Pirapora, pertencente a um movimento de manutenção das relações das famílias negras que, em sua maioria, advinham das cidades do interior. Uma das canções de Filme que retrata essa relação com a cidade e dos conflitos religiosos existentes nas celebrações é a “Batuque de Pirapora” (2000).

Mesmo com uma relação estreita com o samba e suas origens na capital paulista, Filme teve apenas dois discos gravados. O primeiro pela Eldorado, em 1980, e o segundo lançado postumamente, em 2000, a partir da gravação de uma entrevista para o programa “Ensaio” da TV Cultura, lançado pela gravadora SESC São Paulo. Participou do musical de Plínio Marcos anteriormente citado, e, também como intérprete, no disco “Canto dos Escravos” (1982), com a Cantora Clementina de Jesus e Dona Doca, também lançado pela gravadora Eldorado.

Como temas recorrentes em suas composições, Filme narrou processos vivenciados por ele de transformação da cidade de São Paulo, em especial as que afetaram os bairros da Barra Funda e do Bixiga. Transformações estas que acarretaram na perda de espaços de sociabilidade negros importantes para a memória e consolidação do samba e da cultura negra.

O destaque dentre esses espaços se dá, sem dúvida, ao Largo da Banana. Conhecido por ser o berço do samba paulistano, o Largo era localizado no bairro da Barra Funda, e ficava próximo a antiga estação de trem, onde ocorriam descarregamentos de mercadorias. O espaço se tornou um local

de descanso para trabalhadores, em sua maioria negros, que realizavam estes serviços em troca de parte das mercadorias trazidas (SILVA, 1990). E, dentre as atividades de descanso, as rodas de samba e os batuques aconteciam.

A canção aqui analisada é uma das que menciona este importante espaço. Gravada na voz de Germano Mathias, em 1999 e intitulada “Último Sambista” (ANEXO I), foi uma das tantas composições de Geraldo Filme que lamentou os processos de mudança e perda de territórios importantes para o samba paulistano. A música se inicia com “Adeus/ Tá chegando a hora/ Acabou o samba, adeus Barra Funda/ Eu vou me embora”.

A palavra “adeus”, neste contexto, pode permitir duas interpretações. Ao procurar o significado no dicionário Houaiss, em uma das definições ele diz: “Exclamação que exprime pena ou saudade de (alguém ou algo) que se perdeu ou que não tem retorno” (HOUAISS, 2001). Nesse caso, o “adeus”, narrado por Geraldo Filme, se referenciaria ao espaço de sociabilidade, ao pedaço² (MAGNANI, 1984) que ali se estabeleceu mas que não se faz mais presente. Esta interpretação pode ser fundada não só no trecho que vem a seguir da música, mas também em outras composições do mesmo autor e nas narrativas de diversos baluartes do samba paulistano a respeito do processo de desapropriação do Largo da Banana.

A segunda definição do dicionário que aqui vale ser ressaltada diz: “palavra, gesto, sinal de despedida e, por vezes, de saudação” (HOUAISS, 2001)”. Nesse sentido, o significado de “adeus” de Filme pode ser relacionado ao adeus àquele encontro, àquela roda que ali se estabeleceu e que está prestes a se encerrar, podendo a música servir como uma espécie de ritual de finalização.

2 Para José Guilherme Magnani, o termo “pedaço” se refere a “aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade” (MAGNANI, 1984, p. 138)

Tal hipótese não se constitui em uma tese ou depoimento encontrado durante a pesquisa, mas em uma observação de campo de alguns espaços de sociabilidade contemporâneos. O primeiro deles, os ensaios da Bateria Alcalina, batucada³ que ocorre semanalmente no campus da Universidade Estadual de Campinas, desde 2003. Ao final de cada ensaio, os integrantes se reúnem em roda para cantar o hino da bateria e, por fim, cantam também a música Último Sambista. Esta, no caso, além de servir como registro de uma memória do samba de São Paulo, também assumiu a função, naquele grupo, de finalizar o encontro que tem como uma de suas funções, fazer samba.

Não cabe aqui dar grandes voltas a respeito do histórico da Bateria Alcalina, porém convém ressaltar que, apesar de residir em Campinas, esta detém de uma relação umbilical com a Escola de Samba Nenê de Vila Matilde, fazendo compreender melhor a associação da música de Geraldo Filme com a Bateria⁴.

Outro espaço de sociabilidade contemporâneo que pode servir de exemplo ao que aqui se refere como ritual de finalização da roda é o Samba da Paçoca, que promove mensalmente rodas no Largo da Lapa há mais de quatro anos. Nela, no início e no fim da apresentação, o grupo canta uma música de Nei Lopes e Wilson Moreira chamada “Pega no Pilão”, em que há no refrão a menção ao nome do grupo: “Quer paçoca tem que pegar no pilão”. Assim como a Bateria Alcalina, o grupo propõe uma abertura e um fechamento dos trabalhos a cada apresentação, com a presença de uma música especí-

3 Segundo Francisco Santana, o termo batucada consiste em “uma prática coletiva de percussão. Geralmente associada ao universo do samba, é uma manifestação cultural que extrapola este âmbito e pode estar associada a diversas práticas, configurando-se como espaço de interações e aprendizagens.” (SANTANA, 2015)

4 Um estudo vasto a respeito da batucada feita pela Alcalina e de sua relação com a Nenê pode ser encontrado nos trabalhos do prof. Francisco Santana (SANTANA, 2009; SANTANA, 2015; SANTANA, 2018).

fica, o que contribui para uma ritualização do momento.

Diversos outros exemplos em que esta situação ocorre poderiam ser aqui citados, como nas Escolas de Samba, em que ao início de cada ensaio há o canto do respectivo hino. Na quadra da Escola Nenê de Vila Matilde, por exemplo, a música cantada é “Tributo à Nenê”, ou na Vai-Vai, em que a música cantada é “Tradição”, outra composição de Geraldo Filme que narra os processos de mudança vividos no centro de São Paulo.

Como ressaltado acima, não há comprovação científica de que o “adeus”, cantado por Geraldo Filme e Germano Mathias se refira a despedida do encontro, mas sim a hipótese de que pode haver uma dupla interpretação da palavra.

A música Último Sambista segue com “Veio o progresso/ fez do bairro uma cidade/ levou a nossa alegria/ também a simplicidade/ Levo saudade lá do Largo da Banana/ Onde nós fazia samba/ toda noite da semana”. Aqui, Geraldo Filme narra parte do processo de urbanização do centro de São Paulo e apresenta o progresso como fator causal do fim da vida simples e também a alegria daqueles que ali moravam.

Historicamente, o “progresso” se mostrou e ainda se mostra como conceito favorável na construção das cidades, em especial, à São Paulo. Para Marcos Virgílio da Silva (2011), tal relação se dá à propagação da relação de São Paulo com o trabalho, sendo então o progresso fruto do esforço e do labor de seu povo (VIRGÍLIO, 2011), e atribui o feito dessa visão à elite de São Paulo.

O progresso, portanto, aparenta estar estreitamente relacionado com outra palavra que se posiciona ao lado na bandeira nacional: a ordem. Parece implicar, neste sentido, numa ordem que, certamente, favorece essa elite, se manifestando na “organização”(também seguindo os critérios dessa classe) dos espaços e a quem esses seriam destinados.

Ao comentar a composição aqui analisada, Marcos Virgílio afirma que “...o progresso parece um valor inquestionável,

mas seu resultado (...) não conta com a aprovação irrestrita dos sambistas” (VIRGÍLIO, 2011, p. 231).

Lígia Nassif Conti (2105) também descreve a relação ao analisar a mesma música ao dizer que “...Geraldo Filme avalia o progresso como um fenômeno irrefreável, que invade o espaço urbano de maneira determinante e incontestável” (CONTI, 2015, p. 43). A pesquisadora também menciona o trabalho de Plínio Marcos para reforçar a ideia. No musical citado anteriormente, “Nas Quebradas do Mundaréu”, o dramaturgo, ao apresentar Geraldo Filme diz:

O Geraldão foi nesta toada de Largo da Banana, rolando fardo de algodão em carroceria de caminhão e aprendendo as mumunhas e as catimbas do samba, até que o progresso entrou na parada e acabou com o recreio, onde o pessoal das quebradas do mundaréu relaxava as broncas juntadas no dia a dia” (MARCOS, 1974, faixa 2 apud CONTI, 2015, p. 46).

Renata Siqueira (2020) também contribui para o entendimento da palavra progresso na música do compositor. Ao se indagar sobre o sentido desta para além de uma oposição a existência do samba, ela comenta que as músicas de Filme valorizam, ambigualmente, o progresso (2020). Que estas, ao mesmo tempo que denunciam a perda dos espaços de sociabilidade, reivindicam que “as demandas dos sambistas fossem incluídas no projeto de modernização da cidade” (SIQUEIRA, 2020, p. 22) e, além disso, que “isso representa um alerta para a necessidade de reconhecimento da população negra e pobre de São Paulo como agente social legítimo e dotada de direitos que deveriam ser contemplados na implementação do “progresso”.” (idem, ibidem).

O samba termina com “Deixo este samba/ Que eu fiz com muito carinho/ Levo no peito a saudade/ Nas mãos o meu cavaquinho”, reforçando o sentimento de nostalgia para com o espaço de sociabilidade, que pode ser atribuído ao Largo da Banana mas também a todo o bairro da Barra Funda, que foi igualmente alvo do temido “progresso”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entende-se, a partir das reflexões sucitadas, que o Largo da Banana, assim como outros espaços de sociabilidades negras, trazem consigo memórias e histórias que possibilitam a construção de saberes de uma comunidade. Ao reforçar a saudade sentida desse lugar em sua música, Geraldo Filme contribui para a permanência dessa memória em duas etapas: ao lembrar, na letra, o espaço que já foi transformado; e ao eterniza-lo, transformando-o em um samba até hoje cantado nas rodas, transmitindo assim, a sua história e memória através das décadas.

ANEXO I

ÚLTIMO SAMBISTA

GERALDO FILME

Adeus
Tá chegando a hora
Acabou o samba, adeus Barra Funda
Eu vou me embora
Adeus
Tá chegando a hora
Acabou o samba, adeus Barra Funda
Eu vou me embora
Veio o progresso
Fez do bairro uma cidade
Levou a nossa alegria
Também a simplicidade
Levo saudade lá do Largo da Banana
Onde nós fazia samba
Toda noite da semana
Deixo este samba
Que eu fiz com muito carinho
Levo no peito a saudade
Nas mãos o meu cavaquinho

REFERÊNCIAS

A MÚSICA Brasileira deste século por seus Autores e Intérpretes: Geraldo Filme (CD). 2000. Compositor: Geraldo Filme. Intérprete: Geraldo Filme. Gravadora: SESC São Paulo. 1CD.

BERNARDO, Teresinha. **Memória em branco e negro**: olhares sobre São Paulo. São Paulo: EDUC: Editora UNESP, 1998.

CONTI, Ligia Nassif. 2015. **A Memória do Samba na Capital do Trabalho**: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo (1968-1991). Universidade de São Paulo, Tese (Doutorado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História Social. Orientadora: Maria Inez Machado Borges Pinto. São Paulo: Universidade de São Paulo.

GERALDO Filme - Coleção Memória Eldorado (CD). 1980. Compositor: Geraldo Filme. Intérprete: Geraldo Filme. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95SZqCYbYPc>. Acesso em: 23 de nov. de 2020.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

MAGNANI, José Guilherme C. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MARCOS, Plínio. **Plínio Marcos em prosa e Samba**: nas quebradas do mundaréu- com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro. [1974]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kUBlr4RdQ3M&t=135s>. Acesso em 23 de nov. de 2020.

O CANTO dos Escravos (CD). 1982. Vários compositores. Intérpretes: Clementina de Jesus, Geraldo Filme e Dona Doca da Portela. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gl3Mw320nU>. Acesso em 23 de nov. de 2020.

PEGA no Pilão. 1996. Intérprete: Nei Lopes. Compositor: Wilson Moreira. In: **CANTO Banto, Zumbi 300 anos**. Gravadora: Saci. Faixa 5.

SANTANA, Francisco de A. Mestrinel. 2009. **A batucada da Nenê de Vila Matilde**: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana. Universidade Estadual de Campinas. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Música. Orientador: José Roberto Zan. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

SANTANA, Francisco de A. Mestrinel. 2015. "A Batucada como experiência significativa: A Bateria Alcalina". **XXII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical**. Natal-RN.

SANTANA, Francisco de A. Mestrinel. 2018. **Batucada**: experiência em movimento. Universidade Estadual de Campinas. Tese. Programa de Pós-Graduação em Música. Orientador: José Roberto Zan. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

SILVA, José Carlos Gomes. 1990. **O Sub Urbano e a outra face da cidade**: Negros em São Paulo 1900-1930- Cotidiano, lazer e cidadania. Universidade Estadual de Campinas. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Orientadora: Ana Maria de Niemeyer. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

SILVA, Marcos. Virgílio da. 2011. **Debaixo do 'pogréssio'**: urbanização, cultura e experiência popular em João Rubinato e outros sambistas paulistanos (1951-1969). Universidade de São Paulo. Programa de Pós Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Orientadora: Profa. Dra.

Maria Lucia C. Gitahy. São Paulo: Universidade de São Paulo.

SIQUEIRA, Renata Monteiro. 2019. "Viaduto Pacaembú, São Paulo, 1958: significados de uma obra em face do processo de desenvolvimento urbano". **Anais XVIII ENANPUR**, Natal, p. 1-22.

SIQUEIRA, Renata Monteiro. 2020. "O Largo da Banana e a presença negra em São Paulo". **ANAI DO MUSEU PAULISTA**, São Paulo, Nova Série, vol. 28, p. 1-33. d1e9.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad X. 1998.

TRIBUTO à Nenê. 2011. Intérprete: Armandinho da Mangueira. Compositor: Armandinho da Mangueira. In: **MEMÓRIA do Samba Paulista- Velha Guarda do G.R.C.E.S- Nenê de Vila Matilde**. Gravadora: Sambatá, Faixa 1.

ÚLTIMO Sambista. 1999. Intérprete: Gerlano Mathias. Composição: Geraldo Filme. In: **HISTÓRIA do Samba Paulista I**. Gravadora: CPC UMES, Faixa 8.

PANORAMA DO REPERTÓRIO CONTEMPORÂNEO PARA FLAUTA DOCE NO URUGUAI

OVERVIEW OF THE CONTEMPORARY REPERTOIRE FOR RECORDER IN URUGUAY

José Antonio R. Martínez (UFRGS)
1joseroma@gmail.com

Lucia Becker Carpena (UFRGS)
lucia.carpena@ufrgs.br

RESUMO

São objetivos deste artigo identificar, reunir e descrever as peças para flauta doce de compositores uruguaios escritas entre 1975 e 2020, e também determinar, neste repertório, a presença de técnicas estendidas. A metodologia do presente texto envolve trabalho de cunho analítico-reflexivo, baseado na coleta do repertório para flauta doce composto por autores uruguaios. O repertório sondado até a conclusão do levantamento de dados (agosto de 2020) abrange um total de dezenove compositores, dos quais dez utilizam técnicas estendidas e cem obras, das quais treze empregam técnicas estendidas. O público-alvo deste artigo será: flautistas doces, compositores, professores de flauta doce e musicólogos.

Palavras-Chave: Flauta doce; Repertório para flauta doce; Técnica estendida; Música contemporânea; Flauta doce no Uruguai.

ABSTRACT

The objectives of this article are to identify, gather and describe the pieces of Uruguayan composers written between 1975 and 2020, and to determine the presence of extended techniques in that repertoire. The methodology of this text involves analytical-reflective work, based on the collection of repertoire for recorder composed by Uruguayan authors. The repertoire probed until completing the data collection (August 2020) covers nineteen composers (of which ten use extended techniques), and one hundred works (of which thirteen employ extended techniques). The target audience for this article will be recorder players, composers, recorder teachers and musicologists.

Keywords: Recorder; Recorder repertoire; Extended technique; Contemporary music; Recorder in Uruguay.

INTRODUÇÃO

Este artigo coloca seu foco, no nível geral, nas composições contemporâneas latino-americanas, no âmbito da chamada música erudita ou de concerto. Como artistas e pesquisadores latino-americanos, sentimos a responsabilidade de fomentar e divulgar a música da Nossa América,¹ e o fazemos através do presente texto que coloca a atenção no repertório contemporâneo uruguaio para flauta doce. No Uruguai, o instrumento aparece na música de concerto, associado tanto à música antiga como à contemporânea e também na cena educacional, associado à musicalização. Sua presença pode ser rastreada em todas as 22 escolas estaduais de iniciação musical do sistema de ensino fundamental e em apenas três dos dezenove conservatórios municipais do país. Em contrapartida, a *Universidad de la República* (UdelaR), única instituição de ensino superior de Música, não possui nenhum curso de licenciatura ou bacharelado para flauta doce. Contudo, este instrumento, segundo o catálogo aqui analisado, possui entre 1975 e 2020 uma produção de cem obras escritas por dezenove compositores uruguaios.

O presente artigo é uma investigação desenvolvida no grupo de pesquisa “E a flauta doce toca o quê? - Repertórios da Flauta Doce”, coordenado pela Profa. Lucia Carpena, no Instituto de Artes da UFRGS.

FONTES DA PESQUISA

A base para este artigo o constitui o catálogo que foi elaborado em 2016 como Trabalho de Conclusão de Curso (RODRÍGUEZ, 2016), que continha obras compostas entre ca. 1975 e 2015 e foi aprimorado em 2018 como Dissertação de Mestrado (RODRÍGUEZ, 2020). Este material pretende resgatar uma parte do patrimônio imaterial da produção artística

1 Termo utilizado por José Martí. A expressão sintetiza um paradigma de pensamento filosófico, político, social e cultural que se opõe tanto ao modelo colonial quanto ao impulsionado para os interesses imperialistas. É nesse sentido que é usado aqui (ARPINI, 2014, p. 182).

do Uruguai. Oferece um banco de dados que permite registrar, preservar e difundir o acervo musical dos compositores uruguaios dos séculos XX e XXI no que se refere à produção de música para flauta doce. Neste artigo apresenta-se uma atualização do catálogo, adicionando as obras compostas entre 2018 e 2020.

As fichas catalográficas das obras foram organizadas pelo tipo de instrumentação. A decisão foi baseada na experiência dos autores como intérpretes e nos diferentes catálogos consultados, especialmente o desenvolvido por Carpena (2014, p. 16), que coloca: “Optou-se por adotar o critério de instrumentação, por sua objetividade e porque entendemos que os principais interessados no acervo seriam flautistas e professores de flauta doce.”

Vale mencionar que as partituras foram encontradas na biblioteca da *Escuela Universitaria de Música* (EUM-Uruguai) e nos acervos pessoais dos compositores e flautistas doces. Quanto ao tipo de documentos resgatados, eles existem em diferentes suportes, desde manuscritos autógrafos (quatorze obras), impressões feitas pelo autor, arquivos digitais em pdf (sessenta e sete obras), cópias reprográficas (onze obras), arquivos em formato de áudio (uma obra) e partituras editadas comercialmente (três obras), até registros em dissertações de mestrado e teses de doutorado (quatro obras). As obras mais antigas achadas até agora, três peças do compositor Homero Perera (1939-2019), estão disponíveis em um volume publicado na Argentina em 1979, e seu direito de cópia é datado em 1976.

BREVE ANÁLISE DESCRITIVA DO REPERTÓRIO CATALOGADO

Para este trabalho foram analisadas cem obras de dezenove compositores. Apenas treze peças (13%) e dez compositores (53%) empregam técnicas estendidas. As treze obras com técnicas estendidas são eclipsadas pelas demais 87 composições que não as utilizam. Contudo, 53% dos compositores utilizam técnicas

estendidas, sendo muito estreita a relação da porcentagem entre os compositores que não utilizam técnicas estendidas (47%).

As cem obras catalogadas apresentam uma estruturação organológica² variada. Foi possível encontrar outros instrumentos em combinações com a flauta doce, como piano; violino e violoncelo, e outras mais inusitadas como o septeto *El viento incesante* de Felipe Silveira (RODRÍGUEZ, 2020, p. 119), com flauta transversal, violino, violoncelo, saxofone, trombone e piano. Percebe-se que o repertório é amplo e diverso, mostra um leque heterogêneo na utilização de instrumentação e de ferramentas compositivas. No quadro N° 1 se exhibe a maneira como foram organizadas as fichas catalográficas, adotando a metodologia de Carpena (2014).

O quadro N° 1 apresenta as diferentes possibilidades nas quais a flauta doce foi combinada com outros instrumentos (46 obras), criando uma variada gama de cores. Também é possível perceber o grande número de obras nas quais os compositores exploraram as muitas possibilidades de uso dos instrumentos da família da flauta doce, seja solo ou em conjuntos maiores (54 peças).

As técnicas estendidas presentes no repertório estudado estão reunidas no quadro N° 2, de forma a poder visualizá-las com maior clareza. O quadro possui duas colunas, na primeira colocou-se a técnica propriamente dita (Tipo de técnica), e, na segunda, a forma de executá-la (Possibilidades de execução). Foi necessário criar a categoria “outros efeitos”, para aquelas técnicas em que o compositor gerava um efeito sonoro totalmente novo. São usadas as

Categoria	Instrumentação	Nº de peças
Flautas a capella	Flauta doce solo	2
	Duas flautas doces	2
	Três flautas doces	1
	Quatro flautas doces	3
	Cinco	2
	Número variável de flautas doces	44
	Subtotal	54
Música de câmara com outros instrumentos acústicos	Flauta doce e instrumentos de teclado	17
	Flauta doce e violão	5
	Flauta doce e formações heterogêneas	22
	Subtotal	44
Flauta doce e meios eletroacústicos	Interação com instrumentos gravados e sons processados em programa informático	2
	Subtotal	2
	Total	100

Quadro 1 - Organização das fichas catalográficas por tipo de instrumentação. Fonte: Autores.

² Termo é utilizado pela etnomusicologia e a musicologia que abrangem elementos como acústica, espacialidade, uso de fontes de som como instrumentos musicais, entre outras possibilidades (HILEY, 2008, p. 1130).

denominações empregadas pelos compositores. Entre colchetes, nos casos em que o compositor não as nomeou, acrescentaram-se os nomes das possibilidades de execução e da técnica. Para isso, foram atribuídas denominações que emergem da escrita musical tradicional.

Tipo de técnica	Possibilidades de execução
<i>Fruato</i>	de língua; de garganta.
Glissando	artificial; por pressão de ar.
Harmônico	[por pressão de ar].
Multifônicos	[com notas sem alteração de afinação], [com quartos de tom].
Outros efeitos	assoprar dentro do instrumento sem fazer soar a nota, como som de respiração; assoprar tapando o bisel (vento); [bater com as] chaves; cantar uma nota grave dentro do instrumento [“som duplo”]; K som estourado <i>som éclaté</i> ; <i>nota rolante</i> ; [nota] tampada; som S; som SH.
[Quarto de tom]	variar a altura da nota por pressão de ar.
<i>Tremolo</i>	de garganta; [<i>tremolo</i> com multifônico].
Vibrato	lento em quarto de tom; rápido em quarto de tom.

Quadro 2 - Técnicas segundo sua execução usando a nomenclatura dos compositores. Fonte: RODRÍGUEZ, 2020, p. 58.

Pode-se ver no quadro N° 2 que as técnicas definidas como “outros efeitos” possuem maior quantidade de possibilidades. É viável pensar que elas correspondem às técnicas estendidas que o compositor desenvolveu especificamente para uma obra em particular, em busca, provavelmente, de novos efeitos de som para poder ampliar os recursos de sua linguagem musical. Foi possível mapear que o multifônico é a técnica estendida mais usada, aparecendo 79 vezes, seguido pelo *tremolo* (62 vezes), glissando (46 vezes) e diferentes tipos de *frulato* (26 vezes).

Em artigo na revista da *American Recorder Society* (ARS), o compositor e flautista doce Pete Rose (1992, p. 19-22) apresenta três tabelas nas quais reúne as composições contemporâneas para flauta doce dos Estados Unidos e da Europa escritas entre 1950 e 1989. Segundo Rose, as técnicas mais recorrentes são frulato, glissando, multifônicos e quartos de tom. Neste sentido é possível constatar que a maioria das técnicas estendidas utilizadas nas composições uruguaias faz parte daquelas que foram mais empregadas no repertório europeu e norte americano da segunda metade do século XX. É possível pensar que estas quatro técnicas compõem o grupo mais comum de técnicas estendidas encontradas no

repertório contemporâneo da flauta doce, o que pode ser um indicativo do conhecimento dos compositores uruguaios em relação às possibilidades da flauta doce. Por outro lado, pode também significar a adoção, para a flauta doce, de técnicas estendidas conhecidas pelos compositores a partir do vocabulário e repertório de outros instrumentos.

Os compositores Biriotti, Ferretti, Iturribery, Legrand e Silveira junto a alunos da EUM, criaram em ca. 2000 o grupo Interpresen, dedicado à difusão da música contemporânea e do qual a flauta doce fazia parte. Este grupo desenvolveu intensa atividade, estreando as obras escritas especificamente para ele. Outros grupos como Amalgama e Bergerette, que também usavam flauta doce, contribuíram para a difusão da música criada por autores uruguaios, colocando nos programas de suas apresentações obras dos compositores acima mencionados. Vários eventos também colaboraram para a difusão da música contemporânea uruguia para flauta doce. Em 2017 o compositor Rüginitz compôs uma obra para três quartetos de flauta doce para o Encontro Internacional de Grupos de Flautas Doces do Uruguai. O Encontro de Música Contemporânea Montevideú, realizado entre 2005 e 2009, também contribuiu para a estreia de peças de compositores contemporâneos onde a flauta doce se fez presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi constatado que a maior porcentagem de obras do repertório catalogado é formada por composições com uma linguagem eclética e que não utilizam técnicas estendidas. As técnicas estendidas que mais raramente são usadas são aquelas que o compositor desenvolveu especificamente para uma obra em particular, sem ter voltado a repeti-las. Pensamos que para o intérprete é um desafio o estudo das novas técnicas que denominamos como “outros efeitos” (Quadro 2). Uma das principais problemáticas está no fato que nem todos os compositores descrevem a execução da técnica requerida. Contudo, isto oferece uma grande oportunidade para o flau-

tista poder testar diferentes formas de produzir o efeito solicitado, e nesse processo, desenvolver um maior conhecimento do seu instrumento. Para executar o repertório uruguia aqui levantado, pensamos que é necessário desenvolver um nível técnico intermediário-alto. O flautista precisa dominar no mínimo, quatro técnicas estendidas: *frullato*, glissando, multifônico e *tremolo*.

As técnicas estendidas mais utilizadas são aquelas já conhecidas no ambiente da música contemporânea. Neste sentido, as treze obras uruguaias que as empregam refletem, em boa parte, a trajetória do repertório da flauta doce a partir da década de 1950 na Europa e nos Estados Unidos e registrada na literatura consultada. Outro dado que emerge de nossa análise é que as técnicas estendidas se configuram como elementos estruturais, de execução obrigatória, das obras e não como ornamentos, de execução optativa. Outro dado que se destaca é que dos dezenove compositores apenas três utilizam um tipo de escrita musical não-convencional. Ações contínuas na cena musical e acadêmica do Uruguai como o *Encuentro Internacional de Grupos de Flauta Dulce*, o *Encuentro de Música Contemporânea* e as atividades artísticas desenvolvidas por diferentes grupos, como Interpresen, voltadas para a difusão de música contemporânea, têm incentivado os compositores a escrever obras para flauta doce.

Uma vez concluída a elaboração do catálogo e a análise do uso de técnicas estendidas, entendemos que um desdobramento futuro da pesquisa é entender que fatores motivaram os compositores a escrever este corpus musical dedicado à flauta doce.

REFERÊNCIAS

Arpini, Adriana. 2014. Nuestra América: La lucha por la significación. Francisco Bilbao y José Martí. Revista La Cañada, v. 5, n. 12, p. 182-201. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile Instituto de Estudios Avanzados. Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/24179?show=full> [Acesso em 20 jun. 2021]

CARPENA, Lucia. 2014. **Prata da Casa:** obras para flauta doce escritas por compositores ligados à UFRGS. Porto Alegre: UFRGS.

HILEY, David. 2008. Organología. In: LATHAM, Alison (org). **Oxford Companion to Music.** Mexico. D.F.: Fondo de Cultura Económica, p. 1130.

PERERA, Homero. 1979. **Tango, Milonga, Tango.** Três flautas doces soprano e violão. 1 partitura. Buenos Aires: Barry.

RODRÍGUEZ, José. 2016. **La flauta dulce en el Uruguay del S. XXI:** Breve panorama sobre la formación académica de sus intérpretes. Universidad de la República, Escuela Universitaria de Música, Facultad de Artes. TCC. Bacharelado em Musicologia. Orientador: Gustavo Goldman. Montevideú: Universidad de la República.

RODRÍGUEZ, José. 2020. **Técnicas estendidas no repertório uruguia para flauta doce nos séculos XX e XXI.** Instituto de Arte, PPGMUS-UFRGS. Dissertação. Mestrado em Música. Orientadora: Lucia Carpena. Porto Alegre: UFRGS.

ROSE, Pete. 1992. Avant-Garde recorder music: An evolutionary view. **American Recorder**, Wareham, v. 33, n. 3, p. 19-22, set. 1992. ISSN: 00030724.

O CIRCUITO MUSICAL DAS COMPANHIAS LÍRICAS NA ROTA DAS CIDADES DO RIO DE JANEIRO (RJ), DE FLORIANÓPOLIS (SC) E DO RIO GRANDE (RS) ENTRE 1850 E 1880¹

THE MUSICAL CIRCUIT OF OPERA COMPANIES ON THE ROUTE OF THE CITIES OF RIO DE JANEIRO (RJ), FLORIANÓPOLIS (SC) AND RIO GRANDE (RS) BETWEEN 1850 AND 1880

Marcele P. D. Meneses² (UDESC)
marcele_pmeneeses@hotmail.com

Marcos Holler (UDESC)
marcosholler@gmail.com

RESUMO

O presente artigo apresenta os resultados parciais de uma pesquisa em andamento que tem como objetivo conhecer a prática musical das companhias líricas, a partir do seu circuito musical, em específico nas cidades do Rio de Janeiro (RJ), de Florianópolis (SC) e do Rio Grande (RS). As questões metodológico-teóricas estão centradas na história imediata, de Lacouture (2005), e na memória, de Joel Candau (2016). As informações foram pesquisadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional no jornal *O Mercantil* (1848 – 1868) da cidade do Rio de Janeiro. Os demais dados são provenientes dos jornais *O Despertador* (1863-1885) e *O Conservador* (1875-1876), da Hemeroteca Digital de Santa Catarina. Em relação à cidade do Rio Grande o levantamento de dados foi realizado na Biblioteca Rio-Grandense nos jornais *Diário do Rio Grande* (1850-1880), *Artista* (1860-1880) e *Echo do Sul* (1860-1870). No momento atual da pesquisa estão sendo coletados dados em anúncios, críticas e programas de concertos referentes às apresentações das companhias líricas nas cidades pesquisadas. Os dados levantados nessa parte da pesquisa trazem informações sobre a circularidade dos músicos, o repertório, espaços musicais, formações musicais e recepção dos espetáculos. O próximo passo na realização da pesquisa é cruzar as informações entre as cidades pesquisadas para contextualizar esse circuito.

Palavras-Chave: Companhias líricas; Circuito musical; Musicologia Histórica.

ABSTRACT

This article presents the partial results of an ongoing research that aims to know the musical practice of opera companies, from their musical circuit, specifically in the cities of Rio de Janeiro (RJ), Florianópolis (SC) and the Rio Grande (RS). The methodological-theoretical issues are centered on immediate history, by Lacouture (2005), and on memory, by Joel Candau (2016). The information was researched in the Hemeroteca Digital of the National Library in the newspaper *O Mercantil* (1848 – 1868) in the city of Rio de Janeiro. The other data come from the newspapers *O Despertador* (1863-1885) and *O Conservador* (1875-1876), from the Hemeroteca Digital de Santa Catarina. Regarding the city of Rio Grande, data collection was carried out at the Rio-Grandense Library in the newspapers *Diário do Rio Grande* (1850-1880), *Artista* (1860-1880) and *Echo do Sul* (1860-1870). At the moment of the research, data is being collected in advertisements, reviews and concert programs referring to performances by opera companies in the cities surveyed. The data collected in this part of the research provide information about the musicians' circularity, repertoire, musical spaces, musical formations and reception of shows. The next step in carrying out the research is to cross-reference the information between the cities surveyed to contextualize this circuit.

Keywords: Lyrical companies; Music circuit; Historical Musicology.

1 “O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) - código de Financiamento 001”.

INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa em andamento que está inserida no Programa de Pós-Graduação em música, da Universidade do Estado de Santa Catarina. O objetivo da pesquisa é conhecer a prática musical das companhias líricas a partir do seu circuito musical, em específico nas cidades do Rio de Janeiro (RJ), de Florianópolis (SC) e do Rio Grande (RS), a partir dos anos 1850 até 1880. No Brasil, no século XIX e nas primeiras décadas do XX, havia o circuito das companhias líricas de diferentes gêneros do teatro musical, que realizavam apresentações durante turnês pela América do Sul. As apresentações ocorriam por meio de um itinerário que incluía Rio Grande, Pelotas, Porto Alegre, Jaguarão, Florianópolis e os grandes centros culturais da época, Rio de Janeiro e Buenos Aires, em um percurso terrestre, pelo sistema de diligências, ou por mar (BITTENCOURT, 1996, 2007).

As informações foram pesquisadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional no jornal *O Mercantil* (1848 – 1868) e o *Jornal do Commercio* (1870 – 1879), da cidade do Rio de Janeiro. Os demais dados são provenientes dos jornais *O Despertador* (1863 – 1885) e *O Conservador* (1875 – 1876), *A Regeneração* (1868 – 1889) da Hemeroteca Digital de Santa Catarina e Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Em relação à cidade do Rio Grande o levantamento de dados foi realizado na Biblioteca Rio-Grandense nos jornais *Diário do Rio Grande* (1850–1880), *Artista* (1860 – 1880) e *Echo do Sul* (1860 – 1870). No momento atual da investigação estão sendo levantados dados em anúncios, críticas e programas de concertos referentes às apresentações das companhias líricas nas cidades pesquisadas. O jornal considerado um veículo de comunicação tornou-se relevante para pesquisa musicológica. O seu conteúdo opinativo, literário, informativo, registra as atividades artísticas-musicais de determinado período, que elucidam também os conteúdos ideológicos, políticos e estéticos da sociedade.

A metodologia teórica está centrada, inicialmente, na história imediata, de Jean Lacouture (2005), e na memória, de Joel Candau (2016). As informações sobre recepção encontradas nos jornais tornam-se uma fonte para reconstrução do passado de forma crítica. A memória coletiva, por sua vez, é vista como comunicação pública, considerando a linguagem como fator socializador.

A ÓPERA NAS CIDADES DO RIO DE JANEIRO (RJ), DE RIO GRANDE (RS) E FLORIANÓPOLIS (SC) ENTRE 1850 E 1880

A cidade do Rio de Janeiro no Brasil oitocentista era o centro irradiador cultural do Brasil e influenciador do gosto nacional, “[...] que correspondia às influências portuguesas, as quais o Rio de Janeiro, por sua vez, representava, sendo a capital do Brasil no Império e também o grande centro operístico e musical do país no séc. XIX” (FRECCIA; HOLLER, 2008, p. 21). Embora os temas e as propostas fossem brasileiros, o pensamento estético europeu refletia-se na literatura, no teatro, na arquitetura, nas artes plásticas e na música, e o modo de dizer e fazer seguia padrões europeus. Românticos, realistas, neoclássicos, naturalistas todos tinham o Brasil como tema (CARVALHO; SCHWARCZ, 2012). Assim as manifestações artísticas e culturais da cidade do Rio de Janeiro também refletiram em outras localidades do país, como nas cidades de Florianópolis e do Rio Grande.

Nos programas de concerto nos jornais de Florianópolis³ estavam presentes apresentações de óperas trazidas pelas companhias líricas e músicos solistas que excursionavam pelo país. Na cidade existia o teatro São Pedro de Alcântara com 400 lugares que “foi mencionado a primeira vez

³ O nome na época era Nossa Senhora do Desterro ou simplesmente “Desterro”. Somente em 1894, como uma homenagem ao então presidente Marechal Floriano Peixoto, a cidade passaria a chamar-se Florianópolis, termo mantido neste trabalho.

em uma nota sobre a visita do casal Imperial à província de Santa Catarina no ano 1845” (COLLAÇO, 1994, p. 23) e desativado em 1869. Collaço (1994) também localizou informação no jornal *O conservador* de 1854 sobre a divisão espacial do teatro São Pedro de Alcântara que era da seguinte forma: a plateia era destinada aos homens e as galerias às mulheres (COLLAÇO, 1994). Outro teatro era o Santa Izabel (atual teatro Álvaro de Carvalho), fundado em 1875 com o objetivo de proporcionar à sociedade desterrense um espaço de apresentações mais condizente com sua condição atual na província, de acordo com Collaço (1994).

Os exemplos da vinda das companhias líricas na cidade de Florianópolis e suas apresentações nos teatros foram encontrados no artigo *Programa Musical no Teatro Santa Isabel*, de Freccia e Holler (2008). Conforme os autores, a notícia foi encontrada no jornal *A Regeneração*, em 1880, e falava sobre a companhia lírica francesa Isabel, dirigida por Felix Verneuille, a qual contava com 22 artistas e estreou com a representação da opereta *Les Cloches de Corneville*, de Planquette, em setembro de 1880. Entre as apresentações, constaram diversas operetas e óperas de Offenbach, como *La Grand Duchesse*, *Orphée aux Enfers*, *La Vie Parisienne*, entre outras de outros autores, como *La Fille du Régiment*, de Donizetti, e *La Fille de Mme. Argot*, de Lecocq (FRECCIA; HOLLER, 2008).

Localizado no extremo-sul do Rio Grande do Sul, em um território costeiro e portuário está a cidade do Rio Grande (RS). No município do Rio Grande, então vila, foi inaugurado o Teatro Sete de Setembro em 1832 (HESSSEL, 1999) com capacidade para 1200 pessoas. Conforme Gimenez (2017), tal instituição foi de grande importância durante a formação da literatura sul-rio-grandense, pois textos poéticos e dramáticos produzidos a partir de seu surgimento foram capazes de influenciar autores contemporâneos e também das gerações seguintes, ajudando na solidificação cultural da cidade (GIMENEZ, 2017) onde, a partir de 1876, começou a funcionar o teatro Polytheama Rio-Grandense. Segundo Bittencourt (2007, p.

2) “nos princípios do século XIX esses grupos economicamente emergentes desencadearam seu processo de assimilação de modelos culturais e estilos de vida burgueses europeus, enquanto as camadas da população que se seguiam permaneciam às margens desse fenômeno” (BITTENCOURT, 2007, p.2). Em relação aos teatros do século XIX, Bittencourt (2007) salienta que a “Sala dos Espectadores, elemento-chave da composição de todo edifício destinado a espetáculos públicos, adquiriu uma faustuosidade (sempre proporcional à riqueza econômica da região) e consagrou a divisão do público em diferentes categorias sociais” (BITTENCOURT, 2007, p. 119).

Em revisões bibliográficas, como no artigo *Apontamentos sobre o movimento teatral em Rio Grande no século XIX*, do historiador Ezio Bittencourt (1996), observam-se informações sobre a passagem de companhias musicais pela cidade do Rio Grande no século XIX. Diversas companhias artísticas internacionais apresentaram-se na época na cidade, destacando-se a Companhia Lírica Verneuil, a Companhia Inglesa de Variedades, a Companhia Italiana de Óperas Tortini, a Companhia Lírica Italiana Narizano, a Companhia Inglesa G.Hadwin & H.Willians e a Companhia Italiana Cuniberti (BITTENCOURT, 1996).

O CIRCUITO DAS COMPANHIAS LÍRICAS MUSICAIS NA ROTA DAS CIDADES DO RIO DE JANEIRO (RJ), FLORIANÓPOLIS (SC) E RIO GRANDE (RS)

Nesta parte são apresentadas informações encontradas nos jornais das cidades pesquisadas, que elucidam repertório dos espéculos e a fundação de companhia lírica. Vale salientar que essa seção se refere a um recorte inicial da investigação, onde se vislumbram informações sobre músicos, repertórios, espaços musicais e formações musicais.

Viajando de paquetes⁴ pela costa marítima, as companhias

⁴ Antigo veleiro que transportava mercadorias, passageiros e correspondência. A partir de 1800, alguns já dispunham de propulsão mecânica

líricas no século XIX participavam de um circuito musical no país que incluía em sua rota a cidade do Rio de Janeiro (a), como é mostrado no mapa na Fig. 1, após a qual os músicos poderiam deslocar-se para Florianópolis (b) e até a cidade do Rio Grande (c). Também ocorria o circuito de outra forma, com companhias que vinham da Argentina e Uruguai e depois seguiam para as cidades mencionadas acima.

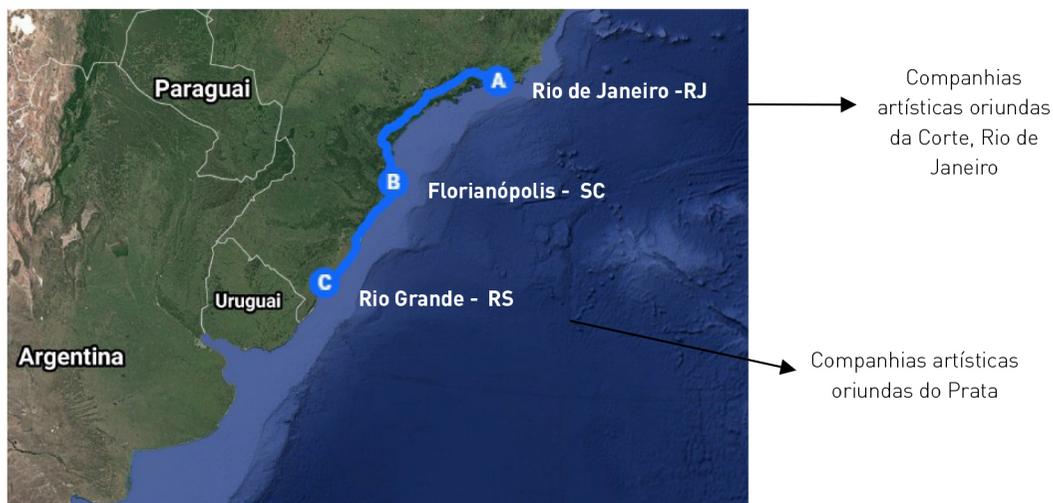


Figura 1: Mapa rota das companhias líricas. Fonte: elaborado pelos autores.

Os jornais trazem informações sobre as práticas musicais das cidades em questão e, além disso, elucidam narrativas sobre as atividades políticas, urbanas, artísticas, estéticas, e costumes da época. Um veículo de comunicação escrito por homens imersos nos acontecimentos ao ponto de serem, ao mesmo tempo, participantes e reflexos deles e assim dá palavra aos que são atores de sua história (LACOUTURE, 2005).

a vapor. Eram dotados de dois mastros com velas redondas, gurupés, com velas latinas toneladas triangulares e velame de entremastro. O casco era fino e alongado podendo atingir mais de 150 metros de comprimento. Foi utilizado para transporte até início do século XX, quando foi substituído por vapores. Fonte: <http://www.naufragiosdobrasil.com.br/guiaembarcacoes.htm>. Acesso em 15 de out. 2021.

Os conteúdos expressos nas narrativas jornalísticas influenciam na construção de costumes sociais, artísticos, estéticos do leitor de uma época, e reforçam o seu sentimento de pertencimento a um grupo. De acordo com Candau (2016, p. 109), “assim o escritor local, que tem o poder de registrar os traços do passado, oferece ao grupo a possibilidade de reapropriar-se desse passado através de traços transcritos [...] Esses

traços são “auxiliares da memória forte, a escrita que pode, ao mesmo tempo, reforçar o sentimento de pertencimento a um grupo, a uma cultura [...]” (CANDAU, 2016, p. 109).

Por meio do levantamento de dados, foram localizados programas de concertos que elucidam a circularidade do repertório lírico no decênio de 1870 nas cidades em questão. Nos jornais *Jornal do Commercio* do dia 14 de maio de 1870 da cidade do Rio de Janeiro; *A Regeneração*, dia 30 de novembro de 1871 da cidade de Florianópolis e no *Diário do Rio Grande* dia 2 de abril de 1872 evidencia-se a apresentação da ópera *O Fantasma Branco* do compositor carioca Joaquim Manuel de Macedo, que foi apresentada no teatro Gynnasio do Rio de Janeiro, no Clube Bohemio de Florianópolis e no Teatro Sete

de Setembro de Rio Grande. Além de elucidar o repertório e a sua circularidade, também observam-se os espaços destinados para as apresentações líricas nos teatros e clubes.

Nos textos também se encontram informações sobre a fundação de companhias líricas, por exemplo no *Echo do Sul* do dia 9 de junho de 1862:

Companhia lyrica – Sr. Cavedagni, artista lyrico bem conhecido do nosso publico, e que já duas companhias de canto trouxeram á provincia abaixo de sua direção acha-se nesta cidade, vindo de Porto Alegre, e segue no próximo paquete para Montevideo, a fim de organizar uma nova companhia, que venha substituir á ultimamente se dissolveu [...] (COMPANHIA LYRICA, 1862).

As companhias líricas fundadas eram nomeadas como francesas ou italianas, mas não vinham desses países e eram organizadas no Brasil, mas também em Montevideu, como ocorreu com a companhia lyrica do Sr. Cavedgni que estreou na cidade do Rio Grande no dia 4 de outubro de 1862, após organizar uma nova companhia vindo de Montevideu e nomeá-la como Companhia Lírica Italiana. E essa menção no título da companhia provavelmente tinha a finalidade de atrair um público maior nos dias de espetáculos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo apresentamos alguns dados a partir de fontes primárias sobre as atividades musicais nas cidades pesquisadas. O movimento operístico estava ativo no século XIX e foi evidenciado em programas de concertos que vislumbram a circularidade do repertório e em uma notícia sobre a fundação de uma companhia lírica. Também pode-se observar que as apresentações musicais que ocorriam nos teatros e clubes eram para determinada parte da população, tendo em vista que “a ópera não é um espetáculo do povo, das camadas mais ‘baixas’: escravos, cortesãs, artesãos e outros. É um espetáculo ligado à nobreza, às elites desse período” (FREIRE, 2013, p. 19).

Os dados levantados nesta parte da investigação trazem infor-

mações sobre a circularidade dos músicos, o repertório, espaços musicais, formações musicais e recepção dos espetáculos. O próximo passo na realização da pesquisa é cruzar as informações entre as cidades pesquisadas para contextualizar esse circuito.

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, Ezio da Rocha. 1996. Apontamentos sobre o movimento teatral em Rio Grande no século XIX. *Revista Biblos*, v. 8, p. 117-137. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/biblos/article/view/449> [Acesso em 20 mai. 2020] BITTENCOURT, Ezio da Rocha. 2007. **Da rua ao teatro, os prazeres de uma cidade:** sociabilidade e cultura no Brasil Meridional. Rio Grande: Furg.

CANDAU, Joel. 2016. **Memória e identidade.** São Paulo: Contexto.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. 1994. **Um painel do teatro Catarinense no século XIX:** com enfoque em Nossa Senhora do Desterro. Universidade de São Paulo. Dissertação em Artes. Orientador: Clóvis Garcia. São Paulo: Universidade de São Paulo.

CARVALHO, Jose Murilo de; SCHWARCZ, Lília Moritz [org.]. 2012. **A construção do nacional:** 1830-1889. Rio de Janeiro: Objetiva.

COMPANHIA LYRICA. *Echo do Sul*. Rio Grande, n. 131, p. 3, 9 de jun. 1862.

FREIRE, Vanda Bellard. 2013. **Rio de Janeiro, século XIX cidade da ópera.** Rio de Janeiro: Garamond.

FRECCIA, Gustavo Weiss; HOLLER, Marcos Tadeu. 2008. Programação musical no Teatro Santa Isabel. *Revista DA-Pesquisa*, v.1, p. 708-718. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15504> [Acesso em 19 de nov. 2021]

GIMENEZ, Leandro Kerr. 2017. **O teatro como provocação literário em Rio Grande no século XIX.** Universidade Federal do Rio Grande. Dissertação em letras. Orientado: Artur Emilio Alarcon Vaz. Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande.

HESSEL, Lothar. 1999. **O teatro no Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LACOUTURE, Jean. 2005. História Imediata. In: LE GOFF, Jaques [org.]. **História Nova.** São Paulo: Martins Fontes, p. 216-239.

ÓRGÃO MEDIOPHONE E MÚSICA CATÓLICA EM UMA PARÓQUIA CATÓLICA NA CIDADE DE PELOTAS

Rafaela Canez Camargo (UFPel)
rafaela.camargo.ufpel@gmail.com

ORGAN MEDIOPHONE AND MUSIC CATHOLIC IN THE PARISH CATHOLIC IN THE PELOTAS CITY

RESUMO

Este trabalho surgiu na disciplina Musicologia II, do curso de Ciências Musicais da UFPel, no 2º semestre de 2019. Nele buscou-se investigar um instrumento encontrado na matriz da Paróquia Sagrado Coração de Jesus, conhecida também por Paróquia do Porto, na cidade de Pelotas-RS, e sua influência na música local. O instrumento não tem sido utilizado, pois não há instrumentistas que o manuseiem. O nome contido em seu medalhão é 'Orgue Médiophone'. O objetivo deste trabalho é descobrir as origens deste instrumento, como ele chegou nesta igreja da cidade de Pelotas e como foi sua presença nas performances musicais locais. Para esta pesquisa, foi realizado: uma busca de material bibliográfico sobre mediophones no séculos XIX e XX e sobre música sacra neste período; análise das informações contidas no instrumento; entrevistas com paroquianos da Paróquia do Porto; leitura e análise de registros da paróquia. Essas etapas ocorrem concomitantemente. O Dictionar de instrumente muzicale de Valeriu Bărbuceanu (2014), define Mediophone como "instrumento soprador com reservatório de ar e teclado, tipo harmônio inventada em 1889 pelos franceses Dumot e Lelièvre". Dumont e Lelièvre são os fundadores da 'Manufacture d'orgues des Andelys', nome que está registrado no medalhão do instrumento. Azard (1983) diz que esta fábrica foi fundada em 1880 e criava instrumentos engenhosos e mais acessíveis. Uma das hipóteses iniciais era de que o instrumento estivesse presente na igreja desde sua fundação, devido ao fato de um instrumento semelhante estar no catálogo da empresa de 1912 e a paróquia ter sido fundada no mesmo ano. Porém, descartou-se esta possibilidade, concluindo que ele pertencera a capela do Hospital da Beneficência Portuguesa. Esta pesquisa está em andamento, sendo necessário buscar informações históricas para descobrir informações sobre a chegada do instrumento à cidade, e explorar a história local, dialogando com paroquianos que participavam para além da matriz.

Palavras-Chave: Organologia; Musicologia; Órgão Mediophone.

ABSTRACT

This work originated in the discipline Musicology II, from the Music Sciences course at UFPel, in the 2nd semester of 2019. In this paper sought to investigate an instrument found in the Parish Church of the Sacred Heart of Jesus, also known as the Porto Parish, in the city of Pelotas-RS, and its influence on local music. The instrument has not been used, as there are no instrumentalists to play it. The name on its medallion is 'Orgue Médiophone'. The objective of this work is to discover the origins of this instrument, how it arrived in this church in the city of Pelotas, and its presence in local musical performances. For this research, it was carried out: a search for bibliographic material about mediophones in the XIX and XX centuries, and about sacred music in this period; analysis of the information contained in the instrument; interviews with parishioners of the Porto Parish; reading and analysis of parish records. These steps occur concomitantly. The "Dictionar de instrumente muzicale" by Valeriu Bărbuceanu (2014), defines Mediophone as "blowing instrument with air reservoir and keyboard, harmonium type invented in 1889 by the French Dumot and Lelièvre. The name on its medallion is 'Orgue Médiophone'. Dumont and Lelièvre are the founders of the 'Manufacture d'orgues des Andelys', a name registered on the medallion of the instrument. Azard (1983) says that this factory was founded in 1880 and created ingenious and more affordable instruments. One of the initial hypotheses was that the instrument had been present in the church since its foundation, due to a similar instrument being in the company's catalog from 1912 and the parish being founded in the same year. However, this possibility was discarded, concluding that it belonged to the chapel of the Beneficência Portuguesa Hospital. This research is in progress, and it is necessary to search for historical information to discover about the arrival of the instrument in the city, and to explore local history, talking to parishioners who participated beyond the church.

Keywords: Organology; Musicology; Organ Mediophone.

INTRODUÇÃO

Este trabalho foi realizado para Musicologia II, uma disciplina do Bacharelado em Música – Ciências Musicais, durante o semestre 2019/2. Seu objetivo inicial é investigar a importância, a função e o desenvolvimento da música na paróquia Sagrado Coração de Jesus/Pelotas-RS, a partir da aquisição do Órgão Mediophone, analisando suas mudanças ao longo do século XX-XXI e as influências instrumentais ao longo do tempo. O tema da pesquisa surgiu a partir da curiosidade despertada ao longo do primeiro semestre do curso, quando vários modos de realização de pesquisa em música foram colocados em pauta e oportunizaram uma nova forma de pensar a cerca desta área acadêmica. A partir dessa perspectiva, comecei a perceber as presenças musicais à minha volta de uma maneira diferenciada. Nisso, percebi, em um canto da Paróquia Sagrado Coração de Jesus, um instrumento abandonado, realizando a mesma função de um suporte para caixa de som.



Figura 1 - Órgão Mediophone na Paróquia Sagrados Coração de Jesus. Foto: Autora, 2019

Ele sempre esteve presente na paróquia desde que comecei a frequentá-la, em torno dos anos 2000. Apesar disso, em momento algum presenciei sua utilização ou escutei seu som. Quando criança lembro-me de brincar em seus pedais e suas teclas, imaginando como seria sua sonoridade. Ao percebê-lo, comecei a elaborar em meus pensamentos as histórias pelas quais tal instrumento poderia ter passado e sua presença na música da paróquia.

Ele era pouco percebido pelos paroquianos, sendo que a maioria não tinha conhecimento sobre o instrumento. Na opinião de alguns, o instrumento deveria ser vendido para arrecadar fundos. Na opinião de outros, não faz diferença. Isso ocorre pois falta conhecimento de sua história.

O instrumento ficava na frente da igreja, ao lado direito do altar, onde popularmente há décadas, os músicos se posicionam para acompanhar a missa. Ele tem uma ligação pela parede, neste canto, que o conduz a um motor que impulsiona ar para seu funcionamento.

Com as reformas do prédio da matriz paroquial, foi realocado para o fundo da igreja, a fim de protegê-lo. Apesar de o intuito ser bom, a retirada dele de seu lugar, foi feita de maneira abrupta, o que causou danos ao mecanismo do mesmo. Hoje, ele não está apto a ser utilizado.

Muito provavelmente, ele foi fabricado em uma época em que o instrumento-mor da igreja, que era mais utilizado e mais valorizado era o órgão de tubos. O que fez com que este belo exemplar se tornasse obsoleto e inutilizado em uma Paróquia católica? Quem tocou neste instrumento? Qual era seu som? Por que Mediophone?

Estes, entre tantos outros questionamentos despertaram a curiosidade para que esta pesquisa fosse realizada. Refletindo sobre a colocação do Papa João Paulo II (2003) “[...] a importante função da música sacra, que São Pio X apresenta seja como um meio de elevação do espírito a Deus, seja como ajuda para os fiéis na participação ativa nos sacrossantos mistérios e na oração pública e solene da Igreja”, prossigo neste trabalho buscando reflexão sobre os vários pontos abordados.

METODOLOGIA

Para a realização desta pesquisa, foram realizadas as seguintes tarefas: uma pesquisa bibliográfica sobre Medióphone no século XIX e XX, assim como sobre a música sacra neste período e as influências do Concílio Vaticano II; análise das informações contidas no instrumento pesquisado, em especial no medalhão da empresa; Entrevistas com participantes da paróquia sagrado coração de Jesus; Leitura e Análise de registros da paróquia, a fim de encontrar informações sobre o instrumento em questão e demais situações em que há presença de música registrada. Essas etapas ocorreram concomitantes umas às outras.

‘ORGUE MEDIOPHONE’

O instrumento em questão se trata de um órgão ‘Medióphone’, nome presente no medalhão da empresa que se encontra no centro do instrumento. Mas do que se trata tal nomenclatura? É comum ouvirmos falar da existência nas igrejas sobre os órgãos de tubos, com seus sons grandiosos e celestiais, ou de harmônios que tem um tamanho consideravelmente menor, assim como seu valor monetário, mas que cumpriam seu papel na música sacra. Porém, órgão Medióphone é um termo pouco escutado neste meio.

O Dicionário de instrumente muzicale de Valeriu Bărbuceanu (2014), define Medióphone como “instrumento soprador com reservatório de ar e teclado, tipo harmônio inventado em 1889 pelos franceses Dumont e Lelièvre”.

Dumont e Lelièvre são os fundadores da ‘Manufacture d’orgues des Andelys. Tal nome também está registrado no medalhão no instrumento estudado. De acordo com Azard:

[...]a fábrica de órgãos criada em 1880 por um trabalhador da cultura: Sr. Dumont treinado por um padre da vila na fabricação de Harmônios.[...] desenvolveu e criou instrumentos engenhosos, como “Orgue Médiophone” imitando o órgão e pode ser adquirido em pequenas preço por igrejas pobres.

[...] A empresa durou até 1914, em declínio. Edifícios agora são usados como depósito de uma loja de departamentos, e estão localizados no final da rue Clémenceau. (AZARD, 1983, p. 60. Tradução da autora)

Em confronto com algumas dessas informações, JACCARD (2008) afirma que a empresa foi fundada por volta 1866, pelo casal Leon Célestin Dumont (1836-1888) e Marie Louise Breton (1838-1921). “Na Andelys, na Dumont Street, ainda podemos ver uma casa com um lintel gravado “Fábrica de órgãos” e sua porta datada de 1874. Isso é o ano da associação com Lelièvre, impressora do “Diário de Andelys”” (JACCARD, 2008 p. 46). A fábrica parou suas atividades com o início da 1ª guerra mundial, na qual passou a produzir materiais bélicos, retomando suas atividades originais em 1919. Ainda sobre a data de fundação da fábrica há informações conflituosas. A partir da placa de um instrumento (Figura 2) feito por eles, é possível afirmar que a empresa foi fundada em 1857.



Figura 2 - Placa de um instrumento feito pela Manufacture d’orgues des Andelys. Foto: Harmoniums et Anches libres Forum francophone

Auffret (2008) afirma que o fundador desta fábrica de instrumentos “[...] é profundamente original, pois não segue o caminho traçado pelos principais fatores dos harmônios.” (p. 32)

Uma de suas grandes invenções é o sistema de órgão Mediophone:

“A intenção Dumont é imitar os jogos de fundos de órgão de tubos (jogos chamados “harmônios” jogos macios e redondos) e os jogos de junco (jogos chamados “médiophones” afiados e poderosos), preservando as especificidades do harmônio e, especialmente, a expressão. Isso acontece facilmente, porque o efeito é impressionante em uma acústica generosa. ‘Este novo instrumento, que agora desempenha um papel importante nas igrejas de instrumentação, é ao mesmo tempo o órgão a tubo e harmônio’”. (AUFFRET, 2008, p. 25. tradução e grifo da autora)

O autor ainda descreve os instrumentos como “bem construídos e robustos”, o qual oferece aos artistas vastas possibilidades de perspectivas música, apesar de que no “primeiro contato seja um pouco confuso, porque o layout dos jogos não é padrão, assim como o acordo entre eles”. Ele é um instrumento considerado três vezes maior e mais potente que um harmônio comum e três vezes mais acessível que um órgão de tubos.

DESCRIÇÃO DO INSTRUMENTO PRESENTE NA PARÓQUIA DO PORTO

Observando o “Catálogo 1912 de la Manufacture Dumont & Cie Les Andelys”, percebe-se um modelo ‘N’ é muito semelhante ao instrumento presente na cidade de Pelotas.



Figura 3 - Mediophone da Paróquia SCJ/Pelotas-RS. Foto: Autora, 2019

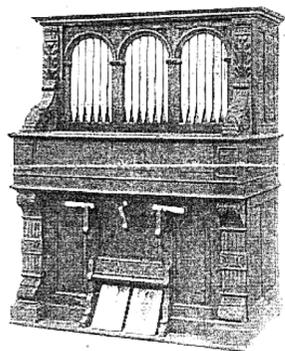


Figura 4 - Modelo N. Foto: Catalogue 1912 de la Manufacture Dumont & Cie Les Andelys

O Órgão Mediophone tem em torno de 2 metros de altura. Sua estrutura é feita de madeira. Há também de madeira, uma fachada de tubos fictícios escondendo a base da cama dos juncos, estando divididos em três ‘janelas’. Em cada lado da frente do instrumento temos entalhado na madeira como que colunas ornamentadas, sem uma figura específica.

O Auffret (2008) explica que

Os instrumentos da igreja são de carvalho polido antigo; aqueles para shows, pau-rosa envernizado ou encerado [...] Eles são, por preço, decorado com curvas florais e de plantas mais ou menos trabalhadas. Os modelos maiores para igrejas e capelas tem uma bela mostra esculpida alinhada tubos, com ou sem torres (AUFFRET, 2008, p. 30. tradução da autora)



Figuras 5 e 6 - Fachadas de Tubos fictícios. Teclas e registros. Foto: Autora, 2019

Há dois teclados, tendo cinco oitavas cada um. Ao lado das teclas de cima, há um botão para ligar o motor que impulsiona o ar. Acima das teclas há 22 alavancas que acionam diferentes registros de forma mecânica. No centro destes acionadores há um medalhão.

Aos pés do Mediophone há pedais, que não são percebidos ao se ver o instrumento a primeira vista atualmente, já que o alongamento destes pedais, juntamente com o banco do instrumento, está guardado em uma sala no segundo piso da igreja.



Figura 7 - Banco e pedais Foto: Autora, 2019

O medalhão de porcelana branca, que se encontra na parte central do instrumento, logo acima do teclado, tem em torno de cinco centímetros de diâmetro. Sua borda é dourada e tem uma faixa em cor verde. Dentro dele há várias informações da empresa que fabricou o instrumento.



Figura 8 - Medalhão Foto: Autora, 2019

No topo, o nome da fábrica, “MANUFACTURE D’ORGUES DES ANDELYS (EURE)”. Abaixo do nome há oito medalhas de-

senhadas, com ilustrações diversas dentro delas, e acima de cada uma, um local e um ano sendo:

Esquerda:

Paris – 1886
Rouen 1896
Bordeaux – 1895
Liverpool – 1886

Direita:

Paris – 1878
Barcelone 1888
Na’ers – 1894
Acadientle; - 1886

Sob as medalhas está escrito em francês: “9 medalhas de ouro”, “6 diplomas de honra”, “Grands prix”, “Milan 1906”, “Bruxelas 1910”. Observando os prêmios que estão registrados no medalhão do instrumento, o órgão foi feito após 1910, já que o prêmio mais novo presente nele é datado deste ano, um Grand Prix de Bruxelas.

Além disso, há um anúncio (figura 9) de um jornal francês feito em dezembro de 1912, intitulado “ORGUES pour ÉGLISES, ÉCOLES e SALONS”, De acordo com esse anúncio, “Le Mediophone” tem cinco diplomas de honra. Na placa/medalhão que há no Mediophone da Paróquia SCJ/Pelotas-RS, o instrumento tem seis diplomas de honra. Sabendo isso, pode-se afirmar que o instrumento que se encontra ali foi feito posterior há isso.



Figura 9 – Recorte de anúncio da Manufacture D’orgues les Andelys . Foto: La Dépêche coloniale illustrée – BnF Gallica

Levando em consideração o fato de que com o início da 1ª guerra mundial em 1914, a Manufacture teve suas atividades instrumentais paralisadas, pressuponho que a construção deste instrumento em específico ocorreu antes disso. Finalizando esta questão, estes fatos levam-nos a crer que o instrumento em questão foi fabricado entre 1912 e 1914.

Seguindo a descrição do medalhão, está registrado ali o nome da companhia “DUMONT et CIE.”. Abaixo, em destaque está escrito ‘ORGUE MEDIOPHONE’, e em seguida “Harmôniphase, Claviphone, Chorifone, Contrebasse” e “TABLEU-SOLFEGE de L. DUMONT”. Está lista de nomes refere-se aos tipos de instrumentos criados e registrados pela empresa. Por fim, em uma letra reduzida, está escrito “BREVETES S.G.D.G.”, que se trata do registro da patente da peça.

O MEDIOPHONE NA CIDADE DE PELOTAS

Agora que já sabemos sobre a origem do instrumento, a pergunta é: Como ele chegou à cidade de Pelotas? No início da pesquisa, uma das hipóteses, devido ao fato de um instrumento semelhante estar no catálogo da empresa no ano de 1912 e a paróquia ter sido fundada no mesmo ano, era a de que ele estaria presente na igreja desde seu princípio.

Não raras vezes, uma paróquia surge a partir de uma comunidade que é promovida de status, assumindo a responsabilidade por determinada região. Mas este não é o caso da Paróquia do Porto. Ela não possuía um templo no seu ano de fundação. Sua primeira matriz foi uma casa comum que foi preparada para tal. Logo mais, após uma visita pastoral do bispo da época, Dom Francisco de Campos Barreto, foi construído de madeira uma matriz provisória. “Não há muitos outros dados sobre a primitiva Matriz do Sagrado Coração de Jesus, construída em madeira. Sabe-se pouco de sua arquitetura, rudimentar e improvisada, [...]” (IGREJA SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS) Em 1915 começou de fato a construção da, até hoje, matriz da paróquia Sagrado Coração de Jesus. Tal construção ocorreu ao longo de 10 anos, sendo inaugurada em 1916 para início de atividades, porém sem

a presença da icônica torre, sendo apenas finalizadas as obras em 1925.

Levando em consideração este período de construções, e com a noção de que os recursos para edificação foram adquiridos com o auxílio do povo em geral e com doações maiores de algumas famílias mais privilegiadas, a aquisição de um instrumento de tal porte e importado da Europa não era uma necessidade primária. Constatando isso, segui as leituras dos registros da paróquia em busca da data de aparição de tal instrumento. Terminei por perceber a falta de tal informação nos registros li-dos até década de 90.

Isto me fez entrar em uma região de conflitos de informações, pois as informações adquiridas oralmente com os paroquianos, divergem de várias formas. Um exemplo destes conflitos foi à conversa que tive com um casal de paroquianos, no qual os dois discordavam sobre a presença do instrumento na ocasião de seu casamento em 1974.

Alguns afirmaram a presença do instrumento desde muito tempo, outros afirmam que ele não estava na paróquia e que o Pe. Severino Augusto Frizzo havia trazido ele. É fato é que sempre que se perguntava sobre o instrumento, o nome deste padre aparecia. Alguns paroquianos afirmaram que ele costumava tentar tocar, mas não em celebrações, apenas por divertimento. A funcionária da limpeza da paróquia disse que ele costumava, e em suas palavras, brincar com o órgão em momentos em que a igreja estava vazia.

Os relatos levaram a crer que seu uso não era habitual na liturgia. Alguns paroquianos relataram seu uso, mas, em momentos diversos. Durante as missas a assembleia ‘puxava’ os cantos. Outros relataram que havia sim acompanhamento nas missas.

Outra informação conflituosa era sobre o local no qual os músicos eram acomodados nas celebrações. Alguns relataram que sempre foi aonde ocorre a organização dos músicos hoje: ao lado direito do altar. Outros afirmaram que os músicos se colocavam no coro. Mas com essa informação, outra pergunta surge: Se a

música acontecia no coro, como o órgão foi colocado e retirado de lá? Houve pessoas que afirmaram que ele foi descido por cordas. Mas outra pergunta pode ser feita: se o instrumento se utiliza de um motor, que está localizado na rua, ligado por um cano pela parede do local atual onde os músicos ficam hoje, onde este motor ficava localizado no coro? As informações não montavam o quebra-cabeça da história.

Em diálogo com o professor Jonas, docente do curso de licenciatura em Música da UFPel, foi descoberto que tal instrumento não pertencia à Matriz da Paróquia SCJ – Pelotas/RS, mas sim há uma de suas comunidades, a capela São Pedro, do Hospital da Sociedade Portuguesa de Beneficência de Pelotas (Fundada em 1857; capela inaugurada em 1891). O Padre Severino, ao perceber tal instrumento em uma capela da paróquia fez um acordo, trocando um dos harmônios presentes na Matriz pelo tal Órgão Mediophone. Minha hipótese é que tal acordo foi feito de forma oral, já que até então, não encontrei nenhum relato disso nos documentos oficiais da paróquia.

Isso explica vários conflitos de informação. O instrumento que antes era utilizado na música da paróquia era um harmônio, acredito que o mesmo que se encontra hoje na Capela São Pedro. Este poderia sim estar no coro, pois seu tamanho não o impede de ser carregado.

Posteriormente, conversando com um ex-integrante do Grupo Jovem da Paróquia do Porto, que atuava no ministério de música jovem, tive acesso a estas fotos do mesmo período:



Figura 10 e 11 – Músicos em 1998. Músicos em 1999 ou 2000. Foto: Arquivo da Autora

Levando em consideração essa informação, o instrumento chegou na matriz paroquial entre 1998 e 2000.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história acerca do Órgão Mediophone na Paróquia SCJ – Pelotas/RS ainda tem muitos pontos em aberto, mas sua presença ali, e sua falta de uso, podem ser interpretadas também pelo modo que a música católica para as missas tem sido alterada, de forma que o instrumento não condiz com um estilo musical atualmente utilizado pela maioria dos músicos na cidade de Pelotas. Além disso, a formação musical para tais celebrações têm sido feitas de forma muito mais simples, para se tornar acessível para todos os membros da igreja. Com isso, há falta de músicos instruídos para o manuseio deste instrumento tão grandioso.

Está pesquisa, ainda não está concluída. É necessário buscar mais fontes históricas, em especial sobre a capela da Sociedade Portuguesa de Beneficência de Pelotas, para descobrir informações acerca de sua chegada à cidade. Além da pesquisa através do registro, é preciso explorar a história oral do local, dialogando com paroquianos que tenham participado fortemente desta comunidade, para além da matriz da Paróquia do Porto.

REFERÊNCIAS

AZARD, Marie Magdelaine. 1983. **Historie Des Andelys Et Ses Hameaux**. Andelys, Editions Horvath. 1983.

AUFFRET, Pascal. 2008. Les Médiophones Manufacture d'orgues des Andelys Maison Dumont & Lelièvre Dumont & Cie, Successeurs. **L'harmonium français**, n. 3, Junho de 2008, p. 25-36. Disponível em: <http://harmonium.fr/fichiers-a-telecharger/les-mediophones-28pascal-auffret29.pdf> [Acesso em 30 de outubro de 2021]

BARBUCEANU, Valeriu. 2014 **Dictionar de instrumente muzicale**. Matei Banica. – Buresti: Grafoard.

IGREJA DO SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS. **Livro de Tombo I** [1912-1959]: manuscrito, aberto em 1912.

_____. **Livro de Tombo II** [1960-1995]: manuscrito, aberto em 1963.

_____. Documento de Restauo da Paróquia Sagrado Coração de Jesus.

JACCARD, Claude. 2008. Restauration d'un Médiophone Dumont & Lelièvre avec système harmoniphase Modèle petit vertical G, type Renaissance, 21 registres, 6 ½ jeux reels. **L'harmonium français**, n. 4, Dezembro de 2008, p. 46-51. Disponível em: <http://www.harmonium.fr/fichiers-a-telecharger/restauration-d27un-mediophone-dumont-26-lelievre-6-jeux-et-demi-avec-systeme-harmoniphase-28claud-jaccard29.pdf>. [Acesso em: 30 de outubro de 2021]

JOÃO PAULO II, Papa. 2003 **Quirógrafo do Sumo Pontífice João Paulo II - No Centenário do Motu Proprio «Tra Le Sollicitudini» sobre a Música Sacra**. Santa Sé, Roma, 22 de novembro de 2003. Disponível em: http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/2003/documents/hf_jp-ii_let_20031203_musica-sacra.html [Acesso em 30 de outubro de 2021]

ESPAÇO SVAB: UM WEBSITE DEDICADO À CARREIRA ARTÍSTICA E PEDAGÓGICA DE ZDENEK SVAB

ESPAÇO SVAB: A WEBSITE DEDICATED TO THE ARTISTIC AND PEDAGOGICAL CAREER OF ZDENEK SVAB

Marco Aurélio G. Vilas Bôas (UFBA)
marcogvb@hotmail.com

Celso José R. Benedito (UFBA)
benedito.celso@gmail.com

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo evidenciar a carreira artística e pedagógica de Zdenek Svab. Esse trabalho em construção busca através de uma revisão bibliográfica e documental, unir um inventário de materiais que ilustram a relevância deste profissional para o ensino e fazer musical da trompa no país. Os resultados da pesquisa e parte do material coletado até aqui vêm sendo tratados e disponibilizados para fins de pesquisa e apreciação em ferramentas virtuais como website, Youtube e Instagram. Espaço Svab site, canal e perfil desses mecanismos têm como objetivo específico, servir como um dispositivo de busca de fácil acesso para a comunidade trompística brasileira. Trompista tcheco radicado no Brasil desde 1968, Svab produziu e construiu ao longo de sua carreira, materiais relevantes para a história da trompa no país. Participou de gravações em mais de 100 álbuns entre o erudito e o popular. Além de ter contribuído com estreias e registros de obras brasileiras para trompa.

Palavras-Chave: Zdenek Svab; Trompa; Colaboração compositor/intérprete; Pesquisa e apreciação; Website.

ABSTRACT

This research aims to highlight the artistic and pedagogical career of Zdenek Svab. This work in progress seeks to unite an inventory of materials that illustrate the relevance of this professional for teaching and making music for the horn in the country, through a bibliographical and documental review. The research results and part of the material collected so far have been treated and made available for research and appreciation purposes in virtual tools, such as a website, YouTube and Instagram. Espaço Svab site, channel and a profile of these mechanisms have the specific goal of serving as an easily accessible search resource for the Brazilian horn community. A Czech horn player living in Brazil since 1968, Svab has produced and built throughout his career materials relevant to the history of the horn in the country. He has participated in recordings on over 100 albums among classical and popular music, in addition to having contributed with premieres and records of Brazilian works for horn.

Keywords: Zdenek Svab; French Horn; Composer / interpreter collaboration; Research and evaluation; Website.

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa tem como objetivo evidenciar a carreira artística e pedagógica de Zdenek Svab. Através de um resgate documental e bibliográfico de fatos históricos, curiosidades e materiais esquecidos com o tempo, mas de grande relevância para o ensino e fazer musical da trompa no país, que - serão tratados e disponibilizados para a comunidade trompística brasileira.

Trompista tcheco radicado no Brasil desde 1968, Svab deixou uma carreira promissora na Europa onde ocupava o cargo de primeira trompa da Orquestra Sinfônica de Praga para construir uma trajetória artística e pedagógica em terras brasileiras.

Contracenou com renomados compositores brasileiros e, através do diálogo colaborativo estreou e estimulou uma lista de novas obras, inclusive algumas, dedicadas a ele. Entusiasmado, sempre promoveu e divulgou o repertório brasileiro para trompa em suas atividades profissionais.

Antônio Augusto (1964 – 2020) em sua dissertação já apontava questões e trazia informações sobre o perfil educador de Svab.

Exerce intensa atividade como professor na Uni-Rio, onde oferece gratuitamente aulas de trompa para um número expressivo de alunos, sendo responsável pela formação dos melhores trompistas que atuam no mercado carioca atualmente. (Augusto, 1999, p.16)

Procurando entender as necessidades e dificuldades do ensino da trompa na universidade e nos mais diferentes festivais de música do país nos quais participou, criou, ao longo de sua carreira pedagógica, uma escola de trompa atendendo essas necessidades e formando diversos trompistas no Brasil. Como pesquisador, mostra claramente em sua dissertação a sua dedicação a todos os seus alunos e colegas brasileiros objetivando levar o entusiasmo aos mesmos, oferecendo informações que buscam enriquecer a literatura da trompa no Brasil (SVAB, 1996, p. VI). E mostrando sua preocupação com assuntos direcionados a trompa e sua história conclui:

O propósito de conseguir reunir o máximo de informações sobre a passagem histórica da trompa no Brasil deixa aqui um espaço, possibilitando a continuidade de pesquisas que abordem o mesmo tema, tentando assim desvendar várias questões obscuras. (SVAB, 1996, p. 108).

Muito se perdeu e/ou se esqueceu sobre essa trajetória regada de contribuições históricas. Essa pesquisa aprofundada sobre a carreira artística e pedagógica de Svab vem reunindo e selecionando informações e documentos que ajudam a ilustrar sua relevância para a história da trompa brasileira. Os resultados obtidos vêm servindo de alimento para o Espaço Svab¹, apresentando ao público como um todo, parte de sua contribuição profissional.

ATIVIDADES ARTÍSTICAS

Desde seu primeiro contrato no Brasil com a OSB (Orquestra Sinfônica Brasileira) em 1968, a exigência de um músico educador dividia suas atividades em duas vertentes, artística e pedagógica. Essas duas atividades se mantiveram ativas e de forma intensa por praticamente toda sua trajetória profissional aqui no Brasil, apesar de em um primeiro momento a atividade artística se sobrepôr à pedagógica.

Como intérprete logo se torna inspiração para os trompistas brasileiros e desperta curiosidades dos compositores contemporâneos atuantes no cenário brasileiro, levando-os a compor para o instrumento. “Muitos compositores brasileiros dedicaram a ele suas obras, que contribuíram para o aumento do repertório de música brasileira para trompa”. (Augusto, 1999, p.16).

Membro fundador de diversos grupos camerísticos, como o Sexteto Rio², incentivou músicos e compositores para esse

1 Website dedicado à carreira artística e pedagógica de Zdenek Svab onde são disponibilizados resultados desta pesquisa e parte do material coletado para uso de pesquisa e apreciação.

2 Grupo fundado em 1969 pelos músicos Heitor Alimonda (piano),

gênero musical. Como solista esteve à frente de muitas orquestras do país. Participou em gravações de dezenas de discos entre o erudito e o popular.

- ESPAÇOS SONOROS

Entre as obras dedicadas a Svab, *Espaços Sonoros*, do compositor César Guerra-Peixe (1914 – 1993), ganha destaque para a presente pesquisa pela sua concepção feita através da contribuição entre compositor e intérprete, “uma prática comum na música contemporânea” (DOMENICI, 2010, p.1142).

O convívio diário na OSN, orquestra onde Svab também trabalhava, fortalece essa amizade e estabelece uma parceria artística musical que resulta em uma obra de relevância internacional que colabora para com o repertório de trompa brasileiro e para com o material didático do instrumento, uma vez que passa ser uma peça bastante presente nas grades curriculares das universidades de música do Brasil. (Bôas, 2021, p. 2).

Svab tem um carinho especial para com essa obra, declara ser uma peça promissora e diferente do habitual repertório para o instrumento (Beltrami, 2007). Tanto é que solicitou a Guerra-Peixe que a transformasse em uma suíte para trompa e piano ou a adaptasse para trompa e orquestra. Seus pedidos não foram atendidos, mas, com o aval do compositor, ele próprio transcreve a música para trompa, oboés e cordas e o maestro Roberto Duarte (1941) revisa para sua estreia. Uma versão que foi tocada apenas em três oportunidades, todas elas tendo Svab como o solista. Sua estreia aconteceu em 1994 no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) da cidade do Rio de Janeiro, em evento comemorativo aos 80 anos do compositor. Depois disso, foi apresentada nas cidades de Campos do Goytacazes/RJ e Montenegro/RS. Esquecida, sem regis-

Celso Woltzenlogel (flauta), Paolo Nardi (oboé), José Botelho (clarineta), Noël Devos (fagote) e Zdenek Svab (trompa). Considerado o melhor grupo de música de câmara no ano de 1970, estreou e registrou obras relevantes do repertório brasileiro e estrangeiro.

tros e edição, seu resgate se torna um objetivo específico da pesquisa. Essa versão ainda pouco conhecida poderá ser mais uma opção para os conteúdos programáticos e de ensino da trompa, podendo estar presente nos programas orquestrais de nosso país, contribuindo na difusão e promoção da música nacional de concerto.

ATIVIDADE PEDAGÓGICA

Como já dito, Svab exerce atividade pedagógica desde seu primeiro contrato no Brasil em 1968. Mas, é após sua constante atuação em diversos estados brasileiros como artista e professor convidado para festivais e concertos, que sua trajetória pedagógica se difunde. Buscando entender as dificuldades e necessidades do ensino da trompa no país, constrói ao longo de sua carreira (1984 – 2008) na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) uma escola moderna de trompa no Brasil a fim de suprir essas necessidades, formando grande parte dos trompistas atuantes no cenário nacional. Porém, um diferencial se faz presente em seu incentivo à pesquisa e na construção de um longo legado no Brasil.

Assuntos, por exemplo, tratados pelo professor Carlos Gomes quando diz que:

Com essa preocupação de ensino profissionalizante, a escola coloca em segundo plano a orientação universitária voltada para a prática da pesquisa e da investigação sistemática, centrada no diálogo interdisciplinar e na interação permanente com a comunidade e suas características. (Oliveira, 1991, p.107).

Sobre sua carreira pedagógica, vale ressaltar que o ensino universitário direcionado a trompa no Brasil é algo ainda extremamente novo comparando-se com o ensino em países europeus. Antes de sua chegada ao Rio de Janeiro, por exemplo, o ensino era dirigido por um tutor de metais no Instituto Nacional de Música (hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro) e somente em 1911 acontece

a nomeação do primeiro professor específico de trompa, o professor Rodolpho Pfefferkorn, alemão nascido em 1870 na cidade de Berlim. (Augusto, 1999, p.12)

Seu aluno Marcos Benzaquêm (1911 – s/d) é quem o substituiu de forma interina no ano de 1939 e efetivamente em 1945. Além disso, Marcos Benzaquêm foi o primeiro trompista a ocupar a cadeira de 1ª trompa da OSB, antes disso também foi trompista da Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro.

Outro professor relevante para essa instituição foi o professor baiano Carlos Gomes de Oliveira (1932 – s/d), quem assumiu o cargo em 1983.

Contemporâneos, Carlos Gomes e Svab formam a referência de ensino da trompa na cidade do Rio de Janeiro a partir da década de 1980. Svab, no entanto se torna uma forte referência, não só na cidade do Rio de Janeiro, mas como em todo o Brasil, participando como docente dos mais diferentes festivais de música do país.

CONSIDERAÇÕES PESSOAIS

Svab interage muito bem com a comunidade, seu lado humano muito mencionado em depoimentos de amigos e alunos, nos mostra bem seu olhar social preocupado com o meio. Como já mencionado, oferecia aulas gratuitas para alunos oriundos de diferentes cidades e estados brasileiros, além disso, escrevia a próprio punho seu “Plano de Estudo”³ para cada um deles.

Seu acolhimento, sua dedicação e entusiasmo são combustíveis motivadores, certamente o que fez muitos de seus alunos seguirem os mesmos passos. Pelo menos cinco deles ocupam hoje cadeiras de professores em importantes

³ Plano elaborado por Zdenek Svab com exercícios técnico-musicais e organização dos estudos. Este plano ganha com essa pesquisa uma versão editada e é disponibilizado gratuitamente no site Espaço Svab – www.espacosvab.com.br

universidades federais brasileiras, é o caso de Philip Doyle professor de trompa da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Celso Benedito professor da UFBA (Universidade Federal da Bahia), Adalto Soares professor de trompa da UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), Igor Yuri Vasconcellos professor de trompa da UFG (Universidade Federal de Goiás) e Marcos Albricker professor de trompa da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais). O que leva a crer que seu legado permanecerá presente por muitos e muitos anos. Devemos considerar também que grande parte dos músicos trompistas atuantes de orquestras brasileiras tiveram em algum momento de sua formação, ensinamentos advindos do professor Svab, seja em festivais, masterclasses ou na universidade.

Outra contribuição de SVAB para assuntos relacionados à trompa foi a criação da ABRAT (Associação Brasileira de Trompistas) em 1996, que se tornou um mecanismo agregador que anos mais tarde se tornou a ATB (Associação de Trompistas do Brasil) da qual foi nomeado como membro honorário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A oportunidade de desenvolver um website voltada para a carreira do Professor Zdenek Svab vem sendo uma experiência única, de grande valor e aprimoramento profissional.

Acredito estar sendo construído de forma sistematizada, um material de pesquisa que será útil para os trompistas, ao trazer à tona um repositório de toda uma vivência musical de um artista importantíssimo para o cenário artístico brasileiro. Svab, sempre incentivou e promoveu a criação e atualização do repertório para trompa, bem como também foi o protagonista de muitas obras estreadas.

A história de Zdenek Svab é de grande relevância e se mistura com a história da trompa no Brasil. Sou prova viva de que seu objetivo se concretiza. Entusiasmado, dedico-me

a essa pesquisa que busca trazer informações e apresentá-las aos colegas na expectativa de enriquecer os trompistas brasileiros de conhecimento histórico. Na esperança de estar no caminho certo, torço para que este trabalho possibilite e incentive novas pesquisas e pesquisadores. Desta forma manteremos vivo o legado e a memória profissional de Svab.

Os resultados obtidos com a pesquisa até o momento podem facilmente ser acessados em ferramentas virtuais como Espaço Svab (website), no Espaço Svab (Youtube)⁴ e Espaço Svab (Instagram)⁵.

4 Canal na plataforma Youtube para divulgação de registros de áudio, participações de Zdenek Svab em gravações de discos dos gêneros erudito e popular.

5 Perfil da rede social Instagram para divulgação de fotografias, vídeos e notas informativas sobre a trajetória profissional de Zdenek Svab.

REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Antônio José. 1999. **O repertório brasileiro para trompa:** elementos para uma compreensão da expressão brasileira da trompa. Dissertação. Curso de Mestrado em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientador: Prof. Dr. Antonio Jardim. Cidade: Rio de Janeiro/RJ.

BELTRAMI, Waleska Scarme. 2006. **Música brasileira para trompa e piano:** um repertório desconhecido. Dissertação. Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Orientadora: Lenita Waldige Mendes Nogueira. Campinas/SP.

_____. 2007. **Espaços Sonoros para trompa e piano de César Guerra-Peixe.** Trabalho final/Entrevista com Professor Trompista Zdenek Svab. Disciplina: Música Brasileira Século XX. Programa de Pós Graduação em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Professora. Ruth Serrão. Cidade: Rio de Janeiro/RJ.

BÔAS, Marco Aurélio Gomes Vilas. 2021. **Espaços Sonoros:** O universo artístico e pedagógico de Zdenek Svab. Revista Científica da Associação Brasileira de Trombonistas, nº1, vol 3, p. 9 – 18. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/btaj/article/view/58834/33976>. [Acesso em 10 ago. 2021].

_____. 2021. **Espaços Sonoros Para Trompa e Orquestra:** Uma Versão Desconhecida. Newsletter da Associação de Trompistas do Brasil, 2º trimestre. Disponível em: <https://espacos-svab.com.br/wp-content/uploads/2021/10/Espacos-Sonoros-Para-Trompa-e-Orquestra-Uma-Versao-Desconhecida.pdf> [s/d].

DOMENICI, Catarina Leite. 2010. *O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa auto etnográfica.* ANPPOM: XX Congresso, [s. l], p. 1142-1147.

OLIVEIRA, Carlos Gomes de. 1991. **O ensino da trompa na escola de música da UFRJ.** Dissertação. Centro de Pós-Gra-

duação, Pesquisa e Extensão. Conservatório Brasileiro de Música. Orientadora: Professora. Helena Rosa Trope. Cidade: Rio de Janeiro/RJ.

SVAB, Zdenek. 1996. **História da Trompa do Brasil.** Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Orientador: Dr. José Maria Neves. Rio de Janeiro/RJ.

AS PERFORMANCES DE ARTHUR MAIA EM PALCO NA TURNÊ QUANTA

ARTHUR MAIA'S PERFORMANCES IN PALCO ON THE QUANTA TOUR

Wagner dos Santos Sicca (UFPel)
wssicca.eduf@gmail.com

RESUMO

A pesquisa realizada tem como objeto de análise performances do baixista carioca Arthur Maia (1962-2018) como solista na seção introdutória da canção Palco, de Gilberto Gil, em apresentações realizadas durante a turnê Quanta, realizada em 1997. Por meio de uma análise que contempla aspectos musicais e extramusicais, o trabalho buscou oferecer uma visão abrangente das performances que considerou o material musical produzido, os elementos técnico-musicais relacionados e também sobre a atuação do instrumentista no contexto cênico das apresentações. Diferentes procedimentos metodológicos foram empregados para suprir os objetivos da pesquisa. A seleção do material audiovisual foi feita através de pesquisa em fonogramas e sites de compartilhamento de vídeos. Seguiram-se uma análise apreciativa das gravações e a transcrição dos solos para partitura. Assumindo que o ponto de vista de Maia era fundamental para a compreensão de seu processo criativo, foi empreendida uma pesquisa documental focada em entrevistas e declarações do músico nos mais diferentes meios. Uma pesquisa bibliográfica, orientada a temas como performance, improvisação e harmonia, forneceu o embasamento teórico para a análise. Os trabalhos de Blum (2001), Costa (2018) e Nettl et al (2001) basearam a discussão sobre "composição" e "interpretação", conceitos elencados por Maia como modalidades de criação musical empregadas na construção dos solos. A teoria dos campos musicais de Turino (2008) permitiu uma certa leitura das performances e dos papéis dos envolvidos, enquanto Blacking (2007), ao discorrer sobre os diferentes sentidos que as pessoas podem atribuir aos símbolos musicais, enriqueceu a reflexão sobre a comunicação entre artista e público em uma performance de apresentação.

Palavras-Chave: Música popular brasileira; baixo elétrico; performance musical; processos criativos; improvisação.

ABSTRACT

The present research has as its object of analysis the performances of the bassist from Rio de Janeiro, Arthur Maia (1962-2018), as a soloist in the introductory section of the song Palco, by Gilberto Gil, in presentations made during the Quanta tour, carried out in 1997. Through an analysis that includes musical and extra-musical aspects, the work sought to offer a comprehensive view of the performances that considered the musical material produced, the related technical-musical elements and also the performance of the instrumentalist in the scenic context of the presentations. Various methodological procedures were used in order to meet the research objectives. The selection of audiovisual material was made through research on phonograms and video sharing websites. This was followed by an appreciative analysis of the recordings and the transcription of the solos to sheet music. Assuming that Maia's point of view was fundamental for the understanding of his creative process, a documentary research was carried out, focused on interviews and statements made by the musician in a wide variety of sources. A bibliographical research, focused on themes such as performance, improvisation and harmony, provided the theoretical basis for the analysis. The works by Blum (2001), Costa (2018) and Nettl et al (2001) based the discussion on "composition" and "interpretation", concepts listed by Maia as musical creation modalities used in the construction of solos. The fields of music theory, by Turino (2008), allowed a certain reading of the performances and roles of those involved, while Blacking (2007), by discussing the different meanings that people can attribute to musical symbols, enriched the reflection on the communication between artist and audience in a presentation performance.

Keywords: Brazilian popular music; electric bass; musical performance; creative processes; improvisation.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Um dos grandes baixistas da música popular brasileira, o carioca Arthur Maia (1962-2018) construiu uma sólida e diversificada carreira. Oriundo de uma família com relação próxima com a música, Maia começou a tocar bateria aos 4 anos de idade. Aos 13, se mudou com os pais para Niterói (RJ) e, com a mudança de cidade, também trocou de instrumento: passou a tocar baixo elétrico, mesmo instrumento de seu tio Luizão Maia. Em sua vida dedicada à música, Arthur atuou como produtor, arranjador, diretor musical e compositor. Como instrumentista, gravou uma série de discos solo e acompanhou nomes consagrados da música como Ivan Lins, Ney Matogrosso, Djavan, Lulu Santos, Carlos Santana e Pat Metheny. Um de seus trabalhos mais conhecidos foi o realizado junto a Gilberto Gil, músico baiano com quem Arthur tocou por mais de duas décadas, participando de inúmeros shows e vários discos (SICCA, 2021, p. 22-26).

A pesquisa realizada tem como objeto uma pequena parte dessa produção: as atuações de Maia como solista na seção introdutória da canção *Palco* (Gil) em performances da turnê *Quanta*, excursão relativa ao disco homônimo lançado por Gil em abril de 1997 e ocorrida entre abril e dezembro do mesmo ano. O estudo consistiu na análise das performances por meio de gravações, levando em consideração aspectos musicais e extramusicais, ou seja, o material sonoro produzido e as performances *per se*.

A seleção do material se deu por meio de pesquisas em fonogramas e em sites de compartilhamento de material audiovisual que resultaram em dois registros: um vídeo, disponível no site Youtube, que contém a gravação do show realizado em 5 de julho em Montreux, na Suíça, durante a 31ª edição do *Montreux Jazz Festival*; e um áudio, gravado em 13 ou 14 de agosto no Rio de Janeiro (capital) e presente como faixa de abertura do álbum *Quanta gente veio ver*, lançado em 1998.

A análise apreciativa do material foi um dos procedimen-

tos metodológicos adotados neste estudo, permitindo a coleta de informações sobre os aspectos musicais (o que inclui os recursos técnicos e idiomáticos do baixo elétrico explorados por Maia) e extramusicais. Com o intuito de conhecer o ponto de vista do instrumentista, também foi empreendida uma pesquisa documental com ênfase em sua formação musical, sua concepção sobre os solos em *Palco* e suas ideias sobre criação musical de modo geral. Uma pesquisa bibliográfica forneceu embasamento teórico para as reflexões aqui apresentadas.

CRIAÇÃO E PERFORMANCE DE MÚSICA

Um improvisador nato. Assim se definia Maia, que mergulhou no estudo da improvisação por volta dos 17 anos e fez dessa uma de suas formas de expressão artística mais conhecidas (ENTREVISTA..., 2010). No caso de *Palco*, música que o baixista tocava desde seu ingresso na banda de Gil, boa parte dos incontáveis solos que fez foram improvisados. A iminência da gravação do álbum ao vivo, no entanto, fez com que ele adotasse outra estratégia, conforme revelado em um workshop:

*Palco é uma música que eu adoro, toco ela desde que eu toco com o Gil, mas, pô, cada dia fazia um solo — o que era muito bom. Então, cada dia, por exemplo, se eu já fiz 2 mil shows com o Gil, por aí, eu acho que mil eu criava um solo na hora assim, que a gente gosta de improvisar. Não tô aqui fazendo frase, tô aqui vendo o que que vai dar, entendeu? Não tenho previsão de muita coisa. (...) Mas daí na hora de gravar, naquele *Quanta gente...*, (...) me deu vontade de fazer uma melodia pra ela. (...) Mas, assim, acabei fazendo uma música daquilo, porque foram anos de solo. (MAIA, 2015)*

A afirmação de Maia deixa claro que o contexto da apresentação, que seria gravada e lançada como um álbum ao vivo, foi um condicionante em seu processo criativo e determinante para o tipo de solo que seria executado. Ao ser questionado pelo solo em uma entrevista, o baixista respon-

deu que improvisava entre partes de uma melodia composta (NASCIMENTO, 2011, p. 34), o que evidencia seu entendimento de “composição” e “improvisação” como modalidades distintas de criação musical. Tomando como base o conceito de improvisação apresentado por Nettle *et al* (2001), assumimos que o diferencial dessa forma de criação reside no fator temporal: aqui, a criação é feita durante a performance.

Sendo a performance uma “função do tempo e do espaço” (LIMA; AFONSO, 2009, p. 6), sua natureza é efêmera e cada ocorrência, única. Desta forma, diferentes interpretações de uma mesma composição resultarão em materiais diferentes.

A performance de música é “constituída por todas as ações que concorrem para fazer soar aquilo que pretendem os executantes e que interessa aos ouvintes” (CIRINO, 2005, p.87), portanto a compreensão do cenário onde ela ocorre pode ser útil à reflexão. O sistema de campos musicais proposto por Thomas Turino permite que as apresentações da turnê *Quanta* sejam entendidas como performances de apresentação, um tipo de performance ao vivo no qual um artista prepara e gera música para uma audiência que não participa diretamente do fazer musical (TURINO, 2008, p. 26). O *feedback* da plateia, entretanto, pode impactar o processo criativo do improvisador (BAILEY, 1993, P. 44), evidenciando que há uma certa comunicação entre artista e público no contexto da performance. Tal comunicação, que envolve a compreensão dos signos que são compartilhados entre os envolvidos, é induzida por uma moldura, que é uma “estrutura mental para interpretar uma fatia específica da experiência” (TURINO, 2008, p. 14, tradução nossa).

Isto posto, é possível afirmar que um bom desempenho de um músico como Maia envolve o conhecimento do contexto da apresentação, a compreensão do seu papel como performer e a capacidade de produzir música inteligível para a audiência. Ao afirmar em uma entrevista que “para mim, virtuosismo é emocionar. (...) Você tem de ser um pouco mais do que simplesmente sua técnica. Deve expandir a emoção, e isso

aprendi ouvindo, porque eu me emocionava” (NASCIMENTO, 2011, p. 34), Maia indica que buscava uma comunicação que transcendesse questões técnico-musicais, sendo tão inclusiva quanto possível.

ASPECTOS MUSICAIS

O solo de Arthur Maia em *Palco* ocorre entre uma seção inicial que apresenta improvisos de percussão e voz e o tema da música, presente já na gravação original do disco *Luar (a gente precisa ver o luar)* (1981). A música está em compasso quaternário simples e o solo é desenvolvido sobre a progressão harmônica do tema que é repetida em *loop*. A progressão, que está na tonalidade de Ré maior, está descrita na Figura 1:



Figura 1 - Progressão harmônica do solo (SICCA, 2021, p. 32)

Já a estrutura do solo é definida pelas técnicas de mão direita empregadas por Maia: a primeira parte do solo é tocada com *pizzicato*, técnica que o baixista executava pinçando as cordas com as pontas dos dedos indicador e médio alternadamente; a segunda parte é tocada com o *slap*, técnica na qual as cordas são percutidas com a lateral do polegar e puxadas com os dedos indicador ou médio. Dispostas nessa ordem, as técnicas colaboram para que o solo tenha um caráter de “crescimento”, com acréscimo progressivo de dinâmica e densidade de notas, chegando a um clímax que leva ao tema da música. O mapeamento das seções nas duas gravações mostrou diferenças em suas durações, o que indica que, embora a forma em duas partes fosse seguida, os solos podiam variar em tamanho de acordo com a performance.

A melodia é, em boa parte, desenvolvida levando em consideração a tonalidade, com o emprego da escala maior de Ré; sobre o acorde de empréstimo modal, no entanto, Maia emprega a escala de Sol dórico, destacando as notas Si \flat e Fá natural para evidenciar o acorde estranho à tonalidade. Um recurso interessante utilizado pelo baixista é o *scat singing*, tipo de improvisação vocal na qual o músico canta sílabas ou onomatopeias sem valor semântico (ROBINSON, 2001). Ao fazer o *scat* em uníssono com a melodia improvisada no baixo, entendo que Maia demonstrou domínio do baixo elétrico e plena consciência sobre a criação melódica, evidenciando que sua criatividade extrapolava o instrumento que, em suas mãos, era apenas mais uma ferramenta pela qual ele expressava sua musicalidade.

A afirmação de que o solo continha elementos compostos levou à tentativa de identificação desse material. Como não foi encontrada nenhuma gravação de performances posteriores à do Rio de Janeiro, não é possível saber o quanto do solo registrado no álbum *Quanta gente veio ver* foi efetivamente repetido. O material selecionado, porém, permite encontrar o quanto do solo do Rio de Janeiro já existia à época do show de Montreux. A busca por material recorrente levou à identificação de quatro frases executadas em momentos específicos do solo: nas 6^a e 8^a repetições da progressão harmônica e nos finais de cada seção.

É interessante que algumas das frases ocorram mais de uma vez no solo de Montreux, o que é natural pois, a essa altura, o solo ainda não estava totalmente “composto” ou finalizado como estava no show do Rio de Janeiro. De qualquer forma, a existência desse material em Montreux permite a interpretação de que pelo menos parte do trabalho de Maia na construção do solo do Rio envolveu a *organização* de material pré-existente, e não apenas a criação de melodias novas.

ASPECTOS EXTRAMUSICAIS

As principais considerações deste tópico dizem respeito à performance de Montreux, registrada em vídeo. A disposição dos músicos no palco, ilustrada na Figura 2, naturalmente coloca Gilberto

Gil em destaque, porém a visibilidade de toda a banda é garantida pela organização do espaço: os instrumentistas da parte posterior ficam sobre uma plataforma elevada, enquanto outros, entre os quais está Maia, ficam ao lado de Gil. O cantor, por meio de sua constante movimentação e interação com a banda, promove uma performance na qual o protagonismo acaba sendo compartilhado. Há um aparente esforço para que todos os músicos ganhem visibilidade, dividindo o palco, local celebrado pela canção, de forma igualitária. Além disso, o público é provocado à interação, tanto por Gil como pela banda, fazendo essa performance de apresentação ser tão participativa quanto possível.



Figura 2 - Músicos no palco do Montreux Jazz Festival (GILBERTO..., 2019)

Ao anunciar Maia, Gil se desloca para o fundo do palco e direciona todas as atenções ao baixista, que basicamente se mantém no local destinado a ele, como se estivesse exercitando o profundo respeito que nutria pelo “professor” — forma como se referia ao cantor (TOMMASO, 2004, p. 20). O restante da banda reduz a di-

nâmica do acompanhamento para que o baixista, aparentemente concentrado em busca de um bom desempenho técnico, execute seu solo da melhor forma possível. Com o passar do tempo, Gil se aproxima de Maia e passa a reagir ao solo; mais adiante, canta em uníssono com o baixo a melodia do fim da parte A, uma das quatro compostas mapeadas nesta pesquisa. Na seção de slap, de caráter mais percussivo, Maia passa a dançar acompanhado do incremento de dinâmica impresso pela banda e pelas palmas do público que responde ao chamado de Gil. O solo termina com muita intensidade, fazendo a deixa para o tema original da canção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo realizado nesta pesquisa representou uma oportunidade para que eu, também baixista, mergulhasse com maior atenção em parte da obra de um músico que é uma grande referência e influência para mim. Conhecer com um pouco mais de profundidade a história de Arthur Maia e entender como se deu sua diversificada formação musical e sua ampla atuação na música popular brasileira é muito positivo na medida em que outras perspectivas sobre sua musicalidade são abertas e novas interpretações são possíveis.

A análise das gravações e a pesquisa documental empreendida permitiram um vislumbre do processo criativo de Maia, um olhar sobre suas ideias relacionadas à música e suas formas de explorar os recursos idiomáticos de seu instrumento. A reflexão sobre as performances apresentada, a despeito de suas limitações, auxilia na compreensão do fenômeno musical sob uma visão mais ampla, não restrita a aspectos estritamente musicais.

Creio que a importância da contribuição da obra de Arthur Maia à música brasileira, tão presente em minha formação musical e na de tantos outros baixistas, ficará em crescente evidência com o passar dos anos. Pouco se passou desde seu lamentável falecimento e muito há o que ser estudado sobre sua obra, principalmente no âmbito acadêmico. Espero que sigam-se a esta inúmeras outras pesquisas sobre Maia e que mais conhecimento sobre sua musicalidade seja produzido.

REFERÊNCIAS

BAILEY, Derek. 1993. *its nature and practice in music*. Boston (EUA): DaCapo Press.

BLACKING, John. 2007. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 16, n. 16, p. 201-218. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064>. Acesso em: 19 abr. 2021.

BLUM, Stephen. 2001. *Composition*. In: GROVE Music Online. Oxford (EUA): Oxford University Press. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06216>. Acesso em: 18 abr. 2021.

CIRINO, Giovanni. 2005. **Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira**. Universidade de São Paulo, Dissertação. Mestrado em Antropologia. Orientador: John Cowart Dawsey. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08082006-164103/pt-br.php>. Acesso em: 22 abr. 2021

COSTA, Rogério. 2018. A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas. **Debates**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 177-187. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/7860>. Acesso em: 26 abr. 2021.

ENTREVISTA Arthur Maia no TVCIFRAS "Parte 1". Produzido por André Braz e Mariane Machado. [S. l.: s. n.], 2010a. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal TV Cifras. Disponível em: <https://youtu.be/lXavVNBp5OY>. Acesso em: 25 abr. 2021.

QUANTA gente veio ver [CD]. 1998. Vários compositores. Intérprete: Gilberto Gil. Gravadora: WEA Music. 2 CD (80min).

GILBERTO Gil - Palco (1997). [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (8min). Publicado pelo canal

Vintage Far East. Disponível em: <https://youtu.be/XiOZsYMSzyQ>. Acesso em: 16 maio 2011.

IMA, Patrick M. de S.; AFONSO, Luis A.

E. 2020. A arte da performance como um meio para se pensar uma prática musical criativa. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 30., Manaus. **Anais [...]** Manaus: [s. n.], 2020. Disponível em: <http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/292/182>. Acesso em: 26 maio 2021

MAIA, Arthur. Workshop (parte 3), Feira de Santana (BA), 28 mar. 2015. Disponível em: https://youtu.be/QYkIgD_sLPI. Acesso em: 10 maio 2011.

NASCIMENTO, Heverton. 2011. Arthur Maia: graves gigantes. **Revista Bass Player** Brasil, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 28-41.

NETTL, Bruno; WEGMAN, Rob C.; HORSLEY, Imogene; COLLINS, Michael; CARTER, Stewart A.; GARDEN, Greer; SELETSKY, Robert E.; LEVIN, Robert D.; CRUTCHFIELD, Will; RINK, John; GRIFFITHS, Paul; KERN, Barry. 2001. *Improvisation*. In: GROVE Music Online. Oxford (EUA): Oxford University Press. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13738>. Acesso em: 18 abr. 2021.

ROBINSON, J. Bradford. 2001. *Scat singing*. In: GROVE Music Online. Oxford (EUA): Oxford University Press. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24717>. Acesso em: 18 abr. 2021.

SICCA, Wagner dos Santos. 2021. Os solos de Arthur Maia em Palco: análise de performances da turnê Quanta. Universidade Federal de Pelotas. Trabalho de Conclusão de Curso. Bacharelado em Música Popular. Orientador: Rafael Henrique Soares Velloso. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: <http://pergamum.ufpel.edu.br:8080/pergamumweb/vinculos/0000d0/0000d0c4.pdf>. Acesso em: 30 out. 2021.

TOMMASO, Renato. 2004. Pelo mundo do baixo. **Revista Cover Baixo**, São Paulo, nº 21, p. 16-22.

TURINO, Thomas. 2008. **Music as social life: the politics of participation**. Chicago: The University of Chicago Press.

A COLABORAÇÃO COMPOSITOR-INTÉRPRETE E O PROCESSO CRIATIVO NA COMPOSIÇÃO DE UMA OBRA PARA TROMBONE

COMPOSER-PERFORMER COLLABORATION AND THE CREATIVE PROCESS IN THE COMPOSITION OF A WORK FOR TROMBONE

Diego Ramires S. Leite (UDESC)
diego.ramires@hotmail.com

Acácio Tadeu C. Piedade (UDESC)
acaciopiedade@gmail.com

RESUMO

Esta pesquisa explora a relação colaborativa entre compositor e intérprete durante o processo de criação de uma nova obra musical que tem uma relação intertextual com o Concerto para Trombone e Orquestra de Ernst Mahle (1983). Além de analisar esse processo criativo, a pesquisa visa demonstrar os benefícios intrínsecos neste tipo de colaboração para o desenvolvimento de repertório e técnica instrumental, além da relação interpessoal entre os agentes envolvidos.

Palavras-Chave: Composição; Colaboração; Compositor; Intérprete; Trombone.

ABSTRACT

This research explores the collaborative relationship between composer and performer during the process of creating a new musical work that has an intertextual relationship with Ernst Mahle's Concerto para Trombone e Orquestra (1983). In addition to analyzing this creative process, the research aims to demonstrate the intrinsic benefits of this type of collaboration for the development of repertoire and instrumental technique, in addition to the interpersonal relationship between the agents.

Keywords: Composition; Collaboration; Composer; Performer; Trombone.

INTRODUÇÃO

A colaboração entre compositores e intérpretes na música erudita é uma atividade corriqueira desde a antiguidade. O processo colaborativo iniciou pelos próprios compositores-intérpretes, como por exemplo Johann Sebastian Bach e Ludwig Van Beethoven, que compunham e executavam suas próprias obras, assim como seus contemporâneos, que também escreviam música com a colaboração de (e para) outros instrumentistas ainda mais virtuosos. Outros exemplos colaborativos de compositores reconhecidos é o trabalho de Johannes Brahms e o violinista Joseph Joachim, e mais recentemente, o de Luciano Berio e diversos instrumentistas distintos na composição das suas quatorze *Sequenze*.

No século XVI há peças escritas pensadas nas capacidades técnicas de um instrumentista em especial, já que era comum que compositores tivessem contato com músicos instrumentistas e que estes desenvolvessem algum tipo de relação social, sendo majoritariamente a de amizade pessoal. Esta aproximação entre compositores e intérpretes gerou incontáveis benefícios para ambas as partes: os compositores puderam ampliar o conhecimento sobre os instrumentos, acelerando o progresso da escrita e técnicas composicionais, e os intérpretes puderam contribuir de forma prática com a solução e viabilidade de execução dessas obras. Sobre o contexto histórico mais atual deste tipo de colaboração, Domenici (2010) expõe:

Colaborações entre compositores e intérpretes tem sido uma prática comum nos últimos 50 anos. Contudo, a falta de documentação e estudos dedicados a esse fenômeno parece ser um claro indicador da aceitação do modelo hierárquico das relações compositor-intérprete. Fundado sobre a noção romântica da obra de arte autônoma esse modelo adquiriu força reguladora com os compositores Modernistas, promovendo um crescente afastamento entre os campos da composição e da interpretação até meados do século XX (DOMENICI, 2010, p. 1142).

Sonia Ray (2010) relata que:

As colaborações compositor-performer no século XXI revelam experimentações intuitivas no processo secular de criação pautado na afinidade entre músicos contemporâneos. Tal fato pode ser observado, ao longo da história da música, em vários exemplos de compositores dedicados a escrever para seus intérpretes prediletos e que eram de sua convivência (RAY, 2010, p. 1).

QUESTÃO DE PESQUISA

Definida como uma atividade cooperativa entre ambas as partes, a colaboração compositor-intérprete é constituída de interação, diálogo e cooperação na construção de uma nova obra musical. Dentro deste viés ainda temos os tipos de colaboração, os níveis e as formas de atuação, desde as menos atuantes (quando o intérprete é consultado sobre uma ou outra passagem musical apenas) até um total e completo envolvimento no processo composicional por parte do intérprete (quando há encontros regulares com o compositor, sugestões de passagens e nos aspectos composicionais).

O conceito supracitado é defendido por autores pioneiros na pesquisa sobre esta área de atuação, que apesar de ser praticada há mais de quatro séculos, ganhou seus primeiros registros documentais acadêmicos apenas na década de 1960 com o artigo do compositor Lukas Foss. Foss (1963) aborda esta relação do ponto de vista histórico, desde Bach e Beethoven até meados do século XX, onde de acordo com o autor, há uma separação entre composição e performance. Esta separação também ocorria devido a divisão das atividades de composição e interpretação (performance) em duas disciplinas com currículos próprios e que desenvolviam habilidades específicas, contribuindo ainda mais pra esse distanciamento entre as áreas. Este panorama se modificou a partir da segunda metade do século XX com a busca por novas sonoridades, distanciamen-

to da música tonal e procura por uma identidade particular por parte dos compositores.

A presente pesquisa de doutorado se encontra em pleno andamento e explora a relação colaborativa entre compositor e intérprete durante o processo de criação de uma nova obra musical para trombone solista. O objetivo é identificar e explorar os possíveis caminhos a seguir na prática colaborativa, possibilidades e formas de cooperação entre compositor e intérprete a partir da literatura já existente. Também visa demonstrar os benefícios intrínsecos nesta atividade, como a contribuição para o repertório e técnica do instrumento em apreço, além do crescimento, conhecimento, experiência e vivência dos agentes envolvidos no relacionamento interpessoal. Tem inspiração em relações de colaboração compositor-intérprete que ocorrem há séculos, mas evoluíram e se modificaram através dos anos, e ainda, passaram a ser documentadas. Sendo assim, consiste em uma pesquisa baseada na prática, mas fundamentada através de investigações e práticas anteriores de diversos autores.

Segundo Beal e Domenici (2001, n.p.), neste tipo de colaboração há quatro possibilidades de atuação do intérprete, sendo classificadas como: intérprete executante, intérprete consultor, intérprete encomendador e intérprete cocriador. Há três momentos onde a interação pode ocorrer: antes (intérprete encomendador), durante (intérprete consultor, intérprete cocriador) e depois (intérprete consultor, intérprete executor). Em adição à classificação das possibilidades colaborativas, Hayden e Windsor (2007, p. 33), citam 3 categorias principais:

DIRETIVA: aqui a notação tem a função tradicional de instruções aos músicos fornecidas pelo compositor. A hierarquia tradicional de compositor e intérprete (es) é mantida e o objetivo é determinar completamente a execução por meio da partitura. A instrumentação para as peças desta categoria tende a ser de natureza acústica e com-

posta por conjuntos conduzidos ou grupos de câmara. A colaboração em tais situações é limitada a questões pragmáticas na realização, conforme descrito no final da introdução. INTERATIVA: aqui o compositor se envolve mais diretamente na negociação com músicos e / ou técnicos. O processo é mais interativo, discursivo e reflexivo, com mais contribuições dos colaboradores do que na diretriz da categoria, mas em última análise, o compositor ainda é o autor. Alguns aspectos da performance são mais 'abertos' determinados por uma pontuação. Os trabalhos desta categoria tendem a notação, instrumentos acústicos e meios eletrônicos. COLABORATIVA: aqui o desenvolvimento da música é realizado por um grupo através de um processo de tomada de decisão coletiva. Existe no autor singular ou hierarquia de papéis. As peças resultantes não têm nenhuma notação tradicional ou usam notação que não define a macroestrutura formal. As decisões sobre a estrutura em grande escala não são determinadas por um único compositor. Em vez disso, eles são controlados, por exemplo, por meio de decisões de grupo improvisadas ao vivo ou algoritmos de computador automatizados. As peças que se enquadram nesta categoria usam mídia eletrônica e digital em combinação com instrumentos acústicos ao vivo ou gravados (HAYDEN; WINDSOR, 2007, p. 33, tradução nossa).

É importante ressaltar que embora essas categorias não sejam exclusivas e fechadas, podem ser utilizadas como um guia para estudos de caso, que assim podem ser bem situados e, justamente por não seguirem classificações estritas, algumas pesquisas e projetos podem ter aspectos de uma ou mais categorias.

O CONCERTO DE ERNST MAHLE

A nova obra tem uma relação intertextual com o Concerto para Trombone de Mahle. Sendo assim, o compositor e sua biografia fazem parte deste trabalho, assim como uma análise sobre o concerto.

Ernst Mahle é um compositor alemão naturalizado brasileiro, nascido em Stuttgart em 1929. Foi aluno de Hans-Joachim Koellreutter e atualmente reside em Piracicaba (S.P.), cidade onde fundou a Escola de Música de Piracicaba, nacionalmente reconhecida e formadora de milhares de jovens instrumentistas desde 1953.

O *Concerto para Trombone e Orquestra* foi composto em 1983, e surgiu da necessidade de novas obras para os concursos de jovens solistas da Escola de Música de Piracicaba, onde se compunha peças pra cada concurso e de acordo com o nível técnico dos alunos. Conforme falado por Mahle em entrevista concedida a um dos autores deste texto, a inspiração e a tônica para compor o concerto para trombone foi o apreço pela temática da música nordestina, seus ritmos e modos específicos.

A instrumentação é a de uma orquestra sinfônica completa com exceção do naipe de trombones, havendo três movimentos contrastantes: Moderato, Adagio e Vivo. Seus temas são baseados no folclore nordestino, escala mixolídia e modos pré-estabelecidos por Mahle, que estão em sua apostila de modos, escalas e séries. Segundo Barros (2005, p.52), estas apostilas (criadas em 1977) contém os princípios teóricos que estruturam a música de Mahle, dando acesso privilegiado ao seu pensamento estético-musical.

Na presente pesquisa foi feita uma análise formal, harmônica e estrutural, com a identificação dos temas em cada movimento e suas derivações, variações e desenvolvimentos. A entrevista feita por telefone com o compositor Ernst Mahle também foi bastante enriquecedora para a análise, vindo a confirmar diversas informações e a fornecer outras também.

O PROCESSO COLABORATIVO NA COMPOSIÇÃO DA PEÇA

Nesta parte do trabalho abordaremos a colaboração entre os autores deste artigo que possuem também uma relação compositor/intérprete na construção da nova peça, abordando os aspectos vivenciados sob a ótica do vínculo estabelecido durante esta prática. A imersão acontece nos processos de criação envolvidos na relação entre o compositor e o intérprete no âmbito do vínculo construído durante o progresso de construção da peça e o produto final. A fundamentação se dá através dos referenciais de Cardassi e Bertissolo (2019 e 2020), Ray (2010), Borém (1998), Domenici (2010, 2012 e 2013) e Roche (2011).

A dinâmica escolhida foi a de que o compositor criaria um determinado trecho e/ou excerto e o instrumentista, faria o estudo e a análise deste trecho. A partir dessas composições iniciais iria acontecer a colaboração, sugestão e diálogo sobre ideias e contribuições na composição por parte do intérprete. Na prática, os passos seguidos são: ideias de frases ou temas de ambos sujeitos (compositor e intérprete); sugestão de trechos pelo compositor e debate pós execução por parte do intérprete; composição de trechos inteiros pelo compositor e gravação após estudo por parte do intérprete e posterior diálogo sobre as impressões de ambos.

Em uma esfera ainda mais específica, o compositor Acácio Piedade escreve trechos relacionando-os com o *Concerto para Trombone e Orquestra* de Mahle e, assim que finalizado, é enviado para o instrumentista Diego Ramires, com a finalidade de atestar os resultados e de levantar impressões sobre a composição. Outra interação relevante dos diálogos é a indicação da possibilidade sempre presente de alterações ou acréscimo de elementos que sejam interessantes à composição. Sobre as alterações discutidas, a escrita de trechos muito agudos ou graves no instrumento foi um ponto bastante discutido e trabalhado, onde havia notas em ambos os extremos do trombone, nos registros chamados de superagudos e subgraves e com di-

nâmicas de difícil execução conforme a partitura exposta na figura a seguir:

Figura 1 - Exemplo de alterações de passagens a partir do diálogo entre intérprete e compositor. Fonte: Composição (partitura) de Acácio Piedade (2021).

O primeiro trecho (a esquerda) se refere à composição original de Acácio Piedade, com referências intertextuais à obra de Mahle, mas que havia alturas de difícil execução no trombone. O segundo trecho (a direita da figura) consiste na versão finalizada após diálogo, interação e audição por parte de compositor e intérprete. Estas peças para trombone se tornarão uma base para uma obra para trombone solista e orquestra, destinada a ser executada após o concerto de Mahle.

A formação de uma pasta no google drive com arquivos de exercícios e técnicas que fizessem parte da rotina diária

de estudos, com sonoridades variadas do trombone sendo alteradas através do uso de diferentes surdinas e com gravações e peças da literatura possibilitam a troca instantânea e interação com o compositor, que também pôde adquirir uma fonte ampla dos recursos e possibilidades do trombone. As audições dos trechos gravados se mostram fontes de discussão referente a melhora e refinamento da composição, onde pudemos trabalhar questões relacionadas à variação de timbre do instrumento. A partir disso, foi possível experimentar e alterar articulações, timbre e sonoridade, enriquecendo a composição. Concluímos fazendo as considerações sobre o momento atual da pesquisa, impressões e metas atingidas até aqui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa está explorando a relação compositor-intérprete entre o compositor Acácio Piedade e o trombonista Diego Ramires durante o processo de criação de uma nova obra para trombone solista. A proposta da colaboração registrada, documentada e executada de forma sistemática gera diversos benefícios à ambas as partes, sendo eles o crescimento da interação entre outros compositores e outros intérpretes, o desenvolvimento da relação interpessoal entre os colaboradores, o desenvolvimento técnico dos indivíduos e a criação de uma obra nova, agregadora à literatura do instrumento e concebida sob medida pelo compositor para o intérprete em questão com participação ativa do instrumentista.

Embora ainda não concluída, a pesquisa proporcionou um olhar direcionado à possíveis caminhos a seguir na prática colaborativa, possibilidades e formas de cooperação e relação entre compositor e intérprete a partir da literatura já existente. A oportunidade de entrevistar o compositor nonagenário Ernst Mahle e conhecer mais sobre sua vida e obra foram particularmente transformadores, pois possibilitou vislumbrar um olhar totalmente distinto de nossas experiências habituais na performance e na composição.

Apesar de o processo de colaboração ter sido prejudicado em razão da pandemia e conseqüente distanciamento social, obtivemos três excertos (ou três pequenas peças) concluídos até o presente momento.

REFERÊNCIAS

- BEAL, Touanda Julia; DOMENICI, Catarina. 2014. A colaboração compositor-intérprete: Concepções e conceitos na ótica de compositores e intérpretes. **Salão UFRGS 2014: SIC - XXVI SALÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UFRGS**. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/113711/Poster_37580.pdf?sequence=2 [Acesso em 01 ago. 2021]
- BARROS, Guilherme. 2005. **Goethe e o pensamento estético-musical de Ernst Mahle: um estudo do conceito de harmonia**. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música. Orientador: Paulo José Moraes Pinheiro. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- BORÉM, Fausto. 1998. Lucipherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. **Revista OPUS**, n.1, v. 5, p. 48-75. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/62> [Acesso em 08 ago. 2021]
- CARDASSI, Luciane; BERTISSOLO, Guilherme. 2019. Colaboração compositor-performer: uma proposta de metodologia. **Anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, v. 29, p. 1-9. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2019/5785/public/5785-20859-1-PB.pdf [Acesso em 08 ago. 2021]
- CARDASSI, Luciane; BERTISSOLO, Guilherme. 2020. Shared musical creativity: teaching composer-performer collaboration. **Revista Vórtex**, v. 8, n. 1, p. 1-19. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3449/2272> [Acesso em 11 ago. 2021]
- DOMENICI, Catarina Leite. 2010. O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. **Anais do XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. p. 1142-1147. Disponível em: https://www.academia.edu/download/31565990/CATARINADOMENICI_ANAIS_da_ANPPOM_2010.pdf [Acesso em 05 ago. 2021]
- DOMENICI, Catarina Leite. 2012. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. **Revista do Conservatório de Música da UFPEL**, n.5, p. 65-97. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2479> [Acesso em 12 ago. 2021]
- DOMENICI, Catarina Leite. 2013. It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. **Revista do Conservatório de Música da UFPEL**, n. 6, p. 1-14. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/3202> [Acesso em 01 ago. 2021]
- FOSS, Lukas. 1963. The changing composer-performer relationship: A monologue and a dialogue. **Perspectives of New Music**, n. 2, v. 1, p. 45-53. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/832102> [Acesso em 03 mai. 2021]
- HAYDEN, Sam; WINDSOR, Luke. 2007. Collaboration and the composer: Case studies from the end of the 20th century. **Tempo**, n. 240, v. 61, p. 28-39. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/tempo/article/abs/collaboration-and-the-composer-case-studies-from-the-end-of-the-20th-century/BDE4A-7941B10714D45D87283522680A1> [Acesso em 10 ago. 2021]
- RAY, Sonia. 2010. Colaborações compositor-performer no Século XXI: uma idéia de trajetória e algumas perspectivas. **Anais do XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. p. 1310-1314. Disponível em: anaiscongresso_anppom_2010/ANAIS_do_CONGRESSO_ANPPON_2010.pdf [Acesso em: 29 jul. 2021]
- ROCHE, Heather. 2011. **Dialogue and collaboration in the creation of new works for clarinet**. University of Huddersfield. Doctoral thesis. Department of Media and Performance (ADMP). Advisor: Philip Thomas, Philip. Huddersfield: University of Huddersfield.

GUILLÉN E A CUBANIDADE, PREGÓN E O “SON”

GUILLÉN AND CUBANITY, PREGÓN AND THE “SON”

Diego Ramires S. Leite (UDESC)
diego.ramires@hotmail.com

Acácio Tadeu C. Piedade (UDESC)
acaciopiedade@gmail.com

RESUMO

Este trabalho visa apresentar um recorte do trabalho de conclusão de curso *PREGÓN: uma análise da relação texto-músicas*, que tinha como objetivo estudar as relações entre texto e música na canção Pregón do compositor Frederico Richter e poema de Nicolas Guillén. Dessa forma, o presente trabalho propõe a abordar, de forma breve, a trajetória do poeta Nicolás Guillén, a conjuntura política que permeia sua escrita e fundamenta seu estilo de escrita e por fim uma análise desses elementos estilísticos no poema Pregón que pertence ao livro *Songoro Cosongo* (1931). Guillén é um dos mais importantes poetas cubanos por sua contribuição política, dentro da poesia, para o movimento afro-cubano, a cubanidade e a importância do mestiço na construção social de Cuba. Para retratar sua trajetória, abordar os elementos estéticos da obra do poeta e características gerais de seus poemas, se fará uso da revisão de literatura e, por fim, realiza-se uma breve análise do poema “Prégon”, buscando identificar os elementos citados anteriormente...

Palavras-Chave: Nicolás Guillén; Cubanidade; son.

ABSTRACT

This work aims to present an excerpt from the course conclusion work *PREGÓN: an analysis of the text-music relationship*, which aimed to study the relationship between text and music in the song Pregón by composer Frederico Richter and poem by Nicolas Guillén. Thus, this work proposes to briefly address the trajectory of the poet Nicolás Guillén, the political situation that permeates his writing and underlies his writing style, and finally an analysis of these stylistic elements in the poem Pregón that belongs to the book *Sógoro Cosongo* (1931). Guillén is one of the most important Cuban poets for his political contribution, within poetry, to the Afro-Cuban movement, Cubanity and the importance of the mestizo in the social construction of Cuba. To portray his trajectory, address the aesthetic elements of the poet's work and general characteristics of his poems, a literature review will be used and, finally, a brief analysis of the poem “Prégon” is carried out, seeking to identify the elements mentioned above.

Keywords: Nicolás Guillén; Cubanity; Son.

INTRODUÇÃO

Primeiramente, neste capítulo será abordado a trajetória de Nicolás Guillén, poeta cubano importante pela sua contribuição política, dentro da poesia, para o movimento afro-cubano, a *cubanidade*¹ e a importância do mestiço na construção social de Cuba. Logo após, aborda-se elementos estéticos da obra do poeta e características gerais de seus poemas, por meio de revisão de literatura, baseando-se em Duarte (2011), Brito (2008), Grešová (2016), Okai (2013), Souza (2007), Godoy (2002) e Ramírez (2020). Por fim, realiza-se uma breve análise do poema *Prégon*, buscando identificar os elementos citados anteriormente.

NICOLÁS GUILLÉN: O POETA

Nicolás Cristóbal Guillén nasceu em 10 de julho de 1902, na cidade de Camagüey, no interior de Cuba, em 1902, no ano em que o país teve seu primeiro governo independente reconhecido. Seu pai, Nicolás Guillén Urra, era jornalista e foi fundador do periódico *Las Dos Repúblicas*, teve uma vida política bastante ativa, sendo eleito senador pelo Partido Liberal em 1908, mas assassinado em 1917, durante a guerra civil conhecida como “La Chambelona”.

A morte do pai acarretou também na perda do jornal editado pelo mesmo para os conservadores que assumiram o poder, forçando Nicolás a ajudar nas contas da família e a trabalhar como tipógrafo (DUARTE, 2011; BRITO, 2008).

Com o objetivo de cursar direito, Guillén se mudou para Havana e lá se matriculou na Universidade de Direito em 1922, contudo em seguida abandonou os estudos, voltando a sua terra natal e dedicando-se ao jornalismo. Entretanto,

1 O termo *cubanidade* foi muito utilizado por Guillén e segundo Bernardo Oliveira Neto (2019, p. 11) significaria a união do branco e do negro africano na constituição da identidade do povo cubano. Parafrazeando Guillén (2020), o cubano não seria diferenciado por sua cor, fosse branca ou negra, mas seria identificado por uma única cor: a cor cubana.

em 1926 retornou a Havana quando passou a colaborar em seções de alguns jornais e revistas literárias: primeiramente na seção *Ideales de una raza*, do conservador *Diário de la Marina*, e posteriormente no *El Mundo*. Até 1936, seguiu colaborando com vários periódicos, como *El loco*, *Resumen*, periódico do Partido Comunista (DUARTE, 2011). Durante seu tempo no *Diário de la Marina*, teve certeza de sua tendência vanguardista e assim começou a se reunir com o chamado Grupo Minorista, do qual faziam parte Juan Marinello, Ruben Martínez Villena, Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, entre outros. Este grupo é o embrião do que viria ser o vanguardismo na arte com forte influência e militância sócio-política. O grupo tinha em comum a oposição ao governo Zayas e a intervenção norte-americana propiciada pela Emenda Platt. Junto a isso, os Minoristas eram contra o governo ditatorial de 1925, iniciado por Gerardo Machado, e visavam a implementação de políticas de fortalecimento da educação pública, bem como melhorias nas condições de vida e trabalho dos operários e dos agricultores, entre outras políticas públicas. Por fim, em 1937, Guillén ingressou no Partido Comunista. (GRESOVÁ, 2016, BRITO, 2008).

Em sua obra poética sempre houve elementos de mestiçagem. Conforme Brito:

Em 1930, Guillén escreve *Motivos de son* e em 1931, *Songoro Cosongo*, ambos com características de son, em torno de um tema e de repetição de palavras. Algumas de suas composições poéticas, pela melodia, ritmos e cadências afro, servem [*sic*] de inspiração para a música popular cubana. Sem se importar com as características de seus versos, os quais em muitas ocasiões expressam sensualidade, humor e africanismo, Guillén inclui neles características imperialistas (BRITO, 2008, p. 2).

Como já mencionado o mestiço e sua importância para a formação do Estado-nação cubano serão os grandes temas abordados por Guillén. Assim, ele se utiliza de elementos sonoros, sejam rítmicos ou prosódicos, dos negros afro-cubanos para desenhar essa identidade mulata em seus poemas.

Entre 1934 até 1959, Nicolás começa a escrever livros com conteúdo claramente político e social, por isso acaba por ser exilado por 5 anos para fora do país, durante o governo de Fulgêncio Batista, e retorna a Cuba em 1959, após a revolução. Em 1962 é eleito presidente da recém-fundada União dos Escritores e Artistas de Cuba. Faleceu com 87 anos, no dia 16 de julho de 1989, na cidade de Havana, Cuba. (BRITO, 2008).

SON E ESTÉTICA

Sua militância política trouxe para seus poemas a situação do negro em Cuba, o que foi sua grande marca. Em sua autobiografia, publicada em 1982 com o título *Páginas Vueltas*, o poeta destacou dois aspectos importantes na sua formação como jornalista e poeta. Um dos aspectos é o seu posicionamento contra o imperialismo norte-americano. De acordo com o próprio poeta, Cuba saiu de anos de escravidão sob o domínio hispânico para o domínio capitalista norte-americano. O segundo aspecto é a sua própria experiência como mulato, vivendo entre parentes e amigos da família tanto brancos como negros, o que o levava a perceber as questões sociais envolvendo esses diferentes grupos em Cuba, bem como a posicionar-se nesse sentido como negro, e ao lado de intelectuais negros (GUILLÉN, 1982 *apud* DUARTE, 2011).

Dessa forma, Guillén se filia à literatura afro-cubana, que nasce no final do século XX. Este movimento literário foi o mais importante entre o modernismo de José Martín e Casal (BRITO, 2008). O Movimento lutava por justiça racial e preza pela inclusão de elementos africanos na visão de mundo transatlântico (SZYMONIAK, 2011). Esse viés literário, agregado a sua história pessoal e convicções políticas, faz com que Guillén crie sua personalidade literária, introduzindo elementos populares aos seus poemas, como o ritmo afro hispânico *son*².

2 Já do outro lado do Atlântico, Garcia Lorca estava buscando a relação entre a música popular hispânica e a poesia. E por decorrência de al-

Ainda segundo Brito, as poesias escritas dentro do movimento afro-cubano apresentam como temas e características centrais:

... a discriminação racial e o protesto político contra ela; a condição do negro pobre; a perspectiva e mentalidade do negro, ou seja, a visão que se tinha do negro não desde fora, mas desde dentro; a sexualidade da negra e da mulata; o sincretismo afro cubano com a invocação das deidades afro; as festas (cumbanchas) e a linguagem cotidiana do negro pobre com seu espanhol deformado. Além do 'tema negro', por si mesmo extra-literário e das temáticas que dele se derivam, a poesia afro cubana clássica se define por suas estruturas e recursos próprios, elementos do folclore oral e musical afro cubano recolhidos e adaptados da poesia culta por meio da transculturação, o que a transforma em fato literário, escola, estilo e escritura. A forma literária de son e rumba constituem o fenômeno estético mais relevante desta poesia. Deve-se destacar a transformação de deidades yorubás em símbolos, alegorias ou figuras retórico-poéticas; o exemplo de palavras africanas ou supostamente africanas carentes (1931) de Nicolás Guillén (BRITO, 2008, p. 3).

Dentro do contexto da poesia negra, como movimento em Cuba e na América Latina, Guillén é considerado uma figura central (BRITO, 2008), pela produtividade dentro dos temas centrais do movimento – a *cubanidade*, a inclusão do negro na construção da identidade dos novos povos americanos – além de sua estética peculiar. Conforme Duarte:

O negro da sua poesia não é um dos componentes do tecido social cubano, a partir do qual se constrói uma totalidade; ao contrário, é ele, negro, quem define, a partir das temporalidades da sua experiência social, a lógica social da diferença cultural,

gumas palestras feitas por Lorca em Havana, em 1930, é possível criar um paralelismo das preocupações dos dois poetas em buscar uma identificação tangível de uma cultura popular e o papel que nela desempenham as camadas tradicionalmente marginalizadas (BRITO, 2008)

híbrida e singular. Disso decorre que as questões entre brancos e negros, na visão de Guillén, só poderiam ter uma solução revolucionária, porque só no interior de um projeto revolucionário se resolveriam as questões identitárias com relação à própria construção da nacionalidade e da identidade (cubana/ caribenha/ latino-americana) – ou seja, a superação do preconceito, do racismo, da marginalização só poderia ser solucionada na medida em que à própria situação de classe fosse dada uma solução (DUARTE, 2011, p. 854).

Assim, mais do que trazer à luz a situação do negro em seus poemas, Guillén buscava definir politicamente a identidade afro-cubana dentro do seio da sociedade e para isso ele ressaltou as diferenças. Desse modo, o poeta afastava-se de uma forma literária que resulta da simbiose mais transcultural de uma manifestação cultural e mestiça: o *son* (DUARTE, 2011). Logo, quando o poeta enaltece os valores negros e sua importante participação na formação da identidade cubana, ele reforça sua concepção de *cubanidade*.

O *son* é um ritmo percussivo nascido nas regiões do oriente cubano popular entre os mestiços, logo teve pouca aceitação no cenário cultural nacional. Teoricamente o *son* é um ritmo percussivo, dançante e precursor da rumba, salsa e outros ritmos caribenhos. Apesar da popularidade entre as camadas sociais mais pobres, foi necessário que o americano George Gershwin utilizasse o ritmo como tema fundamental de sua *Cuban Overture* (1932), para que então ganhasse estima dentro da ilha (DUARTE, 2011).

O *son* possui uma característica muito especial, pois dentro de cada tempo cada instrumento de percussão possui um ritmo específico e próprio, essa pluralidade rítmica dentro do mesmo tempo cria uma polirritmia sonora. Como demonstra o acompanhamento da canção *El Manisero* de Moises Simons.



Figura 1 – *Son cubano El Manisero* de Moises Simons

Como já mencionado, o *son* além de ser um ritmo dançante, era uma música cantável. Este ritmo seria oriundo das canções iorubás e bantos, que eram constituídas por uma voz solo e um coro que se alternavam. Nas canções bantos, predominam frases curtas, sejam elas linguísticas ou musicais, enquanto nas iorubás as frases musicais e as escalas são mais variadas. Essas características foram exploradas na poesia de Guillén (GODOY, 2002).

Pela busca de fortalecer as tradições populares, Nicolás Guillén é considerado o poeta da musicalidade negra cubana e do ritmo chamado *son*. Foi o responsável pela introdução deste ritmo no âmbito da cultura nacional, pois muitos de seus poemas foram musicados e alguns são cantados e dançados em Cuba até hoje. Conforme Duarte:

Sua poesia possibilitou quebras, do ponto de vista literário, que foram ampliadas a partir da musicalização feita por compositores, principalmente cubanos, dentro do movimento chamado afrocubanismo, valorizando fundamentalmente os aspectos étnicos presentes na sua poesia, trasladados para a música popular e erudita do período (DUARTE, 2011, p. 850).

E assim como o ritmo do *son*, Guillén costumava organizar a rítmica de suas poesias com polirritmia prosódica e de repetições de palavras. Ele também se utilizava de um jogo fonético-estilístico que é chamado de *jitanjáfora*, que são pala-

vras que não existem em língua nenhuma, mas remetem, por sua sonoridade, à sonoridade de idiomas africano, tais como as palavras *tamba*, *yabambó*, *songoro*, *cosongo*, *quencuyé-re*, *solongo del Songo*, *mamatomba*, *serembe*, *cuserembá*, entre outras. Essa aparência africana também vai aparecer na métrica e no ritmo: com a interposição de versos longos e curtos, misturando tradições musicais iorubas e bantos e as insistentes reiteraões (GODOY, 2002).

Dessa forma, segundo Godoy, os poemas de Guillén:

se revelam como textos ritmicamente organizados numa direção muito especial: a textura fónica, cuja base léxico-sintática é o espanhol, se aproxima não de alguma língua africana, mas de uma espécie de uma imagem supra individual, a uma "arqui-africana" lingüística integrada por traços de várias línguas africanas específicas (GODOY, 2002, p. 141).

Navarro (1988 *apud* GODOY, 2002), ao analisar os poemas de Nicolás observa que as combinações de mb, mp, ng e nd são muito frequentes e que segundo o autor elas assinalavam a formação de onomatopeias de tambor. Além de serem também combinações muito utilizadas na língua kikongo. Dessa forma, tais combinações fonéticas teriam dupla função: onomatopeica e estilística.

Segundo Okai (2013), no Livro *Momentos de son* (1929), Guillén se utiliza mais das *jitanjáforas*, já em *Sóngoro Cosongo* (1931), ele diminui o uso até deixar de usá-las nas obras posteriores. Contudo, o poema *Pregón*, que é nosso objeto de estudo, encontra-se neste último livro mencionado, e apresenta diversas *jitanjáforas*.

PREGÓN: O POEMA

Segundo Okai (2013), o poema *Pregón*, dentro do estudo da língua africana, se encontra dentro das rimas infantis. Essas rimas infantis têm como características descreverem brincadeiras ou alguma atividade. Quando se refere às rimas infantis, os autores abordam a relação do procedimento da composição dos versos com a proximidade da oralidade infantil, que se utiliza de

um sistema simbólico da cultura que a rodeia (OKAI, 2013; SOUZA, 2007). Logo, o objetivo de Guillén é aproximar o afro-cubano à cultura de sua terra natal. Além de *Pregón*, outros poemas de Nicolás se caracterizam como poemas infantis, como *Odas Mínimas* e *Canción de cuna para despertar a un negrito*.

No caso de *Pregón*, o poema está ligado à atividade do pregonero, ou seja, vendedor de frutas ou verduras. Nas Antilhas e especialmente em Cuba, os vendedores ambulantes, anunciavam seus produtos com um tom de voz especial, que muitas vezes criava uma verdadeira canção.

PREGÓN³

1º verso	¡Ah,	Ah
2º verso	Qué pedazo de sol,	(tu) que pedazo de sol
3º verso	Carne de mango!	Polpa de manga!
4º verso	Melones de agua,	Melancia,
5º verso	plátanos.	Bananas.
6º verso	¡Quencúyere, quencúyere,	¡Quencúyere, quencúyere,
7º verso	Quencuyéré!	Quencuyéré!
8º verso	¡Quencúyere, que la casera	¡Quencúyere, que a senhoria
9º verso	salga otra vez!	Saia outra vez!
10º verso	Sangre de mamey sin venas,	Sangue de amigo sem veias,
11º verso	y yo que sin sangre estoy:	E eu que sem sangue estou;
12º verso	mamey p'al que quiera sangre,	amigo para que queres sangue,
13º verso	que me voy.	que me vou.
14º verso	Trigueña de carne amarga,	Morena de carne amarga,
15º verso	ven a ver mi carretón;	vem ver meu carro;
16º verso	carretón de palmas verdes,	carro de palmeiras verdes,
17º verso	carretón;	carro;
18º verso	carretón de cuatro ruedas,	carro de quatro rodas,
20º verso	Carretón	Carro
21º verso	carretón de sol y tierra,	carro de sol e terra
22º verso	¡carretón!	carro!

Além de serem *jitanjáforas*, *quencuyé-re* e *carretón* são as palavras que o poeta usa para reforçar a musicalidade do *son* e dar ritmo

3 tradução nossa

ao poema, nesse caso pela característica da repetição de palavras, como se observa nos versos do 6º ao 8º e do 15º ao 22º respectivamente. Quanto a função onomatopeica e estilística, que aponta Navarro (1988 *apud* GODOY, 2002) com a combinação de certas consoantes, no poema *Pregón* ela é observada apenas na palavra *sangre*. Entretanto, nesse caso ela não remete a sonoridade de tambor.

No que se refere aos versos, eles não possuem simetria ou uniformidade, sendo possível observar desde versos monossílabos até octossílabos. Logo, o poema é composto por frases curtas e longas, como nas canções bantos e iorubás, de onde o *son* é oriundo (RAMÍREZ, 2020).

E quanto ao conteúdo, apesar da oralidade ser em tom de uma singela rima infantil, o poema trás de fundo a dura realidade do negro cubano, que vende frutas suculentas aos feirantes, enquanto carrega seu carro todo o dia embaixo do sol. A mudança da venda para a reflexão sobre a metáfora do sangue que se está indo, nos versos 10,11,12 e 13, revela uma alegoria entre o saboroso e saciador líquido da fruta em um dia quente e o sangue, elemento essencial para o ser humano, que o trabalhador negro também está perdendo. Em dias quentes a água que se perde é como o sangue que se esvai (RAMÍREZ, 2020).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o poema *Prégon*, Nicolás cumpre mais uma vez seu objetivo sociopolítico de apresentar a realidade degradante do afro-cubano dentro da sociedade cubana e, a partir da análise do poema, é possível perceber que Guillén se utiliza das características observadas anteriormente ao introduzir o *son* em seus poemas. Isso ocorre ao intercalar o ritmo do poema com frases longas e curtas, no uso de *jitanjáforas*, como por exemplo *carretón* nos versos do 17º ao 22º, repetições de palavras, como *quencúyere* nos versos do 6º ao 8º que reproduzem o som de tambores. E para o intérprete, tal análise revela a profundidade do poema e da ação performática do mesmo ao executá-la, pois apesar de ser um poema baseado em rimas infantis apresenta conteúdo sócio-político de grande relevância e dor, em busca da cubanidade defendida por seu escritor.

REFERÊNCIAS

BRITO, G. Yambambó: o canto negro, poesia e dor em Nicolás Guillén. **XI Congresso Internacional da ABRALIC** Tessituras, Interações, Convergências. Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/078/GENI_BRITO.pdf> Acessado em outubro de 2020

DUARTE, G. Invenções a muitas vozes: poesia, música e política em Nicolás Guillén **Antiteses**, v. 4, n. 8, p. 849-872, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/download/10935/9587>> Acessado em outubro de 2020

GODOY, E. A musicalidade em Nicolás Guillén. **Revista Letras**, Curitiba, n. 58, p. 137-145. jul./dez. 2002. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/18341>> Acessado em novembro de 2020

GRESOVÁ, M. **Pregonero, el personaje de nuestras calles**. Tese de Doutorado, Univerzita Karlova v Praze, 2016. Disponível em: <<https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/80908>> Acessado em outubro de 2020

GUILLÉN, N. **Songoro Cosongo**. 2020 Disponível em: <http://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/songoro-cosongo-1931--0/html/ff47ec48-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html> Acessado em novembro de 2020

OKAI, A. **Las religiones, ritmos y lengua africanos en la cubanía: explorando la estética creativa de Nicolás Guillén**. Tese de Doutorado, University of Ghana, Legon, 2013 Disponível em: <<http://ugspace.ug.edu.gh/handle/123456789/5217>> Acessado em outubro de 2020.

RAMÍREZ, K. **Poema "Pregón" de Nicolás Guillén**. Disponível em: <<https://www.buenastareas.com/ensayos/Nicolas-Guillen/1678067.html>> Acessado em outubro de 2020

SOUZA, G. **Uma viagem através da poesia: vivências em sala de aula**. Volume 1. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2067>> Acessado em novembro de 2020

PROJETO LADO B – MÚSICAS IMPOPULARES

Guilherme Campelo Tavares (UFPEL)
pilhadenergios@yahoo.com.br

LADO B – MÚSICAS IMPOPULARES PROJECT

RESUMO

Ao longo da história da música dita popular sempre se pôde diferenciar entre manifestações mais comerciais (*mainstream*), que tradicionalmente têm ampla divulgação pelos meios de comunicação em massa, e outras que sobrevivem à margem de todo esse sistema (*underground*). Essa polarização é relativizada por Covach (2015) através do conceito de “arco de popularidade” (*popularity arc*) e pela inclusão digital dos tempos atuais. O título “Lado B” revela o objetivo de investigar, produzir e divulgar diversos tipos de música hoje não tão populares, seja por seu perfil estético, distanciamento histórico ou falta de apelo comercial. Isso vem sendo realizado por meio de duas ações: Histórias do Rock (*podcasts*) e Redemoinho de Sonhos. A primeira trata do gênero desde sua pré-história, sendo desenvolvida em parceria com o programa Sala de Ensaio Podcast; cada episódio é gravado por videoconferência sendo depois editado e incluída a trilha sonora específica. A segunda é centrada em composições e arranjos do prof. Guilherme Tavares, abrangendo estilos e instrumentações diversas; para cada tema são conduzidos ensaios, gravação, mixagem e masterização. Participam do projeto discentes, docentes e técnicos da UFPEL, além de músicos da comunidade externa. A ênfase na extensão se justifica pela publicação dos materiais produzidos via Internet, principalmente através do canal do projeto no *YouTube*. No site do projeto estão centralizados os links para cada material produzido, assim como um histórico contendo fotos e imagens que registram tudo desde suas origens em 2018. Até o momento foram publicados 8 episódios de *podcast* e 4 músicas, também com acesso via Instagram e Facebook.

Palavras-Chave: Ensino; Underground; História do Rock; Produção Musical; Cultura.

ABSTRACT

Throughout the history of so-called popular music, it has always been possible to differentiate between more commercial manifestations (*mainstream*), which traditionally have widespread dissemination by the mass media, and others who survive on the margins of this system (*underground*). This polarization is relativized by Covach (2015) through the concept of popularity arc and by today's widespread access to digital channels of distribution. The title Lado B (“B-side”) reveals the goal of investigating, producing and disseminating several types of music not very popular nowadays, either due to its aesthetic profile, historical distancing or lack of commercial appeal. This has been accomplished through two actions: Histórias do Rock (*podcasts*) and Redemoinho de Sonhos. The first deals with the genre since its prehistory, being developed in partnership with the program Sala de Ensaio Podcast; each episode is recorded through videoconference and then edited to include the specific musical soundtrack. The second is centered on compositions and arrangements by professor Guilherme Tavares, covering several styles and diverse instrumentation; for each theme are conducted rehearsals, recording, mixing and mastering. Students, professors and technicians from UFPEL participate in the project, as well as musicians from the community at large. The emphasis on outreach is justified by the dissemination of the audio files (*podcasts* and recordings) through the Internet, mainly on the project's *YouTube* channel. The project's website concentrates the links to everything produced, as well as a record of the project since its origins in 2018, containing photos and images. To date, 8 *podcast* episodes and 4 songs have been published, which in addition to the project's *YouTube* channel are also accessible through Instagram and Facebook.

Keywords: Teaching; Underground; History of Rock; Music Production; Culture.

INTRODUÇÃO

Embora seja de uso corrente o termo música popular, evidencia-se ao longo da história que nem todos os artistas, estilos e músicas desse gênero alcançam o mesmo grau de popularidade. Isso é evidenciado pelos termos em inglês *mainstream* (literalmente “corrente principal”), que identifica a música mais comercial e amplamente divulgada pelos meios de comunicação em massa, e *underground* (em tradução literal, “sob o solo”), que refere-se à música que sobrevive à margem desse sistema e que normalmente atinge um público mais reduzido. Essa dicotomia é relativizada pelo conceito de arco de popularidade (*popularity arc*), utilizado por Covach (2015), segundo o qual um determinado estilo musical pode surgir em uma área geograficamente limitada e com público reduzido, expandir sua popularidade até atingir um certo pico e depois disso continuar existindo novamente em um âmbito geográfico e social mais restrito. Atualmente é difícil compreender o amplo espectro da música dita popular em termos de *mainstream* e *underground*, em grande medida por conta da inclusão digital. Essa nova realidade permite ampla divulgação de músicas identificáveis, em princípio, como *underground*, uma vez que esse termo aponta também para estéticas que não se alinham aos padrões da indústria fonográfica vigente¹.

O título Lado B, hoje já uma expressão idiomática, vem de uma analogia com os discos de vinil, onde o lado A costumava apresentar uma ou mais músicas de trabalho (de maior apelo comercial) ao passo que o lado B frequentemente revelava a faceta mais criativa dos artistas. O termo “música impopular”, cunhado pelo maestro Júlio Medaglia (1988) no livro homônimo, é aproveitado aqui como uma provocação saudável

1 Antes disso havia, normalmente, a necessidade do artista firmar contrato com uma gravadora, a qual frequentemente ditava as regras de como os produtos musicais deveriam ser, visando sobretudo o lucro e inibindo estéticas mais audaciosas.

referindo-se ao *underground*. É importante dizer que esse livro aborda, em sua grande maioria, a dita música erudita², destacando compositores vanguardistas que, por séculos, destoaram do que se produzia em suas épocas. Ou seja, nesse outro campo musical, que costuma ser compreendido à parte da chamada música popular, também variam muito os graus de popularidade, sendo questionável até que ponto são, de fato, tão diferentes assim.

Com base nessas informações revela-se o objetivo geral do projeto: valorizar a vivência, o estudo, a reflexão teórica e a divulgação de estilos musicais e artistas hoje não tão populares, seja por seu perfil estético, distanciamento histórico ou falta de apelo comercial. Em 2020 formalizou-se o cadastro deste como um projeto unificado com ênfase em extensão, reunindo uma ação de ensino já existente – Redemoinho de Sonhos – com uma nova ação extensionista de objetivos afins – Histórias do Rock (podcasts). A seguir são apresentados os pormenores de cada uma delas e um relato do percurso de ambas até o presente momento.

REDEMOINHO DE SONHOS

Essa ação teve origem em cerca de 180 composições e 60 arranjos originais que acumulei desde 1988 e que, em sua grande maioria, sobrevivem até hoje em registros gráficos (anotações, esquemas, cifras, partituras, etc.) e fonográficos (gravações *demo* em fitas e em arquivos digitais). A ideia de utilizar esse acervo como base para uma atividade de ensino surgiu da variedade de instrumentações e estilos musicais envolvidos, além de combinações instrumentais e estilísticas inusitadas. Esse redemoinho sonoro reflete-se no título da ação, que é o mesmo de uma das composições; as características musicais incomuns de boa parte desse repertório vêm garantindo aos colaboradores do projeto (mais de 30 até o momento) a vivência prática de situações diferentes das de

2 A edição consultada inclui ao final uma breve menção ao Rock.

suas rotinas usuais. Participam alunos de graduação em Música, professores, técnicos e alguns músicos da comunidade externa.

Em 2018 foram realizados vários ensaios e algumas gravações, visando uma apresentação pública alusiva aos 100 anos do Conservatório de Música da UFPEL. Os grupos de estudo formaram-se em função dos diferentes grupos instrumentais, bastante contrastantes de uma música para a outra: trio de violões, piano e flauta transversal, violão e flauta doce contralto, piano solo, coro misto, banda de Rock e um grupo de câmara para um Fox-Canção formado por voz, piano, clarinete, saxofone alto e contrabaixo acústico.

No ano seguinte o foco foram ensaios e gravações realizados principalmente no estúdio do LAMP (Laboratório de Música Popular), enfatizando músicas de instrumentação praticamente inviável para o palco mas com boas perspectivas para a mídia gravada. Uma delas, Arab Zaho, inclui escalas exóticas e é composta por um Power Trio de Rock (baixo, guitarra e bateria) com instrumentos sinfônicos (violinos, violas, violoncelos, tímpanos, tam-tam, pratos de choque, caixa clara) e percussão árabe (derbake, palmas e um pandeirinho); já em Chorinho-Blues a mistura dos estilos envolve um regional de Choro (violão de 7 cordas, violão de 6 cordas, cavaquinho, bandolim e pandeiro) e uma banda de Rock (baixo, bateria, violão de aço e guitarras). MÚSItemática, para duas bandas de Rock (envolvendo guitarras, baixo e duas baterias), utiliza princípios matemáticos em sua composição³: um grupo toca sempre em compasso ímpar e o outro sempre em compasso par, criando ciclos polimétricos cujo tamanho aumenta gradualmente desde 2/8 contra 3/8 até o final em 8/8 contra 9/8.

Outras composições e arranjos do acervo também geram desafios de compreensão e de interpretação, contribuindo significativamente para a formação musical dos colabora-

3 Objeto de estudo de minha dissertação de mestrado, realizada poucos anos após esta composição.

dores. Um intenso aprendizado ocorre também no âmbito da produção fonográfica, desde a busca pela melhor microfonação dos diferentes instrumentos até a mixagem e a masterização. Estas últimas frequentemente envolvem procedimentos pouco usuais como a simulação, por meios digitais, da sonoridade de fitas magnéticas e discos de 78 RPM, a mixagem em mono, e a simulação de um coro masculino de 36 vozes a partir de 6 cantores. Cada música traz problemas específicos que são solucionados mediante consultas a dados fornecidos por produtores como Henriques (2007, 2008) e Anhaia (2008), ao canal do YouTube Reaper Brasil e por meio de diálogos durante o envolvimento prático da equipe do projeto com as ferramentas utilizadas⁴. Diferentemente dos padrões atuais, a grande maioria das faixas foi gravada sem o uso de metrônomo e masterizada com configurações de compressão de áudio sutis, preservando e valorizando assim as flutuações agógicas e dinâmicas naturais das interpretações captadas, o que é corroborado por Beato (2019).



Figura 1 – Alguns colaboradores e instrumentações da ação Redemoinho de Sonhos.

4 Salvo raras exceções, o uso exclusivo da versão gratuita do software multipistas Reaper e seus plugins nativos.

Em dezembro de 2019 foi realizada a apresentação Música para Flauta e Piano, no Museu do Piano⁵, e desde 2020 o projeto se desenvolve com ênfase na mixagem e na masterização dos áudios já captados. O desenvolvimento destas de forma remota, em função da pandemia, ocorre muito mais vagarosamente do que seria presencialmente. Essa realidade obriga a equipe a lidar com a baixa qualidade do áudio durante as transmissões, o uso predominante de fones de ouvido ao invés de monitores de referência e a troca síncrona e assíncrona de arquivos e de orientações a respeito do trabalho a ser realizado em cada faixa.

HISTÓRIAS DO ROCK (PODCASTS)

Esta atividade, centrada em programas informativos produzidos em áudio, surgiu em resposta aos convites de Henrique Costa (egresso do curso de bacharelado em Violão da UFPEL e meu ex-aluno da disciplina de História do Rock) para que eu participasse como convidado de seu programa Sala de Ensaio Podcast. Este era, até então, dedicado a cobrir temas variados dentro do universo da música, sempre com um novo convidado a cada episódio. A ideia inicial era gravarmos um bate-papo informal sobre a história do Rock desde sua pré-história, abordando suas três primeiras décadas – 1950, 1960 e 1970, com alguns saltos quânticos ocasionais para além desse período. Esse conteúdo do episódio piloto é, precisamente, o que venho ministrando nessa cadeira do curso de Música Popular da UFPEL, ofertada regularmente e atendendo também aos demais cursos de bacharelado em Música.

Em 2020, ao organizar apontamentos de aula para montar uma pauta roteirizada para a gravação, convidei Bruno Moraes, outro ex-aluno (e colega de Henrique) dessa disciplina e hoje também ministrante da matéria. A vasta quantidade de informação que tínhamos sobre esse período histórico levaram a uma série, caracterizada por um *host* (apresentador) e dois convidados – diferentemente do modelo seguido até ali

⁵ Museu itinerante sobre rodas que veio de Brasília para instalar-se no largo do Mercado Central de Pelotas.

no programa. Até aí a distribuição por *streaming* (via Anchor, Spotify, etc.) já estava definida e em pleno funcionamento.

Em 2021 a equipe foi ampliada e a série seguiu cronologicamente, sempre destacando alguns artistas obscuros, e com a previsão de concluir o ano com 10 episódios, indo até o final dos anos 1960. Sempre ao final de cada década abordada dedicamos atenção a narrativas sobre o Rock no Brasil, complementando com dados de autores nacionais como Muggiati (1973), Montanari (1986), Mugnaini (2007) e Rodrigues (2014) as narrativas concentradas majoritariamente nas intensas movimentações entre Estados Unidos e Inglaterra⁶. Foi nesse ano também que a série ganhou uma vinheta própria e que a identidade visual do projeto foi definida, sendo utilizada também nas postagens de cada faixa da ação Redemoinho de Sonhos. Essas imagens e as capas de cada episódio da série Histórias do Rock vêm sendo concebidas por mim e realizadas por Henrique, com eventuais sugestões dos demais colaboradores do projeto, sempre mantendo um certo tom humorístico⁷.



Figura 2 – Selo que marca a identidade visual do projeto Lado B – Músicas Impopulares.

⁶ Esta abordagem e os recortes temáticos previstos para a continuidade da série justificam o título da ação no plural (Histórias do Rock), visto que as possibilidades de critérios para diferentes narrativas são inúmeras.

⁷ Que também está presente em títulos como o do nono episódio: Começando a Pesar ou O Blues Lamacento.



Figura 3 – Capas dos episódios da série Histórias do Rock.

Todos os episódios foram gravados por videoconferência, inicialmente via Skype, o que gerou diversas falhas de transmissão e perdas na qualidade do áudio; experimentamos também o Discord, por fim estabelecendo o Zoom como padrão, inclusive por permitir o registro em vídeo, possibilitando capturas de tela para divulgação. Após a edição das falas de cada episódio (para eliminar ruídos, etc.) foram inseridas as trilhas sonoras específicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No ano de 2021 foi também quando o projeto viu chegar a vez de divulgar na Internet todos os áudios produzidos, prin-

cipalmente através do canal do YouTube Lado B Músicas Impopulares, onde estão todos os áudios finalizados nas duas ações (8 episódios de *podcast* e 4 músicas). Até o momento o canal contabiliza 65 inscritos e 631 visualizações; direcionando para ele temos também um *site*⁸ em constante atualização, que centraliza todas as produções e que contém um histórico do projeto com fotos, *links* externos e registros de divulgação na mídia impressa e digital, além de uma página no Instagram e outra no Facebook.

8 Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ladob/>.

REFERÊNCIAS

ANHAIA, Paulo. **30 Dicas de Mixagem em 30 Dias**. Canal Paulo Anhaia no YouTube. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLV8EbKpqb6zXUQQNzHwTh1x-UqEssqC4V>> Acesso em: 28/02/2021.

BEATO, Rick. **How Computers Ruined Rock Music**. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AFaRIW-wZlw&t=641s> Acesso em: 20/04/2019.

COVACH, John; FLORY, Andrew. 2015. **What's That Sound?: an introduction to rock and its history**. 4th ed. New York/London: W. W. Norton & Company,

HENRIQUES, Fábio. 2007. **Guia de Mixagem**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Música & Tecnologia.

HENRIQUES, Fábio. 2008. **Guia de Mixagem 2: os instrumentos**. Rio de Janeiro: Música & Tecnologia.

EVERETT, Walter. 2009. **The Foundations of Rock: from 'Blue Suede Shoes' to 'Suite: Judy Blue Eyes'**. Oxford: Oxford University Press.

MEDAGLIA, Júlio. 1988. **Música Impopular**. São Paulo: Global.

MONTANARI, Valdir. 1986. **Rock Progressivo**. 2ª ed. Campinas: Papirus.

MUGGIATI, Roberto. 1973. **Rock, o Grito e o Mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura**. Petrópolis: Vozes.

MUGNAINI, Ayrton. 2007. **Breve História do Rock**. Coleção Saber de Tudo. São Paulo: Editora Claridade.

REAPER BRASIL. 2020. Canal do YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/ReaperBrasil/featured>. Acesso em: 13/03/2019.

RODRIGUES, Nélio. 2014. **Histórias Secretas do Rock Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora 5w.

TAVARES, Guilherme Campelo. 2008. **Números Como Ferramentas**

para a Composição Musical. Universidade Federal do Paraná. Dissertação de Mestrado em Teoria e Criação. Orientador: Prof. Dr. Mauricio Soares Dottori. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.

O MAESTRO, O REI E AS RELAÇÕES DE PODER NO CORO SINFÔNICO DO SEMINÁRIO TEOLÓGICO BATISTA DO NORTE DO BRASIL ENTRE AS DÉCADAS DE 1960 A 90: UMA ANÁLISE SOBRE RACIONALIDADES E REITERAÇÃO DE COMPORTAMENTOS

THE CONDUCTOR, THE KING AND POWER RELATIONS IN THE SYMPHONIC CHOIR OF THE NORTHERN BRAZIL BAPTIST THEOLOGICAL SEMINARY FROM THE 1960S TO THE 1990S: AN ANALYSIS OF RATIONALITIES AND REITERATION OF BEHAVIORS

Hadassa Rossiter G. Luna (UFPE)
hadassa.gonzaga@ufpe.br

RESUMO

O trabalho apresentado é parte da dissertação de mestrado defendida em junho de 2021 no Programa de Pós-Graduação de Música da Universidade Federal de Pernambuco. Ele trata da construção e permanência da imagem mítica do missionário Fred Spann na memória coletiva Coro Sinfônico do Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil. Este capítulo se debruça sobre a figura do maestro, traçando um paralelo entre as relações sociais daquela microssociedade coral e a etiqueta da corte de Luís XIV, estudada por Elias (2001). O objetivo é analisar as regras de comportamento definidas pela comunidade, identificando as estratégias utilizadas com fins de obtenção de status e sustentação hierárquica, a partir da construção da figura do maestro do século XIX (LAGO, 2008) e das análises sobre o dia a dia da orquestra (KRONEMBERGER, 2014; LISBOA, 2014). As racionalidades que motivam os membros de um coro amador são particulares e transcendem vantagens econômicas, admitindo algumas perdas em prol de trocas compensatórias futuras, tendo no maestro a representação central da pirâmide. A etnografia foi a abordagem metodológica desta pesquisa, com a utilização de entrevistas narrativas dentro do processo de observação participante, onde foi possível discernir “atos de transferência” (TAYLOR, 2013), “apadrinhamentos” (SÁ, 2019) e “sociedades de admiração mútua” (BOURDIEU, 2007) implícitos em discursos e performances. Semelhantemente à corte francesa setecentista, os membros do coro lutam por manter ou ascender posições, sendo necessário também preservar uma rede de liderança favorável; ao maestro, cabe coordenar os egos (FUCCI-AMATO, 2013), atentando às bases que o sustentam. Observou-se que ações desse tipo extrapolaram a sala de concertos e seguem influenciando novas gerações de coristas.

Palavras-Chave: Ensino; Fred Spann; Maestro; Memória Coletiva; Relações de Poder; Apadrinhamento.

ABSTRACT

The work presented is part of the master's thesis defended in June 2021 at the Graduate Music Program at the Federal University of Pernambuco. It deals with the construction and maintenance of the mythical image of the missionary Fred Spann in the collective memory of the Symphonic Choir of the Northern Brazil Baptist Theological Seminary. This chapter focuses on conductor's image, drawing a parallel between the social relations of that choir micro-society and the court etiquette of Louis XIV, studied by Elias (2001). The objective is to analyze the rules of behavior defined by the community, identifying the strategies used to obtain status and hierarchical support. Those observations are based on the construction of the figure of the nineteenth century conductor (LAGO, 2008) and the analysis of daily life of the orchestra (KRONEMBERGER, 2014; LISBOA, 2014). The rationalities that motivate the members of an amateur choir are particular and transcend economic advantages. It admits some losses in favor of future compensatory exchanges, with the conductor as the central representation of the pyramid. Ethnography was the methodological approach of this research. We used narrative interviews within the participant observation process, where it was possible to discern “acts of transference” (TAYLOR, 2013), “sponsorships” (SÁ, 2019) and “mutual admiration societies” (BOURDIEU, 2007) implicit in speeches and performances. Similar to the eighteenth-century French court, the members of the choir struggle to maintain or ascend positions, and it is also necessary to preserve a network of favorable leadership; the conductor is responsible for coordinating the egos (FUCCI-AMATO, 2013), paying attention to his support bases. We noted that actions of this type extrapolated the concert hall and continue to influence new generations of choristers.

Keywords: Fred Spann; Conductor; Collective Memory; Power Relations; Sponsorships.

INTRODUÇÃO

O trabalho apresentado é parte de uma pesquisa de mestrado já concluída¹, que trata da construção da imagem mítica do missionário norte-americano e maestro James Frederick Spann na memória coletiva do Coro Sinfônico do Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil, das relações de poder na comunidade e de sua permanência como grande herói na memória coletiva do coro e além dele, mesmo passados 25 anos de sua ausência.

Fred Spann foi o representante de uma época de grande visibilidade para a denominação batista no período de 1963 a 1993. Os discursos de seus contemporâneos se referem a ele como alguém diferenciado, e frases como esta despertaram meu interesse pelo tema: “*Fred can wave his magic hands and teach any of our children to sing as we could never dream possible*”² (Texto fornecido pelo autor. Grifo do autor).

A proposta interdisciplinar do nosso Programa de Pós-Graduação permitiu que o olhar para o cenário do pódio fosse ampliado pelas lentes da sociologia, da antropologia e também da filosofia, numa discussão sobre música em constante diálogo com esses teóricos. Portanto, o trecho exposto neste artigo foi retirado do núcleo da pesquisa – o capítulo “O Maestro”, que se propõe a analisar as regras de comportamento definidas pela comunidade, identificar as estratégias para obtenção de status e sustentação hierárquica utilizadas por seus integrantes, e reconhecer as racionalidades que motivam essas ações.

1 LUNA, Hadassa Rossiter Gonzaga. Fred Spann e suas “mãos mágicas”: uma análise sobre memória coletiva e relações de poder no Coro Sinfônico do Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Música, 2021. 470p. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/41181>.

2 “Fred pode balançar suas mãos mágicas e ensinar a qualquer de nossas crianças a cantar como nós nunca sonhamos ser possível”. (Tradução nossa)

A SEDUÇÃO DA ARTE E SEU MAESTRO

O maestro do século XX é considerado o intérprete maior do pensamento do compositor. Seu prestígio foi consolidado a partir do trabalho de Richard Wagner em “A Arte de Dirigir” (LAGO, 2008, p. 48 e 59) e da reiteração de comportamentos que promoviam o “culto ao significado do trabalho do regente” (*Ibid.* p. 48 e 63). Até a década de 1990, o imaginário ocidental o tinha como alguém inacessível, possuidor de conhecimento tal que o tornava inquestionável (CLARK, 2012, p.4).

As transformações sociais, ideológicas e tecnológicas do último século abriram caminho para contestar essa imagem divinizada, e o maestro precisou descer do pódio (FUCCI-AMATO, 2013) e encontrar novos caminhos para a sobrevivência de sua profissão (LAGO, 2008, p.101 e 102). Ainda acima da orquestra em termos de decisões interpretativas, aproxima-se dela na docência e através do trabalho em equipe, equilibrando-se entre as demandas do mercado fonográfico e da crítica erudita.

No entanto, o ambiente hierarquizado que foi construído e consolidado ao longo do tempo, perpetua ainda alguns privilégios. O sucesso no domínio de grandes orquestras fazia brilhar os olhos da audiência e de outros chefes de orquestra, que passavam a reproduzir, não somente as novas técnicas dessa arte, como também as atitudes dentro e fora dos ensaios, reiterando comportamentos e construindo uma imagem performativa d’O Maestro – um personagem que segue atraindo olhares mesmo em nosso século (CLARK, 2012, p.2). Hoje, ele precisa coordenar não somente os sons, mas também os egos em orquestras tradicionais (FUCCI-AMATO, 2013, p.12).

Questionar a aparente passividade das orquestras diante dos abusos de poder no cerrar das cortinas não é tão simples: é preciso observar com cuidado essa complexa microssociedade, que possui seus próprios costumes e hierarquias, a fim de tentar compreender que outros aspectos a agenciam. Kronemberger

(2014) e Lisboa (2014) nos auxiliam, analisando as regras de comportamento no palco e no pódio, e nos apresentam o cenário em abordagens sociológica e psicológica, respectivamente.

A profissão do músico de orquestra é definida muito mais por critérios sociais do que econômicos, levando em conta o *status* do artista dentro de um “organismo socialmente estratificado e hierarquizado” (KRONENBERGER, 2014, p.103): a divisão em naites diferentes, por sua individualidade timbrística; a subclassificação dentro de um mesmo naipe, designada visualmente pelo posicionamento das estantes; a instituição de solistas e chefes de naites; o *spalla*. Todas estas seções guardam funções práticas para otimizar a divisão do trabalho de ensaios, prestígio e diferenciação salarial. Não é simplesmente a autoridade de um, no topo da pirâmide, mas uma rede de poderes que se sustenta mutuamente.

Em seus estudos sobre “performance”, Diana Taylor (2013) trata as ações sociais como repetições ensaiadas diárias e historicamente na esfera pública, que funcionam como “atos de transferência” de conhecimento, memória e identidade (*Ibid.* p.27). O caráter efêmero das ações, no entanto, deixa o debate e as conclusões a cargo das memórias, que podem ser corrompidas e moldadas de acordo com as vozes dominantes (*Ibid.* p.30). Isto nos remete às “sociedades de admiração mútua” de Bourdieu (2007), que impõem seus critérios de qualidade dentro da arte chamada erudita, onde são criadas normas específicas de apreciação e reconhecimento valorativo para o século XIX, período exato em que a figura do maestro se estabelece como autoridade suprema da orquestra (*Ibid.* p.107).

Essa redoma “obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento”, mas unicamente dos produtores de bens culturais, cujos princípios se tornam cada vez mais restritos à técnica (*Ibid.* p.111) ou a detalhes que não levam em conta “fatores de diferenciação econômica, social ou política” (*Ibid.* p.106), até que se obtém um círculo vicioso, onde poucos entram e ninguém sai. Somente a crítica e o elogio de iguais valem a pena ser considerados.

O MAESTRO E O REI

O maestro se tornou o grande representante dessa unicidade, como detentor supremo de poder artístico e institucional. Neste sentido, é possível relacionar os agenciamentos no cenário do pódio com o que Elias (2001) observa na etiqueta da corte francesa setecentista, criada por Luís XIV: como estratégia de manobra, o rei construiu um jogo de hierarquias que se expressavam através dos rituais diários da corte. Os significados de cada mínima ação conferiam *status* social, que oscilava constantemente, tornando instáveis todas as posições (*Ibid.* p.106).

Os atores precisavam planejar diariamente suas estratégias “de comportamento em relação a possíveis perdas e ganhos de *status* e prestígio sob a pressão de uma competição contínua pelo poder” (*Ibid.* p.110). Esta era a chamada “racionalidade de corte”: perder condições financeiras em troca de posições sociais seria impensável para um burguês, mas perfeitamente “racional” para um nobre, que vivia sob constante tensão em sua corrida por *status* e poder.

Não é difícil transportar essa etiqueta cerimonial para o ambiente das orquestras, e mais ainda, para o campo de atuação erudita como um todo, pois esse palco foi forjado a partir dos salões da nobreza e encena seu legado de dominação, apadrinhamento e exclusão. Lisboa (2014) diz que a exigência por excelência nas orquestras se apresenta como uma forma de controle, “um jogo que se dá entre o visível e o invisível”, padronizando as ações, a fim de ser socialmente aceito naquela comunidade seleta (*Ibid.* pp.92 e 93).

Os músicos optam pela permanência no grupo, mesmo enfrentando a rotina física e psicologicamente desgastante, e abusos vindos de seus líderes e do próprio maestro, numa “espécie de troca compensatória”, através da qual obtêm ganhos de naturezas diversas (*Ibid.* p.93). Apesar de insatisfações, o maestro ainda é o ícone respeitado no cenário musical, que lhes confere grande parte da fama e do sucesso

como grupo e como artistas individualmente (*Ibid.* p.106). As relações dinâmicas de poder permitem que a orquestra e os maestros sejam mutuamente beneficiados, cada um a seu modo, em seu pequeno espaço.

Também é possível observar comportamentos semelhantes em outros ambientes artístico-musicais, como as bandas musicais e os coros, com suas organizações e complexidades próprias. Na formação coral, por exemplo, as motivações para ingresso e permanência de seus membros (majoritariamente amadores) são de ordem não econômica, construindo também suas “racionalidades” particulares.

APADRINHAMENTOS

A postura do maestro será determinante, tanto para diminuir o desconforto das tensões, quanto para intensificar a competitividade. Ele mesmo também observa e elege seus “assistentes informais” dentro de suas preferências pessoais, e suas ações conferem, não somente posição, mas também autoridade dentro do grupo. A partir de nossa observação participante, tudo indica que a gestão de Fred Spann se mostrava agregadora, e não são raros os testemunhos sobre sua gentileza e amabilidade.

“As pessoas faziam questão de ser chamadas por ele para fazer qualquer coisa”, lembra um de nossos entrevistados³. Segundo ele, Fred envolvia a todos os membros do grupo, mas somente a alguns confiava a batuta e a participação no planejamento de atividades – aqueles que tivessem “o mínimo de capacidade”, que já tivessem se formado no antigo curso de bacharel em música e que também pudessem “interagir” de outras formas, integrando suas próprias igrejas ao trabalho do Seminário Batista.

Essa adição de um dado extramusical como razão para a confiança do maestro é chave na narrativa. O entrevistado justifica sua posição primeiramente a partir de méritos téc-

nicos, musicais, “já tinha feito o recital”; mas apresenta um complemento que tem intenção de reforçar o argumento: a “interatividade”. Eles haviam construído um relacionamento que ia além do âmbito professor-estudante, para a qualidade de pares, onde o estudante havia se tornado produtor de um evento, e convidado seu antigo professor “pra dar palestra” em sua igreja.

Nesse contexto, os significados já não estão mais patentes nas ações da intimidade da vida particular, como acontecia nos séculos XVII e XVIII. No entanto, a herança da etiqueta de corte está latente em outros domínios, principalmente na vida profissional (ELIAS, 2001, p.129-131). Na situação que observamos, as estratégias de aproximação com o maestro foram ampliadas para fora da sala de ensaios/concertos do Coral Sinfônico e direcionadas para o ambiente eclesial, onde o próprio Fred Spann atuava como pastor, e fazia parte da vida religiosa dos coristas, que provinham de igrejas batistas dos mais variados lugares do país.

A posição do maestro parece ser a mais estável dentro do grupo, pois estão sob seu domínio decisões importantes como o ingresso e a retirada dos coristas, a indicação dos pianistas, o planejamento do espetáculo, a direção musical, a produção artística e em grande parte a produção executiva, além do fato de que o sucesso do grupo traz os olhares externos, e muitos dos que ingressam no coro o fazem por causa de sua figura admirável como músico e artista. Se sua é sempre a palavra final, então sua condição no grupo deveria também ser permanente.

No entanto, assim como o próprio rei Luís XIV estava “preso” às regras que criara (ELIAS, 2001, p.132), o maestro precisa estar atento às bases que o sustentam. No dia a dia de um coro, existe um sem número de pressões indiretas sofridas pelo líder, e qualquer detalhe pode alterar o jogo. Nesse lado da moeda, o maestro se equilibra ao observar atentamente os atores, suas posições, suas potencialidades, traçando estratégias para orientar os movimentos que possam favorecê-

3 Entrevista concedida em 09 jul. 2019.

-lo e à rede construída. Os sucessos e os fracassos apontam para a qualidade de sua gestão, e é necessário contar com o apoio de peças-chave que influenciem os demais, principalmente nas minúcias dentro do processo que possam estremer suas bases de sustentação.

Desta forma, todos os membros da coletividade se tornam figuras ativas na construção do comando, cada um em um grau específico de influência, sendo comum a estratégia indicação de novos membros que estejam dentro do seu círculo de conhecimentos. Essa ação interna, indireta e informal, mas decisiva, gera o que Simone Pereira de Sá (2019) chama de “apadrinhamento”.

O chamado “padrinho” confirma sua posição privilegiada como formador de opinião e mediador entre os de dentro e os de fora. Os olhares do público e dos potenciais candidatos se voltarão para ele, de modo a buscar uma forma de ingresso mais rápida e uma posição interna também privilegiada (*Ibid.* p.12), sendo essa relação de mediação benéfica para ambas as partes. Os apadrinhados buscam sempre reafirmar suas condições, seja em eventos oficiais do grupo, seja na transmissão de sua história com o maestro para gerações futuras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sustentação da rede de liderança faz com que todos os que usufruem de alguma posição confortável no grupo trabalhem para sua permanência, mitigando aquelas pequenas situações causadoras de instabilidade do próprio maestro, pois a estabilidade deste significa a sua própria. A gestão motivadora de Fred Spann também o mantém no poder, realimentando o círculo de membros satisfeitos, que não cogitavam perdê-lo com a chegada de outro maestro.

São as pessoas que participaram ativamente daquele tempo, seja em posição de liderança ou não, que mais lutam por manter vivas as memórias, como se estivessem numa batalha por sobrevivência. Ao reforçar sua posição, é preciso também confirmar a singularidade do líder: *Dr. Fred, the main*

thing students and professors want you to do and they will be diligent to their tasks of you do it, is just to roam the halls and look in on them every-once-in-a-while; your presence is all we need. (Texto fornecido pelo autor. Grifo do autor)⁴.

Tal é a força desses discursos que atravessaram décadas, que os discordantes sequer se apresentam, guardando suas opiniões para si. A imagem mítica já havia sido construída mesmo antes de sua partida, e os significados das performances se modificam e se amoldam aos novos contextos conforme se modificam os interesses dos integrantes da comunidade.

4 “Dr. Fred, a principal coisa que os estudantes e professores querem que o senhor faça, e eles vão cumprir suas tarefas diligentemente se o senhor o fizer, é apenas percorrer os corredores e examiná-los de vez em quando; sua presença é só o que nós precisamos”. (Tradução nossa)

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: _____. **A Economia das trocas simbólicas**: introdução, organização e seleção Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 99-181.

CLARK, Andrew. “Novas roupas do maestro”. Valor Econômico. 22 jun. 2012. Disponível em: <https://valor.globo.com/brasil/noticia/2012/06/22/novas-roupas-do-maestro.ghtml>. Acesso em: 02 nov. 2020.

ELIAS, Norbert. “Etiqueta e cerimônia: comportamento e mentalidade dos homens como funções de estrutura de poder e sua sociedade”. In: **Sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FUCCI-AMATO, Rita de Cássia; GALATI, Martinho Lutero. **Do gesto à gestão**: um diálogo sobre maestros e liderança. São Paulo: nVersos, 2013.

KRONENBERGER, Gabriela. **OPES**, uma sociologia dos músicos de orquestra. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.

LAGO, Sylvio. **A arte da regência**: história, técnica e maestros. São Paulo: Alqol, 2008.

LISBOA, Daniella Rodrigues da Costa. **Ser músico em orquestras de excelência**: relações de poder e processos de subjetivação no ambiente orquestral. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Belo Horizonte: PUCMG, 2014.

SÁ, Simone Pereira de. “Os feats de vídeos como estratégia de consolidação da rede de música pop periférica”. **Compós**, Porto Alegre, XXVIII Encontro Anual da Compós, 11 a 14 jun. 2019.

TAYLOR, Diana. Atos de transferência. In: _____. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

A TROMPA NO REPERTÓRIO DO COMPOSITOR JOSÉ SIQUEIRA: UM LEVANTAMENTO E BREVE ANÁLISE

Priscila Martins Viana Vieira (UFBA)
trompaprili@gmail.com

Celso José R. Beneditto (UFBA)
benedito.celso@gmail.com

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo pesquisar as obras do compositor José Siqueira em que a trompa está inserida em variadas formações. A pesquisa tem natureza exploratória e qualitativa, por se delimitar a um levantamento específico dentro do repertório do referido compositor e fundamenta-se em pesquisa bibliográfica. Para complementar as análises, foram realizadas entrevistas semiestruturadas. A pesquisa se justifica pela importância do estudo das composições para grupos de câmara de José Siqueira e poderá proporcionar acesso a um repertório pouco divulgado entre os trompistas e intérpretes brasileiros. Em seu vasto repertório, foram levantadas até o momento vinte e duas peças, para diversas formações, que incluem a trompa. Vale destacar o Concertino para Trompa e Orquestra de Câmara, que foi composto em 1971 e é uma obra importante no repertório brasileiro de trompa. Nessa obra, Siqueira explora os aspectos da música folclórica popular brasileira de origem nordestina e apresenta várias exigências técnicas ao trompista. O artigo foi estruturado da seguinte maneira: trajetória musical de José Siqueira; levantamento das obras em que a trompa está inserida; análise do Concertino para trompa e orquestra de câmara. Pretende-se, com essa pesquisa, contribuir para a divulgação de um repertório, com aspectos da música folclórica popular brasileira, de um dos representantes da terceira fase do nacionalismo musical brasileiro e que ainda é pouco conhecido entre os trompistas.

Palavras-Chave: José Siqueira; Trompa; Música de Câmara; Nacionalismo.

ABSTRACT

This paper aims to research the works by the composer José Siqueira in which the horn is included in various musical ensembles. The research has an exploratory and qualitative nature, for it is limited to a specific survey within the repertoire of the referred composer and is based on bibliographic research. To complement the analyses, semi-structured interviews were conducted. The research is justified by the importance of studying the compositions for chamber music groups by José Siqueira and may provide access to a little known repertoire among Brazilian horn players and interpreters. In his vast repertoire, twenty-two pieces for various formations, which include the horn, have been collected so far. It is worth mentioning the Concertino for Horn and Chamber Orchestra, which was composed in 1971 and is an important work in the Brazilian horn repertoire. In this composition, Siqueira explores aspects of Brazilian popular folk music of northeastern origin and presents several technical demands to the horn player. The article is structured as follows: José Siqueira's musical trajectory; survey of the works in which the horn is inserted; analysis of Concertino for horn and chamber orchestra. The purpose of this research is to contribute to the dissemination of a repertoire, with aspects of Brazilian popular folk music, by one of the representatives of the third phase of Brazilian musical nationalism and that is still little known among horn players.

Keywords: José Siqueira. Horn. Chamber music. Nationalism.

INTRODUÇÃO

O compositor José Siqueira nasceu em 24 de junho de 1907 na cidade de Conceição, estado da Paraíba. Cresceu em uma família de músicos e teve contato com muitos instrumentos, porém optou pelo trompete como seu instrumento principal. Aos 20 anos, em 1927, foi para o Rio de Janeiro e um ano depois foi admitido como trompetista na Banda Sinfônica da Escola Militar. O início de sua formação acadêmica aconteceu entre os anos de 1928 e 1933 no Instituto Nacional de Música onde estudou teoria, regência, composição e piano. Em sua formação teve como professores, Francisco Braga, Paulo Silva, Luiz Amabile e Walter Burle-Max. Em 1937, por meio de um concurso passou a lecionar composição e regência na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, atualmente Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Politicamente teve um papel importante no cenário musical brasileiro ao participar da criação de várias entidades culturais entre elas a Ordem dos Músicos do Brasil, Orquestra Sinfônica Nacional e a Orquestra Sinfônica Brasileira (ANDRADE, 2001 p.20; BELTRAMI, 2006 p.81; FARIAS 2013 p. 50).

Siqueira foi um grande pesquisador da música brasileira e uma característica essencial em suas obras é a utilização de aspectos musicais do folclore nordestino. Mariz destaca que “pontos altos na obra do músico paraibano são as suas coletâneas de canções sobre poemas de Manuel Bandeira” situando-o como um compositor de *lied* nacional (MARIZ, 2000, p. 275). Sobre o repertório do compositor José Siqueira, Augusto afirma: “Suas obras para trompa, escritas entre as décadas de 60 e 70, guardam o gosto nacionalista, com citações de temas nordestinos e uso da rítmica afro-brasileira” (AUGUSTO, 1999, p. 34).

Siqueira destaca-se na criação de obras para instrumentos de sopro. Possui uma vasta coleção de peças camerísticas com variadas formações. Farias afirma:

Mas há também formações incomuns, a exemplo de *Zabumba* (1949), composta para duas flautas transversas, acordeão e bombo, ou as *Cantigas Folclóricas do Brasil: XI Suíte* (1972), escritas para quarteto de metais e um quarteto vocal misto. Essa versatilidade denotada no uso dos mais diversos conjuntos instrumentais, além de apontar para o seu *métier* como orquestrador, mostra o lado experimental na criatividade tímbrica. Com suas pesquisas, ele explorou de várias formas os mais diferentes timbres, ritmos e gêneros musicais, especialmente aqueles do Nordeste, que ele incorporara às suas músicas, dando-lhes um colorido peculiar. (FARIAS, 2013 p. 62).

O objetivo geral deste artigo é realizar uma análise do Concertino para trompa e orquestra de câmara. Como objetivo específico realizou-se um levantamento entre as obras do compositor José Siqueira onde a trompa é inserida, com destaque para as obras de música de câmara e com o instrumento como solista. A pesquisa tem natureza exploratória e qualitativa e fundamentou-se em pesquisa bibliográfica. Para complementar as análises foram realizadas entrevistas semiestruturadas, cuja amostra qualitativa compreendeu o trompista Zdenek Svab, a trompista Waleska Beltrami e o trompista Phillip Doyle, por serem pesquisadores e intérpretes da música brasileira para trompa. As entrevistas consideraram um roteiro com perguntas relacionadas à vida e obra do compositor José Siqueira.

Este artigo se justifica pela importância do estudo das composições para grupos de câmara de Siqueira, além de resgatar e disseminar um repertório pouco divulgado entre os trompistas e intérpretes brasileiros. Em seu vasto repertório foram levantadas até o momento vinte e duas peças para diversas formações que incluem a trompa. Vale destacar o Concertino para Trompa e Orquestra de Câmara que foi composto em 1971. Nesta obra Siqueira explora os aspectos da música folclórica popular brasileira de origem nordestina além de apresentar várias exigências técnicas ao trompista (BELTRAMI, 2006, p. 83; FARIAS, 2013, p.71).

2. LEVANTAMENTO DE OBRAS DE JOSÉ SIQUEIRA PARA TROMPA

Identificar as obras dos compositores do século XX tem sido um desafio. Lopes trata deste assunto ao mencionar que a maioria deste material se encontra em manuscrito, poucas exceções foram publicadas e muitas se encontram em fotocópias. (LOPES, p.4, 2019). O repertório onde a trompa está inserida na obra de José Siqueira encontra-se na maioria das peças nessas condições.

As obras de José Siqueira têm sido objeto de estudo em pesquisas e enciclopédias. Em estudos específicos de instrumentos de metais, Farias (2013) se dedica ao estudo de peças camerísticas para trompete de José Siqueira, Augusto (1999) e Beltrami (2006) fazem um levantamento do repertório brasileiro para trompa e a Enciclopédia da Música Brasileira aponta o repertório do compositor. A partir deste levantamento das obras, que se deu pela análise dos trabalhos mencionados e pesquisa de campo, foi possível relacionar vinte e duas peças onde a trompa está inserida em variadas formações.

	Obra	Ano de composição	Gravações	Partituras
1	Primeiro quinteto para instrumentos de sopro	1962	Ainda não identificadas	Ainda não identificadas
2	Suíte para quinteto de sopros	1962	Ainda não identificadas	Ainda não identificadas
3	Prelúdio para quinteto de sopros e piano	1962	Ainda não identificadas	Ainda não identificadas
4	Três estudos para Trompa e Piano	1964	2006 – Waleska B. (trompa) e Kathia B. (piano)	VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig ¹ Editada por Waleska Beltrami
5	Cantigas Folclóricas do Brasil (primeira suíte)	1965	Ainda não identificadas	Ainda não identificadas
6	Cantigas Folclóricas do Brasil (segunda suíte)	1965	Ainda não identificadas	Ainda não identificadas
7	Primeiro divertimento para duplo quinteto de sopros	1967	Ainda não identificadas	Ainda não identificadas

8	Segundo divertimento para duplo quinteto de sopros	1967	Ainda não identificadas	Ainda não identificadas
9	Fuga para Trompete e Trompa	1971	Ainda não identificadas	Manuscrito Editada por Maico Lopes
10	Concertino para Trompa e Orquestra de Câmara	1971	2020 – Priscila V. (trompa) e Wagner S. (piano - adaptação)	Manuscrito e editadas por Waleska Beltrami
11	Três invenções para Trompete, Trompa e Trombone	1974	Ainda não identificadas	Ainda não identificadas
12	Cinco invenções para duas Trompas	1974	2018 – Waleska Beltrami e Priscila Viana	Manuscrito
13	Três invenções para Trompete e Trompa	1975	Ainda não identificadas	Ainda não identificada
14	Duas Invenções para Trompete e Trompa	1976	2016 – Márcio B. (Trompete) e Eliaquim F. (Trompa)	Editadas por Ranilson Bezerra de Farias
15	Duas invenções para Trompa e Trombone	1976	Ainda não identificadas	Manuscrito
16	Invenção para Trompete, Trompa e Trombone	1976	Ainda não identificadas	Editadas por Ranilson Bezerra de Farias
17	Três Invenções para Trompete, Trompa, Trombone e Tuba	1976	Ainda não identificadas	Editadas por Ranilson Bezerra de Farias
18	Estudo para Trompa	1981	Ainda não identificada	Manuscrito
19	Toada da primeira suíte nordestina, para quarteto de metais	1958 1981 - Transcrição	Ainda não identificadas	Editadas por Ranilson Bezerra de Farias
20	Toada para quinteto de metais (incompleta)	1981	Ainda não identificada	Ainda não identificada
21	Brincadeira a cinco	Não identificado	2005 – Sexteto do Rio (Gravadora Ethos Brasil) Quinteto Brasília (Quinteto brincadeira a cinco – Academia Brasileira de Letras) Quinteto Villa Lobos Quinteto de Sopro Brasileiros 1926 a 1974; Selo Rádio Mec	Manuscrito
22	Cantiga Sentimental	Ainda não identificado	2016 – Quinteto Pernambuco	Manuscrito

Tabela 1: Levantamento das obras. Fonte: Autora, 2021

1 Devido à proximidade com o compositor José Siqueira, Svab explicou na entrevista que teve acesso às partituras dos Três estudos para trompa e piano editadas pela Verlag für Musik Leipzig. Essa edição foi possível devido aos contatos políticos que Siqueira possuía com o partido comunista. O entrevistado relata que informou ao compositor que a partitura se encontrava fora da extensão do instrumento e que juntos fizeram uma revisão, que foi publicada posteriormente pela mesma editora.

O entrevistado Zdenek Svab relata que juntamente com o Quinteto de Sopros da Rádio MEC gravou uma série de Long Plays com todas as obras para quinteto de sopros de Siqueira sob produção do próprio compositor, porém não foi possível o acesso da pesquisadora a esse material.

Mediante este levantamento de obras é possível identificar como Siqueira se refere às questões idiomáticas da trompa. Conforme relato de entrevista da trompista Waleska Beltrami, acredita-se que o repertório para trompa foi dedicado ao sobrinho do compositor, Edmilson Siqueira, trompista da Polícia Militar do Estado de São Paulo. Mas o compositor não fez dedicatória em nenhuma das obras, o que é comum em outros instrumentos.

Muitas peças não têm gravações disponíveis. Sobre o repertório geral de Siqueira, a pesquisadora Silva (2013) afirma:

É do nosso conhecimento que várias dessas peças já foram gravadas, embora nos dias atuais o acesso à maioria dessas gravações seja ainda muito difícil ao público, talvez pelo fato de muitas delas ainda não terem sido digitalizadas e disponibilizadas no mercado. Muitas estreias e gravações da obra do compositor foram feitas por musicistas brasileiros e estrangeiros de destaque... (SILVA, 2013, p. 63).

Considerando a quantidade e diversidade de obras com trompa no repertório de Siqueira, foi selecionada uma obra para breve análise. Tal escolha se justifica pelas dificuldades técnicas, interpretativas, além de sua importância ao colocar a trompa como solista frente a uma orquestra de câmara.

3. O CONCERTINO PARA TROMPA E ORQUESTRA DE CÂMARA

Em 1971, Siqueira compõe o Concertino para trompa e Orquestra de Câmara. A estreia do Concertino para Trompa é citada pelo compositor em entrevista apresentada no documentário Toada para José Siqueira, que retrata a vida do compositor e ele mesmo relata a estreia do Concertino com

o trompista Thomas Trittle² sob sua regência. Porém, em entrevista, o trompista Zdenek Svab e Philip Doyle, relatam que o primeiro trompista a tocar a peça foi Almir de Oliveira³, na Sala Leopoldo Miguez, junto à Orquestra da Escola de Música da UFRJ, antes da chegada de Trittle ao Brasil que foi em 1975. Svab teve a oportunidade de tocar o Concertino frente à Orquestra de Câmara Brasileira com a regência do próprio compositor. Nesta obra, Siqueira explora os aspectos da música folclórica popular brasileira de origem nordestina e para sua execução o trompista precisa de um nível técnico avançado (BELTRAMI, 2006, p. 83; FARIAS, 2013, p.71). A peça apresenta várias exigências técnicas ao trompista, tais como grandes saltos melódicos, uso de *bouché*⁴ além de um grande uso da extensão da trompa.

O Concertino para Trompa e Orquestra de Câmara possui três movimentos, a saber:

I Devagar- Allegro non tropo

Este movimento é predominantemente tonal, embora não haja uma preocupação do compositor em manter uma hierarquia das tonalidades. Observa-se que a construção temática é feita predominantemente sobre dois fragmentos, expostos logo nos primeiros compassos: grau conjunto seguido de salto (compasso 1) e apojatura do VI para o V grau (compassos 3 e 5).

O movimento tem um início *ad libitum*, onde a trompa faz uma chamada solo livre. Do compasso 1 ao 12, a tonalidade é fá maior e o compositor faz uma escrita idiomática da trompa ao usar saltos de sétima ligadas, decrescentes e com características modais apresentada no último compasso da chamada conforme figura 1:

2 Thomas Trittle, trompista americano, que atuou no Brasil junto a Orquestra Sinfônica Brasileira entre 1975 e 1976.

3 Almir de Oliveira foi quarta trompa da Orquestra Sinfônica Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

4 Alteração do som ao obstruir a campana do instrumento com a mão, ou surdina apropriada, o que altera o timbre e abaixa meio tom a nota.



Figura 1: manuscrito do primeiro movimento do Concertino - Parte da trompa (comp. 1 ao 8)

A orquestra começa a tocar no compasso cinco e o andamento é estabelecido com um *Allegro non troppo*. O tema é apresentado em forma de pergunta e resposta entre a trompa e orquestra. A partir do compasso 13 até o compasso 39, a tonalidade da peça se encontra em mi maior. A partir da letra B a tonalidade do movimento vai para uma quinta abaixo, si maior, e o compositor muda a métrica ao trazer um compasso ternário. Nesse momento a peça passa a ter um caráter mais expressivo com frases melódicas e grande uso da extensão do instrumento de acordo com a figura 2:

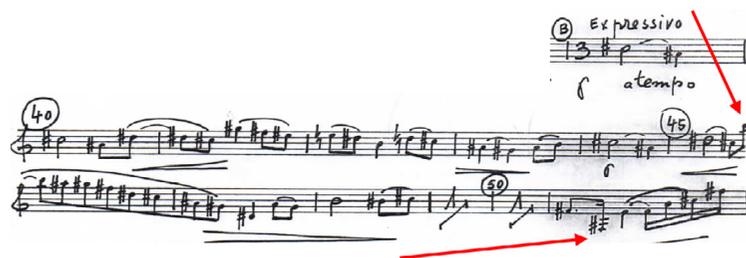


Figura 2: manuscrito do primeiro movimento do Concertino - Parte da trompa (comp. 39 a 51)

Do compasso 39 ao 48 a orquestra assume o papel de acompanhar a melodia apresentada pela trompa. No compasso 49 ela assume o papel de protagonista em um desenvolvimento do tema apresentado anteriormente, enquanto a trompa toca um contracanto que utiliza saltos de 8^{as}, arpejos, fragmentos cromáticos e notas longas ao final. A trompa re-

toma seu papel de solista no compasso 71 e o tema apresentado na letra B é reapresentado, porém uma quarta justa a baixo, conforme figura 3:



Figura 3: manuscrito do primeiro movimento do Concertino - Parte da trompa (comp. 84ao 98)

Há um breve trecho que vai dos compassos 75 a 83 em que a peça retorna à tonalidade de mi maior, para, logo em seguida, apresentar a seção final do movimento em fá# maior. Siqueira faz um uso frequente da textura polifônica pelas cordas, que utilizam cânones em diversos momentos do movimento.

II Andante Calmo:

No segundo movimento o andamento diminui e a semínima passa a ter o pulso a 63 bpm o que dá ao movimento um caráter tranquilo. É possível observar um claro uso do modalismo. A melodia apresentada é baseada na escala pentatônica, considerando que as escalas pentatônicas utilizadas no movimento são retiradas do modo eólio. Conforme apresentado na figura 4:

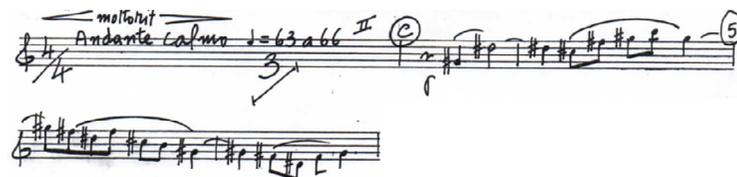


Figura 4: manuscrito do segundo movimento do Concertino - Parte da trompa (comp. 1 ao 7)

Os violinos e violas apresentam uma sequência de semicolcheias que se repetem a cada três compassos enquanto a trompa apresenta uma grande linha melódica, conforme figura 5:



Figura 5: manuscrito do segundo movimento do Concertino - Parte da orquestra (comp. 1 ao 5)

Ao fim da apresentação da frase pela trompa a linha melódica é transferida para a orquestra, que faz uma preparação para modular o tema que é reapresentado pela trompa, com o uso da surdina, uma quarta justa abaixo, como apresentado na figura 6:



Figura 6: manuscrito do segundo movimento do Concertino - Parte da trompa (comp. 16 ao 35)

O compositor não escreve esse movimento com simetria harmônica, ou seja, não termina na mesma tonalidade que começou. É interessante observar que Siqueira escreve algo idêntico ao que foi feito no primeiro movimento: o tema é reexposto em uma quarta justa abaixo no final do movimento.

III Allegro Brillhante.

No terceiro movimento o compositor dá um novo caráter ao indicar o andamento Allegro brilhante com semínima igual a 104 bpm. O compositor usa saltos melódicos e acentos

nos quatro primeiros tempos dos compassos iniciais onde a trompa expõe o tema, que é imitado na sequência por violinos e violas conforme figura 7:



Figura 7: manuscrito do terceiro movimento do Concertino - Parte da trompa (comp. 1 ao 4)

O primeiro tema explora a apogiatura de VI grau menor resolvendo no V grau com a tonalidade em mi maior. A partir do compasso 9 a trompa inicia uma variação do tema, que logo é prosseguida pelas cordas em movimento contrário (linha aguda descende e linha grave ascende). Siqueira finaliza a exposição do tema com o uso de bouché e um cedendo para reapresentação da melodia que introduz o Concertino no 1º movimento. A trompa faz a mesma chamada solo, porém com sutis variações da melodia, de acordo com a figura 8:



Figura 8: manuscrito do terceiro movimento do Concertino - Parte da trompa (comp. 38 ao 49)

A chamada termina com uma cadência, que chega a nota mais grave da trompa usada pelo compositor no Concertino, com uma rápida escala descendente que conduz ao trecho seguinte como apresentada na figura 9:



Figura 9: manuscrito do terceiro movimento do Concertino - Parte da trompa (comp. 60 ao 62)

Após a cadência o compositor faz menção do tema do segundo movimento baseado na escala pentatônica, porém o compositor escolheu para o tema da trompa o trecho em sol sustenido menor.

A partir do compasso 70 Siqueira volta ao Allegro Brillante e faz uma reexposição do início do movimento, com o tema apresentado agora pela orquestra. A partir daí o movimento caminha para a finalização do Concertino. É possível encontrar rápidas mudanças de tonalidade que passam por ré maior, sib maior, mi maior e finaliza em sol maior onde a trompa e orquestra terminam a peça em um movimento ascendente e forte.

Nesse movimento Siqueira faz uma recapitulação dos movimentos anteriores, com o resgate dos seus principais temas e elementos composicionais, e assim, cria uma unidade da obra como um todo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o presente artigo foi possível realizar o levantamento de vinte e duas peças para trompa no repertório do compositor José Siqueira, com variadas formações, que foram sistematizadas em uma tabela por ordem cronológica. Foi possível identificar algumas gravações das obras mencionadas.

Através desse levantamento será possível identificar a visão do compositor sobre a trompa em suas composições, o que possibilita a fundamentação para futuras análises e continuidade dessa pesquisa.

A escolha em aprofundar no Concertino se justifica pela importância que Siqueira dá a trompa ao colocá-la como so-

lista frente a uma Orquestra de Câmara com uma obra que exige uma técnica elevada do trompista. Vale ressaltar que a pesquisa se encontra em andamento e em sua finalização será disponibilizado aos trompistas e interessados uma edição prática com aparato crítico, no formato Hipertexto da parte de trompa do Concertino para Trompa e Orquestra Câmara do compositor José Siqueira além das partituras editadas da orquestra e redução para piano.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Danilo Cardoso de. 2011. **Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara de José Siqueira: Um processo de edição, análise e redução para piano e contrabaixo.** Universidade Federal da Paraíba. Dissertação. Mestrado em Música. Orientador: Luciano Carneiro de Lima e Silva. João Pessoa.

AUGUSTO, José Antônio. 1999. **O repertório brasileiro para trompa: elementos para uma compreensão da expressão brasileira da trompa.** Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dissertação. Mestrado em Música. Orientador: Antônio Jardim. Rio de Janeiro.

BELTRAMI, Waleska Scarme. 2006. **Música brasileira para trompa e piano – um repertório desconhecido.** Universidade Estadual de Campinas. Dissertação. Mestrado em Música. Orientador: Lenita Waldige Mendes Nogueira. Campinas.

FARIAS, Ranilson Bezerra de Farias. 2013. **Obras para Trompete do Compositor José Siqueira: Peças camerísticas e o concertino para Trompete e Orquestra de Câmara.** Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Tese. Doutorado em Música. Orientador: Nailson de Almeida Simões. Rio de Janeiro.

LOPES, Maico Viegas. 2019. **Música Brasileira pra Trompete e Piano: Levantamento de obras e catalogação de repertório.** Revista Vórtex. In: Dr. Felipe de Almeida Ribeiro. Curitiba: Universidade Estadual do Paraná, V.7, n3, p1-15.

NEVES, José Maria. 2008. **Música contemporânea brasileira.** Segunda edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.

MARCONDES, Marcos Antônio. 1977. **Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular.** São Paulo: Art Ed.

MARIZ, Vasco. 2000. **História da música no Brasil.** 5ª edição revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SILVA, Aynara Dilma Vieira da. 2013.

Coerência sintática do Sistema Trimodal em duas obras de José Siqueira. Universidade Federal da Paraíba. Dissertação. Mestrado em Música. Orientador: Lidiuino José Pitombeira de Oliveira. João Pessoa.

SIQUEIRA, José. 1941. **Concertino para trompa e Orquestra de Câmara.** Partitura manuscrita autógrafo Trompa e Orquestra de Câmara. Arquivo pessoal.

TOADA para José Siqueira. 2021. Direção de Eduardo Consonni, Rodrigo T. Marques. Brasil. Disponível no In-Edit Brasil – Festival Internacional do documentário Musical.

VIEIRA, Priscila Martins Viana. 2020. **A trompa no repertório de José Siqueira.** Entrevista semiestruturada com o mestre Zdenek Svab, via plataforma MEET. Programa de Pós-graduação profissional em Música. Universidade Federal da Bahia. Belo Horizonte.

VIEIRA, Priscila Martins Viana. 2021. **A trompa no repertório de José Siqueira.** Entrevista semiestruturada com o mestre Philip Michael Doyle, via plataforma MEET. Programa de Pós-graduação profissional em Música. Universidade Federal da Bahia. Belo Horizonte.

VIEIRA, Priscila Martins Viana. 2021. **O repertório de José Siqueira para trompa.** Entrevista semiestruturada com a doutora Waleska Scarme Beltrami, via plataforma MEET. Programa de Pós-graduação profissional em Música. Universidade Federal da Bahia. Belo Horizonte.

LUCIEN CAPET E A DIMENSÃO ESPIRITUAL DA TÉCNICA DE ARCO

LUCIEN CAPET AND THE SPIRITUAL DIMENSION OF BOW TECHNIQUE

Tristan Guillermo Torriani (UNICAMP)
tristan.torriani@fca.unicamp.br

RESUMO

O violinista francês Lucien Capet (1873-1928) destacou-se mundialmente por liderar um quarteto especializado na interpretação dos quartetos tardios de Beethoven. Além disso, ocupou-se em editar obras, compor, e produzir uma obra didática indispensável sobre a técnica de arco. Menos conhecida, porém, é a dimensão filosófica dessa mesma obra, publicada em 1916. No ano seguinte, em meio à Primeira Grande Guerra, Capet chegaria a publicar um pequeno livro titulado *Espérances*, contendo reflexões autobiográficas marcadas pelo sofrimento de sua origem proletária, e que hoje está praticamente indisponível. Porém, sua obra sobre a técnica do arco também apresenta passagens filosóficas que comprovam ser ele terminantemente contra uma concepção mecanicista da performance. Em uma passagem chave, Capet afirma que, se a mão esquerda determina a letra, é a mão direita que fornece o espírito da música. Segundo ele, artistas estão humildemente a serviço da Beleza, não o contrário. No decorrer de sua obra sobre o arco, o violinista francês se vê na necessidade de praticar repetidamente uma auto-censura explícita, em que ele mesmo se critica por constantemente re-introduzir a dimensão filosófica e espiritual em seu texto técnico musical. Este trabalho tem por objetivo apresentar essas passagens para esclarecer mais precisamente como Capet entendia a relação entre espiritualidade e performance. O método, característico da Filosofia Analítica da Música (L. Wittgenstein, R. Scruton), consiste na reconstrução racional de argumentos a partir de uma abordagem caritativa que, na dúvida, favorece o autor estudado ao levar em consideração a formulação mais forte possível de seus argumentos. Os resultados parciais são significativos, pois apontam para a existência de um campo de reflexão insuficientemente explorado entre prática e teoria, e que refuta o preconceito tradicional que insiste na rígida separação entre ambas.

Palavras-Chave: Lucien Capet; Espiritualidade; Personalidade; Psicologia Filosófica da Música; Arco.

ABSTRACT

French violinist Lucien Capet (1873-1928) was world-renowned for leading a quartet that specialized in the interpretation of Beethoven's late quartets. In addition, he edited major works, composed, and wrote an indispensable treatise on bow technique. However, the philosophical dimension of this same work, published in 1916, has been neglected. The following year, in the midst of World War I, Capet would go so far as to publish a small book entitled *Espérances*, which contains autobiographical reflections marked by the suffering of his proletarian origins, and which today is out of print and practically unavailable. His work on bow technique contains philosophical allusions which indicate that he was categorically opposed to a mechanistic conception of performance. In one key passage, Capet states that if the left hand determines the letter, it is the right hand that provides the spirit of the music. In his view, performers should humbly place themselves at the service of Beauty, not the other way around. Throughout his work on the bow, the French violinist finds himself needing to repeatedly practice an unusual kind of explicit self-censorship, in which he criticizes himself for constantly re-introducing the philosophical and spiritual dimension into his technical text. This paper aims to present these passages to clarify more precisely how Capet understood the relationship between spirituality and performance. The method, characteristic of Analytical Philosophy of Music (L. Wittgenstein, R. Scruton), consists in the rational reconstruction of arguments from a charitable approach which, when in doubt, favors the studied author by taking into account the strongest possible formulation of his or her arguments. The partial results are significant because they point to the existence of an insufficiently explored field of reflection between practice and theory, and which disproves the traditional prejudice that insists on their strict separation.

Keywords: Lucien Capet; Spirituality; Personality; Philosophical Psychology of Music; Bow.

INTRODUÇÃO

A música enquanto fenômeno a ser pesquisado é de demarcação notoriamente difícil. Pelo lado científico, inaugurado pela escola pitagórica, podemos priorizar o conceito de vibração, que perpassa a substância neutra do universo desde a mais densa matéria até o mais fino éter. Esta concepção, perpetuada no modelo medieval do quadrívio, levou ao conhecido privilégio da teoria sobre a prática. Pelo lado artístico, então, é compreensível a reação contrária, particularmente forte no século XXI, e por vezes até ressentida, de ênfase na Música como ciência aplicada interdisciplinar. De fato, a subordinação das competências práticas à teoria remonta à Antiguidade e carrega associações infelizes com a escravidão, que hoje condenamos veementemente. Não bastasse isso, deparamo-nos não raramente com teóricos pretensiosos que se julgam no direito de poder legislar sobre, e até desrespeitar, a experiência prática arduamente adquirida pelos instrumentistas e pedagogos. Este fenômeno, que denominamos de 'charlatanismo teórico' para distingui-lo do charlatanismo prático, que envolveria algum tipo de prestidigitação enganosa, pode ser evitado pela renúncia explícita a qualquer pretensão prática. Porém, dado que a cisão total entre teoria e prática é danosa para ambas, permanece lícito que a partir da primeira surjam apelos para reflexão da segunda. Em termos metafísicos, isto corresponde à causalidade espiritual sobre a matéria no monismo neutro: fazendo parte de uma substância só, o éter exerce uma influência sutil, negativa ou positiva, sobre os corpos densos.

O que aconteceria, porém, se encontrássemos um destacado violinista que não só teorizasse, mas que também advogasse por uma abordagem espiritualizada¹ da prática

¹ O termo 'espiritualizado' será usado aqui em um sentido não-dualista, mas monista neutro, pois deseja-se evitar o dualismo matéria-espírito característico de visões puramente espiritualistas, ou seja, que desejam negar absolutamente a matéria.

musical? O violinista francês Lucien Capet (1873-1928), como esperamos mostrar a seguir, fez justamente isso. Antes disso, no entanto, precisaremos fazer um percurso tratando de (1) a Definição de Psicologia Filosófica da Música, (2) Três Referências Alternativas: Ševčík, Dounis e Gramani, (3) Jung e Myers-Briggs: Personalidades com Intuição Introvertida Dominante (INxJ), para então chegarmos a (4) Capet e a Espiritualidade do Sofrimento.

DEFINIÇÃO DE PSICOLOGIA FILOSÓFICA DA MÚSICA

A Psicologia científica se ocupa experimentalmente de música desde Helmholtz (1821-1894), Wilhelm Wundt (1832-1920) e Carl Stumpf (1848-1936) e tem alcançado um sucesso notável, e que só tende a crescer, com os recentes avanços das neurociências. Não obstante isso, a Psicologia filosófica mantém-se fiel em seu interesse pelos aspectos a priori (ou conceituais), subjetivos, humanísticos, espirituais (ou transpessoais), holísticos, e metafísicos geralmente negligenciados pela ciência. Ou seja, ela se preocupa com a fundamentação epistemológica (tratada pela Filosofia Analítica) e com a identificação autocrítica de potencial viés filosófico causado por tipos ou traços de personalidade. Esquece-se com frequência que a Psicologia científica depende de teorias para gerar hipóteses e guiar investigações empíricas sistemáticas. Ao privilegiar a confirmação na experiência, as teorias tendem a ser estreitadas em sua ontologia materialista para só admitirem objetos cuja existência possa ser verificável por meios diretos ou indiretos. Em contraste, perspectivas espiritualizadas mantêm-se abertas à possibilidade de entes "invisíveis" no sentido de transcenderem os meios de verificação científica. Segundo o monismo neutro, tudo o que existe consiste em uma só substância una, sendo divisões (como a dualista entre matéria e espírito) entendidas como ilusões. Deste modo, embora seja legítimo para nosso progresso cognitivo que se trace distinções conceituais na razão discursiva entre

arte e ciência, verdadeiro e falso, bem e mal, belo e feio, cômico e trágico, tempo e espaço, e assim por diante, elas permanecem ficções intelectuais que podem dificultar o acesso direto à realidade em si. Conforme se queira entender a música em um conceito lato ou estrito, ela poderá abarcar mais ou menos do caráter vibratório do universo.

Neste trabalho estaremos pressupondo um conceito lato, em que pelo termo 'música' não nos limitamos à faixa de frequências captáveis pela audição humana. Além disso, lembramos que, embora se deva sempre respeitar e até mesmo venerar o rigor científico para com os fenômenos materiais investigáveis empiricamente, constitui uma grave cegueira perder de vista o que assim se negligencia.

TRÊS REFERÊNCIAS ALTERNATIVAS: ŠEVČÍK, DOUNIS E GRAMANI

É usual, até mesmo entre músicos, que se refira aos instrumentos de cordas friccionadas como se fossem um só (violino, viola, etc.) esquecendo-se de que o arco merece ser considerado um instrumento em si. A rigor, tocam-se dois instrumentos, violino e arco. Além disso, o arco pode percutir no *col legno* e a mão direita pode dedilhar no *pizzicato*. A comparação do arco com o plectro ou palheta é instrutiva, pois se até um pedaço de plástico pode produzir tantos efeitos, isto reforça ainda mais o estatuto do arco como possuindo a dignidade de ser um instrumento em si.

Do ponto de vista técnico, Otakar Ševčík (1852 – 1934), Demetrius C. Dounis (188? – 1954) e José Eduardo Gramani (1944-1998) fornecem três referências importantes para contextualizar Capet. Podemos dizer que Ševčík não só lhe preparou o terreno, mas ocupa um lugar proeminente e incontornável na pedagogia violinística, tendo aprofundado o método analítico, em que dificuldades sensoriomotoras seriam isoladas e sanadas. Todas as técnicas violinísticas foram por ele tratadas sistematicamente e exaustivamente, o que se estendeu à análise do repertório. O mito do talento, segundo o qual o sucesso do

instrumentista dependeria de habilidades inatas, foi refutado. Sua influência foi apenas prejudicada por detratores que desconheciam a sua ênfase na musicalidade e que procuraram retratá-lo como tecnicista desalmado. A Dounis devemos a recuperação de músicos lesionados; a ênfase na economia de tempo e esforço; os seus célebres exercícios para a mão esquerda de independência total dos dedos e vibrato; e a tentativa de redução dos golpes de arco ao detaché simples e o acentuado. No âmbito brasileiro e sul-americano, Gramani desenvolveu uma visão anti-método que equilibrava razão e emoção (FIAMINGHI, 2018) e que, através do intenso estudo rítmico em séries aditivas, enfatizava a independência motora, a autonomia das vozes e a lateralidade neurocognitiva.

Deste modo, Ševčík, Dounis e Gramani nos chamam a atenção para várias questões filosófico-psicológicas importantes na pedagogia violinística, como as relações mente-corpo, razão-emoção, tradição-inovação, indivíduo-sociedade, aptidão-esforço, teoria-prática, a musicalidade e a historicidade da prática musical. No entanto, a espiritualidade e o nosso tipo de personalidade não parecem ser contemplados por eles como foi por Capet.

JUNG E MYERS-BRIGGS: PERSONALIDADES COM INTUIÇÃO INTROVERTIDA DOMINANTE (INXJ)

Teorias da personalidade procuram investigar as características psicológicas, tanto comportamentais quanto subjetivas, que se apresentam como padrões consistentes dos indivíduos. A distinção entre introversão e extroversão, proposta por Jung (1971), foi inicialmente pensada como um tipo, em que as pessoas seriam ou de um ou de outro. Isto foi posteriormente revisto pela pesquisa empírica quando se constatou que havia uma distribuição em curva de sino com a maioria sendo ambivertida. Passou-se então a falar em traços, não tipos. O modelo de cinco Fatores (*Big Five*) tende a ser melhor avaliado do ponto de vista científico por focalizar em traços, mas renuncia à construção de tipos de personalidade,

o que joga fora a criança com a água do banho.

Tipologias da personalidade atendem à percepção generalizada de que as diferenças psicológicas entre as pessoas podem sim ser agrupadas e que as (in)compatibilidades nos relacionamentos parecem estar relacionadas a padrões consistentes. O tipo é uma abstração e não pode conter, como um espelho, todos os aspectos concretos dos indivíduos. Infelizmente, não há como tornar isto uma ciência exata. Por isso, cumpre reconhecer as limitações das tipologias no que diz respeito (1) à dificuldade de categorizar corretamente os indivíduos dentro dos tipos; (2) à impossibilidade de se aplicar em crianças por estarem em desenvolvimento; e (3) ao alto risco de erro ao tentar tipificar personagens históricas pela falta de informação. Tendo-se admitido isso, cabe ressaltar que o uso de tipologias tem o grande mérito de evitar o foco excessivo na biografia de indivíduos por um lado, assim como, por outro lado, o excesso de generalidade característico de discussões metafísicas sobre a condição humana.

Para abordar a questão da espiritualidade na música, não só Jung é interessante, mas também o modelo internacionalmente conhecido como o *Myers-Briggs Type Indicator* (MBTI) (MYERS & MYERS, 1980). Ele identifica 8 funções cognitivas, a partir das quais constrói 16 perfis básicos de personalidade. Cada tipo dispõe de 4 funções operacionais e 4 latentes. Os perfis (por ex., INTJ) recebem nomes abreviados baseados nas 4 funções operacionais (intuição introvertida, decisão extrovertida, sentimento introvertido, e sensação extrovertida). Ocorre um pareamento de funções extrovertidas e introvertidas, o que dá conta de todos sermos ambivertidos. Os dois tipos em que a intuição introvertida, fortemente relacionada à espiritualidade, é a função dominante são o INTJ e o INFJ, que podem ser referidos conjuntamente por meio da sigla INxJ.

CAPET E A ESPIRITUALIDADE DO SOFRIMENTO

Para evitar vagueza em discussões conceituais, mostra-se geralmente necessário definir os termos no seu signifi-

cado (semântica) e na sua aplicação a instâncias concretas (em inglês, *tokens*). Usualmente não nos preocupamos em distinguir entre dor e sofrimento. No entanto, basta refletir um pouco para percebermos que a dor, apesar do seu desconforto físico, pode trazer consigo benefícios maiores. Já o conceito de <sofrimento>² abrange a dimensão afetiva, do nosso mundo emocional, e tende a ser associado à negatividade e até mesmo ao Mal, pois popularmente se considera que deva ser evitado a todo custo. Porém, em um nível mais filosófico e espiritualizado, a experiência do sofrimento pode ser transmutado, como na Alquimia, no ouro da evolução espiritual durante a encarnação. De modo algum se trata de negar o princípio moral tanto budista quanto cristão de reduzir o sofrimento no mundo. Trata-se, porém, de entender que, na medida em que o sofrimento terreno é inevitável, podemos aprender a convertê-lo de algo negativo para algo positivo. Para isto, a revolta emocional e indignação moral contra as injustiças do mundo, não obstante sua realidade inegável, nos impede de ascender para um nível mais neutro e reflexivo.

Como relata Reis (2018), o sofrimento ocupou um lugar marcante na biografia de Capet desde a infância. Nascido em família pobre, sofreu abusos diversos. Tendo demonstrado logo grande aptidão no violino, foi retirado da escola para poder ser explorado pelos pais como criança-prodígio e pedinte. Tendo sido visto na rua por dois violinistas profissionais, foi orientado a se candidatar para o Conservatório de Paris. Tendo sido aceito, foi expulso de casa, pois deixaria de trazer trocados para o sustento familiar. Passou, então, a ter que sobreviver como morador de rua, tocando em cafés com um violino $\frac{3}{4}$ para criança até os 18 anos, quando ganhou um violino adulto do Conservatório de Paris após vencer o rival Carl Flesch em concurso.

2 Seguiremos aqui a convenção de aspas simples (') para identificar termos e parênteses angulares (< e >) para identificar conceitos. Isto é imprescindível para evitar equívocos entre conceitos e coisas, ou linguagem e realidade.

Como resultado desse passado traumático, Capet desenvolveu uma personalidade profundamente introvertida (consistente com o perfil INxJ), religiosa, e caracterizada pela extrema devoção à Arte, pela submissão ao Belo, e pela superação do sofrimento pela força interior e convicção no triunfo final do Bem sobre o Mal. Em seu livro *Espérances*, Capet deixa claro que devemos gratidão a Deus pelo sofrimento a que fomos submetidos, não havendo cabimento solicitar favores para nós pela prece. O sofrimento seria indispensável para iluminar nossa consciência.

Pedir a Deus que nos ajude a realizar um desejo que é para nossa pessoa não é uma oração; peça-Lhe pelos outros! E em geral, aceite com alegria e apreciação isto que Ele nos enviou, sobretudo o que parece doloroso, pois da dor individual nasce a consideração, da consideração nasce a meditação, da meditação nascem os benefícios da compreensão, e da compreensão nasce a felicidade para outros. (JOHNSON, 2010, p. 19, nossa tradução)

Até o final da Primeira Grande Guerra, Capet cultivou uma aparência similar à de Rasputin. Com seu prestigiado quarteto, a dedicação a Beethoven não era isenta de uma dimensão espiritual. Shipps (1993), menciona o episódio relatado por Flesch (1957) sobre como Capet, ao ser visitado uma vez nos bastidores pelo violinista Thibaud antes de um concerto, pediu para não ser incomodado por estar em comunicação mediúnica com Beethoven.

Em discurso proferido aos alunos do Conservatório de Paris em 1916, Capet afirmaria que “Através das obras dos gênios, vocês sentirão o tremor da Vida interior e o benefício deste contato nos menores eventos de sua vida... Cada um de nós é um conjunto de vícios e virtudes; os primeiros são grandes em número, mas as últimas os vencerão...” (JOHNSON, 2010, p. 53, nossa tradução). Este motivo da superação do vício pela virtude em meio ao sofrimento seria retomado na Meditação III de *Espérances* publicado no ano seguinte:

É necessário um esforço constante para aumentar a clareza da alma. Esta clareza nos mostra

a todos o que devemos superar, e as nossas falhas foram criadas para nos dar alegria profunda após um número extraordinário de vitórias sobre elas!!! Que admirável relato épico é essa coleção de todas estas misteriosas batalhas que estão engajadas no fundo da consciência humana, iluminada por esta luz divina da alma! (JOHNSON, 2010, p. 53, nossa tradução)

A esta batalha por clareza e virtude no plano espiritual corresponde, no plano material, a busca pela compreensão acurada das limitações, para não falarmos em vícios e pecados, da técnica de arco. Em seu tratado monumental sobre *A Técnica Superior do Arco* (1916) reitera que a experiência subjetiva da imortalidade pode ser acessada pelas obras-primas da música instrumental. Ele afirma que os dedos, ao encostarem no arco vibrante, nos dão acesso tátil à Beleza. Cada dedo teria um papel especial a desempenhar. A mão esquerda ficaria a cargo da letra, mas a mão direita forneceria o espírito da música. Em diversas passagens, ele se vê obrigado a se desculpar ou até mesmo a se repreender por introduzir considerações filosóficas e espirituais em um contexto técnico musical. Esta auto-censura explícita pode ser aproximada àquilo que em lógica linguística se denomina uma contradição performativa. Esta ocorre quando o conteúdo proposicional de uma afirmação como “Estou morto” é negado pelo próprio fato de termos que estar vivos para proferi-la. Assim, no prefácio, Capet nega querer tecer considerações filosóficas, mas admite que todo o sofrimento envolvido no processo de aperfeiçoamento infinito de qualquer arte só poderá ter alguma chance de sucesso tendo por base firmes alicerces espirituais, pelas quais é preciso argumentar. Trata-se, para ele, de uma dura guerra do espírito contra a matéria que precisa ser assumida não só com firmeza, mas com alegria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dimensão espiritual da música pode facilmente se perder no abismo entre teoria e prática, sobretudo em um

mundo regido pelo materialismo, com seus valores de busca pela riqueza, poder, e fama. Mesmo sendo ridicularizada pelo entretenimento, desprezada pela ciência, e por vezes desacreditada por trapaceiros, a espiritualidade perdura de modo inefável na música, seja sacra ou secular. Personalidades com intuição introvertida dominante tenderão a ser mais sensíveis a ela, como pode ter sido o caso de Capet. Tendo perdido qualquer autoridade prescritiva, resta à teoria lançar seus apelos à prática e torcer para ser pelo menos ouvida. Ao nos movimentarmos neste campo obscuro, percebemos a importância da colaboração multidisciplinar entre Filosofia, Psicologia e Música. Constatamos também a necessidade de articular a prática na performance musical às teorias da personalidade e à espiritualidade, pois estas podem contextualizá-la, dinamizá-la e inspirá-la desde que se mantenha sempre o respeito recíproco pelas competências específicas, tanto práticas quanto teóricas.

A figura de Capet, porém, continuará a nos desafiar com seus mistérios. Mesmo que, diferentemente de Paganini, ele tenha generosamente compartilhado muitos de seus segredos técnicos, entre os quais o vibrato de arco, como violinista-filósofo talvez nunca será realmente compreendido até não aceitarmos seu princípio da superação do sofrimento pela virtude e pela gratidão.

REFERÊNCIAS

CAPET, Lucien. 1916. **La Technique Supérieure de l'Archet**. Paris, France: Éditions Maurice Sénart.

_____. 1917. **Espérances**. Paris: Librairie Fischbacher.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. 2018. O (anti-)método de rítmica de José Eduardo Gramani: uma proposta para o equilíbrio entre o sensorial e o racional. **OPUS**, n. 3, v. 24, p. 92-119. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2018c2405> [Acesso em 26 set. 2021]

FLESCH, Carl. 1957. **The memoirs of Carl Flesch**. London, England: Salisbury Square.

JOHNSON, Kelley Marie. 2010. **Lucien Capet and Superior Bowing Technique: History & comparison**. School of Music, University of Iowa. Tese de Doutorado. Orientador: Scott Conklin. Iowa City, EUA: University of Iowa. DOI: 10.17077/etd.lmgw8q59. Disponível em: <https://ir.uiowa.edu/etd/992/> [Acesso em 30 jun. 2021]

JUNG, Carl G. 1971. **Psychological Types**. London: Routledge.

MYERS, I. B.; MYERS, P. B. 1980. **Gifts Differing: Understanding personality type**. Mountain View, CA: Davies-Black Publishing.

REIS, Adonhiran. 2018. La Technique Supérieure de l'Archet de Lucien Capet: uma importante ferramenta pedagógica na abordagem teórica e prática da mão direita no violino. **Per Musi**, n. 38, p. 1-17. DOI: 10.35699/2317-6377.2018.5293. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/5293>. [Acesso em 30 jun. 2021]

SHIPPS, Stephen. 1993. The influence of Lucien Capet on Teaching Violin. **American String Teachers Journal**, n. 1, v. 43, p. 65-68. DOI: 10.1177/000313139304300123. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/000313139304300123>. [Acesso em 30 jun. 2021]

IV EPMU 2021
— ENCONTRO
DE **PESQUISA**
EM MÚSICA —
UFPEL 2021 —

LINGUAGENS,
PERCURSOS
E INTERFACES
EM DEBATE

CIMMUS
GRUPO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS MUSICAIS
CENTRO DE ARTES - UFPEL

LABET
LABORATÓRIO DE ETNOMUSICOLOGIA
CENTRO DE ARTES 1 - UFPEL

DISCO
LIVRO
MÚSICA
TEATRO
OFICINA

L.C.
VINHÓLES

MÚSICA
CENTRO DE ARTES I UFPEL



UFPEL