

revistamúsica

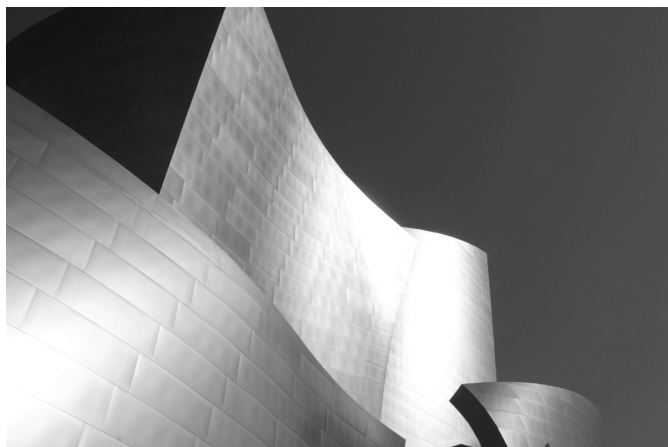
Publicação do Programa de
Pós-Graduação em Música

Vol. 20, No. 1 - 2020

julho

ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



DOSSIÊ SONOLOGIA

Editor convidado

Prof. Dr. FERNANDO IAZZETTA

Entrevista com

SÔNIA RUBINSKY



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



revistamúsica



REVISTA MÚSICA

Fundada em 1990, a REVISTA MÚSICA, é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). A Revista publica predominantemente artigos originais resultantes de pesquisa científica, incluindo também outros tipos de contribuições significativas para a área (traduções, entrevistas, resenhas).

As contribuições devem ser da área de pesquisa em Música, contemplando também as suas diversas interfaces. As resenhas devem ser de livros publicados há menos de dois anos. As traduções devem ser, preferencialmente, de textos clássicos da área.

Entrevistas com músicos e personalidades relacionadas à música serão consideradas. Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol, inglês e francês.

As submissões podem ser encaminhadas em fluxo contínuo através do Open Journal System (OJS): <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Demais informações via correio eletrônico para: revistappgmus@usp.br

The REVISTA MÚSICA, is an academic refereed journal, published by the Graduate Program in Music of the School of Communication and Arts, University of São Paulo (Brazil). Founded in 1990, this journal publishes predominantly original articles, including also other types of significant contributions to the field of research in music (translations, interviews, reviews, scores).

We welcome submissions on any aspect of music research in English, Spanish, and Portuguese languages. Reviews of books and interviews are also welcome. This journal accepts submissions continuously.

Submission guidelines: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Should you have any questions, do not hesitate to contact the editor:
revistappgmus@usp.br

Fundada en 1990, la REVISTA MÚSICA es una publicación del Programa de Posgrado en Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo (ECA/USP). La Revista publica principalmente artículos originales resultantes de investigación científica, incluyendo también otros tipos de contribuciones significativas para el área (traducciones, entrevistas, reseñas). Las contribuciones deben ser del área de investigación en Música, contemplando también sus diversas interfaces. Las reseñas deben ser de libros publicados hace menos de dos años. Las traducciones deben ser, preferencialmente, de textos clásicos del área. Serán analizados artículos y otros trabajos inéditos en portugués, español, y inglés.

Las contribuciones pueden ser encaminados continuamente a través del Open Journal System (OJS): <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Para mayores informaciones escriba a: revistappgmus@usp.br

revistamúsica



Publicação do Programa de
Pós-Graduação em Música

Vol. 20, No. 1 - 2020

julho

ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



EDITOR-RESPONSÁVEL
Paulo de Tarso Salles

EDITORES ASSISTENTES

Ciro Visconti
Juliana Ripke
Lucas Zangirolami Bonetti
Regina Rocha Felice

COMISSÃO EDITORIAL

Adriana Lopes da Cunha Moreira
Diósnió Machado Neto
Eduardo Henrique Soares Monteiro
Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta
Luciana Sayure Shimabuco
Maria Tereza Alencar Brito
Mário Rodrigues Videira Junior
Monica Isabel Lucas
Rogério Luiz Moraes Costa
Silvio Ferraz Mello Filho



CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Andy Hamilton, Durham University, Reino Unido
Antonia Soulez, Université de Paris 8, França
Emanuele Senici, Università di Roma (La Sapienza), Itália
Flávia Toni, IEB/USP, Brasil
Gianmario Borio, Università di Pavia, Itália
Jean-Yves Bosseur, CNRS, França
João Pedro Paiva de Oliveira, UFMG, Brasil
John Rink, University of Cambridge, Reino Unido
José Oscar de Almeida Marques, Unicamp, Brasil
Lia Tomás, UNESP, Brasil
Lydia Goehr, Columbia University, EUA
Mario Vieira de Carvalho, Universidade Nova de Lisboa/CESEM, Portugal
Mark-Evan Bonds, University of North Carolina, EUA
Michela Garda, Università di Pavia, Itália
Nick Zangwill, University of Hull, Reino Unido
Paulo Chagas, University of California Riverside, EUA
Rodrigo Duarte, UFMG, Brasil
Rui Vieira Nery, Universidade de Évora, Portugal
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, UDESC, Brasil

Correspondência e artigos para publicação deverão ser encaminhados à:
Correspondence and articles for publications should be addressed to:
REVISTA MÚSICA – ISSN 2238-7625 (Online)
<http://www.revistas.usp.br/revistamusica>
E-Mail: revistappgmus@usp.br
Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária
05508-020 - São Paulo, SP – Brasil

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Revista Música / Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e
Artes, Universidade de São Paulo. – v. 1. n. 1 (1990)-. São Paulo : ECA-USP/PPGM,
1990-
ISSN 2238-7625 (Online)
1. Música. I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.
Programa de Pós-Graduação em Música.

CDD 21.ed. – 780

As opiniões e ideias veiculadas em textos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.

Editorial

1. A narrativa da cantora-atriz Martha Herr em *Cantos*, de Tim Rescala

Paulo de Tarso Salles
ix-xii

2. A criação do jogo para corais infantis

Fausto Borém & Ilza Nogueira
1-38
DOI: 10.11606/rm.v20i1.168887

3. Indigenismo musical na Colômbia

Rafael Keidi Kashima
39-58
DOI: 10.11606/rm.v20i1.169754

4. A interligação da polivalência com a interdisciplinaridade e o ensino integrado das artes

Juan Francisco Arboleda Obando
59-96
DOI: 10.11606/rm.v20i1.169713

5. Heitor Villa-Lobos e a “Embaixada Artística Brasileira” na Argentina (1940)

Daiane Solange Stoeberl da Cunha & Sonia R. Albano Lima
97-120
DOI: 10.11606/rm.v20i1.167859

6. Recordando a compositora e musicóloga Graciela Paraskevaídís aos 80 anos de seu nascimento

Loque Arcanjo
121-150
DOI: 10.11606/rm.v20i1.169940

7. O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada

Eliane Monteiro Silva & Amílcar Zani
151-176
DOI: 10.11606/rm.v20i1.167100

8. Analysis of sonority in piano pieces: a performance-based approach

Marcos Maturro Foschiera & Flávio Terrigno Barbeitas
177-218
DOI: 10.11606/rm.v20i1.170193

9. O cantor-ator: uma revisão da bibliografia norte-americana sobre a atuação cênica

Bibiana Bragagnolo & Didier Guigue
219-248
DOI: 10.11606/rm.v20i1.168644

10. Eu e o Outro, Dentro e Fora: Dossiê Sonologia 2019

Cristine Bello Guse
249-274
DOI: 10.11606/rm.v20i1.169100

F. Iazzetta; D. Donato; H. Souza Lima & V. Bonafé
277-294
DOI: 10.11606/rm.v20i1.172305

11. Som não é uma coisa em si, e sim o transporte de coisas que vazam

Rodolfo Caesar
295-308
DOI: 10.11606/rm.v20i1.170730
12. Orquestra Errante: uma prática musical entranhada na vida

Rogério Costa
309-328
DOI: 10.11606/rm.v20i1.171957
13. Arquivos sonoros em tempos de guerra: a troca de discos entre a Discoteca Municipal de SP e Archive of American Folk Song da Biblioteca do Congresso

Biancamaria Binazzi
329-356
DOI: 10.11606/rm.v20i1.171397
14. The use of an interactive music system as an aid for exploring sound in music education in a rural area

*M. A. Duarte-García; R. Sigal-Sefchovich;
E. Wilde & R. Cortez-Madrigal*
357-380
DOI: 10.11606/rm.v20i1.170736
15. Music is not enough: the appropriation of category “arte sonora” in Argentina

Mene Savasta Alsina
381-400
DOI: 10.11606/rm.v20i1.170852
16. New Noises New Voices

Martina Raponi
401-432
DOI: 10.11606/rm.v20i1.170779
17. Citizen Impulse Responses: City Protest Spaces and Echo Chambers

Elsa Lankford
433-452
DOI: 10.11606/rm.v20i1.172157
18. Rurals, The Experiment: Reclaiming the Soundspace

Bartira de Sena e Souza
453-472
DOI: 10.11606/rm.v20i1.172218
19. Headphone Listening Cultures: Contingencies and Crossings

J. Jaramillo Arango; P. A. Barbosa & E. M. V. Astorga
473-492
DOI: 10.11606/rm.v20i1.172212
20. Politics of Listening: Feminisms and Community Building

Lilian Campesato
493-500
DOI: 10.11606/rm.v20i1.172299
21. Entrevista com Sonia Rubinsky

André Repizo Marques
501-516
DOI: 10.11606/rm.v20i1.169755

Editorial

Paulo de Tarso Salles
Universidade de São Paulo
revistappgmus@usp.br

ix

Difícilmente se poderia prever um semestre como este, na primeira metade de 2020. Ilhados pela pandemia, privados da convivência nas salas de aula e nos campi, longe das bibliotecas, teatros e cinemas. O mundo teve de se adaptar a essas imposições, determinadas por um vírus. Atividades artísticas foram bruscamente suspensas, colocando colegas músicos e outros profissionais ligados direta ou indiretamente às artes performáticas, em situação preocupante com relação a sua saúde e subsistência. Tivemos, principalmente, de vivenciar a imensa tristeza pelo desaparecimento de familiares, amigos/amigas, colegas. A todos e todas, nossa solidariedade.

Impressiona, diante desse quadro sombrio, a capacidade de resistência demonstrada em nosso meio artístico e acadêmico. Apesar de sabermos como é essencial a aula presencial em nossos processos de ensino e aprendizagem, vimos rapidamente se estruturar um modelo alternativo de aulas e bancas por videoconferência e artistas se expressando e solidarizando numa profusão de *lives*, celebrando a vida e a arte em nosso cotidiano. Orquestras, coros, bandas, tiveram de se reinventar temporariamente, usando recursos tecnológicos para sincronizar e transmitir sons e imagens, integrando ouvintes e atravessando as barreiras de isolamento pelos meios possíveis, infelizmente não disponíveis para todos.

Em outra frente, desafiando o obscurantismo crescente nas sociedades e manifesto em certos projetos políticos pelo mundo, a comunidade acadêmica tem dado sua resposta. Pesquisadores e pesquisadoras nas universidades têm demonstrado a importância do conhecimento científico, seja na busca por uma vacina, seja na defesa da democracia, contra o negacionismo histórico, o racismo, a intolerância.

Por isso, esta edição da Revista Música representa um pouco dessa resistência, expressa na pluralidade das pesquisas aqui apresentadas. É o trabalho conjunto de autores

e autoras, pareceristas, revisores, assistentes de edição, enfim, diversos profissionais que se mantiveram ativos e nos trazem um panorama rico e diversificado.

Esta edição está distribuída em duas partes. A primeira contém artigos recebidos em fluxo contínuo, com estudos que tratam da Música em diferentes abordagens. A segunda parte é o dossiê Sonologia, idealizado e coordenado pelo Prof. Dr. Fernando Iazzetta, coordenador do NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia (<http://www2.eca.usp.br/nusom/fiazzetta>) sediado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Tratarei de apresentar brevemente os trabalhos da primeira seção – o professor Iazzetta apresentará o trabalho do NuSom mais adiante.



Fausto Borém e Ilza Nogueira apresentam uma análise a partir da performance gravada em vídeo da cantora-atriz Martha Herr (1952-2015), para a obra *Cantos* de Tim Rescala. A construção dos personagens faz da interpretação um “discurso narrativo hipertextual” onde expressões faciais e gestual são tão decisivos quanto a técnica vocal, para a expressão dos elementos projetados na partitura.

Rafael Keidi Kashima faz um recorte de sua pesquisa sobre a criação do jogo nos corais infantis, mostrando como os ensaios podem ser pensados como uma forma de aliar o caráter recreativo com aprendizagem e qualidade na performance.

Juan Francisco Arboleda Obando estuda o Indigenismo na música de concerto colombiana, comparando três abordagens distintas, pelos compositores Manuel José Benavides, Jesús Pinzón Urrea e Raúl Mojica Mesa.

Daiane Solange Stoeberl da Cunha e Sonia Albano Lima discutem os conceitos de polivalência e interdisciplinaridade como proposta para o ensino de artes. A formação de docentes com a agregação desses perfis pode, na visão das autoras, capacitar uma formação “menos tecnicista”, privilegiando “a criatividade e os contextos socioculturais”.

Loque Arcanjo rediscute a imagem histórica de Villa-Lobos, mostrando como sua atuação na missão diplomática à Argentina e ao Uruguai em 1940 oferece leituras alternativas ao alinhamento do compositor com o Estado Novo, destacando o diálogo entre as obras musicais e sua recepção e veiculação nos concertos realizados em Buenos Aires e Montevidéu.

Eliana Monteiro da Silva e Amilcar Zani homenageiam os 80 anos do nascimento da grande compositora Graciela Paraskevaídis (1940-2017), apresentando algumas das ideias da compositora, seu impacto na música latino-americana e uma listagem abrangente de sua produção musical.

Marcos Maturro Foschiera e Flavio Terrigno Barbeitas mostram como o candombe uruguaio tem se incorporado à linguagem do violão latino-americano, buscando com isso a definição de “Performance Culturalmente Informada”, que envolve a discussão teórica do conceito e a análise de obras compostas por Carlevaro, Aguirre, Sinesi e Moscardini.

Bibiana Bragagnolo e Didier Guigue investigam a sonoridade do piano como matéria construtiva em duas performances de *Cartas Celestes I* (1974) de Almeida Prado. O uso de ferramentas tecnológicas de análise de áudio ressignifica as partituras como um processo desencadeado pela performance, onde as decisões interpretativas afetam indelevelmente o resultado sonoro.

Cristine Bello Guse retoma a discussão sobre a performance do cantor-ator, revisando a bibliografia produzida nos EUA desde 1950 até o início deste século. O estudo dessa literatura promove uma reflexão quanto aos aspectos cênicos e expressivos envolvidos na preparação de cantoras e cantores líricos.

André R. Marques entrevista a renomada pianista Sônia Rubinsky, que fala sobre sua formação musical e discute aspectos interpretativos da obra de Ernesto Nazareth.

Boa leitura!



Dedicamos esta edição à memória de Naomi Munakata (1955-2020), Alexandre Pascoal (1938-2020), Josette Feres (1933-2020), Martim Lutero Galati (1953-2020), Aldir Blanc (1946-2020), Antônio José Augusto (1964-2020) e tantos outros colegas, amigos e amigas que nos deixaram recentemente.



A narratividade da cantora-atriz Martha Herr em *Cantos*, de Tim Rescala

Fausto Borém
Universidade Federal de Minas Gerais
faustoborem@gmail.com

Ilza Nogueira
Universidade Federal da Paraíba
nogueira.ilza@gmail.com

1

Resumo: Primeiro de uma série de três estudos de caso sobre a narratividade na performance da cantora-atriz Martha Herr (1952-2015), o presente trabalho analisa *Cantos* (1994), para voz sem acompanhamento, de Tim Rescala (1994), recorrendo ao *mAAVm* (Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música) de Fausto Borém (2016), a teorias da narratividade em música e da psicologia social. Inicialmente, analisamos o binômio texto-música na partitura. Posteriormente, na condição de espectadores informados, observamos o trinômio (con)texto-som-imagem em um vídeo profissional da cantora (HERR; RESCALA, 2008), que fez parte do 42º Festival de Música Nova (2007, São Paulo). Finalmente, analisamos as interrelações entre composição e performance. É notável como Martha Herr transcende a interpretação musical *stricto sensu* da partitura ao planejar e construir meticulosamente um discurso narrativo hipertextual, representando distintas personagens (que incluem sua própria persona como personagem-narradora). A construção da interpretação narrativa realiza-se através de: (1) personalização dos motivos, (2) adição de novo efeito vocal, (3) interação com objetos de cena e iluminação de palco, (4) trasladação, contração e ampliação de cinesfera e (5) criação de contexto cênico. As contribuições de Martha resultam de um meticuloso planejamento e construção de uma performance carregada de expressões faciais e gestos com significados subliminares. Assim, ela extrapola o conteúdo composicional de *Cantos*, revelando uma habilidade peculiar de narrar e instigar ideias vertiginosamente, fruto de imaginação, versatilidade e integração entre os estratos do (con)texto, do som e da imagem.

Palavras-chave: Narratividade na performance musical. Martha Herr. Psicologia social e música. Análise de vídeo de música. Música cênica de Tim Rescala.

The Narrativity of Singer-Actress Martha Herr in *Cantos*, by Tim Rescala

Abstract: First of a series of three case studies on the narrative performance of singer-actress Martha Herr (1952-2015), this study analyses *Cantos* (1994), for solo voice, by Tim Rescala (1994), resorting to *mAAVm* (*Method for the Analysis of Audios and Videos of Music*) by Fausto Borém (2016) and theories of music narrativity interacting with concepts from social psychology. Initially, we analyzed the text-music binomial in the score. Subsequently, as informed spectators, we observed the (con)text-sound-image trinomial in a professional video (HERR; RESCALA, 2008), which was part of the 42nd *Festival de Música Nova* (2007, São Paulo). Finally, we analyzed the interrelationships between composition and performance. We observed that Martha Herr transcends the *stricto sensu* musical interpretation of the score, planning and constructing meticulously a hypertextual narrative discourse with multiple characters (including her own persona as narrator). This is achieved by means of: (1) a personal interpretation of the musical motives identified in the piece, (2) the addition of a new vocal effect, (3) interaction with props and stage lighting, (4) translation, retraction and extension of her kinesphere, and (5) creation of a theatrical context. Martha's contributions result from a meticulous planning and construction of a performance charged with distinctive facial expressions and gestures with subliminal meanings. Thus, she extrapolates the compositional content showing a peculiar ability to narrate and instigate ideas dizzyingly, which results from imagination, versatility, and integration between the strata of (con)text, sound, and image.

Keywords: Narrativity in music performance. Performance by singer-actress Martha Herr. Social psychology and music. Analysis of music videos. Theatrical music by Tim Rescala.

1 - Introdução ao estudo analítico

O objetivo do estudo analítico ora iniciado com a peça *Cantos* (1994) de Tim Rescala¹ é analisar a narratividade da cantora-atriz Martha Herr² no recital solo *Vozes em conversa*, gravado ao vivo em vídeo e exibido pela Sesc TV em 2008, como parte do 42º Festival de Música Nova (São Paulo e Santos, 2007). Nesse seu último recital documentado profissionalmente, Martha Herr ocupa sozinha o palco, contrapondo, justapondo e integrando sua voz a objetos de cena, iluminação de palco e, às vezes, produzindo sons a partir de instrumentos musicais ou objetos sonoros que ela mesma toca ou aciona. O programa gravado teve direção cênica e iluminação de Iacov Hilel, e direção de fotografia de Carlos Travaglia.

Para que o leitor possa acompanhar confortavelmente a análise das três obras selecionadas deste repertório, nós as recortamos e publicamos na plataforma YouTube³. Assim, transformamos essas gravações em nossas fontes primárias de forma que

¹ O multifário Tim (Luís Augusto) Rescala (compositor, cantor, instrumentista, arranjador, dramaturgo, ator e humorista) licenciou-se em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (1983), tendo estudado contraponto, arranjo e composição com Hans-Joachim Koellreutter entre 1979 e 1983. Como ator, protagonizou papéis em filmes, teatro e, especialmente, na televisão, atuando como o Professor Mesquita (um professor de música) e Capilé Sorriso (um humorista “sem graça”) na Escolinha do Professor Raimundo, programa do ator-escritor Chico Anísio (SIDNEY, 2016). Tim Rescala recebeu muitos prêmios como compositor, e suas obras são frequentemente realizadas no país e no exterior. A grande afinidade com a música cênica se reflete na sua produção de óperas e musicais (RESCALA, 2019b): 3 musicais para adultos, 6 musicais para crianças (sendo 3 em parceria com José Augusto Brant), 2 óperas para adultos (sendo uma com Arrigo Barnabé e Guto Lacaz), 3 óperas infantis e 2 operetas. Sua obra sinfônica e de câmara, da qual *Cantos* faz parte, é marcada por uma forte vocação teatral, incluindo trilhas sonoras para peças de teatro e filmes, obras para exposição de artes visuais, obras para atores e fita magnética e obras com recursos cênicos (RESCALA, 2019a).

² Norte-americana de nascimento e brasileira de coração, a soprano Martha Herr (Chicago, 1952 - São Paulo, 2015) atuou em várias frentes profissionais, tendo estabelecido marcos para a performance e o ensino da música para voz. Cantora-atriz e maestrina, ela recebeu o Prêmio de Cantora do Ano de 1990 pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) e o Prêmio Carlos Gomes de Destaque Vocal (Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo) em 1998 (SAMPAIO, 2015). Martha estreou mais de 100 obras no Brasil, incluindo o protagonismo na ópera *Olga* de Jorge Antunes, em 2006. Em entrevista à soprano e musicóloga Patricia Caicedo, ela declara: “*I performed a lot more Brazilian music than many Brazilians!*” [Cantei muito mais música brasileira do que muitos brasileiros.]” (HERR; CAICEDO, 2010, [2:47]). Como professora, dedicou-se ao ensino do canto na Unesp, onde, após aposentar-se, continuou trabalhando como voluntária por mais de uma década. Como pesquisadora, iniciou, liderou e consolidou uma longamente esperada revisão nacional das normas de pronúncia do português cantado (HERR *et al.*, 2008; HERR; KAYAMA; MATTOS, 2008; HERR, 2007; HERR, 2004; HERR, 2003).

³ *Cantos* de Tim Rescala (In: <https://youtu.be/fXAuku7aIIU>), *Ir alten Weib* de Gilberto Mendes (In: <https://youtu.be/A5nQBP3ldnA>) e *Marthóperas* de Eduardo Guimarães Álvares (In: <https://youtu.be/e5fxwbjt1zY>).

os *timings*⁴, que servem para localizar e apreciar elementos significativos da música analisados em cada obra, comecem da marca [0:00].

O delineamento metodológico utilizado incluiu três etapas e diversos procedimentos interdisciplinares. Inicialmente, após observar as características cênico-musicais de Martha Herr nesse recital, escolhemos as peças em função de seus potenciais para constituírem estudos de caso singulares⁵. Em uma segunda etapa, analisamos elementos do binômio texto-música e dados deixados pelos compositores nas partituras (as quais continham anotações de próprio punho de Martha Herr⁶). Estas etapas iniciais nos permitiram retornar aos vídeos para compararmos as partituras com as realizações de Martha. Assim, foram detectadas ênfases e contradições no trinômio (con)texto-som-imagem, que conduziram a compreensão da performance de Martha Herr como um discurso essencialmente narrativo. Os dados textuais, sonoros e imagéticos formam a base para a construção dos *MaPAs* (Mapas de Performance Audiovisual) e *EdiPAs* (Edições de Performance Audiovisual; BORÉM, 2016; BORÉM; TAGLIANETTI, 2014) que ilustram as análises.

2 – Considerações sobre o campo teórico referencial

Como dissemos, nossa análise se fundamentou em “procedimentos interdisciplinares”, para dar conta da compreensão da interatividade de distintos processos criativos em ação numa performance musical e cênica. Procedimentos analíticos sistematizados das artes cênicas e dramáticas foram especialmente úteis à compreensão da espacialização e da mobilização da intérprete. A ideia de uma cinesfera do músico (BORÉM, 2017; BORÉM; NOGUEIRA, 2017, adaptado de LABAN, 1978; RENGEL, 2001), ou seja, o espaço de realização musical do performer, teve como base o conceito de ocupação do espaço cênico do ator/atriz no palco. A descrição de movimentos corporais maiores (cabeça, tronco, braços e pernas) considerou os pontos de

⁴ Por exemplo, “... em [2:07]” indica o início de um evento a cerca de 2 minutos e 7 segundos do início do vídeo.

⁵ Em *Cantos*, observamos a versatilidade virtuosa na incorporação de múltiplas personagens em ação; Em *Ir alten Weib*, de Gilberto Mendes, nota-se a superposição de uma narrativa política à sensualidade cômica do original; e em *Marthóperas*, de Eduardo Guimarães Álvares, o acréscimo de cores autobiográficas à homenagem que o compositor lhe fez.

⁶ Agradecemos ao Professor Wlad Mattos da UNESP a cópia das partituras do acervo pessoal de Martha Herr.

vista da dança (LABAN, 1978), da cinesiologia/biomecânica (HAMILL; KNUTZEN, 2008) e do comportamento motor (MAGILL, 2000; SCHMIDT; WRISBERG, 2001; SCHMIDT, 1993). Conceitos como “cinemática” e “dinâmica” na dança (HAGA, 2008) e “sincronizações” na dança e cinema (HAGA, 2008 e CHION, 1994, adaptados à música por BORÉM, 2016) permitiram analisar significados explícitos e subliminares dos movimentos corporais da intérprete, observar estratégias de construção cênica da performance (BORÉM; TAGLIANETTI, 2016) e níveis de espontaneidade (BORÉM, 2016).

Por outro lado, alguns estudos dos campos da psicologia social e da psicologia do desenvolvimento (relacionados aos processos de subjetivação da experiência afetiva nas relações interpessoais) subsidiaram o entendimento do jogo de afetos sugeridos nos distintos motivos que compõem a peça (configurados em alturas, contornos melódicos, ritmos, intensidades e timbres) e sua interpretação através de recursos de emissão vocal e expressão facial em rápidas transformações.

Para subsidiar a percepção qualitativa dos afetos, recorreremos ao conceito de “afetos de vitalidade” (*vitality affects*)⁷ de Daniel Stern (STERN, 1985; BEEBE *et al.*, 2003) e, especialmente, ao Modelo Circumplexo dos Afetos de James A. Russell⁸. Estudos de Paul Ekman sobre o reconhecimento das emoções no rosto do ser humano (EKMAN, 2016, 1992, 1970, 1972 e 1965; EKMAN; SORENSON; FRIESEN, 1969; EKMAN; FRIESEN, 1969), especialmente ao seu método para a classificação de emoções em expressões faciais (EKMAN; FRIESEN, 2003) foram importantes na compreensão das

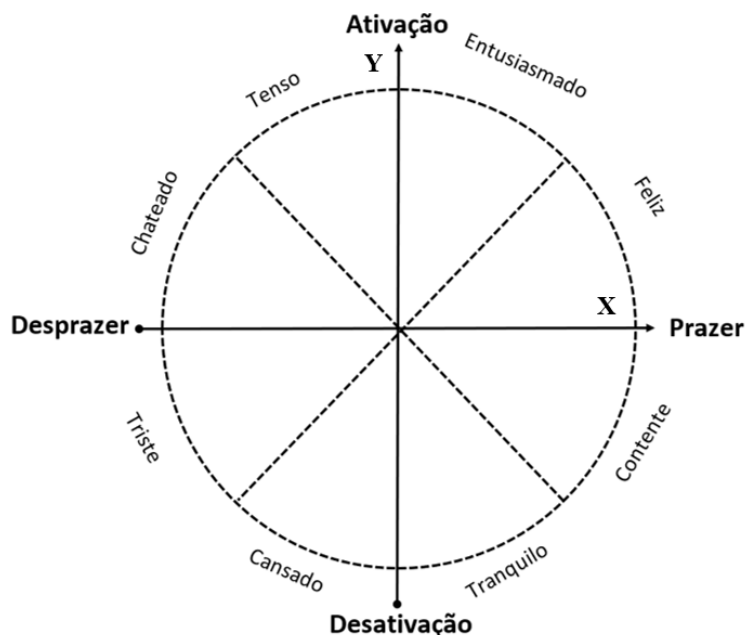
⁷ Cunhada por Stern, a expressão “afetos de vitalidade” se refere à dinâmica temporal de mudança nos sentimentos, afetos, pensamentos, percepções ou sensações, constituindo “um ritmo contínuo de acelerações e desacelerações perfeitamente ligadas, que aumentam e diminuem de intensidade, que se iniciam e param [...]” (STERN, 1985, p. 57), a cada fração de segundo. Com esta denominação “experimental”, Stern distingue os “afetos de vitalidade” (formas temporais de sentimento) das tradicionais emoções (“medo”, “surpresa”, “raiva”, “nojo”, “tristeza” e “alegria”), ainda que ocorram tanto na presença quanto na ausência destes. Um aspecto típico dos afetos de vitalidade é o “contorno de ativação emocional” (*contour of emotional activation*): espécie de índice geral de nível de excitação-ativação, através do qual experiências sensoriais diversas com contornos de ativação similares podem ser observadas como correspondentes, e, dessa forma, terem um critério de organização.

⁸ James Russell é professor do Departamento de Psicologia de *Boston College*. Como pesquisador, seus interesses centram-se na natureza da emoção e no afeto nuclear (*core affect*). Uma consideração importante de Russell (que devemos levar em conta quando se estuda a psicologia da emoção em idiomas estrangeiros) é a de que “conceitos de emoção em inglês parecem, mas não são idênticos aos conceitos de emoção em outros idiomas” (RUSSELL, 2019, p. 3).

várias nuances emotivas da interpretação (com recursos de emissão vocal e expressão facial).

Após os trabalhos pioneiros de Kate Hevner sobre afetos e música na década de 1930 e o circunplexo de termos afetivos de Charles Osgood de 1957 (EEROLA, 2018), Russell (1980) propôs um plano cartesiano com 28 descritores de afetos sobre o eixo horizontal X (“valência”, da mais negativa à mais positiva) e o eixo vertical Y (“atividade”, da mais baixa à mais alta), que serviu de referência para a pesquisa na interface entre música e psicologia no Brasil (MORAES, 2017; GERLING; SANTOS, 2015; RAMOS; BUENO, 2012; GERLING; SANTOS; DOMENICI, 2008; GERLING; DOMENICI; SANTOS, 2008) e que, com acréscimos (número de recorrências, trajetos entre afetos, utilização de cores e impacto na forma musical), foi aplicado à construção da performance musical cênica de modinhas imperiais (BORÉM; TAGLIANETTI, 2016). Russell refinou seu modelo renomeando o eixo X como Prazer/Desprazer e reduziu os 28 afetos iniciais para 8 afetos nucleares (*core affects*; RUSSELL; BARRETT, 1999), traduzidos ao português em CRISPIM *et al.* (2017, p. 147), tal como se encontra na Figura 1.

Figura 1 - Circunplexo dos Afetos de Russell.



Fonte: produção dos autores, a partir da tradução em CRISPIM *et al.*, 2017.

O Circumplexo de Russel de 8 afetos nucleares, tal como traduzido em Crispim *et al.* (Figura 1), foi referencial para a construção dos Modelos Circumplexos dos Afetos que ilustram nosso entendimento da qualidade afetiva dos motivos da peça (Seção 3.3, Figura 5) e das correspondentes personagens interpretadas por Martha Herr (Seção 4, Figura 6).

3 – *Cantos de Tim Rescala*

Escrita em 1994, *Cantos, para atriz-cantora* (ou, mais apropriadamente, cantora-atriz, já que a obra é baseada em enormes demandas musicais), foi estreada no mesmo ano pela soprano Carol McDavit no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro, no espetáculo *A Música da Fala*. Nas palavras do próprio compositor, a intérprete precisa enfrentar “[...] variados tipos de emissão vocal através de um discurso vertiginoso [em que] cada tipo de emissão vocal deve vir acompanhado de uma movimentação ou postura cênica específica [...]” (Rescala, *apud* GUSE, 2006, p. 4). Isso talvez explique o fato de que muito poucas performances desta obra emblemática foram documentadas. Além de requerer grande agilidade nas muitas, súbitas e incessantes mudanças de conformação do aparelho fonador, há o desafio de uma encenação fragmentária durante toda a obra, que exige, ao mesmo tempo, unidade na realização da macro forma para resultar em “[...] um discurso no qual a atriz/cantora “encarna” várias personagens de uma maneira rápida, um tanto esquizofrênica, sugerindo uma estética surrealista” (GUSE, 2006, p. 4). Esse “surrealismo” decorre da total aleatoriedade percebida na sequência dos múltiplos recortes motivicos que integram a peça, projetando uma estrutura aparentemente caótica.

Apesar da contínua fragmentação e total falta de causalidade (qualidade tradicionalmente tida como pré-requisito ao discurso narrativo⁹), a peça insinua trama. Requerendo a percepção de personagens e ações na música, a sugestão de uma trama depende neste caso, em grande parte, de uma interpretação criativa. Cabe à intérprete a

⁹ Referindo-se às várias e confusas definições sobre o termo “narrativo/a” e concordando com a definição de Karol Berger em *Narrative and Lyric* (1993), Małgorzata Pawłowska explica: “*Narrative and lyric are, according to Berger, types of form. [...] In narrative there is a sequence of parts which succeed one another in a determined order, governed by relationships of causation and resulting from necessity or probability.*” [De acordo com Berger, o narrativo e o lírico são tipos de forma. [...] Na narrativa há uma sequência de partes que se sucedem numa ordem determinada, governada por relações de causalidade e resultando de necessidade ou probabilidade] (PAWŁOWSKA, s. d., p. 6).

finalização das personagens de Rescala, as quais, na partitura, não recebem descritores, mas são sugeridas pelo contexto musical (estereótipos culturais com os quais o compositor elabora os diferentes motivos da peça). Como narrativa, a peça exige uma performance interdisciplinar, que envolva aspectos técnicos da música e do teatro. Portanto, consideramos *Cantos* como descendente temporã do “novo teatro musical”¹⁰.

3.1 – A configuração motivica

Cantos pode ser descrita como uma justaposição rapsódica de 10 motivos¹¹ contrastantes, que podem ser agrupados segundo duas grandes categorias: motivos semânticos (que carregam texto) e asemânticos (efeitos vocais e silêncio). Os motivos da categoria semântica abarcam tipos diversos que revelam um estilo composicional eclético, incluindo desde escalas tonais e modais até a estética pós-1950; desde ornamentos consolidados no barroco até o clímax dos agudos intensos e sustentados das óperas românticas italianas.

A Figura 2 mostra os motivos tipificados a partir de similaridades (o uso das cores na nomenclatura dos motivos e respectivas personagens de *Cantos* será explicado adiante, na seção 3.3). Configurando o Tipo I, os motivos 1, 2 e 3 (asemânticos), assim como 4 e 5 (semânticos), não contêm alturas definidas e estão na faixa de intensidades mais baixas; incluem o silêncio, os efeitos da respiração (inspiração e expiração), o murmúrio de uma reza quase incompreensível¹² e um texto italiano declamado em *pp*.

¹⁰ Referimo-nos ao gênero interartes que caracteriza grande parte da produção artística pós-guerras, na Europa e na América do Norte (especialmente nos anos 1960, até meados dos anos 1970). Valorizando a presença física do intérprete, o “novo teatro musical” concebeu a realização sonora com um significado dramático. Em obras de pequena escala, enfatizou-se o espetáculo e o efeito dramático em detrimento dos valores puramente musicais. Ligeti, Berio, Heenze, Schnebel, Maxwell Davies e, especialmente, Kagel sobressaíram neste gênero, onde o conteúdo musical era minimizado. A estética do caos anarquista e a ideologia de desconstrução e subversão do cânone, que caracterizam o gênero em Kagel, também identificam a estética de *Cantos*.

¹¹ Por “motivo” entende-se aqui a unidade musical em que um efeito vocal (motivo asemântico) ou um fragmento de texto correspondente a um perfil de alturas, estrutura rítmica, registro e nível de intensidade (motivo semântico), pela recorrência e redundância musical, adquire valor representativo, seja de “personagem” (os motivos semânticos) ou de “voz narrativa” (os motivos asemânticos, configurando uma voz *senza voce*, expressa em ruído ou silêncio com carga expressiva “afetiva”, construindo e desconstruindo expectativa e tensão influentes na percepção das personagens). Na obra, os motivos se fragmentam ou se expandem sem perder sua identidade fundamental.

¹² A partitura não especifica um texto para esse motivo, cuja identificação como “reza” se encontra na bula (“Simbologia”). Desta forma, infere-se que o texto da reza seja aleatório, e que a anotação da “Ave Maria” na partitura de Martha Herr, de próprio punho, seja a sua escolha.

Figura 2 - Os 10 motivos assemânticos e semânticos de *Cantos* agrupados em 4 tipos: I) motivos sem altura definida, II) motivos com contorno melódico de 4ª justa descendente, III) motivos com bordadura entre as classes de notas Lá e Sib, e IV) motivo com foco no Registro 5, em dinâmica *f*.

Motivos assemânticos

I

1 Silêncio

2 Inspiração

3 Expiração

Motivos semânticos

4 Reza sussurrada

5 "Sono santi"

Motivos semânticos

II

6 Vocalise "a..."

7 "Ai, cantador"

Motivos semânticos

III

8 "Singing the song"

9 "Ma chanson d'amour"

Motivos semânticos

IV

10 "Oh, voz homines"

Fonte: Reprodução autorizada pelo compositor.

O Tipo II abrange os motivos 6 e 7, derivados de escalas modais que remetem ao modalismo árabe e ao nordestino, delineando, portanto, uma interculturalidade conspícua; a direção descendente, a delimitação no intervalo de 4ª justa e a máxima comunalidade do conteúdo de alturas (Sol₄-Fá#₄-Ré₄)¹³ os aproxima musicalmente.

Constituindo o Tipo III, os motivos 8 e 9, projetando a palavra canção em inglês e francês, se identificam também pela bordadura de 2ª menor (superior ou inferior) com as mesmas classes de notas (Lá e Sib) e mesma célula rítmica.

No Tipo IV encontra-se o motivo 10, na região mais aguda da obra (registro 5), também contido no âmbito de uma 4ª justa; transitando entre o português ("voz") e o

¹³ Adotamos a convenção que designa o Dó central do piano como Dó₄.

latim (*homines*, plural de *homo*). Este motivo pode conduzir, pela homofonia do texto, a uma associação com o Canto da Verônica: o responsório *O vos omnes* [Ó, vos todos...], tradicionalmente cantado durante a Quaresma e a Semana Santa¹⁴.

O já mencionado ecletismo estilístico é traduzido numa notação musical igualmente eclética, que utiliza grafismos para efeitos concernentes à estética pós-1950 (motivos do Grupo I) e notação tradicional na pauta (motivos dos Grupos II, III e IV). Os números acima dos sistemas indicam durações (em pulsos). Considerando o tempo sugerido (semínima = 80), os 347 pulsos da partitura correspondem a uma duração aproximada de 4 minutos e 20 segundos.

O desenvolvimento motivico (com ênfase especial em recursos como redundância, distribuição e substituição) sinaliza para uma estrutura formal com três partes principais e três seções subsidiárias *Introdução, Seção A, Seção B, Interlúdio, Seção C* e *Coda*. A interação de motivos assemânticos e semânticos desempenha um papel central na definição da forma.

3.2 – A Estrutura motivica e sua potencialidade narrativa

A observação dos motivos de *Cantos* do ponto de vista de sua potencialidade narrativa nos leva a recordar como Heinrich Schenker considerou o motivo em seu *Tratado de Harmonia* [*Harmonielehre*] (1906):

O motivo, e apenas o motivo, cria a possibilidade de associações de ideias [...]. Primordial e intrinsecamente, o motivo é uma associação de ideias. Ele substitui a poderosa e eterna associação de ideias a partir de padrões da natureza, na qual as outras artes são pujantes (SCHENKER, 1954, p. 4).¹⁵

Considerando a repetição como princípio inerente ao motivo, Schenker o define, simplesmente, como “uma série de sons recorrente”. E reconhece que não somente a melodia, mas também outros elementos da música (como o ritmo, a harmonia etc.) podem

¹⁴ A associação ao texto do *Livro das Lamentações de Jeremias* (Capítulo 1, Versículo 12) – *O vos omnes / Qui transitis per viam, / Attendite, et videte / Si est dolor similis sicut dolor meus* [Ó, vós todos que passais pelo caminho, vinde e vede se existe dor tão grande quanto a minha] – concede aos fragmentos “Oh, voz” (português) e “*Homines*” (latim) uma indiscutível unidade motivica. Quanto ao uso do substantivo em português “voz” substituindo o pronome latino “vos”, isto pode referir-se à instrumentação da obra (a voz), da mesma forma que a mistura gramatical, aparentemente “irresponsável” ou “inculta”, pode referir-se ao estado mental anormal que a obra sugere.

¹⁵ “*The motif, and the motif alone, creates the possibility of associating ideas, [...]. The motif is a primordial and intrinsic association of ideas. The motif thus substitutes for the ageless and powerful associations of ideas from patterns in nature, on which the other arts are thriving*” (SCHENKER, 1954 [1906], p. 4).

ser capazes de criar associações de ideias e, portanto, ter valor motivico. A repetição variada, a imitação, diz ele, “não cancela o efeito mágico da associação” (SCHENKER, 1954, p. 7). Comparando a evolução do motivo na obra musical ao destino da personagem no drama – onde diversas situações revelam diferentes facetas da personalidade e definem o caráter integral do indivíduo –, Schenker admite que as variantes às quais um motivo musical é submetido (melódicas, harmônicas, rítmicas) são análogas às situações que testam o caráter do herói (o motivo, na música). Ele conclui seu pensamento desta forma sumária: “o motivo vive a sua sina, como a personagem no drama”¹⁶. cremos que, de certo modo – e, talvez, pioneiramente –, Schenker reconheceu e teorizou (de uma forma especificamente baseada em narrativas biológicas e teleológicas) sobre o potencial *narrativo* (ainda que não tenha usado este termo) do motivo e da música:

Devemos nos acostumar a ver as notas como criaturas. Devemos aprender a presumir nelas ímpetos biológicos, já que *caracterizam* [grifo nosso] seres vivos. Defrontamo-nos, portanto, com a seguinte equação:

Na natureza: ímpeto procriativo > repetição > espécie individual;

Na música, analogamente: ímpeto procriativo > repetição > motivo individual¹⁷ (SCHENKER, 1954, p. 6-7).

Conhecendo as considerações de Schenker, elas vêm imediatamente à mente quando, ouvindo a performance de *Cantos* com Martha Herr, percebemos a potencialidade referencial, associativa, dos motivos, únicos elementos dos quais a peça se compõe¹⁸. É justamente dessa qualidade referencial, composicionalmente elaborada por Rescala e interpretativamente evidenciada por nossa cantora-atriz, que a narratividade da peça depende.

Observemos, então, a funcionalidade narrativa na concepção dos diferentes motivos, considerando seus atributos musicais aliados à sua distribuição na peça. Primeiro, trataremos dos motivos assemânticos: o *Silêncio*, a *Inspiração* e a *Expiração* (apresentados em suas respectivas notações na Figura 2 acima, como motivos 1, 2 e 3).

¹⁶ “The motif lives through its fate, like a personage in a drama.” (SCHENKER, 1954, p. 13).

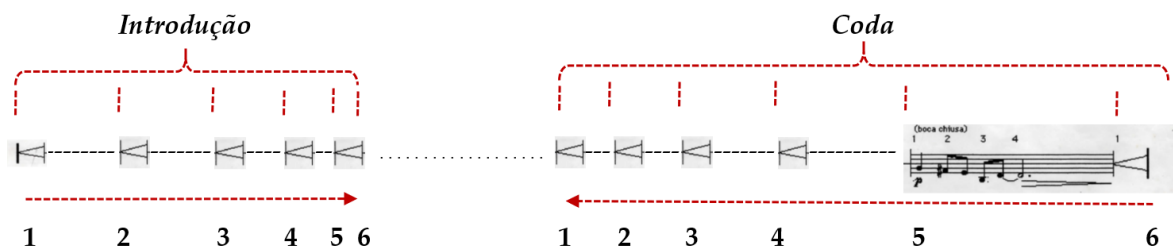
¹⁷ “We should get accustomed to seeing tones as creatures. We should learn to assume in them biological urges as they characterize living beings. We are faced, then, with the following equation: In nature: procreative urge > repetition > individual kind; in music, analogously: procreative urge > repetition > individual motif.”

¹⁸ A concepção musical de *Cantos* pode ser descrita como uma colagem de motivos, sem que haja elementos episódicos, não recursivos, sejam de natureza introdutiva, transitiva ou conclusiva.

3.2.1 – A funcionalidade narrativa dos motivos asemânticos

A alternância entre silêncios e inspirações constitui o total da *Introdução* e do *Interlúdio* (entre as *Seções B e C*) e, quase inteiramente, a *Coda*. A *Introdução* e o *Interlúdio* são seções idênticas, onde a recorrência de silêncios progressivamente mais curtos entre inspirações sugerem um *accelerando* (Figura 3). Já a *Coda*, é quase uma retrogradação da *Introdução* (exceto pelo pequeno trecho cantado em *boca chiusa*). Ali, a recorrência gradativamente mais longa do silêncio entre as inspirações sugere um *rallentando* para fechar a obra (Fig. 3).

Figura 3 - Sugestão de *accelerando* na *Introdução* e *rallentando* na *Coda* de *Cantos*, de Tim Rescala.



Fonte: Reprodução autorizada pelo compositor.

O motivo *Inspiração* (inalação do ar pela boca) é o mais recorrente na peça. Além de constituir o elemento exclusivo da *Introdução* e do *Interlúdio* (e quase da *Coda*), também permeia as *Seções A, B e C*. Embora ambas inspiração e expiração do ar resultem de contrações musculares, as ações dos músculos intercostais externos inflando os pulmões é mais notável visualmente do que as ações dos músculos intercostais internos para esvaziar os pulmões. Por isso, o motivo *Inspiração* é mais propício para sugerir “apreensão” e “surpresa” e, devido à sua grande recorrência, atua na peça como força motriz de expectativa e construção de clímaxes. Já o motivo *Expiração* sugere distensão, relaxamento, alívio. Nota-se que a inspiração geralmente introduz um motivo semântico, enquanto a expiração o conclui, ou segue imediatamente uma inspiração, numa espécie de composto motivico “tensão-relaxamento”.

A distribuição desses motivos asemânticos, introduzindo a peça, dividindo-a¹⁹, finalizando-a, e ainda intercalando-se entre motivos semânticos (introduzindo-os ou

¹⁹ É notável o fato de a Seção Áurea da peça (entre as pulsações 214 e 215) localizar-se quase exatamente no ponto entre o final do *Interlúdio* e o início da *Seção C* (entre as pulsações 216 e 217).

concluindo-os), confere-lhes, em nossa percepção, a função de expressar uma “voz narrativa” *sui generis*, que se manifesta através de efeitos vocais dotados de grande potencial afetivo, isto é, de um semiotismo imanente. Poderíamos considerar essa “voz” narrativa como expressão do “inconsciente estruturado como linguagem” (lembrando aqui o axioma lacaniano)? Se admitimos a plausibilidade, estamos atribuindo competência linguística ao reduto dos afetos, substância “extracorpórea” da linguagem. Diríamos que os motivos asemânticos representam o inconsciente em comando, dirigindo a emergência e submergência de retalhos da consciência (os diversos motivos semânticos), substratos da memória em caótico fluxo, na ânsia por um nexos impossível.

3.2.2 – A funcionalidade narrativa dos motivos semânticos

Um notável “atropelo motivico” ocorre na continuidade da composição, como se fossem vários planos, tomadas (*takes*) e cortes de uma filmagem compondo um resultado que parece pretender emular um *making of* (cenas de bastidores) de obra cênica de maior envergadura, da qual os recortes selecionados foram propositalmente embaralhados, como um “quebra-cabeças” para oferecer-se ao ouvinte. Esse resultado também pode apresentar-se como um panorama imaginário de múltiplas personagens femininas, representantes de diferentes culturas, expressando-se em característicos gestos musicais (sejam cantados ou falados), atuando ao mesmo tempo em diferentes partes do mundo.

Apesar da inescapável linearização cronológica da voz solista, a peça consegue, em seu método de fragmentação e entrelaçamento motivico, construir uma sensação de simultaneidade, de uma verdadeira polifonia de vozes e gêneros do canto, marcada por interculturalidade e inter-historicidade. Não se deve desprezar também a já citada sugestão de que a peça reflita um surto de esquizofrenia (GUSE, 2006), considerando-se a falta de conexão lógica na sequência motivica; como se aos motivos (diferentes vozes ouvidas na mente esquizofrênica) faltassem bordas que impedissem sua diluição e interpenetração. Antecipamos aqui, portanto, o que consideramos como a essência narrativa de *Cantos*.

A caracterização musical dos motivos semânticos e sua distribuição na temporalidade da peça (*Seções A, B e C*) importam na percepção de sua potencialidade narrativa. A *Seção A* inicia com o diálogo entre os motivos *Reza sussurrada* e “*Oh, voz*

homines”, literalmente opostos em suas configurações musicais: uma intimista recitação murmurada, quase inexplicita em seu ritmo veloz, e um imponente recitativo de notas prolongadas, repetidas, em intensidade *f*, no registro agudo. Considerando a associação do recitativo cantado ao “Canto da Verônica”, pode-se dizer que sua exaltação “vocativa” atenta para o drama implícito no recitativo murmurado. É inequívoco, portanto, o ambiente de religiosidade que se instaura neste diálogo. Pouco adiante insere-se o *Vocalise “a”*, remetendo ao canto árabe pela natureza melismática e bordadura sobre o intervalo de 2ª aumentada²⁰; as características musicais desse vocalise intermediam, de certa forma, as dos dois motivos antecedentes, sendo realizado no registro médio e sempre em *mf*. A partir desse “triálogo”, a interculturalidade da peça começa a ser desenvolvida.

Ao adentrar a *Seção B*, um novo “diálogo” intercultural se superpõe, em novos idiomas. Trata-se dos motivos “*Singing the song*”²¹ e “*Ma chanson d’amour*”, que apesar de representarem distintas tradições musicais do grande gênero canção, “tocam-se” musicalmente através da bordadura, respectivamente ascendente e descendente, sobre as mesmas classes-de-notas: Lá e Sib, em relação de oitava. Na continuidade, o entrelaçamento motivico dá a perceber a instalação de um verdadeiro caos estrutural, compondo um colóquio onde a interatividade não sugere intercomunicabilidade.

A interrupção desse estado babélico pelo retorno da *Introdução* como *Interlúdio* pode trazer a sensação de fechamento cíclico, criando a expectativa de um possível final, que é frustrado com a entrada de um novo motivo: “*Sono canti*”, o qual abre uma nova expectativa introduzindo a *Seção C*. Percebe-se, então, o início de uma segunda fase da evolução narrativa, onde o recitativo falado em italiano – breves expressões vocabulares, frases interrompidas, sussurradas e imediatamente repetidas em fala normal –, pode ser compreendido como referente aos farrapos da memória de tantos cantos lembrados ao acaso na fase antecedente; os distintos “cantos” de tristeza e de amor que se misturam, subliminarmente, na peça: “*sono canti de tris[tezza]*”, “*sono canti d’a[more]*”, “*per cantare*”, “*tutti questi canti*”, “*sotto voce*”, “*triste canta*”, “*canta più*”, “*parla mai*”,

²⁰ Como 2ª aumentada, interpretamos o intervalo característico das “escalas” árabes no sistema intervalar ocidental.

²¹ Revisão ortográfica solicitada pelo compositor (na partitura, “*Singin*”).

“*canta mai*”²². Caracteriza essa segunda fase a ausência da *Reza sussurrada*, motivo de maior incidência nas *Seções A + B*, funcionalmente substituído pelo recitativo italiano. Uma nova carga semântica e cultural conduz o motivo “*Sono canti*” a uma interpretação funcional essencialmente narrativa. Um novo motivo, “*Ai, cantador*”, junta-se à produção do caos esquizofrênico que se estende até o final da obra. A sugestão do modalismo brasileiro nordestino (mixolídio em Ré? Lídio em Dó?), encerra a interculturalidade da peça. Sugestivamente, a última expressão verbalizada na peça é “*canta, mai*”, após a qual tem início a *Coda*.

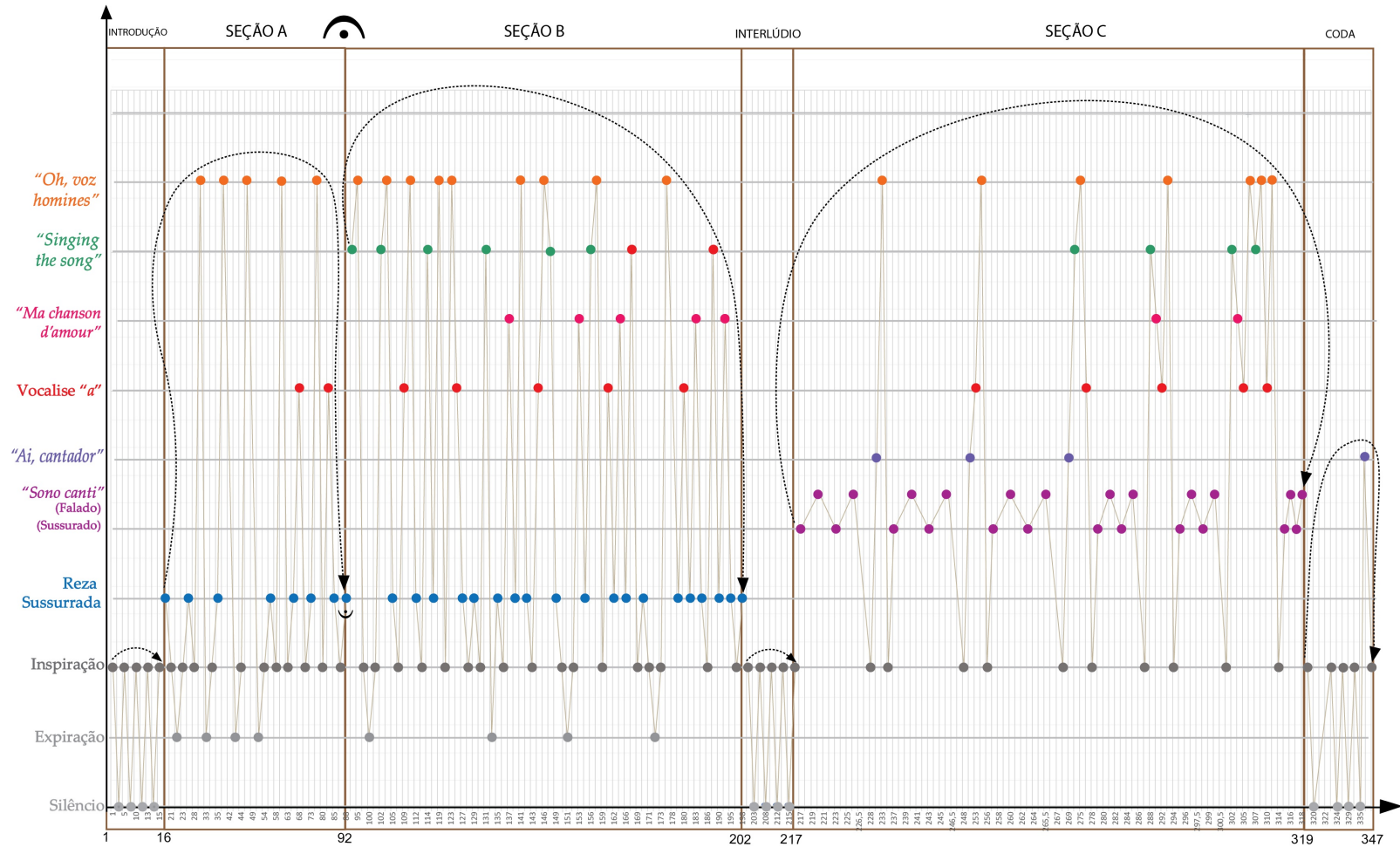
A *Coda* é uma espécie de retrógrado da introdução em tensão decrescente. O fragmento melódico conclusivo em *boca chiusa* remete, inequivocamente, ao motivo brasileiro “*Ai, cantador*”, como memória se esvanecendo na nota final prolongada em dinâmica decrescente (veja a Figura 3, acima). A finalização em Si₃-Ré₄ (substituindo Dó₄-Ré₄ no motivo cantado com palavras) transforma a percepção de uma elocução modal numa elocução de característica mais tonal – e mais “conclusiva” – (pela configuração da tríade de Sol Maior). O “ponto final” da peça é o motivo da *Inspiração*, cuja implícita carga de tensão sugere a permanência do transtorno psíquico, provável tema de *Cantos*²³.

A *EdiPA* da Figura 4 sintetiza a forma de *Cantos*, organizada a partir de seus 10 motivos (dispostos no eixo Y) e suas 180 ocorrências (ao longo no eixo X). Os motivos estão hierarquizados de acordo com suas dinâmicas (*pp* a *ff*) e registros vocais (do grave ao agudo). Se percebermos a fermata entre as *Seções A* e *B* como uma interrupção mínima que não afeta o fluxo narrativo, então podemos também perceber a forma de *Cantos* não como ternária, mas como binária.

²² Em diálogo a respeito da peça, o compositor solicitou a revisão ortográfica dos seguintes termos: “*Sonno*” (deve ser “*Sono*”), “*cantate*” (deve ser “*cantare*”), e “*più*” (deve ser “*più*”). Na articulação fragmentada, pode se inferir a palavra “*amore*” assim como se infere “*tristezza*” (prováveis referências a “*Ma chanson d’amour*” e “*Ai, cantador*”).

²³ Na performance, Martha Herr substituiu a inspiração por um grito de pavor (diante da visão do pano negro do qual se desvencilhara em sua saída de cena). Muito apropriada para sugerir outro final para a peça, a substituição da última recorrência do motivo *Inspiração* por um *Grito de pavor* (comentada mais adequadamente na seção seguinte) demonstra não só a sagacidade da intérprete quanto sua desenvoltura e independência em cena.

Figura 4 - EdiPA de *Cantos*, de Tim Rescala, com as 180 ocorrências dos 10 motivos nas seções formais da peça.



Fonte: elaboração dos autores.

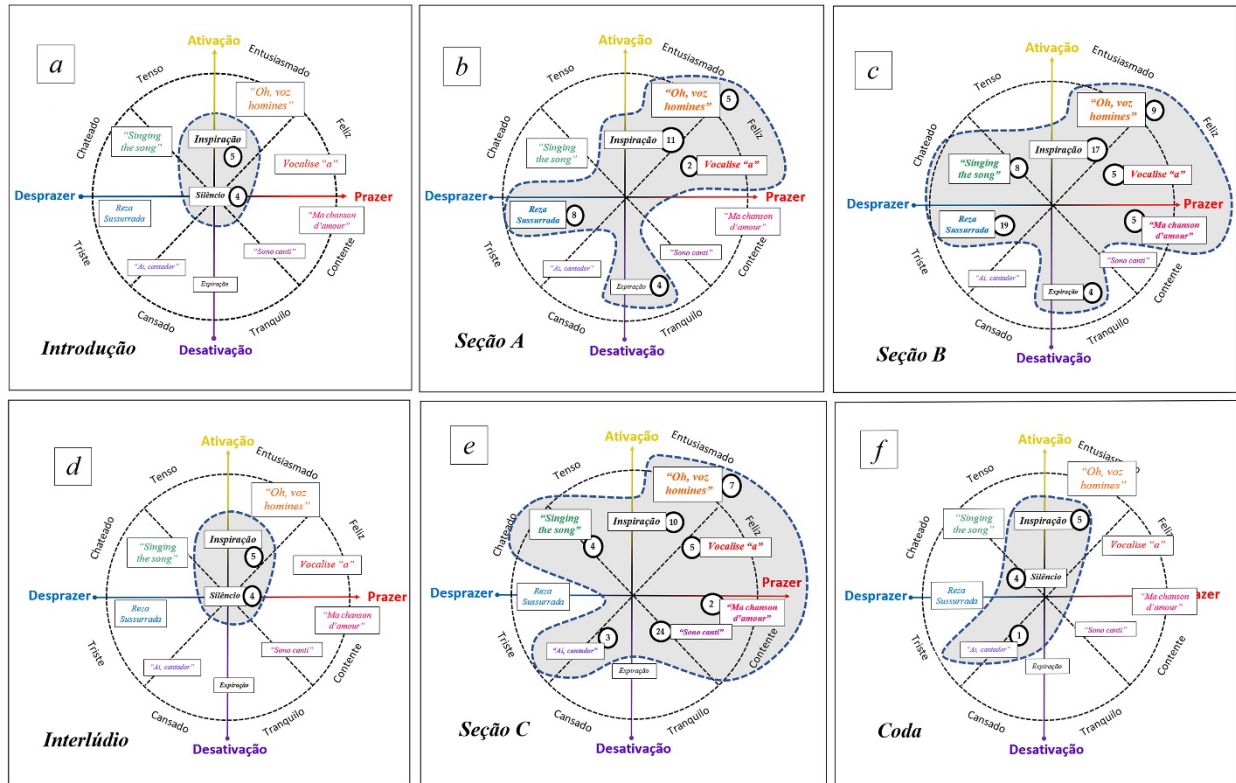
3.3 – Aplicação do Circumplexo dos Afetos à análise dos motivos em *Cantos*

Aplicaremos agora o Circumplexo dos Afetos de Russell aos afetos que podem ser inferidos nos motivos de *Cantos*, no sentido de dimensioná-los nos níveis de prazer/desprazer (eixo horizontal X) e ativação/desativação (eixo vertical Y; que também associamos a energia/letargia). O objetivo é a compreensão da mobilidade dos afetos qualificados no plano formal da peça, mobilidade esta que poderá servir ao entendimento de uma possível estrutura narrativa. Observemos os 6 planos cartesianos da Figura 5, onde registramos os motivos semânticos em cores cujas gradações variam do **azul** (menor prazer) ao **vermelho** (maior prazer) no Eixo X, e do **roxo** (menor ativação) ao **amarelo** (maior ativação) no Eixo Y; e os motivos asemânticos, na relativa neutralidade do **preto**¹.

Na Figura 5, os modelos circumplexos “b”, “c” e “e”, com análises das qualidades afetivas dos motivos, revelam que as principais seções formais de *Cantos* (**Seção A**, **Seção B** e **Seção C**) são emolduradas por seções secundárias (**Introdução**, **Interlúdio** e **Coda**) constituídas basicamente pelo motivo *Inspiração*. Estas seções secundárias apresentam baixa variedade motívica, baixa intensidade sonora (sempre em *pianissimo*) e gradações de prazer-desprazer neutras (parte central do eixo X).

¹ O uso das cores na nomenclatura dos motivos e respectivas personagens seguiu os princípios teóricos e pioneiros do escritor alemão J. W. von Goethe (*Zur Farbenlehre*, 1810), especificamente no que diz respeito ao “efeito sensorial-ético” das cores (PAWLIK, 1974, p. 117-131). Por meio da dispersão da luz, ele arranhou as cores em 6 áreas ao redor de um círculo. Nos modelos circumplexos da Figura 6, correlacionamos o círculo de cores de Goethe ao Circumplexo dos Afetos de Russell e situamos os motivos e personagens nos planos cartesianos de acordo com o contínuo entre azul e vermelho (simbolizando, respectivamente, desprazer e prazer) e o contínuo entre violeta e amarelo (simbolizando, respectivamente, a desativação e a ativação). Para os motivos asemânticos (*Silêncio*, *Inspiração* e *Expiração*) da voz *Narradora*, neutros em relação a identidade cultural (marca das personagens incorporadas no discurso narrativo), utilizamos gradações da cor preta. A hierarquização afetiva dos motivos partiu de estimativas qualitativas baseadas nos valores quantitativos de Russell (1980, p. 1174).

Figura 5 – Modelos Circumplexos dos Afetos “a”, “b”, “c”, “d”, “e”, “f” em *Cantos*, de Tim Rescala, com motivos distribuídos nas seções *Introdução*, *Seção A*, *Seção B*, *Interlúdio*, *Seção C* e *Coda*.



Fonte: elaboração dos autores.

Esses circumplexos também nos mostram que há uma intensificação de recorrência de motivos nas seções principais, que progride de 5 motivos na *Seção A* para 7 motivos na *Seção B*, e se mantém na *Seção C*. Se a variedade motívica se mantém entre as *Seções B* e *C*, um contraste ocorre com a substituição do “motivo condutor” das *Seções A* e *B*, a *Reza sussurrada*, pelo motivo “*Sono canti*”, que conduz a *Seção C*. Nesse ponto, a percepção de uma “transvaloração cultural” é o que fundamenta o entendimento da narrativa musical, de acordo com a teoria da narratividade musical de Byron Almén².

² *Musical narrative is the process through which the listener perceives and tracks a culturally significant transvaluation of hierarchical relationships within a temporal span.* [“Narrativa musical é o processo por meio do qual o ouvinte percebe e acompanha uma transvaloração culturalmente significativa de relações hierárquicas dentro de extensão temporal”] (ALMÉN, 2003, p. 12).

Assim, podemos pensar o discurso musical de *Cantos* como uma narrativa estruturada em duas partes intermediadas pelo *Interlúdio*. O recitativo sussurrado da primeira parte, que em termos de afeto é um episódio “negativo” (isento de prazer e com intensidade/energia vocal baixa), é substituído na segunda parte pelo recitativo falado, com notável ganho em dimensão de prazer e intensidade/energia vocal.

4 – A emoção como fator narrativo na performance de Martha Herr

A observação da narratividade da performance de *Cantos* requer o trabalho analítico a partir de dois conceitos interdependentes: personagem e emoção. Na música, a personagem é uma construção idealizada, correspondente à antropomorfização de temas ou motivos a partir da sua carga afetiva. Em *Cantos*, a carga semântica das diferentes expressões vocabulares em distintos idiomas associada às peculiaridades musicais de diversas origens culturais é o que sugere a antropomorfização dos motivos, concedendo-lhe valor representativo de personagens. Na construção da personagem, observamos analiticamente o comportamento expressivo e ativo do/a intérprete no uso do corpo (linguagem corporificada) e dos recursos vocais, além da mobilidade no espaço cênico. Especial valor é dado à configuração emotiva dos afetos identificáveis nos motivos dos quais as personagens emergem³; e para tanto, a teoria de Russel é significativamente útil, especialmente em suas considerações sobre a projeção da qualidade da emoção em termos de prazer/desprazer e ativação/desativação exteriorizados nas expressão faciais e gestuais da cantora-atriz.

Se, como explica o próprio compositor, *Cantos* está “aberta às sugestões da cantora” (RESCALA, 2018)⁴, vamos demonstrar agora como Martha Herr ocupa este espaço criativo, expandindo a interpretação musical *stricto sensu* e até mesmo reinventando certos requisitos composicionais para dar “vida” a um discurso narrativo onde ela interpreta múltiplas personagens: a *Narradora* (protagonista) e mais sete personagens estereotípicas que incorpora⁵. A estas atribuímos nomes assinalados com cores relativas às denominações de seus respectivos motivos: *Diva do Bel Canto* (“Oh,

³ Estamos considerando “emoção” como a expressão pessoal e particularizada do “afeto”. Como tal, as emoções particularizam a interpretação, conferem-lhe identidade.

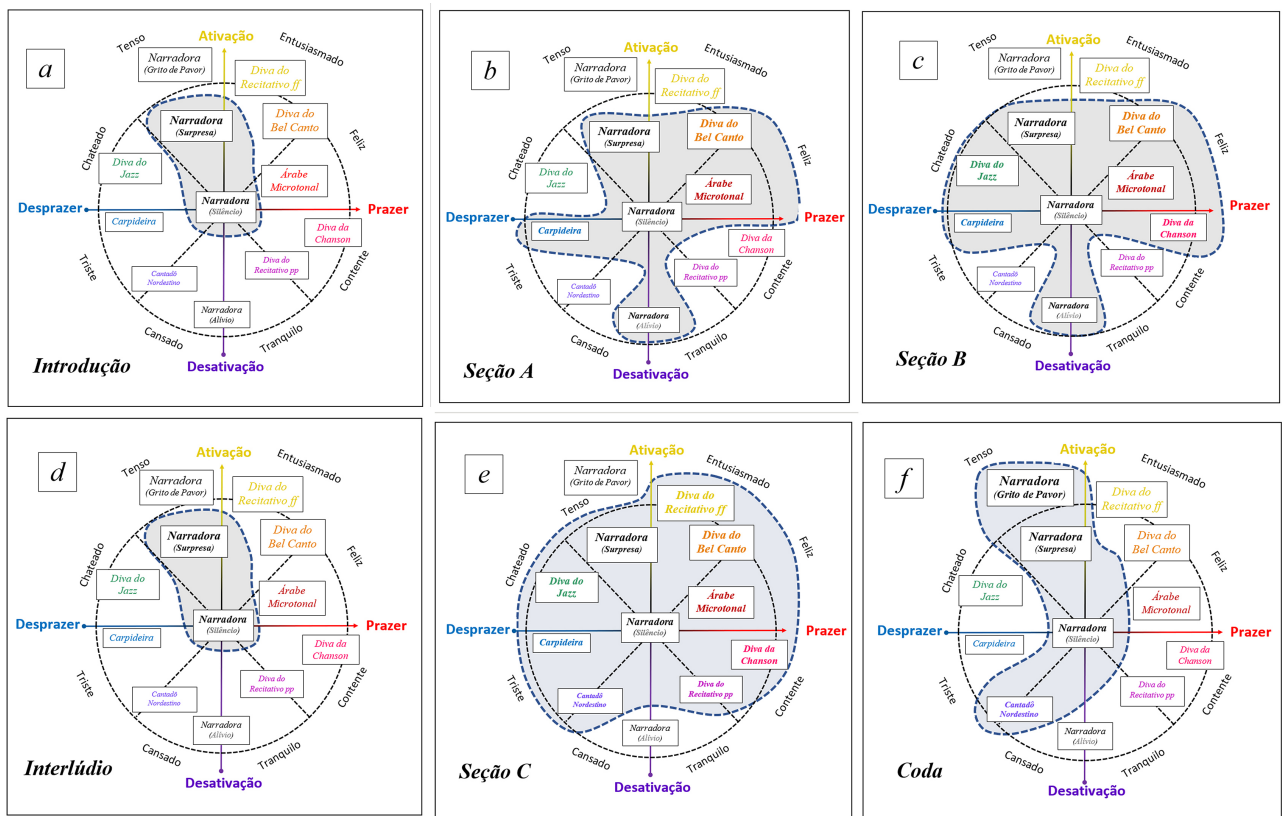
⁴ Agradecemos a Tim Recala pela paciência e generosidade em compartilhar os bastidores de *Cantos* em vários e-mails trocados com o autor Fausto Borém no ano 2019.

⁵ Adiante, na Seção 4.1, explicamos quando e como a cantora se introduz como personagem na narrativa.

Voz Homines”), *Diva do Jazz* (“*Singing the song*”), *Diva da Chanson* (“*Ma chanson d’amour*”), *Árabe Microtonal* (*Vocalise “a”*), *Cantadô Nordestino* (“*Ai, Cantador*”), *Diva do Recitativo pp* (*Sono Canti*, cuja qualidade afetiva Martha redesenha mudando a dinâmica (de *pp* para *ff*) e a postura corporal, gerando a personagem *Diva do Recitativo ff*) e *Carpideira* (*Reza Sussurada*).

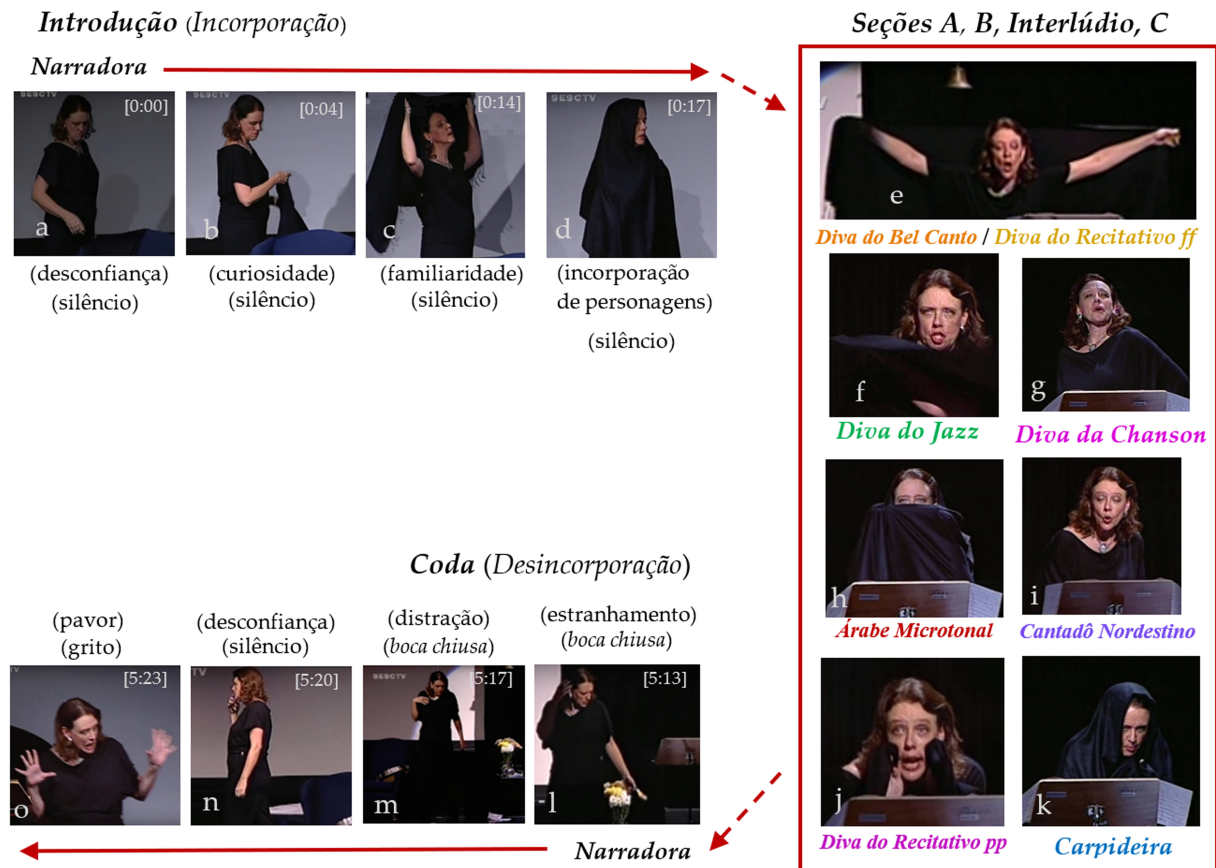
Os modelos circumplexos da Figura 6 sumarizam as principais personagens estereotípicas e intervenções de Martha Herr na macroforma definida na partitura. Ambas as Figura 6 e 7 serão discutidas em detalhe nas próximas seções. Já o *MaPA* apresentado na Figura 7 (com fotogramas de “a” até “o”) mostra as encenações de Martha Herr, com as quais ela constrói as personagens interativas da peça.

Figura 6 - Modelos Circumplexos dos Afetos com personagens estereotípicas e intervenções de Martha Herr (Narradora) na *Introdução, Seção C e Coda* (compare os circumplexos “a”, “e” e “f” com a Fig. 5 acima).



Fonte: elaboração dos autores.

Figura 7 - *MaPA* da performance de *Cantos* por Martha Herr: uso da cinesfera (trasladação, ampliação e retração) no processo de incorporação, personalização e desincorporação de suas personagens.



Fonte: adaptado de HERR; RESCALA, 2008.

4.1 – Rituais de entrada e saída de cena

Na performance de Martha Herr, o que geralmente poderia ser uma corriqueira entrada no palco se transforma em uma espécie de ritual cênico que define para a peça, antecipadamente, seu indiscutível caráter narrativo. Com uma entrada cênica silenciosa (na Figura 6, veja a parte baixa do Circumplexo “a”; e, na Figura 7, veja a sequência dos fotogramas “a”, “b”, “c”, “d”), Martha Herr antecipa o início da peça com uma performance cênica silenciosa, que se pode definir como um ritual de incorporação da personagem *Narradora*. Somente a expressão facial com que adentra o palco já indica que a cantora está atuando, protagonizando uma personagem cuja construção, em andamento, depende de um objeto de cena: um tecido retangular negro o qual ela encontra

sobre uma poltrona em seu percurso⁶, apanha, estende, examina, e lentamente coloca-o sobre a cabeça.

Já indumentarizada com uma espécie de “véu fúnebre”, Martha imediatamente dá início à interpretação musical, realizando a **Introdução** enquanto caminha em direção à estante com a partitura (o *locus* da performance)⁷. A repetição dos efeitos vocais de inspiração ruidosa intercalados de silêncios cada vez mais curtos, configurando-se como uma voz narrativa muda e integralmente definida por afetos, é encenada por Martha Herr como “narrador-personagem”, isto é, aquele que conta a história em 1ª pessoa e participa dos eventos que está narrando. Durante essa curta narrativa imaginária, o espectador pressupõe o afeto “angústia” (derivado das emoções “surpresa” e “medo”), que pode sugerir temor, surpresa e, mesmo, pânico. Esta cena conduz à incorporação da personagem que reza sussurrando, em cinesfera retraída ao máximo, postura encolhida e recolhida no “véu”, como a **Carpideira** (veja fotograma na Figura 7).

Ao final da peça, um ritual cênico similar se aplica à **Coda**. Após a apresentação da última personagem incorporada – **Diva do Recitativo pp** / **Diva do Recitativo ff**, correspondente ao motivo “*Sono canti*” (veja fotograma “j” na Figura 7) –, a indumentária cênica é imediatamente recondicionada como o “véu fúnebre”, e Martha Herr realiza o percurso inverso da **Introdução**, ao mesmo tempo em que vai se desvencilhando da caracterização: o “véu”, largado ao chão no meio do percurso (na Figura 6, Circumplexo “f”, veja a seta verde entre os quadrantes IV e III; e, na Figura 7, veja a sequência dos fotogramas “l”, “m”, “n”, “o”). O ritual cênico, que pelo despir-se e livrar-se do tecido negro sugere uma progressiva desincorporação das personagens imaginárias atuantes na performance, é acompanhado pelos prescritos efeitos vocais de inspiração ruidosa intercalados de silêncios cada vez mais longos.

Durante a cena, o espectador certamente perceberá a progressiva dissipação do sentimento de “angústia” que parece relacionar-se ao tecido negro e que se multiplicara

⁶ Ao tecido negro Martha Herr atribui significados diferentes, e com ele ela constrói as várias personagens que interpreta (v. fotogramas “e”, “f”, “g”, “h”, “i”, “j”, “k” no lado direito da Figura 7). Nestas construções, ela o metamorfoseia em “véu fúnebre”, “xador”, “bandeira de manifesto”, “echarpe” (ou “luvas”), “capa de super-herói” (ou “manto de uma deusa”) e, até mesmo, minimiza sua função (na interpretação do **Cantadô Nordestino**).

⁷ A intensa alternância de motivos e sua sequência ilógica não permitem a memorização da peça, prendendo a intérprete diante da partitura durante a performance. Martha ainda se desvencilha desse restrito espaço cênico nas pequenas seções de **Introdução** e na **Coda**, que são mais fáceis de se memorizar.

em distintas nuances afetivas relativas aos diferentes motivos-personagens⁸. A cena sugere uma despedida serena e despreocupada. Entretanto, nota-se uma hesitação no andar da intérprete, uma atitude de desconfiança na linguagem corporal, expressa pela mão esquerda que repousa interrogativamente no queixo (fotograma “n” da Figura 7). Então, como num filme de terror, ela se vira subitamente para o pano negro que já não lhe é familiar, e se assusta com o que vê. Ato contínuo, em desespero, levanta os braços, arregala os olhos, abre a boca (índices das emoções “surpresa” e “medo”; EKMAN; FRIESEN, 2002, cap. 4 e 5) e solta um grito de pavor (fotograma “o” da Figura 7).

Este efeito criado por Martha, ao mesmo tempo em que ratifica a sugestão de “desincorporação” da última personagem assumida, muda o caráter conclusivo da peça. Completamente inesperado, o *Grito de pavor*, que substitui o motivo da *Inspiração* (na partitura), surpreende o espectador, imprimindo na cena final uma comicidade dramática completamente compatível com muitos momentos da performance em que a representação cênica se revela caricaturesca, impregnada de um irônico humor paródico.

4.2 – A Personagem Narradora

Conforme já consideramos, os efeitos vocais da *Introdução* (a inspiração ruidosa e a expiração ruidosa) são expressões da “voz narrativa”, representando um narrador-personagem que tanto narra quanto participa da história⁹. Se a introdução de uma narrativa, em regra geral, serve ao propósito da apresentação de personagens, a *Introdução* de *Cantos* serve à apresentação da única personagem real (uma cantora-atriz), cuja história – nossa versão – desenha o perfil de um estado mental esquizofrênico, desestruturado, caracterizado por fenômenos de despersonalização e alucinações discerníveis nos vários cantos que se embaralham na mente da personagem, desagregando-a. Expressando-se unicamente em ruídos de inspiração entremeados de

⁸ Lembramos aqui o significado que a “angústia” tem na psicanálise lacaniana. Segundo Lacan, a angústia “é uma espécie de matriz fundamental dos afetos, do qual todos os outros afetos são variações, deformações e supressões” (BEIVIDAS; DUNKER; RAVANELLO, 2018, p. 174). É justamente essa matriz que julgamos estar representada nos motivos asemânticos da personagem narradora, conduzindo às variantes afetivas que se expressam nos diferentes motivos semânticos. No modelo circunpleto, consideramos que a “angústia”, assim como o motivo *Silêncio*, poderiam estar representados no ponto de confluência dos eixos horizontal e vertical. As emoções que a expressam (no caso da personagem narradora de *Cantos*, “surpresa”, “expectativa” e “fadiga”) mobilizam-se no sentido do prazer/desprazer ou ativação/desativação.

⁹ Em termos de emoção, o *Silêncio* na interpretação de Martha Herr sugere nuances de “expectativa”, precedendo tanto a ativação ou desativação, quanto o prazer ou desprazer.

silêncios, a narrativa assemântica da *Introdução* de *Cantos* projeta-se como um discurso de emoções. A expressão vocal e a corporal são coadjuvantes na comunicação do que se apresenta: a manifestação de um transtorno psíquico que revela, principalmente, a “angústia” de quem vive refém das fantasias.

Adiante da *Introdução*, em toda a evolução da possível trama, dando continuidade ao seu discurso narrativo, a *Narradora* emerge e submerge entre as vozes fantasmas que habitam a sua mente, multiplicando os afetos que derivam da sua “angústia”. Como Martha Herr comunica isto? Como voz e corpo se integram na função discursiva? Como ela semantiza o afeto, tornando-o um significante? Como transmite “medo” ou “exaustão” apenas inspirando e expirando? Observemo-la encher e esvaziar os pulmões ao tempo em que eleva e desce a cabeça entre os *planos médio* (fotograma “a” da Figura 8, em [0:40]) e o *plano médio-baixo* (fotograma “b” da Figura 8, em [0:41]), o que é acentuado pela expressão de seus olhos (arregalados), testa (contraída para cima), e boca (maxilar inferior caído) (EKMAN; FRIESEN, 2002, cap. 4; índice da emoção “surpresa”). Depois, fechando os olhos e a boca, numa expressão de “alívio” e/ou “cansaço”.

Figura 8 - Realização do motivo *Inspiração* (fotograma a) com a expressão de “surpresa” (cabeça elevada, testa contraída para cima, olhos arregalados e boca aberta) e do motivo *Expiração* (fotograma b) com a expressão de “alívio” (cabeça baixa, olhos semicerrados, testa relaxada e boca relaxada).

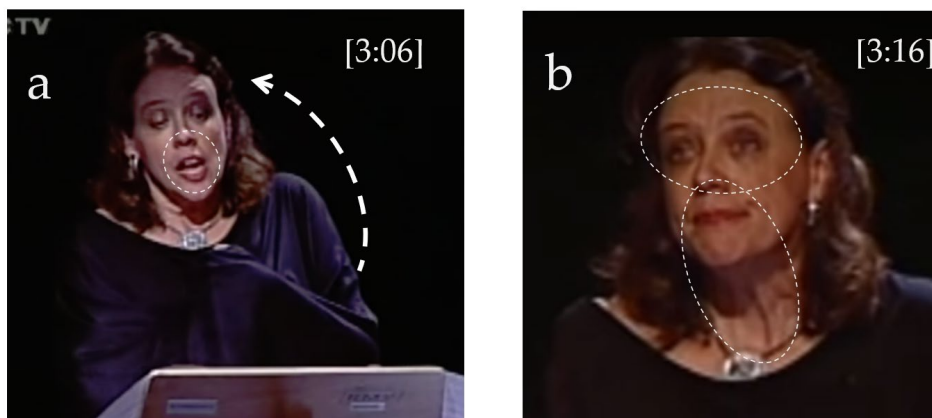


Fonte: HERR; RESCALA, 2008.

Observemo-la também na busca de gradações exageradas do efeito vocal, em [3:06], quando move lenta e lateralmente o tronco para encher os pulmões, assim aumentando muito o nível de ruído da voz, como se estivesse com falta de ar (fotograma “a” da Figura 9), encenando “expectativa”. Ou em [3:16], quando prende a respiração por

cerca de 3 segundos, arregala os olhos e contrai a boca e pescoço interrogativamente (fotograma “b” da Figura 9), em outra encenação de “expectativa”.

Figura 9 - Encenações de Martha Herr sugerindo expectativa.

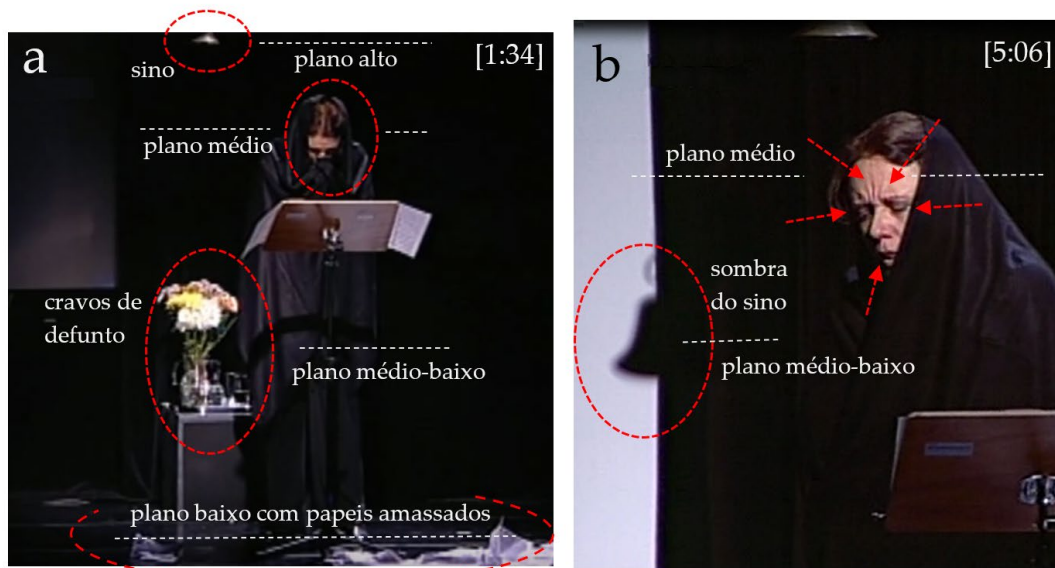


Fonte: HERR; RESCALA, 2008.

4.3 – A Carpideira

A primeira das personagens incorporadas (imaginárias), a *Carpideira*, é a mais recorrente na primeira parte da narrativa (*Seções A e B*). Para compô-la, Martha Herr se utiliza de três recursos cênicos: indumentária, atitude corporal e contração da cinesfera. O pano negro sobre a cabeça recolhida se transforma em um "véu fúnebre" que ora procura esconder o rosto (Figura 10, fotograma “a”), ora o revela com sua contração (Figura 10, fotograma “b”). Cabisbaixa e encolhida, em postura concêntrica, ela ocupa o plano médio do espaço cênico, inscrevendo-se entre dois objetos icônicos do cenário: um sino de bronze pendido no plano alto, cuja sombra se projeta no fundo do palco, e um vaso com flores no plano médio-baixo. A cena lúgubre remete a uma religiosidade mística e provinciana. Papéis amassados e espalhados no chão (Figura 10, fotograma “a”), podem não contribuir com o cenário fúnebre, mas sugerem uma referência ao caos mental da *Narradora* (a personagem real). Sem pranto nem endechas, a *Carpideira* de Rescala reza fervorosa e concentradamente uma Ave Maria quase inaudível. Seu rosto angustiado tem uma expressão tensa e constrangida, sugerindo a emoção do “medo” (fotograma “b” da Figura 10; veja os músculos da testa e da boca contraídos para o centro do rosto).

Figura 10 - Planos cênicos, expressões faciais, movimentos corporais e objetos de cena da personagem *Carpideira*.



Fonte: HERR; RESCALA, 2008.

4.4 – A Diva do *Bel Canto*

A segunda personagem imaginária a surgir em cena, contracenando com a *Carpideira*, refere-se ao motivo “*Oh, voz homines*”, configurado na região mais aguda (registro 5) e na dinâmica mais intensa (*f*) da peça. Justificando nossa denominação (*Diva do Bel Canto*), sua encenação busca exacerbar o contraste com a *Reza sussurrada* da *Carpideira*. Para isto, como estratégia de ocupação do palco (LABAN, 1978, p. 69), Martha Herr abre os braços, extrovertida, expandindo sua cinesfera no plano alto do espaço cênico e estendendo o pano, que de “véu” se transforma numa espécie de “bandeira de manifesto”. Durante o diálogo das duas personagens, é intensa a intermitência entre fechar e abrir os braços, encolher e estender o dorso/tórax, fechar e abrir a indumentária, (compare-se as Figuras 10 e 11). Pode-se dizer que a exaltação “vocativa” da personagem cantante pede atenção ao drama da personagem murmurante.

Quanto ao tipo de execução vocal, Martha Herr decide colocar o timbre imponente do *bel canto* em evidência. O canhão de luz aberto sobre seu rosto contra o fundo escuro do tecido negro reforça a ideia de uma figura impactante que, com sua voz enérgica e atitude imperativa, parece conclamar, convocar, exortar, ações que podem representar um estado emocional de “euforia”.

Figura 11 - A cinesfera máxima de Martha Herr na personagem *Diva do Bel Canto*, com o pano preto transformado em “bandeira de manifesto”.

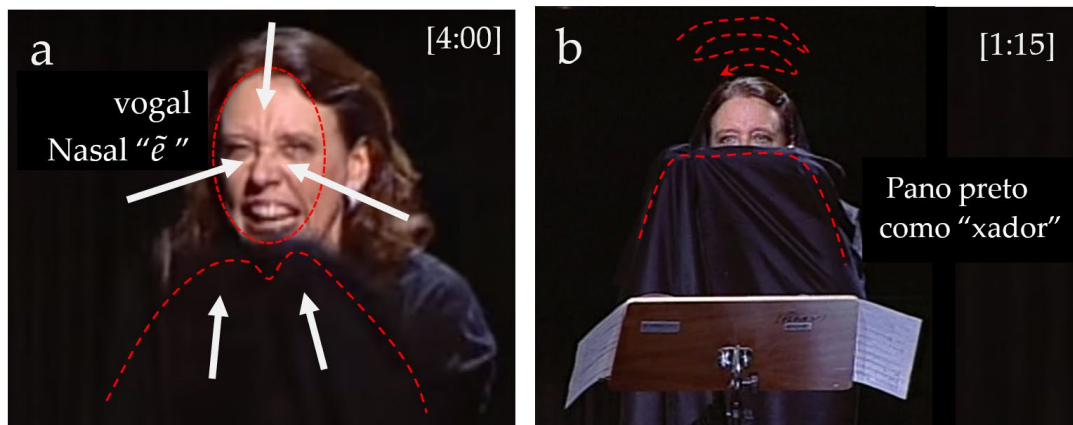


Fonte: HERR; RESCALA, 2008.

4.5 – A Árabe Microtonal

A personagem *Árabe Microtonal* personifica o motivo *Vocalise “a”*, que Martha não pronuncia com a vogal aberta “a...”, optando por fazer um “ã...” bastante anasalado. Ao mesmo tempo em que transforma o pano preto em “xador” (peça do vestuário feminino muçulmano que envolve o corpo todo, com exceção dos olhos), ela canta um fragmento baseado no sistema *maqam* (modos melódicos da música árabe; ALVES, 1989, p. 83-91). O fotograma “a” da Figura 12 mostra a estratégia da cantora de contrair músculos ao redor do nariz para produzir, com o *Vocalise “ã”*, a sonoridade nasal associada ao canto do Oriente Médio. Tremendo a cabeça em gestos laterais muito curtos e rápidos (como indicado no fotograma “b” da Figura 12), Martha facilita a realização dos arabescos típicos do canto árabe, semelhantes a trinados microtonais. A encenação exagerada (e até mesmo irônica, no tremular de cabeça) desse estereótipo cultural exótico ao contexto dos demais cantos da peça (italiano, francês, norte-americano e brasileiro), funciona como um gatilho para o “humor”, disparando gargalhadas no público. A atitude positiva da *Árabe Microtonal* parece derivar-se da emoção “alegria”, com notas de “humor” e, para nossos padrões ocidentais, “mistério”.

Figura 12 - Na encenação da personagem *Árabe Microtonal*, contrações faciais (fotograma “a”) e movimentos laterais de cabeça (fotograma “b”) favorecem os sons nasais e microtonais; na simulação do “xador” (fotograma “b”), Martha Herr esconde mãos e parte do rosto.



Fonte: HERR; RESCALA, 2008.

4.6 – A Diva do Jazz

A partir da *Seção B* (iniciada aos [1:39] da performance), outras personagens entram em cena, aumentando o redemoinho de emoções que se emaranham desordenadamente. A pequena pausa indicada na partitura para definir uma nova seção (uma fermata) é interpretada por Martha Herr como uma lenta recharacterização da indumentária, para introduzir uma nova personagem: a *Diva do Jazz*. Para sugerir a entrada da nova personagem, a intérprete recorre ao pano preto, usando-o à maneira de “capa de super-herói” ou “manto de uma deusa” lançado dramática e velozmente à frente de seu corpo, gesto também sublinhado no rosto pelo olhar agressivo e penetrante (fotograma “c” da Figura 13, em [4:16]).

A personagem, que corresponde ao estereótipo da mulher norte-americana autoconfiante, é configurada com expressões faciais que incluem o rosto elevado com ar de superioridade (o “nariz-em-pé”, típico da arrogância), refletindo as emoções básicas do “nojo” e da “raiva” (EKMAN; FRIESEN, 2003, Exemplos 25 e 29b). No seu rosto também se esboçam ora sarcasmo (os olhos semicerrados e um semi-sorriso ocupando apenas metade da boca; fotograma “a” da Figura 13, em [2:10]), ora uma agressividade que combina o cenho franzido ao centro da testa com os cantos da boca caídos (fotograma “b” da Figura 13, em [1:57]).

A realização do motivo “*Singing the song*”, no registro grave da voz feminina, possivelmente insinuando a potência típica da realização vocal de cantoras de blues,

requer esforço de adaptação do timbre lírico de Martha Herr, o que ela não deixa de demonstrar com algumas de suas intervenções irônicas (por exemplo, aos [2:10]), provocando comicidade e imediata reação da plateia.

Figura 13 - Sarcasmo (fotograma “a”), arrogância (fotograma “b”) e agressividade (fotograma “c”) na encenação da personagem *Diva do Jazz* por Martha Herr.



Fonte: HERR; RESCALA, 2008.

4.7 – A Diva da *Chanson*

A partir do motivo “*Ma chanson d’amour*”, Martha Herr constrói a *Diva da Chanson*, personagem que mais se localiza à direita no lado do prazer do Eixo Prazer-Desprazer no Circumplexo de Russell. Apesar de abrigar-se numa cinesfera um tanto contida, esta personagem projeta a sensualidade da mulher francesa em diferentes aspectos (Figura 14): na expressão facial (o “biquinho” formado pela contração dos lábios no centro da boca, quando canta a sonoridade “u” de “*amour*”); em efeitos de dicção (exagerando a pronúncia dos sons característicos da língua francesa, no anasalamento na palavra *chanson* ou na aspereza do “r” gargarejado e exageradamente alongado de *amourrrr...*); e na atitude corporal (as mãos elegantemente apoiadas na cintura com o pano preto transformado em “echarpe” ou sugerindo, vez ou outra, “luvas” longas de dedos cortados e o posicionamento de um dos ombros à frente do corpo, em pose de modelo de desfile). O contexto “*amour*” se reflete em nuances de prazer sutis e de baixa ativação da emoção “alegria”, revelando um estado de sóbrio encantamento.

Figura 14 - A *Diva da Chanson*: sensualidade da mulher francesa reveladas na expressão labial, na atitude corporal do ombro levado à frente (fotograma a), nos olhos cerrados (fotograma b).



Fonte: HERR; RESCALA, 2008.

4.8 – A Diva do Recitativo

As *Seções A* e *B* não se distinguem funcionalmente no que tange ao processo narrativo da peça, podendo ser consideradas juntas como um grande “desenvolvimento” progressivamente acelerado e atropelado da ação conflitante das personagens. Ação esta que, antes de sugerir intercomunicabilidade, mais sugere a adjunção de personagens encapsuladas, sem se dar conta da alteridade. Isto leva à exaustão da narração, tal como se revela na única realização prolongada do motivo *Inspiração* – um momento climático da narrativa (em [3:06])¹⁰. Assim, a *Seção C* indica uma nova funcionalidade narrativa, que podemos relacionar à “conclusão” ou “desfecho”, encerrando um entendimento para o conflito dramático.

Esse entendimento se projeta através do motivo “*Sono canti*”, o mais desenvolvido no sentido semântico: “*Sono canti de tris[tezza], sono canti d’a[more]*”; “*Per cantare tutti questi canti*”, etc. Consideramos que estes fragmentos de texto, sugerindo uma interconexão lógica, representam um estado de lucidez sobre o desvario anterior: são cantos de tristeza ou de amor para serem cantados. O momento, portanto, é o da conscientização/revelação da verdade. A personagem cônica, que tem uma explicação para a confusa interatividade de vozes, parece cumprir a função de “evangelista”, que “anuncia uma boa nova”. Este anúncio provê uma virada semântica no plano narrativo, projetando-se como uma reflexão conclusiva.

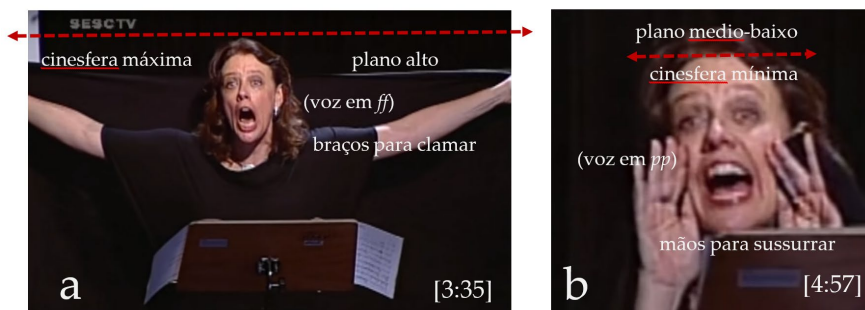
¹⁰ Ao final do denso e intenso intercâmbio motivico da *Seção B*, a personagem *Narradora* tem aí, até então, o ponto mais tenso de sua narrativa.

A dupla configuração musical do motivo “*Sono canti*” (em fala sussurrada e vocalizada, ambas em *pp*) suscita em Martha duas atitudes interpretativas contrastantes e intermitentes. Se Martha mantém a fala sussurrada em baixa intensidade (tal como prescrita), nas partes de fala vocalizada ela transgride a dinâmica indicada na partitura, realizando-as no extremo oposto, em *ff*. O motivo modificado, então, dá lugar à personagem *Diva do Recitativo ff*, que, em máxima cinesfera, lança mão do pano negro usando-o novamente tal como uma “bandeira de manifesto” (Figura 15a). Nas falas sussurradas, a *Diva do Recitativo pp* (espécie de *alter ego* da *Diva do Recitativo ff*) se recolhe a uma cinesfera mínima, abaixando a cabeça para dentro do plano médio-baixo, levando as mãos ao redor da boca, num gesto de quem segreda ao espectador (Figura 15b). Enquanto a *Diva do Recitativo ff* parece “anunciar uma boa nova” ao mundo (dada a amplitude da sonoridade e da cinesfera), a *Diva do Recitativo pp* se dirige ao espectador.

Apesar da postura corporal e da qualidade da emissão vocal polarizadas, as duas versões da Diva do Recitativo transmitem uma firme liderança com postura vocal de comando sobre o que se espera que aconteça (a saída do estado psíquico de surto esquizofrênico). A polarização na interpretação vocal e corporal, por sua vez, revelam nuances distintas de “euforia”: contida (sussurrada em *pp*) ou exaltada (falada em *ff*).

Pode-se dizer que a *Diva do Recitativo ff* é uma interferência criativa notável de Martha Herr, que amplia significativamente a dramatização na *Seção C*. As alternâncias entre sussurros e brados de fragmentos cada vez mais curtos do motivo “*Sono canti*” conduzem a um final climático, quando a atriz conclama “*Canta, canta, mai, mai!*”

Figura 15 - Uma personagem com duas atitudes: uma altiva, a *Diva do Recitativo ff* (fotograma “a”) e outra contida, a *Diva do Recitativo pp* (fotograma “b”).



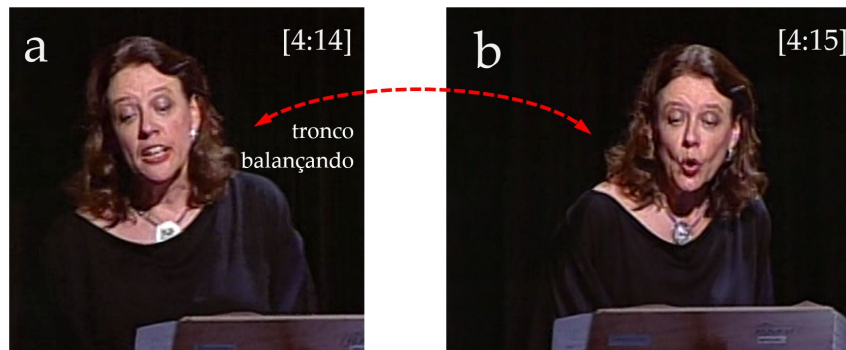
Fonte: HERR; RESCALA, 2008.

4.9 – O Cantadô Nordestino

O motivo “*Ai, cantador*” é o menos presente na peça, ocorrendo apenas três vezes na *Seção C* e uma vez na *Coda*. Na sua realização vocal, Martha Herr se afasta de referências da música erudita ao utilizar uma voz menos lírica, com menos vibrato, menos impostação (modulando a cobertura vocal com um abaixamento mais discreto da glote) e, conseqüentemente, menor ressonância do trato vocal para compor a personagem *Cantadô Nordestino* (PACHECO, MARÇAL e PINHO, 2004, p. 430-432).

Balançando singelamente o tronco de um lado para o outro numa simplicidade ingênua que parece ter brotado da emoção “tristeza”, com o pano preto sobre os ombros de forma não emblemática (Figura 16), a intérprete cria nuances emotivas que podem insinuar “resignação” e “nostalgia” (subjativando a interjeição “Ai,...”), tão comuns em caracterizações do semblante sertanejo.

Figura 16 - Martha Herr interpreta a “resignação” e a “nostalgia” do *Cantadô Nordestino*.



Fonte: HERR; RESCALA, 2008.

5 – A versatilidade e a criatividade de Martha Herr

O alto grau de virtuosismo de Martha Herr pode ser verificado quando se constata que ela alterna entre múltiplos personagens 180 vezes durante 5 minutos e 25 segundos. Ao mesmo tempo em que segue o *script* original do compositor (a partitura), ela personaliza a performance acrescentando efeitos vocais, alterando prescrições dinâmicas, assim criando significados subliminares que se multiplicam no refinamento dos detalhes expressivos para configurar afetivamente cada personagem (veja o Quadro Sinóptico abaixo), observados tanto no uso da voz quanto do corpo, do objeto cênico central e do palco.

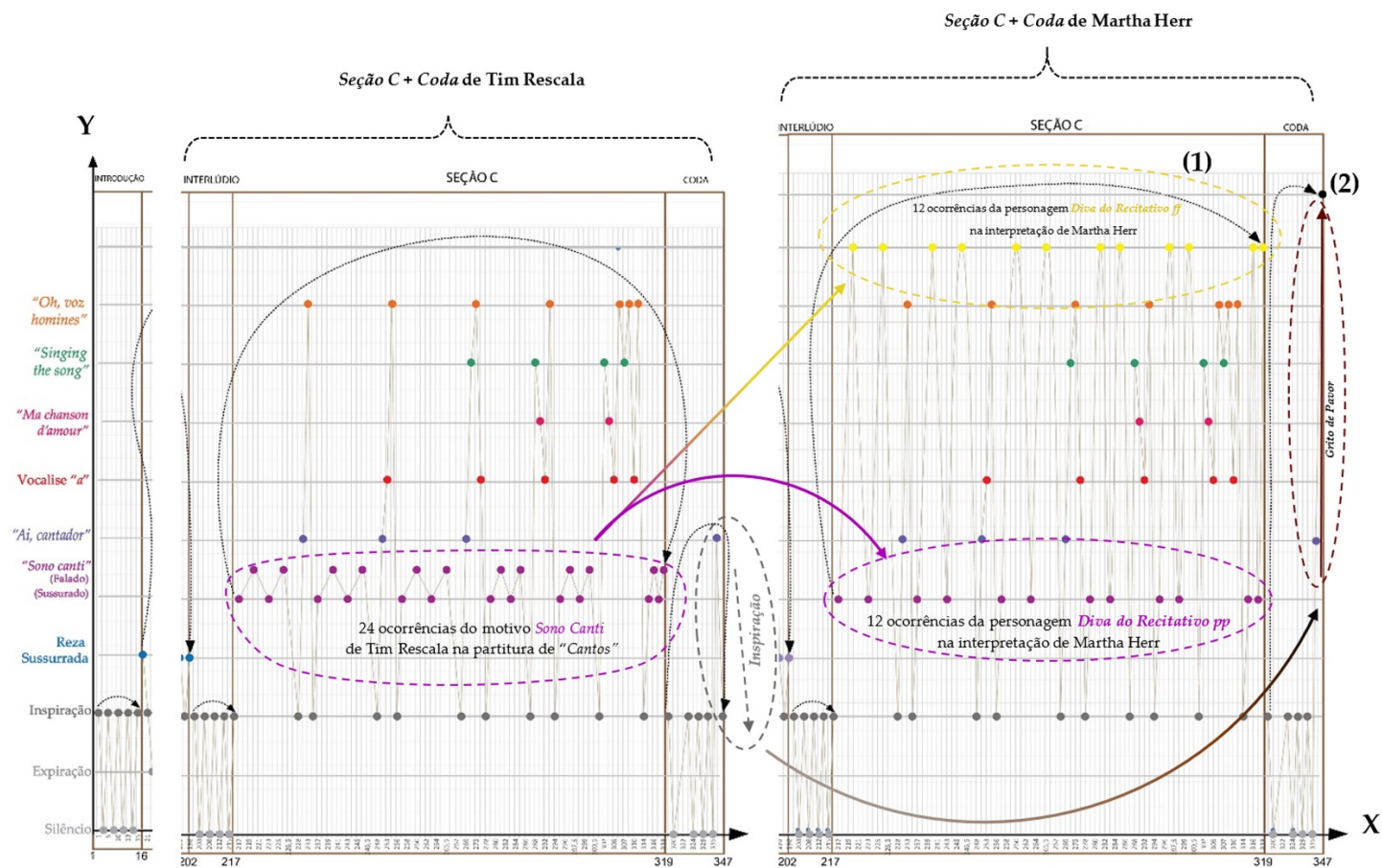
Além das encenações no início e no final da peça e da interpretação ambígua do motivo “*Sono canti*, ampliando significativamente a dramatização de *Cantos*, outra interferência criativa notável de Martha encontra-se no final da peça, quando ela substitui a última *Inspiração* por um **Grito de pavor**, compondo uma cena tipicamente hitchcockiana. Com a substituição da inspiração pelo grito, Martha Herr provê um final para a narrativa que não condiz mais com a sugestão de permanência do transtorno psíquico (ao final da partitura): desincorporadas todas as personagens representadas, a personagem **Narradora** – a intérprete – sugere sua desvinculação do transtorno mental que tão bem representou. A Figura 17 projeta uma espécie de mapa analítico da **Seção C + Coda**, dos pontos de vista da composição (partitura) e da realização criativa de Martha Herr.

Quadro Sinóptico - Os 10 motivos de *Cantos* com respectivas ocorrências, antropomorfizações (personagens) e interpretação (expressão corporal, indumentária e emoções) de Martha Herr.

Motivos (10)	Ocorrências (180)	Personagens (9)	Simbologia corporal (gestos, expressões faciais, indumentária)	Interpretação emocional dos “afetos nucleares”
<i>Silêncio</i>	12	<i>Narradora</i>	neutralidade	“angústia” apreensão; expectativa
<i>Expiração</i>	8		cinesfera retraída	“cansaço” alívio
<i>Inspiração</i>	53		cinesfera expandida	“tensão” surpresa
<i>Reza sussurrada</i>	27	<i>Carpideira</i>	cinesfera retraída; cabeça abaixada; rosto contraído; “véu fúnebre”	“tristeza” medo
“ <i>Sono canti</i> ”	12	<i>Diva do Recitativo pp</i>	cinesfera retraída; boca, olhos e mãos que segredam	“contentamento” euforia contida
	12	<i>Diva do Recitativo ff</i>	cinesfera expandida; braços que clamam, “bandeira de manifesto”	“entusiasmo” euforia excitada
“ <i>Ai, cantador</i> ”	4	<i>Cantadô Nordestino</i>	Sutil balanço lateral de cabeça/tronco	“cansaço” resignação; nostalgia
<i>Vocalise “a”</i>	12	<i>Árabe Microtonal</i>	testa contraída; nariz contraído; “xador”	“felicidade” alegria; humor
“ <i>Ma chanson d’amour</i> ”	7	<i>Diva da Chanson</i>	cabeça elevada, ombro à frente, mão na cintura, “echarpe”, “luvas”	“contentamento” encantamento
“ <i>Singing the song</i> ”	12	<i>Diva do Jazz</i>	cabeça elevada; comissuras caídas; “capa” / “manto”	“chateação” nojo; raiva
“ <i>Oh, voz homines</i> ”	21	<i>Diva do Bel Canto</i>	cinesfera expandida; “bandeira de manifesto”	“entusiasmo” euforia

Fonte: elaboração dos autores.

Figura 17 - Comparação entre os desfechos de *Cantos* (Seção C + Coda) na partitura de Tim Rescala e na interpretação de Martha Herr, em que a cantora-atriz (1) altera dinâmica e timbre do motivo “*Sono canti*” e (2) substitui o motivo *Inspiração* por um *Grito de Pavor*.



Fonte: elaboração dos autores.

Observando o vídeo, pode-se também notar como a intérprete contracena com a iluminação de palco, explorando focos de luz e sombras, contraindo e expandindo sua cinesfera. Sua encenação, integrando voz, expressões faciais, gestos de cabeça, tronco, braços e pernas, aliada aos objetos de cena (sino, vaso de flores, papéis amassados e, principalmente, o pano preto), à iluminação e sombras de Iacov Hillel e à cinematografia de Carlos Travaglia, resultaram em um rico, coeso e instigante amálgama do trinômio texto-música-imagem. Em seu desafiante e vertiginoso discurso, eminentemente polifônico, Martha Herr realiza no palco, sozinha, o equivalente a um coro de câmara, cujos *divisi* entre os muitos personagens e encenações é regido por uma maestrina que transborda excelência ao enfrentar as demandas virtuosísticas de *Cantos*.

Referências de texto

ALMÉN, Byron. Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory*, v. 47, n. 1, p. 1-39, 2003.

ALVES, José A. C. A Tentação do ocidente. In: *Arabesco: da música árabe e da música portuguesa*. Cap. 7. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 83-91, 1989.

BEEBE, Beatrice; KNOBLAU, Steven; RUSTIN, Judith; SORTER, Doriene. A Comparison of Meltzoff, Trevarthen, and Stern. Psychoanalytic Dialogues. *Symposium on Intersubjectivity in Infant Research and its Implications for Adult Treatment*. In: https://www.researchgate.net/publication/238319282_A_Comparison_of_Meltzoff_Trevarthen_and_Stern_Part_I, v. 13, n. 6, p. 809-836, 2003.

BEIVIDAS, Waldir; DUNKER, Christian; RAVANELLO, Tiago. Para uma concepção discursiva dos afetos: Lacan e a semiótica tensiva. *Psicologia: Ciência e Profissão*, v. 38 n. 1, 2018, p. 172-185.

BORÉM, Fausto. *A Cinesfera da Voz e do Corpo da Cantora-atriz Martha Herr*. In: *Corporeidade e Educação Musical*. Patrícia Furst Santiago, Betânia Parizzi e Jussara Fernandino (org.). Belo Horizonte: Centro de Musicalização Integrado da UFMG, 2017, p. 71-95.

BORÉM, Fausto. MaPA e EdiPA: duas ferramentas analíticas para as relações texto-som-imagem em vídeos de música. *Musica Theorica*, v. 1, n. 1, 2016, p. 1-37. São Paulo: TeMA/USP.

BORÉM, Fausto; NOGUEIRA, Ilza. A Corporalidade musical de Martha Herr: versatilidade, crítica e humor. In: *Anais do 2º Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, 2017, Florianópolis, UDESC, p. 104-117.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). *Opus*, v. 22, n. 2. São Paulo, 2016, p. 193-215.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. A trajetória cênico-musical de Elis Regina. *Per Musi*. n. 29. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 39-52.

CHION, Michel. *Audio-Vision Sound on Screen*. Tradução para o inglês de Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.

CRISPIM, Ana Carla; CRUZ, Roberto M.; OLIVEIRA, Cassandra M.; ARCHER, Aline B. O Afeto sob a perspectiva do circunplexo: evidências de validade de construto. *Avaliação psicológica*, v. 16, n. 2, abr./jun. 2017, p. 145-152. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/avp/v16n2/v16n2a05.pdf>. Acesso em 30 mai. 2020.

EEROLA, Tuomas. Three Controversies of Music and Emotions: Neuroscience and Psychology of Sadness and Music. In: *The Routledge Companion of Music, Mind and Well-being*. Ed. by Penelope Gouk, James Kennaway, Jacomien Prins and Wiebke Thormählen. New York: Routledge, 2018, p. 219-234.

EKMAN, Paul. *What Scientists Who Study Emotion Agree About*. Perspectives on Psychological Science, v. 11, n. 1, 2016, p. 31-34.

EKMAN, Paul. An Argument for Basic Emotions. *Cognition and Emotion*, v.6, n. 3/4, 1992, p. 169-200.

EKMAN, Paul. Universals and Cultural Differences in Facial Expressions of Emotion. In: *Nebraska Symposium on Motivation*. J. K. Cole (ed.), v. 19. Lincoln: University of Nebraska Press, 1972.

EKMAN, Paul. Universal Facial Expressions of Emotions. *California Mental Health Research Digest*, v. 8, n. 4, 1970, p. 151-158.

EKMAN, Paul. Differential Communication of Affect by Head and Body Cues. *Journal of Personality and Social Psychology*, v. 2, n. 5, 1965, p. 726-735.

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace V. A. *Unmasking the face: A Guide to Recognizing Emotions from Facial Expressions*. Los Altos, California: Malor Books (e-book), 2003.

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace V. A New Pan-Cultural Facial Expression of motion. *Motivation and Emotion*, v. 10, n. 2, 1986, p. 159-168.

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace V. A Tool for the Analysis of Motion Picture Film or Video Tape. *American Psychologist*, v. 24, n. 3, 1969, p. 240-243.

EKMAN, Paul; SORENSON, E. R.; FRIESEN, Wallace V. Pan-Cultural Elements in Facial Display of Emotions. *Science*, n. 164, 1969, p. 86-88.

GERLING, Cristina C.; SANTOS, Regina A. T. dos. As conexões entre música e emoção sob perspectivas psicológicas, filosóficas e estéticas. In: *Estudos sobre motivação e emoção em cognição musical*. Rosane C. de Araújo e Danilo Ramos (org.). Curitiba: UFPR, 2015, p. 13-44.

GERLING, Cristina C.; SANTOS, Regina A. T. dos; DOMENICI, Catarina. Reflexões sobre interpretações musicais de estudantes de piano e a comunicação de emoções. *Música Hodie*. v.8, n. 1, 2008, p. 11-25.

GERLING, Cristina C.; DOMENICI, Catarina; SANTOS, Regina A. T. dos. As intenções e percepções da emoção nas interpretações musicais de um Prelúdio de J.S. Bach. *Anais do SIMCAM4 - IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais: Aspectos multidisciplinares*. São Paulo: USP/FFCLH, 2008, p. 28-34.

GUSE, Cristine B. Vozes em conversa/notas de programa: Cantos - Tim Rescala (1994). In: *Retratos da canção*. São Paulo: Sesc Ipiranga, 2006, p. 4 (nota de programa).

HAGA, Egil. *Correspondences Between Music and Body Movement*. Oslo: University of Oslo, Faculty of Humanities, 2008. (Doctorate Dissertation in Music).

HAMILL, J.; KNUTZEN, K. M. *Bases biomecânicas do movimento humano*. São Paulo: Manole, 2008.

HERR, Martha. Mudanças nas Normas para a boa pronúncia da língua portuguesa no canto e no teatro no Brasil: 1938, 1956 e 2005. *Per Musi*, v. 15, Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 35-40.

HERR, Martha. Um Modelo para Interpretação da Canção Brasileira nas Visões de Mário de Andrade e Oswaldo de Souza. *Música Hodie*, v. 4, Goiânia: UFG, 2004, p. 27-37.

HERR, Martha. As Normas da boa pronúncia do português no canto e no teatro: comparando os documentos de 1938 e 1958. *ARTEunesp*, v. 16, São Paulo: Unesp, 2003, p. 25-39.

HERR, Martha; MATTOS, Wlad; KAYAMA, Adriana. Brazilian Portuguese: Norms for Lyric Diction. *Journal of Singing*, v. 65, nov-dez 2008, p. 195-211.

HERR, Martha; MATTOS, Wlad; RUBIM, Myrian; KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávio; MONTEIRO DE CASTRO, Luciana; PEDROSA DE PÁDUA, Mônica. PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito. *Revista Opus*, v. 13, Porto Alegre: ANPPOM, 2008, p. 16-38.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Org. e ed. por Lisa Ullmann. Trad. de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto. Apresentação de Maria Duschenes. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LACERDA, Marcos; BOSCO, Francisco. *A XXI Bienal de Música Brasileira Contemporânea*. Prefácio do catálogo. In: <https://tinyurl.com/tker6ge>. Rio de Janeiro: MINC/Funarte, 2015, p. 3. (catálogo).

MAGILL Richard A. *Aprendizagem motora: conceitos e aplicações*. 5 ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2000.

MAUS, Fred Everett. Music as narrative. *Indiana Theory Review*, v. 12, 1991, p. 1-34.

MERRELL, Floyd. *Charles Sanders Peirces's Concept of the Sign*. In: *The Routledge Companion to semiotics and linguistics*. Paul Cobley (org.). Londres: Routledge, 2001, p. 28-39.

MORAES, Raquel R. de. *Aprendizagem inventiva musical: Uma sonorofabulação*. Tese de Doutorado em Educação. Vitória: UFES, 2017.

PACHECO, Claudia de O. L. M.; MARÇAL, Márcia; PINHO, Sílvia M. R. Registro e cobertura: arte e ciência no canto. *Revista CEFAC: Speech, Language, Hearing Sciences and Education Journal*, v.6, n. 4, São Paulo, out.-dez. 2004, p. 429-435.

PAWLIK, Johannes. *Goethe Farbenlehre*. Köln: M. Dumont Schauberg, 1974.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Tradução de José T. Coelho Neto. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. Coleção Estudos, n. 93. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RAMOS, Danilo; BUENO, José Lino Oliveira. A Percepção de emoções em trechos de música ocidental erudita. *Per Musi*, n. 26. Belo Horizonte: 2012, p. 21-30.
- RENGEL, Lenira P. *Dicionário Laban*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2001.
- RESCALA, Tim. *Re: Cantos*. E-mail de Tim Rescala a Fausto Borém, Rio de Janeiro, 22 de novembro de 2018.
- RUSSELL, James A. Curriculum Vitae, 2019. In: https://www.bc.edu/content/dam/bc1/schools/mcas/psych/pdf/cv/cv_russell_2019_nov.pdf. 2019. (Acesso em 2 de junho, 2020).
- RUSSELL, James A. A Circumplex Model of Affect. *Journal of Personality and Social Psychology*. Vancouver. v. 39, n. 6, 1980, p. 1161-1178.
- RUSSELL, James A.; BARRETT, Lisa F. Core Affect, Prototypical Emotional Episodes, and Other Things Called Emotion: Dissecting the Elephant. *Journal of Personality and Social Psychology*, v. 76, n. 5, 1999, p. 805-819.
- SALZMAN, Eric; DÉSI, Thomas. *The New music theater: Seeing the voice, hearing the body*. New York: Oxford University Press, 2008.
- SAMPAIO, João L. Morre a soprano Martha Herr. In: *Música clássica e ...um pouco de tudo*. Blog João Luis Sampaio. *Estadão*, <https://tinyurl.com/uqmnkra>. 1 nov. 2015.
- SCHENKER, Heinrich. *Harmony*. Oswald Jonas (ed.), tradução de Elisabeth M. Borgese. Chicago: UCP, 1954.
- SCHMIDT, Richard A. *Aprendizagem e performance motora: dos princípios à prática*. São Paulo: Movimento, 1993.
- SCHMIDT, Richard A.; WRISBERG, Craig A. *Aprendizagem e performance motora: uma abordagem da aprendizagem baseada no problema*. Tradução de Ricardo Petersen. 2. ed. São Paulo: Artmed, 2001.
- SEYMOR, Chatmanm. *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- SIDNEY, Eduardo. *Memória Globo: Escolinha do Professor Raimundo*. 2016. In: <https://tinyurl.com/uvu4cc7>. Acesso em 10 de maio de 2016.
- STERN, Daniel. *The Interpersonal World of the Infant*. New York: Basic books, 1985.

Referências de vídeos e partitura

HERR, Martha. *Vozes em Conversa*. CD de vídeo. 42º Festival Música Nova. Obras de Eduardo Guimarães Álvares, Almeida Prado, Achille Picchi, Edson Zampronha, L. C. Csekö, Ilza Nogueira, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Jocy de Oliveira e Tim Rescala. Direção cênica e iluminação de Iacov Hilel. Direção de fotografia de Carlos Travaglia. São Paulo: Pipoca Cine Vídeo, 2008.

HERR, Martha; CAICEDO, Patricia. *Patricia Caicedo Interviews Dr. Martha Herr Part I*. Vídeo de 9 minutos e 1 segundo, postado em 30 de jul. de 2010 por mundoartsmusic. Disponível em https://youtu.be/U_FHUakdLN8. 2010.

HERR, Martha; RESCALA, Tim. *Martha Herr interpreta Cantos de Tim Rescala*. Com Martha Herr (canto e cena); Tim Rescala (composição), Iacov Hillel (direção cênica e iluminação) e Marcelo Nicolino (direção de vídeo), 2008. In: <https://youtu.be/fXAuku7aIIU>. Vídeo de 5 minutos e 25 segundos, postado no YouTube por Fausto Borém em 21 de abril de 2016.

RESCALA, Tim. *Cantos, para atriz-cantora*. Partitura. Rio de Janeiro: Edição do compositor, 1994.

Criação do jogo para corais infantis

Rafael Keidi Kashima
Universidade Estadual de Campinas
rafaelkeidi@gmail.com

39

Resumo: Este artigo, oriundo de uma dissertação de mestrado, buscou propor uma sequência de etapas para o desenvolvimento do jogo didático nos ensaios de coros infantis para além do seu caráter recreativo, e sim como uma ferramenta interessante para o aprendizado do repertório musical. Recorrendo aos estudos bibliográficos da literatura vigente relacionada aos jogos, regência coral e educação musical, considerou-se a organização destes conceitos para que a presença do jogo nos ensaios seja justificada e possa promover juntamente significado no aprendizado e avanço na qualidade da performance. Considerou-se que o regente é responsável pelos ensaios e cabe a ele, planejar propostas dinâmicas evitando o abuso do ensino mecanizado que muitas vezes tende a distanciar o interesse da criança do ensaio.

Palavras-chave: Coral infantil. Jogos. Educação Musical.

Creation of the game for children's choirs

Abstract: This paper was formulated from a master's thesis sought to propose a sequence of steps for the development of the didactic game in the rehearsals of children's choirs, in addition to its recreational character, but as an interesting tool for learning the music repertoire. Through bibliographic studies of the current literature related to playing games, choral conducting and music education, it was considered the organization of these concepts so the presence of the game during the rehearsals is justified and can promote meaning in learning and progress in the quality of the performance. It was considered that the conductor is responsible for applying tests and it is up to him to plan dynamic proposals avoiding the frequency of mechanized teaching which often tends to distance the child's interest from the choir rehearsal.

Keywords: Children Choir. Games. Music Education.

Introdução

Este artigo propõe uma sequência de etapas que auxiliam ao regente na criação de jogos para corais infantis como alternativa para o ensino da performance. A inspiração desta pesquisa se deu a partir das análises contidas na dissertação de mestrado “A função e o desenvolvimento do jogo didático nos ensaios de coros infantis” (KASHIMA, 2014) onde é discutido o jogo como ferramenta pedagógica. Nessa dissertação foram realizadas entrevistas com regentes de coros infantis escolares de Campinas, a respeito do funcionamento do jogo dentro dos seus respectivos ensaios. Na análise das entrevistas, o autor aponta que o jogo é melhor compreendido e utilizado nos ensaios por ser divertido. Constatou-se que as/os regentes entrevistadas/os incorporavam este tipo de atividade porque era reconhecido que as crianças gostavam

de jogar, porém, não associavam os aprendizados proporcionados pelo jogo com os desafios do repertório musical:

Constata-se uma divisão entre jogar e ensaio construída e aplicada pelos regentes B, C, D e F. Eles compreendem a necessidade do jogo no ensaio por razões motivacionais e acreditam que as habilidades adquiridas pelo jogo podem auxiliar nas vivências musicais dos alunos, porém, para eles, o jogo não está incorporado na “raiz” da rotina, ele é paralelo às atividades que o regente escolheria utilizar inicialmente para desenvolver alguma habilidade, o que possivelmente se intensifica no processo de passagem do repertório novo (KASHIMA, 2014, p. 58).

Rompendo com o uso do jogo unicamente de forma recreativa, discute-se aqui a possibilidade de concebê-lo também como ferramenta de ensino do repertório musical, ampliando a suas funcionalidades e relevâncias dentro da prática coral. Como proposta, este estudo aconselha uma sequência de etapas que facilitam a criação de jogos que contribuem para o aprendizado da performance.

Neste artigo o jogar e o brincar serão tratados como atividades que possuem a mesma função na vida humana, sendo assim, as características que os definem como tais transitam no universo das duas palavras, tornando-as conceitualmente como sinônimas. Além de que nos idiomas de alguns dos principais autores estudados, como no caso do holandês: *spelen* (língua original do autor Huizinga (1995)) e no francês: *jouer* (língua original do autor Brougère (1995)), estas palavras podem ser traduzidas como jogar ou brincar.

Baseado nos estudos de Staalduinen e Freitas (2011) sobre o desenvolvimento de jogos digitais pedagógicos, aqui são apresentadas quatro etapas bases para a elaboração de jogos didáticos para o ensino coral. Estes autores defendem que para criá-los, o processo se inicia pelo estudo de como eles funcionam no âmbito da aprendizagem e pela identificação de quais serão os saberes esperados pela sua prática. Parte-se em seguida para a estruturação das suas regras e a avaliação da sua efetividade, junto aos jogadores e jogadoras (STAALDUINEN; FREITAS, 2011, p. 44). Buscando se aproximar desta lógica, sugere-se que na prática coral, a criação dos jogos perpassa pela conscientização de sua importância na perspectiva do ensino da performance, seguida pela escolha do que será ensinado. Obtendo os objetivos de ensino, parte-se para a criação do universo do jogo em si e o planejamento de quando ele ocorrerá nos ensaios para ser avaliado junto às crianças.

O jogo, a criança e o ensaio coral

41

Segundo Brougère (1995), as crianças são inseridas na cultura das brincadeiras pelos adultos com quem elas convivem. Pela ludicidade característica do jogo, a criança reproduz muito do seu cotidiano, reelaborando-o pela sua imaginação. Elas agem motivadas pelas referências que possuem, mas constantemente se adaptam a partir das novas relações sociais e pela possibilidade de diferentes interpretações de objetos e ações.

Na medida em que se desenvolvem, mediadas pela sua cultura, as crianças definem que estão brincando e essa habilidade supõe distinguir o brincar de outras atividades cotidianas, a partir da imagem que produzem da própria ação. Sendo assim, um jogo no ensaio coral só será de fato interpretado como tal, caso as crianças cantoras acreditem que estão jogando.

Para Vigotski (2000), as crianças começam a criar situações imaginárias brincando, e a sua prática estimula a variação da atribuição do sentido das coisas e dos contextos. As crianças vão se libertando das amarras da realidade imediata tendo a oportunidade de controlar e atuar em novas situações lúdicas. Mesmo que a criança esteja somente sentada em uma cadeira, todo o tempo, o espaço e a atividade ganha um novo sentido e propósito já que ela pode brincar que está pilotando um avião através da imaginação. O autor também observa que pelo jogo, a criança ocasionalmente demonstra comportamentos aquém do esperado para sua idade. Brincando, ela cria a Zona de Desenvolvimento Proximal: “define aquelas funções que ainda não amadureceram, mas que estão em processo de maturação, funções que amadurecerão, mas que estão presentemente em estado embrionário” (VIGOTSKI, 2000, p. 113) – sendo a definição do espaço entre a Zona de Desenvolvimento Real, que são as atividades que as crianças podem realizar sozinhas e a Zona de Desenvolvimento Potencial, no qual, as crianças conseguem realizar a atividade com alguma ajuda. Esta potencialização de habilidades proporcionada pela ação no jogo impulsiona o aprendizado de saberes que estavam latentes, acompanhado de criatividade, prazer e motivação.

Importante destacar o prazer existente no exercício do jogo. Nas diferentes etapas do desenvolvimento da criança, a função e o prazer associado ao jogo se altera

gradativamente vinculado com as suas experiências sociais. Cória-Sabini e Lucena (2004) discutem que quando a criança joga, ela apresenta sinais de prazer e esta sensação se mantém até que o jogo acabe. A procura desta sensação é um dos seus principais motivadores, embora a contribuição da atividade do jogo vá bem mais além desta qualidade.

Usar o jogo na educação significa transferir condições para que no campo no ensino-aprendizagem, as crianças construam o conhecimento introduzindo propriedades de diversão, prazer e estímulo da criatividade, além de que as vivências lúdicas “contribuem poderosamente no desenvolvimento global” (NEGRINE, 1994, p. 19). No canto coral, devido à necessidade de repetição para o aprendizado do repertório, a prática do jogo é uma alternativa interessante para que a criança aprenda a música criando vínculos positivos com os ensaios. Busca-se, evitar a tentativa de suprir um problema na performance somente repetindo a mesma canção sem fazer o uso de estímulos diferenciados que seriam possíveis no contexto do jogo.

Figueiredo (1990) defende a importância de dinâmicas variadas nos ensaios, já que essas diversificações de atividades propiciam a ampliação das possibilidades de assimilação de conceitos. O autor pondera que “[...] a variedade nas atividades pode conduzir a compreensão de maneira a evitar os condicionamentos que transformam o treinamento num fim em si mesmo” (FIGUEIREDO, 1990, p. 30), pois tais condicionamentos descartam os interesses das crianças dificultando a elaboração de sentido naquilo que exercem. Nesta mesma perspectiva, para Coll (2000), proporcionar atividades prazerosas e conseqüentemente significativas é fundamental nos processos de ensino, favorecendo o aprendizado dos conteúdos específicos, assim como aqueles necessários para a performance coral:

O que importa é que os alunos possam construir significados e atribuir sentido àquilo que aprendem. Somente na medida em que se produz este processo de construção de significados e de atribuição de sentido se consegue que a aprendizagem de conteúdos específicos cumpra a função que lhe é determinada e que justifica sua importância: contribuir para o crescimento pessoal dos alunos, favorecendo e promovendo o seu desenvolvimento e socialização (COLL, 2000, p. 14).

Nos ensaios em que existam os jogos também são criados mais espaços para a movimentação corporal. Dentro do jogo, a criança tem espaço para poder se

movimentar livremente e explorar as potencialidades do seu corpo, motivadas pela ludicidade e o prazer. Em seus estudos, a autora Strolli (2011) defende que o corpo não é meramente um instrumento a ser adestrado, nem um “recipiente” vazio a ser preenchido com habilidades, mas sim o principal agente de transformação individual e ao seu redor, através de suas ações:

Pode-se dizer que é através de sua ação que o corpo realiza processos de aprendizagem e dessa forma incorpora o conhecimento, ou seja, esta passa a fazer parte do corpo. Considerando essa questão no âmbito do processo de cognição musical, entende-se que o ambiente para que esse processo ocorra deve ser instaurado pela própria ação do corpo. E a ação do corpo no mundo ocorre primordialmente através do movimento (STROLLI, 2011, p. 136).

Os benefícios do movimento corporal vinculado com o aprendizado musical são difundidos desde a disseminação dos ideais dos métodos ativos da educação musical. Estes métodos são os processos pedagógicos que almejam possibilitar a experiência direta da aluna e aluno, a partir do contato e vivência dos elementos musicais. No início do século XX, “como resposta a uma série de desafios provocados pelas mudanças na sociedade ocidental” (FONTERRADA, 2003, p. 107), estes ideais foram disseminados e aprofundados por diversos educadores musicais, visando a preocupação “específica em cuidar do desenvolvimento e do bem-estar da criança, ou mesmo do jovem e do adulto” (FONTERRADA, 2003, p. 109). Ao invés de atividades que usam exclusivamente a imitação da movimentação já construída, um jogo dramático também favorece que a criança atue mais ativamente no processo de criação artística.

Salienta-se que diversos benefícios são proporcionados por meio do jogo dramático, dentre eles: o estímulo da criatividade, a iniciativa, fortalecimento da concentração, desenvolvimento da coletividade (habilidade de extrema importância para o trabalho coral), ampliação do repertório de movimento e exploração corporal, memorização da letra das canções, além de favorecer a desinibição para a performance (SPOLIN, 2006, p. 20). Através da dramatização, Koudela (2007) também observa que o entendimento da linguagem, do texto e da expressividade musical é facilitada quando as/os cantoras/es conseguem se colocar no eu-lírico das canções através dos jogos.

O ajustamento da realidade a suposições pessoais é superado a partir do momento em que o jogador abandona a sua história de vida (psicodrama) e interioriza a função do foco, deixando de fazer imposições artificiais a

si mesmo e permitindo que as ações surjam da relação com o parceiro (KOUDELA, 2007, p. 23).

Sinteticamente, os jogos propiciam o prazer no aprendizado, estimulam a ludicidade e na maioria das vezes promovem a movimentação corporal, elementos estes que só acrescentam e favorecem o aprendizado e o desenvolvimento global. Estas características evidenciam que as crianças gostam de brincar e que nos ensaios estes momentos contribuem para o seu bem-estar.

Ciente da sua relevância, a próxima etapa é a projeção da performance artística do coral para que a/o regente possa decodificar quais serão os objetivos de ensino almejados, visando incluí-los no universo dos jogos.

Projeção da performance

Clarke (1999) descreve que a performance é a execução física e musical que expressa uma ideia narrativa, exigindo assim, um conjunto de ações que transpassam o cantar corretamente. Com as suas vozes e corpos, as crianças expressarão intenções subjetivas artísticas e para isso, utilizarão as referências e aprendizados que foram desenvolvidos nos ensaios. Vale ressaltar que a/o regente é o guia musical e performático das crianças, assim, seu conhecimento perpassa pelo domínio desta linguagem e da prática do ensino de canto coletivo.

Ao criar um jogo, a/o regente primeiramente escolhe o principal objetivo de ensino que auxiliará na execução de algum desafio existente no repertório. Supõe-se que a/o regente escolheu a canção “Alô, alô galera”, da compositora Thelma Chan¹. Na execução vocal desta música, a criança precisa mudar da voz falada para a voz cantada rapidamente, pois possui um *rap*. Neste caso, considera-se que o objetivo de ensino será a aquisição da habilidade da mudança do timbre vocal. Como exemplo, observe o seguinte jogo:

¹ A partitura se encontra no link: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284386/1/Oliveira_CleodicelesBrancoNogueirade_M.pdf. Acesso em: 15/05/2020 (OLIVEIRA, 2012, p. 61).

1. Jogo dos timbres:

Objetivos: estimular a variedade e/ou uniformidade do timbre vocal; repetir o repertório já assimilado; técnica e afinação vocal.

Material necessário: placas de papel com desenho com personagens lúdicas ou animais reconhecidos e/ou criados pelas crianças.

Tempo estimado: o tempo está relacionado à duração da canção escolhida para a atividade.

Procedimentos: Combine com as crianças a representação e execução vocal de cada placa, isto é, sugira ou desenvolva coletivamente qual será o timbre vocal correspondente que será executado durante a apresentação de uma placa. Durante a execução da canção, as placas vão se alterando. As crianças, em resposta ao estímulo visual, gradativamente mudam o timbre. Busque também observar possíveis exageros insalubres à saúde vocal e alertá-las dos seus danos, realizando eventuais correções. Nesta mesma atividade, outras figuras podem ser utilizadas para estimular variados timbres, dinamizando a alternância das placas:

- a) Voz cantada: uma placa com um pássaro, sugerindo que as crianças cantem afinadas.
- b) Voz falada: uma placa com um desenho de várias crianças falando e brincando, sugerindo que as crianças falem.

Pela ludicidade e variedade de ações estimuladas neste jogo, as crianças podem explorar mais livremente os timbres de suas vozes e repetirem a canção selecionada, impulsionadas pelo prazer e ludicidade que existe na ação dentro deste jogo.

A performance do coro também perpassa pela postura e posicionamento espacial de cada criança. Mesmo nos grupos que não executam grandes coreografias, ainda é necessário ensinar onde cada criança se posicionará nos ensaios e nos concertos. Neste cenário, um objetivo de ensino possível pelo jogo seria a memorização espacial das crianças na performance. O jogo “Pula, pula, pipoquinha” visa estimular a execução vocal e percepção sonora do intervalo melódico de terça menor e a memorização da espacialidade. A sua estrutura possibilita que simultaneamente as crianças cantem, se organizem no espaço e brinquem em grupo.

2. Jogo: “Pula, pula, pipoquinha”:

Objetivos: estimular a espacialidade; memória; assimilação do intervalo de terça menor; afinação vocal.

Tempo estimado: 5 minutos.

Procedimentos: após aprender a canção, as crianças se locomovem cantando e pulando como pipocas partindo de uma posição específica no espaço. No momento em que é cantado “Cada um no seu lugar”, todos voltam à sua posição inicial, marcado pela pulsação rítmica.

Exemplo 1 - Kashima; Almeida, “Pula, pula, pipoquinha”, c. 1-8.

Pula, Pula, Pipoquinha

PU - LA, PU - LA PI - PO - QUI - NHA, PU - LA, PU - LA SEM PA - RAR, A - GO - RA

DÁ U - MA VOL - TI - NHA, CA - DA UM NO SEU LU - GAR

Fonte: KASHIMA, 2014.

Sinteticamente, propõe-se que a/o regente selecione um ou mais conteúdos vinculados à canção do repertório para que seu jogo corresponda com esses objetivos. O repertório musical já precisa estar escolhido pois, sem esta antecipação seria impossível criar um jogo que corresponda diretamente com o que se pretende performar.

Sabendo o objetivo de ensino, inicia-se a etapa de criação ou adaptação do universo do jogo e para isso, faz-se necessária a ciência de quais são as características que o diferem de outras atividades cotidianas. Respeitando estas particularidades, o jogo

criado tem mais potencial para funcionar na perspectiva de favorecer o aprendizado esperado pela sua prática.

O jogo

47

Huizinga (1995) descreve o jogo como presente em todas as culturas e com distintas formas de manifestações. Seria uma ação inata dos seres humanos, porém, não é possível defini-lo com exatidão; portanto, segundo o autor, devemos nos deter em analisar as suas principais características, pois o seu conjunto ajuda a definir uma atividade como jogo:

- Tempo e espaço obrigatoriamente delimitados;
- Existência de regras que são acompanhadas de tensão e/ou alegria;
- Apresenta-se como uma atividade voluntária;
- Distanciamento subjetivo da vida cotidiana (HUIZINGA, 1995, p. 33).

Para Huizinga (1995, p. 27), o tempo e o espaço são fundamentais para a existência do jogo e quando não são reconhecidos, não é possível praticá-lo. O espaço não é necessariamente o físico, como uma quadra esportiva, é também o deslocamento do espaço real para aquele proposto subjetivamente pelo cenário do jogo. Para uma criança jogadora, a cozinha de qualquer casa, em algum determinado momento pode se tornar uma nave espacial em uma aventura futurística. Na brincadeira de “faz de conta”, tudo o que a criança vê pode ser diferente do real por meio de sua imaginação, porém, assim que a brincadeira termina, o espaço se torna novamente aquilo que ele objetivamente representa. Este deslocamento espacial imaginário, subjetivo, tem um começo e um fim, delimitando o tempo de sua existência.

Outra característica tratada pelo autor (1995, p. 28) é que todo jogo tem suas regras e são elas que determinam aquilo que “vale” dentro do universo temporário por ele circunscrito. Quando não são seguidas, não se está jogando conforme o esperado, criando, assim, uma desordem. Evidentemente, brincando sozinhas ou em grupo, as crianças podem ir mudando as regras ao longo da própria ação, mas sempre delimitando o que farão ou não para se manterem jogando.

Huizinga (1995) também considera que caso uma pessoa não tenha nenhum interesse inicial no jogo (participação obrigatória), a princípio ela não está efetivamente jogando. Porém, durante a sua prática é possível que ocorra o que o autor denomina como arrebatamento, pois “[...] todo jogo, é capaz a qualquer momento, de absorver inteiramente o jogador” (HUIZINGA, 1995, p. 11). Sinteticamente, defende-se a ideia de que, no momento em que o/a jogador/a descartar a obrigatoriedade, insere-se no universo proposto pelo próprio jogo, tornando-se jogadores/as ativos/as. Quando arrebatadas, as crianças perdem a sensação da obrigatoriedade do jogo que pode causar certo desconforto, e se inserem espontaneamente neste universo.

Freire (2002) compreende que no jogo existe a predominância da subjetividade. As/os jogadoras/es estão conectadas ao universo do jogo mais do que ao mundo real ocorrendo uma expansão de possibilidades de ação que muitas vezes só são possíveis quando se está jogando, entretanto, mesmo com esta predominância, ainda existe o real. Essa dinâmica do real com o não real é exemplificada com a brincadeira de “cavalinho”, já que potencialmente a escolha de qual objeto será o “cavalinho” não é totalmente aleatória: “escolher um bastão é mais comum do que a escolha de uma mesa, já que o movimento para subir no bastão aproxima-se mais do cavalinho real do que ao subir em uma mesa” (FREIRE, 2002, p. 2).

O conflito entre o que é subjetivo e o que é objetivo no jogo também é possível de ser percebido nas atividades pedagógicas. Brougère (1995) explica que isto ocorre porque o/a educador/a comumente escolhe o jogo para atrair o interesse das crianças nas atividades e durante sua prática objetiva determinados aprendizados, “porém, a criança não toma a iniciativa da brincadeira, nem tem o domínio de seu conteúdo e de seu desenvolvimento” (BROUGÈRE, 1995, p. 96), interessada somente pela ação, participa motivada sem necessariamente ter preocupações com o seu aprendizado.

Destaca-se que a avaliação das características fundamentais propostas por Huizinga (1995) do que seria ou não jogo também perpassam pela cultura do observador. Segundo Kishimoto (2006) as qualidades do que é jogo podem variar de acordo com a cultura, já que algumas atividades podem ser definidas como jogo e não-jogo ao mesmo tempo, dependendo do significado atribuído. A autora utiliza o exemplo dos indígenas brasileiros para definir atividades consideradas como jogo e não-jogo:

uma pessoa de fora desta cultura, ao ver crianças usando arco e flecha para caçar animais pequenos, pode imaginá-las como participantes de uma brincadeira, entretanto, para os indígenas adultos, existe a percepção de que a criança está se preparando para suas futuras habilidades de caça necessárias à sobrevivência. Corroborando com esta ideia, Brougère nos diz que “para que uma atividade seja um jogo, é necessário então que seja tomada e interpretada como tal pelos atores sociais em função da imagem que têm dessa atividade” (BROUGÈRE, 1995, p. 22). Desta forma, no canto coral só será possível avaliar se o jogo criado é compreendido como tal quando ele estiver acontecendo com as crianças e elas estiverem arrebatadas por seu universo.

Visto as características que definem os jogos e retomando as etapas de sua criação, imagine que a/o regente queira ensinar a canção “Uirapuru” do Waldemar Henrique². O objetivo de ensino eleito para o jogo é a memorização do poema, pois ele trata de uma narrativa com três estrofes com a mesma melodia, podendo ocorrer certa dificuldade e confusão. Espera-se que envolvidas ludicamente com o jogo, as crianças obtenham mais ferramentas para memorizar e compreender a letra sem a necessidade da repetição exaustiva vocal.

Na criação do jogo, dado o objetivo de ensino (compreensão e memorização da letra), selecionam-se as ações que dentro do jogo favorecerão o aprendizado (ler, desenhar, resumir a sequência, dramatizar, entre outras). Estas ações devem ser inseridas em um universo lúdico (jogo de faz-de-conta, adivinhação, mímica, etc.) com o tempo, as regras (estrutura do jogo) e os espaços bem delimitados. Faz-se necessário também que haja a ciência de que este universo é de interesse da criança, isto é, considera-se o que elas provavelmente gostariam de jogar. Observe a seguinte possibilidade de jogo dramático:

3. Jogo “Teatro mímico” (jogo mimicry cooperativo):

Objetivos: memorização da letra; repetir o repertório já assimilado.

Material necessário: lápis e papel.

² A partitura se encontra no link:

http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284386/1/Oliveira_CleodicelesBrancoNogueirade_M.pdf. Acesso em 15/05/2020. (OLIVEIRA, 2012, p. 63).

Tempo estimado: 10 minutos.

Procedimentos: a/o regente explica o poema, buscando esclarecer toda a sua narrativa. Em seguida, organize pequenos grupos e solicite que as crianças desenhem ou escrevam a história. Por fim, elas organizarão uma pequena dramatização dos principais eventos para socializar suas produções.

Neste exemplo, o tempo e o espaço real do jogo são delimitados objetivamente (dez minutos e o local que cada grupo irá se organizar), e subjetivamente inspirados pelo poema (cenário do poema: barco no rio recontando a narrativa do poema). As regras existem, pois, é esperado que cada grupo se organize coletivamente respeitando seus colegas e ao final todas as crianças precisam apresentar suas produções sem a utilização da letra da canção. De forma criativa e colaborativa, cada grupo estudará a letra da canção, além de desenvolver outras possibilidades de significação do poema.

Na elaboração de jogos variados, a/o regente precisa conhecer um repertório de atividades que as crianças reconheçam como jogos para poder adaptá-los aos objetivos de ensino. Para auxiliar no processo de reconhecimento dos diferentes universos dos jogos, o autor Caillois (1990) organiza características comuns de atividades sociais que podem ser consideradas jogos, criando quatro categorias: Agôn, Alea, Mimicry, Ilinx. Observa-se que alguns jogos podem transitar entre diferentes categorias de acordo com a sua complexidade.

O primeiro, Agôn, representa os jogos competitivos e para a vitória exige determinado treinamento. A criança campeã é aquela que dentro de uma igualdade compartilhada das regras, supera os adversários se destacando pelas suas habilidades. Esta é uma característica comum, na prática de esportes de alto rendimento. No caso da música, encontra-se este perfil nos festivais competitivos musicais (concurso de piano) ou em grupo (festivais competitivos corais). Especificamente para o coral infantil, faz-se necessário ter cuidado para não criar um ambiente com muita rivalidade, dificultando as relações sociais positivas.

Alea é a categoria que define os jogos de sorte e azar. Observa-se que eles ainda apresentam competição, mas não depende das habilidades das/os jogadoras/es para definir os resultados, sendo assim, não necessita de virtuosismo. No caso de a regente

realizar um sorteio selecionando uma criança para uma ação específica, como um solo, está propondo um jogo desta categoria.

O jogo da categoria Mimicry possui a aceitação ilusória e temporária do deslocamento de uma realidade para uma situação imaginária e este jogo acontece através da dramatização e imitação. Não existe necessariamente uma vitória, a ideia é estimular habilidades cênicas e sociais. Como última categoria, Ilinx é o jogo associado com uma instabilidade sensorial instantânea, dentre outras formas, pelos giros corporais. Na perspectiva do jogo como ferramenta pedagógica, ele pode ser utilizado para estimular o equilíbrio corporal, bastante relevante para o canto em movimento.

Brito (2003) propõe outra subdivisão dentre os jogos, denominando-os como cooperativos ou competitivos. O primeiro deles (cooperativo) são os desafios em grupo onde é fundamental a participação de todas as pessoas para alcançar o objetivo do jogo. Como benefício de sua prática, compreende-se que “jogando cooperativamente temos a chance de considerar o outro como um parceiro, um solidário, em vez de tê-lo como adversário, operando para interesses mútuos e priorizando a integridade de todos” (BRITO, 2003, p. 54). No coral, o conceito de cooperação é base para as relações sociais do grupo, além de auxiliar na consciência sonora, já que todas as crianças devem cantar com determinada técnica para que o coro tenha uma sonoridade uniforme. Já o competitivo é conceituado com as mesmas características já apresentadas nos jogos da categoria Alea (CALLOIS, 1990). Após a seleção do objetivo de ensino e da criação do universo do jogo, a próxima etapa é a seleção de qual momento o jogo será inserido na rotina do ensaio.

Quando usar o jogo

Planejar o ensaio significa organizar uma série de ações que serão executadas em períodos pré-determinados. Como sugestão de organização de ensaios corais, a autora e regente Shimiti (1997) propõe uma rotina pontuada da seguinte forma:

- Exercícios corporais objetivando prontidão e postura – de 10 a 15 minutos
- Aquecimento vocal – de 10 a 15 minutos
- Leitura ou montagem de uma música nova – até 10 minutos

- Recordação de uma ou mais músicas do repertório – até 10 minutos
- Atividade de apoio (procedimentos de musicalização, jogo de atenção ou dinâmica de grupo) de 5 a 10 minutos
- Montagem (ou recordação) de mais duas músicas do repertório que estejam de preferência em diferentes estágios de aprendizagem – até 10 minutos
- Relaxamento ou dinâmica de integração, avisos e encerramento – até 5 minutos (SHIMITI, 1997, p. 125).

Esta citação apresenta três momentos em que estariam enquadrados os jogos: exercícios corporais, atividade de apoio e dinâmica de integração. Este artigo propõe que para além dos momentos citados pela autora Shimiti (1997), os jogos podem acontecer em todas as atividades de acordo com as necessidades das crianças, inclusive nos momentos de leitura musical ou montagem do repertório.

Observa-se que não é fundamental que todas as atividades tenham este perfil, fato que não descarta a relevância do seu uso. A ideia é promover o máximo possível de atividades onde a criança se identifique e tenha prazer com a prática coral e, ao mesmo tempo, aprenda o repertório musical e os demais aspectos da performance.

Entre as dinâmicas básicas da rotina (alongamento, vocalize e passagem do repertório) é possível incorporar os jogos de estimulação ágil que possuam curta duração. O jogo “Estátua” é um exemplo de dinâmica rápida que estimula ludicamente as crianças ficarem atentas às sinalizações da regência. Este jogo pode estar associado a um estímulo sonoro ou algum trecho musical do repertório, isto é, ao invés de escolher aleatoriamente um sinal para as crianças “congelarem”, a/o regente seleciona uma sequência sonora que considere importante para ser desenvolvido na percepção das crianças.

O jogo “Vou andar devagarinho” é uma possibilidade de associar o canto com o jogo de estátuas e com as possíveis mudanças de tonalidades também auxilia na ampliação da extensão vocal das crianças.

4. Jogo “Vou andar devagarinho”:

Objetivos: assimilação dos intervalos de segunda maior, terça menor, quarta justa e oitava justa; compreensão da variação de andamento; afinação vocal; expressão corporal.

Tempo estimado: variado.

Procedimentos: após a memorização da canção, a/o regente ou outra criança sugere temáticas variadas para a formação da estátua que é executada no fim da canção, após cantar “congelar”.

Exemplo 2 - Kashima, “Vou andar devagarinho”, c. 1-14.

VOU ANDAR DEVAGARINHO

accel.

VOU AN- DAR_ DE-VA-GA RINHO, DE-VA-GA RINHO DE-VA-GARINHO VOU AN
DAR_ BEM RA - PI DINHO_ BEM RA - PI DINHO,_ BEM RA - PIDINHO A-GO-RA
VOU___ DAR UNS PU LINHOS,_ DAR UNS PU LINHOS,_ DAR UNS PU -
LINHOS E DE - POIS CON - GE - LAR

Fonte: KASHIMA, 2014.

No alongamento ou no aquecimento vocal, os jogos podem derivar dos exercícios já reconhecidos pelo coro alterando a forma de como propô-los, isto é, acrescentam-se os elementos correspondentes ao universo do jogo. Ao invés de utilizar exclusivamente os recursos comuns de imitação para os alongamentos, o mesmo jogo da “Estátua” possibilita que a criança se conscientize corporalmente com mais autonomia e criatividade. Na recordação e repetição do repertório musical, o jogo “Detetive” (algumas crianças são sorteadas sigilosamente para cantar errado um pequeno trecho e as demais precisam descobrir quais são aquelas que estão errando), estimula que as crianças repitam diversas vezes a canção e simultaneamente exercitem a sua percepção de forma mais entretida.

Para ensinar uma canção nova com o uso da partitura, na situação em que o coro não tenha o domínio do solfejo, a/o regente normalmente canta a melodia e as crianças repetem seguindo as suas instruções. No caso da criação de um jogo que projete o aprendizado desta melodia, associado ao ensino da leitura musical, o universo do tradicional Caça-palavras é uma alternativa interessante. Estimuladas em resolver o Caça-palavras, as crianças ficariam atentas a partitura tentando encontrar determinadas figuras musicais, enquanto cantariam a canção, repetidas vezes. Ao invés da repetição mecanizada, esta mudança de proposta teria o potencial de atribuir mais sentido nas ações.

A duração temporal real do jogo corresponde com a sua estrutura e o que for mais conveniente para todo o conjunto de dinâmicas do ensaio, respeitando as necessidades das crianças e o planejamento. Ainda que organizando um período específico para a sua prática, observa-se que quando as crianças demonstrarem desinteresse pela atividade, como já dito anteriormente, deixam de estar jogando tornando a sua continuação quase que despropositada. Fortin (2011) ressalta que a energia e o interesse são necessários para estar jogando com eficácia, assim, quando for avaliada a diminuição da curva de participação motivada, cabe uma interrupção e a troca de proposta. Durante o ensaio é interessante que as crianças tenham uma memória positiva das atividades, dessa forma, terminar o jogo antes do seu desinteresse evita o seu desgaste.

Em síntese, cada regente pode criar jogos de acordo com os seus objetivos de ensino e os interesses das crianças para todos os momentos do ensaio. Espera-se o

aproveitamento de dinâmicas recreativas para incorporar os saberes projetados das performances. Vale lembrar que somente jogando com as crianças são criadas as possibilidades para avaliar se elas se interessam ou são arrebatadas pelo jogo para assim, avaliá-lo como efetivo.

Considerações finais

O jogo está presente na vida das crianças cotidianamente, sendo praticado em diversos momentos e, por meio dele, são desenvolvidas variadas competências para o seu desenvolvimento. Na infância, encontram-se os jogos nos espaços educacionais por meio de propostas dirigidas com objetivos pedagógicos e nos momentos de mais autonomia e/ou liberdade, na qual as crianças brincam em grupo ou individualmente como parte da cultura em que estão inseridas.

No âmbito coral, organizar os ensaios, responsabilizando-se por uma prática que favoreça o processo de formação das crianças é papel da/o regente. Durante estes encontros são proporcionados os aprendizados para a performance sendo possível avaliar o desenvolvimento do coral e a qualidade das relações sociais das/os participantes. Sabe-se também que o uso da repetição é importante para a aquisição de habilidades específicas que promovam o aperfeiçoamento performático do coral. Desta forma, por meio do jogo é possível que a repetição ganhe outro significado, tornando-a menos maçante e potencialmente mais prazerosa para as/os cantoras/es.

Este artigo propõe etapas para que a/o regente elabore jogos para o ensino da performance. Sendo a primeira delas, a compreensão da função do jogo na educação. O próximo passo pressupõe que o repertório musical já tenha sido escolhido e sugere a projeção da performance do coral para a decodificação dos objetos de estudos que serão ensinados. Obtendo estes dados, cria-se o universo do jogo buscando respeitar as suas características e os interesses das crianças. No ensaio ele pode ocorrer em qualquer momento e quando bem organizado, auxilia no aprendizado de diversas habilidades necessárias para a performance.

O aporte teórico discutido entende o jogo como uma atividade com predominância da subjetividade e a sua ação acontece dentro de uma limitação

temporal, espacial e precedida de regras. A definição de estar jogando surge pelos jogadores e jogadoras permeadas pela sua cultura, podendo desta forma variar. O principal olhar deve estar sobre como a criança se relaciona com o jogo, pois caso ela não tenha interesse, perca a sua motivação ou não esteja assimilando o que era pretendido de ser ensinado, são importantes mudanças e flexibilidade no jogo para a sua efetividade.

A formação em educação musical auxilia a/o regente compreender a necessidade de construir um ensaio em que sejam apresentadas propostas dinâmicas, atento à realidade na qual as crianças estão inseridas e à forma como aprendem, auxiliando na criação dos jogos. Além dos conhecimentos pedagógicos, é fundamental o domínio dos conteúdos musicais, para que a organização dos ensaios beneficie também o aprendizado musical do coro, construindo, assim, um repertório artístico gradativamente mais complexo.

Acrescenta-se que a amplitude do espaço dos ensaios com cadeiras removíveis favorece os jogos de exploração espacial, caso não obtenha esta estrutura, diversas atividades precisam de adaptação reduzindo o potencial do uso de determinados jogos. Em relação ao pianista correpetidor, caso o coro não o tenha, a/o regente precisa ocupar dois papéis nos ensaios. Este contexto exige que a/o regente busque jogos com acompanhamento musical em gravações ou organizar que as próprias crianças cantem ou toquem.

Respeitando as etapas descritas nesta pesquisa, espera-se que a/o regente se sensibilize pela prática do jogo, e obtenha os instrumentos para criá-lo e oportunizá-lo às crianças. Destaca-se principalmente a inclusão do jogo nos momentos onde ele comumente não se encontra, como nas repetições mecanizadas ou nos processos de memorização do repertório. Por fim, diversos conteúdos podem ser ensinados pelo jogo, ou até mesmo a hipótese de que todo ensaio possa ser lúdico, entretido, musical e que a criança se divirta cantando e brincando.

Referências

- ALMEIDA, Theodora M. M. de. *Quem canta seus males espanta 2*. São Paulo: Caramelo, 2000.
- BRITO, Teca A. *Música na educação infantil*. São Paulo: Ed. Fundação Petrópolis, 2003.
- BROUGERE, Gilles. A criança e a cultura lúdica. *Rev. Fac. Educ.* São Paulo, v. 24, n. 2, p. 103-116, 1998.
- CAILLOIS, Roger. *O jogo e os homens: a máscara e a vertigem*. Tradução de José G. Pallha. Lisboa: Ed. Livros Cotovia, 1990.
- CLARKE, Eric. Processos cognitivos da performance. *Revista Música, Psicologia e Educação*, Porto, nº 1, 61-76, 1999. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.22/3121>. Acesso em: 1 abr. 2020.
- COLL, César. Introdução. In: COLL, Cesar; POZO, Juan; SARABIA, Barnabé; VALLS, Enric. *Os conteúdos na reforma: ensino e aprendizagem de conceitos, procedimentos e atitudes*. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.
- CÓRIA-SABINI, Maria A.; LUCENA, Regina F. *Jogos e Brincadeiras na Educação Infantil*. 2ª Edição. Campina: Papirus, 2004.
- FIGUEIREDO, Sérgio L. F. de. *O ensaio coral como momento de aprendizagem: a prática coral numa perspectiva de educação musical*. MARTINS, Raimundo (orientador). Dissertação (Mestrado em Música) /Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 1990.
- FONTEERRADA, Marisa T. de O. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- FORTIN, Christine. *100 jogos cooperativos*. São Paulo: Ground, 2011.
- FREIRE, João B. *O jogo: entre o riso e o choro*. Campinas: Autores Associados, 2002.
- HUIZINGA, Joan. *Homo ludens*. Tradução de João P. Monteiro e Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- KASHIMA, Rafael K. *A função e o desenvolvimento do jogo didático nos ensaios de coros infantis*, MENDES, Adriana (orientadora). Dissertação (Mestrado em Música) /Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2014.
- KISHIMOTO, Tizuco M. *Jogo, brinquedo, brincadeira e a educação*. São Paulo: Cortez, 2006.
- KOUDELA, Ingrid D. *Jogos teatrais*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- NEGRINE, Airton. *Aprendizagem e desenvolvimento infantil*. Porto Alegre: Propil, 1994.
- OLIVEIRA, Cleodiceles B. N. de. *A prática do canto coral infantil como processo de musicalização*. 72 páginas. Orientador: FIORINI, Carlos F. Dissertação (Mestrado em Música) /Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2012.

SHIMITI, Lucy M. O ensaio. In: SESC SÃO PAULO (Org.) *Canto, canção, cantoria: como montar um coral infantil*. São Paulo: SESC, 1997, p. 120-132.

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais*, o fichário de Viola Spolin. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STAALDUINEN, Jean-Paul Van; FREITAS Sara de. A Game-Based Learning Framework: Linking Game Design and Learning Outcomes. In: KHINE, Myint S. *Learning to play. Exploring the future of education with video games*. Nova York: Peter Lang, 2011. Cap. 3.

STOROLLI, Wânia M. A. O corpo em ação: a experiência incorporada na prática musical. *Revista da ABEM*, v. 19, n. 25, p. 131-140, 2014.

VIGOTSKI, Lev S. *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Indigenismo musical en Colombia: una aproximación a la obra de Jesús Pinzón Urrea (1928-2016), Raúl Mojica Mesa (1928-1991) y Manuel José Benavides (1931)

Juan Francisco Arboleda Obando
Universidad Nacional de Colombia
jfarboledao@unal.edu.co

Resumen: En el continente americano, durante los siglos XIX y XX, se desarrollaron expresiones artísticas que buscaron evocar o aludir algún aspecto indígena. En el contexto de Hispanoamérica la etiqueta utilizada ha sido “indigenismo”. El objetivo de este artículo es establecer una caracterización del indigenismo en la música académica colombiana. Para ello, se llevó a cabo un estudio de parte de la producción de tres compositores: Manuel José Benavides (1931-), Jesús Pinzón Urrea (1928-2016) y Raúl Mojica Mesa (1928-1991). Cada uno de ellos desarrolla una visión diferente del indigenismo; por esto, el estudio profundiza en cómo se articulan las manifestaciones sonoras indígenas con la reinterpretación de cada compositor en sus obras. Finalmente, se presentan conclusiones para ahondar en cómo esta música construye su significación socialmente y cómo refleja en lo musical los debates abiertos sobre multiculturalidad.

Palabras clave: Indigenismo. Música académica colombiana. Manuel José Benavides. Jesús Pinzón Urrea. Raúl Mojica Mesa.

Musical Indigenismo in Colombia: approximation to the musical Works of Jesús Pinzón Urrea (1928-2016), Raúl Mojica Mesa (1928-1991) y Manuel José Benavides (1931)

Abstract: In the American continent, during the 19th and 20th centuries, artistic expressions that pretended evoke or allude any indigenous aspect were developed. In Hispanic America's context the label used has been “indigenismo”. This paper's objective is to establish a characterization of indigenismo in Colombian academic music. To accomplish this, a study of three composers' production was carried out: Manuel José Benavides (1931-), Jesús Pinzón Urrea (1928-2016) and Raúl Mojica Mesa (1928-1991). Each one of the composers develops a different vision of indigenismo; thereby, the text deepens in the ways in which these indigenous sonorous manifestations are articulated with each composers' reinterpretation in their respected works. Finally, some conclusions are presented to delve how this music builds its significance socially and how reflects in the musical context the opened discussions about multiculturalism.

Keywords: Indigenismo. Colombian academic music. Manuel José Benavides. Jesús Pinzón Urrea. Raúl Mojica Mesa.

Indigenismo musical na Colômbia: uma aproximação à obra de Jesus Pinzón Urrea (1928-2016), Raúl Mojica Mesa (1928-1991) e Manuel José Benavides (1931)

Resumo: No continente americano, durante os séculos XIX e XX, foram desenvolvidas expressões artísticas que procuravam evocar ou aludir a algum aspecto indígena. No contexto da América Espanhola o rótulo utilizado foi “indigenismo”. O objetivo deste artigo é estabelecer uma caracterização do indigenismo na música acadêmica colombiana. Para isso, foi realizado um estudo de parte da produção de três compositores: Manuel José Benavides (1931-), Jesús Pinzón Urrea (1928-2016) e Raúl Mojica Mesa (1928-

1991). Cada um deles desenvolve uma visão diferente do indigenismo; por esse motivo, o estudo investiga como as manifestações sonoras indígenas são articuladas com a reinterpretação de cada compositor em suas obras. Finalmente, são apresentadas conclusões para aprofundar como essa música constrói socialmente seu significado e como reflete musicalmente debates abertos sobre o multiculturalismo.

Palavras-chave: Indigenismo. Música acadêmica colombiana. Manuel José Benavides. Jesús Pinzón Urrea. Raúl Mojica Mesa.

Introducción

El indigenismo es un término utilizado para designar una gran gama de discursos desde campos tan diversos como la política, la literatura, las artes y las ciencias sociales, entre otras; y que están ligados al estatus del indígena en las sociedades latinoamericanas (TARICA, 2016). Las manifestaciones más importantes se dieron especialmente entre los inicios del siglo XX hasta inicios de la segunda mitad del mismo siglo, especialmente en México, Perú y Bolivia, donde fue una característica del nacionalismo revolucionario. Debido a que a lo largo de los años han confluído muchas posturas dentro de este discurso, es muy difícil establecer los lineamientos generales que articulan al indigenismo. Sin embargo, es indudable la existencia de ciertas características básicas esenciales. Según Tarica se pueden citar cuatro de estas propiedades fundamentales:

La primera de éstas se refiere a su objeto: el indigenismo trata sobre las personas indígenas y su situación en América Latina—cómo es y debería ser. La segunda es que el indigenismo es un discurso acerca de la identidad nacional, una que le da a “lo indígena” y a la “indigenidad” un rol central. La tercera, el indigenismo es generalmente expresado por criollos no indígenas y mestizos, en vez que por las personas indígenas mismas. Finalmente, la cuarta, el indigenismo es ante todo una forma de activismo o polémica, es un contradiscurso o discurso de defensa¹ (TARICA, 2016, p. 3).

Por ende, se puede afirmar que el discurso del indigenismo es un fenómeno específico de los Estados Modernos de América Latina. Su desarrollo se dio en el periodo de 1910 a 1970, especialmente en México y Perú, aunque también fue significativo en Bolivia y Brasil. Sin embargo, en otros países donde no tuvo tanto peso políticamente, también fue importante:

El indigenismo en otros países, tales como Colombia, Argentina, Ecuador y Guatemala, tuvo políticamente un impacto más limitado; permaneció un

¹ Traducciones del autor. La cita original es: *The first of these concerns its object: indigenismo is about native peoples and their situation in Latin America—what it is and what it should be. The second is that indigenismo is a discourse about national identity, one that gives “the Indian” and Indianness a central role. Third, indigenismo is generally voiced by non-indigenous criollos and mestizos, rather than by indigenous people themselves. Finally, fourth, indigenismo is primarily a form of activism or polemic; it is a counter-discourse or discourse of defense.*

fenómeno marginal o momentáneo, aunque no sin logros significativos en literatura, artes y arqueología. El indigenismo en todos estos países, sin importar su impacto último, apuntaba a “nacionalizar” las poblaciones indígenas del presente al verlas como una fuente de vitalidad y particularidad cultural². (TARICA, 2016, p. 7).

En este contexto, se puede percibir que en estos países destacaron las representaciones indigenistas en las artes plásticas, la música, la literatura y la antropología, entre otras. Estos lineamientos generales permiten entrever cómo se desarrolló el indigenismo en las artes, pues éste llegó a ser una parte importante de las vanguardias artísticas y de los movimientos políticos progresistas. Por este motivo, haya llegado a ser una política de Estado o no, sí que logró convertir el “problema del indio” en un elemento central del debate sobre la modernización y al indígena en un elemento de identidad nacional (TARICA, 2016).

En el caso de la música académica colombiana, aunque el indigenismo ha sido una manifestación esporádica (comparado con otros casos como México o Perú), varios compositores han creado obras con intenciones indigenistas. Se pueden citar obras desde la primera mitad del siglo XX como *Furatena* Op. 76 (1943) y *Ceremonia indígena* Op. 88 (1955) de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), *Égloga incaica* (1935) y *Cinco canciones indígenas* de Antonio María Valencia (1902-1952) y *La coronación del Zipa en Guatavita* (1938) de Carlos Posada Amador. Posteriormente, han aparecido obras con un lenguaje más contemporáneas como *El Templo Blanco* (1992) de Guillermo Rendón (1935-), *Apu Inka Atawalpaman: una elegía americana a la muerte de Atahualpa* (1971) de Blas Emilio Atehortúa (1943-) y *Música para una cosmogonía: sobre Bachué, o la creación del hombre entre los Muiscas* (1977) de Francisco Zumaqué (1945-), *Creación de la Tierra* (1971) de Jacqueline Nova (1935-1975) y *Wespensterben (Inventario IV): Homenaje a José María Arguedas* (2007-2008) de Germán Toro Pérez (1964-). Estos ejemplos nos informan que el indigenismo ha sido una motivación creativa mantenida entre los compositores colombianos.

Sin embargo, teniendo en cuenta la amplitud del tema, este estudio se concentra en tres compositores de una misma generación: Manuel José Benavides, Jesús Pinzón Urrea

² Cita original: “Indigenismo in other countries, such as Colombia, Argentina, Ecuador, and Guatemala, had a more limited impact politically; it remained a marginal or momentary phenomenon, yet not without significant achievements in literature, the arts, and archeology. Indigenismo in all of these countries, regardless of its ultimate impact, aimed to “nationalize” present-day indigenous peoples by viewing them as a source of vitality and cultural particularity.”

y Raúl Mojica Mesa. El indigenismo en ellos estuvo unido por experiencias comunes: los tres estuvieron vinculados al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia y a las investigaciones etnomusicológicas allí realizadas. Además, sus composiciones indigenistas fueron creadas entre 1960 y 1990, años en los que lo indígena tuvo una nueva presencia musical, cultural y social en el país. Aparte de los estudios etnomusicológicos sobre música indígena en Colombia y América Latina, en este periodo también se dieron a conocer investigaciones desde las ciencias sociales sobre el pasado y el presente indígena. Estos nuevos materiales, sumado a un contexto de reivindicaciones sociales y étnicas con resonancia política, motivaron a Benavides, a Pinzón Urrea y a Mojica Mesa para crear sus obras.

Este artículo se propone exponer la manera como estos elementos confluyen y se articulan con las composiciones musicales y la visión de estos compositores. Para esto se revisan los siguientes aspectos de cada compositor: de Benavides, la propuesta de la “inestabilidad” para representar lo indígena y la disimilitud entre contenido musical y extra musical en la obra *Yagé* (1964); de Pinzón, la utilización de la pentafonía y la musicalización convencionalizada de textos en varias lenguas indígenas amazónicas; por último, de Mojica se revisa la articulación de elementos de la tradición oral Wayuu, el vallenato y el Lied alemán en el ciclo de *Canciones Onomatopéyicas Guajiras* (1970-1981).

Manuel José Benavides

Manuel José Benavides (1931-) realizó estudios de viola en Popayán, en el Conservatorio de Música de la Universidad del Cauca y luego en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Se formó como compositor en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, donde tiempo después se desempeñó como docente de solfeo y teoría. De manera simultánea trabajó como violista en la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. Realizó una especialización en etnomusicología y folklore en el INIDEF (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore) en Caracas. Fruto de esta especialización, escribió una monografía sobre los Koguis, que realizó con base en un trabajo de campo (BENAVIDES, 2003). También escribió un breve estudio sobre la música de los tikuna, en el que transcribe y analiza tres cantos grabados por la Comisión

Colombo-Británica, dos con acompañamiento de tambor y otro interpretado por dos mujeres (MIÑANA, 2009, p. 24-25).

El caso de Benavides es bastante interesante, porque a pesar de este perfil de músico, compositor e investigador, sus consideraciones sobre la música indígena resultaron bastante imprecisas y ambiguas. Como ejemplo, se puede mencionar que su monografía sobre los koguis trata aspectos muy generales. En consecuencia, al aludir a los aspectos musicales no se apoya en las herramientas propias de la etnomusicología (grabaciones de campo, transcripciones, entre otros); sino que se sirve del enfoque descriptivo propio de la etnografía, a lo que se suma una caracterización superficial de los instrumentos³. Sin embargo, en sus otros trabajos, se puede ver un estudio más profundo de las características de la música indígena. Con relación a la calidad de la producción escrita de Benavides en el contexto de la investigación musical en Colombia, y especialmente comparada a la reconocida producción de Abadía Morales durante estos años, Bermúdez concluye:

En general la obra de Benavides adolece del esencialismo y del nacionalismo de la de Abadía. Distingue entre música nacional y folklore y busca recuperar lo abandonado décadas atrás cuando menciona, sin aplicar, los presupuestos teóricos de los trabajos de Pardo Tovar. Sin embargo, aunque bastante precario en su metodología, Benavides se muestra mucho más riguroso en el tratamiento del tema que Abadía, ya que al menos en su reducida bibliografía intenta concentrarse en las fuentes musicales, y en algunas secciones recurre al uso de ejemplos musicales totalmente ausentes en el trabajo de aquel (BERMUDEZ, 2006, p. 66).

Por otra parte, en sus composiciones la inclusión de elementos musicales indígenas es asimismo aparente. Este “espejismo indigenista” es notorio en su obra *Yagé* -que fue compuesta con mucha anterioridad a su época de estudios en Caracas-, pues no incorpora ningún elemento musical indígena como tal, sino que desarrolla un discurso alrededor de este tema. Vale la pena mencionar que en este artículo no se examinan varias obras cortas estructuradas sobre escalas pentatónicas anhemitónicas que Benavides también compuso.

³ Benavides, cuando ahonda en los aspectos musicales de los koguis, se centra primero en describir tanto la función social como la importancia para la comunidad de la música y los músicos en una fiesta en el municipio de San Francisco (Guajira); después, realiza el informe de los instrumentos utilizados en esta fiesta.

Visión de la música indígena de Benavides

La relación y visión que desarrolló cada uno de estos autores es muy importante como base para entender sus propuestas estéticas. Como primera medida, es necesario tener presente que el origen de esta visión no deriva necesariamente de las manifestaciones sonoras de alguna comunidad indígena, sino que depende de factores tan diversos como la representación que hace el compositor de la música indígena que escucha o estudia, o el impacto que las teorías en boga en cierto momento tuvieron sobre un estudio etnomusicológico que tomaron como referencia.

En el caso de Benavides es fundamental tener en cuenta que los compositores se sirven de convenciones para aludir a lo indígena en sus obras de carácter académico. Estas convenciones se establecen en la medida que son utilizadas por muchos compositores y aceptadas por un público. Por este motivo, se puede concluir que son construcciones culturales que se van estableciendo paulatinamente de forma exitosa o no, lo que implica que un compositor pueda proponer en sus composiciones una nueva forma de representar o evocar lo indígena. Tal es el caso de la inestabilidad en Benavides. Para éste, lo inestable es algo propio del carácter de los indígenas (un rasgo de su forma de pensar y actuar). Según su opinión, es éste el principal atributo que podría aludirle al público alguna relación con la temática indígena. Esta propuesta se presenta específicamente en su obra *Yagé* (1964). Al respecto el compositor dijo lo siguiente en una entrevista:

Pues, lo que hace que el público la ubique, la ubique mentalmente a una cuestión indígena es el carácter de ella; la tonalidad que no es, prácticamente no es ninguna, y el carácter de la obra. Que era, que es, como, digámoslo así, como inestable. (BENAVIDES, 2018b).

Sin embargo, es importante señalar que lo inestable no tiene validez *per se* como algo propio de los indígenas, sino que se relaciona con la representación del carácter que el compositor construye. Esta propuesta es construcción de Benavides, pero debido a la poca difusión de esta música es difícil afirmar que pueda establecerse una utilización generalizada de la misma. Como resultado, se establece como un elemento único de esta obra, sin llegar a ser una construcción sonora socialmente consolidada. Por otro lado, el nexo de esta convención con algún aspecto musical indígena es superfluo, además sobresale la debilidad argumentativa que se advirtió al confrontar al compositor. En el siguiente fragmento de la entrevista esto quedó al descubierto:

Manuel Benavides: (...) de todas maneras lo que hace acercar la obra hacia la cosa indígena es la forma, digámoslo así, inestable, con que la obra es. Ella crea un estado de ánimo no firme, digamos.

Entrevistador: ¿Y eso se relaciona de alguna forma con la música indígena?

Manuel Benavides: Hombre no (BENAVIDES, 2018b).

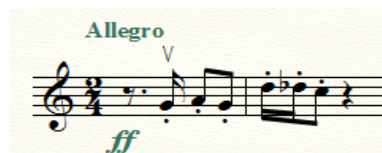
Sin embargo, vale anotar que en la historia de la música queda demostrado que las debilidades de argumentación y las interpretaciones artificiales o forzadas a partir de teorías sociales dominantes en un momento específico no son un impedimento para que una convención se establezca. Como ejemplo paradigmático está el exitoso caso de la pentafonía, que se comentará brevemente más adelante.

La “inestabilidad” como propuesta para aludir a lo indígena.

En entrevista, el compositor señaló dos elementos estructurales a partir de los cuales se representa musicalmente esta “inestabilidad” en *Yagé*: los motivos principales y los puentes modulantes que articulan diferentes áreas tonales. Esto permite deducir que Benavides busca representar la inestabilidad melódica y armónicamente, no a través del ritmo o del timbre.

Yagé está estructurada a partir de tres motivos. De estos se pueden señalar las siguientes características: los motivos 1 (Fig. 1) y 2 (Fig. 2) son bastante enérgicos. Además, en los motivos 2 y 3 (Fig. 3) sobresale la preponderancia melódica de la sonoridad del tritono, y armónicamente en los acordes disminuidos construidos a partir del segundo motivo.

Figura 1 - Motivo 1 (Allegro c.1-2). El primer motivo se encuentra distribuido a lo largo de toda la obra, es un elemento estructural fundamental.



Transcripción realizada por el autor de manuscrito.

Figura 2 - Motivo 2 (Allegro c.12-13). El segundo motivo se caracteriza por estar estructurado a partir del tritono y por construir un acorde disminuido con o sin séptima disminuida dependiendo del número de superposiciones.



Transcripción de manuscrito realizada por el autor.

Figura 3 - Motivo 3 (Andante c.153-57). Destaca la sonoridad del tritono en el primer compás del motivo tocado por la viola y el cello, así como en el trémolo en violines 1 y 2.

Transcripción realizada por el autor de manuscrito.

Sin embargo, a pesar del predominio del carácter enérgico y la sonoridad de tritono en los motivos, lo que se destaca es su subjetividad, ya que depende de cómo la escuche el oyente más que de la efectividad de la propuesta en sí. Es por esto que, al no estar establecido lo inestable como una convención, articular su significación social a estos motivos no se presenta como la estrategia discursiva más efectiva.

Lo mismo aplica para el siguiente caso en relación a los puentes modulantes. *Yagé* está estructurada siguiendo un modelo formal similar al de los poemas sinfónicos de Franz Liszt, con un plan tonal claro y un contenido extra musical (programa) asociado, como se profundizará más adelante. Por este motivo, estos puentes modulantes funcionan como áreas de inestabilidad tonal, cuya función es enlazar diversas secciones en una obra con diferentes centros tonales. Por medio del siguiente ejemplo (Fig. 4) se examinará este caso.

Figura 4 - Puente modulante en el primer allegro (c. 63-73). El fragmento arriba presentado comprende parte del puente, que viene de una secuencia que inicia en do mayor (c. 53-56), para luego resolver en mi mayor (c. 80-3, pasajes no incluidos en el fragmento) donde Benavides presenta una alusión del tercer motivo que desplegará luego en el andante.

The musical score for Figure 4 consists of two systems of staves. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The key signature is D major, and the time signature is 3/4. Dynamics include *ff* and *f*. The word *Stringendo* is written above the strings in the second system.

Transcripción realizada por el autor de manuscrito.

En este fragmento se puede apreciar que esta sección se basa en una secuencia ascendente, no establece un centro tonal claro y termina en un pedal de dominante que resuelve posteriormente en mi mayor en la siguiente sección. Adicionalmente, otro elemento que incide en la percepción de este fragmento como “inestable” son las *acciaturas* en violines 1, 2 y violoncello porque, aunque funcionen principalmente como adornos, provocan la sensación de una armonía que fluctúa todavía más. Sin embargo, no por ello puede establecerse que no tenga tonalidad (como afirmó Benavides en entrevista), ya que es claro que su función es enlazar secciones con centros tonales y material temático diferentes. Con relación a lo anterior, se puede concluir que este tipo de secciones son comunes en composiciones cuya forma está predeterminada siguiendo un plan tonal. Esto, como también en el caso de los motivos, debilita la significación social de la convención que inventa y propone Benavides, ya que en esta invención no se

logra consolidar la integración de la “inestabilidad del carácter indígena” como un fin en sí mismo a representar musicalmente.

Disimilitud entre contenido musical y extra musical

Yagé fue compuesta para el formato de orquesta de cuerdas en 1964 en Popayán. En esta obra, la idea externa que aporta el carácter programático está ligada al nombre y a los textos que le asocia el compositor. Este texto se halla en dos fuentes: un cuadernillo interno de CD y un programa de mano. En el primero se puede leer el siguiente fragmento: “La obra *Yagé* recrea diferentes estados de ánimo originado por el alucinógeno del mismo nombre en los indígenas del Putumayo” (*Desde Rusia, notas sinfónicas de Colombia*, 2008, p. 11-12). Por otra parte, el autor escribió para el programa de mano lo siguiente:

Por su temática, la obra hace alusión a los ritos del *Yagé*, la corteza de una planta sagrada utilizada por las comunidades indígenas de la Orinoquía y la Amazonía. En el repertorio sinfónico nacional es esta la única partitura que se refiere de manera directa al simbolismo ritual del *Yagé*. (BENAVIDES *et al.*, 2000).

Estos fragmentos permiten distinguir ya en la obra un contenido programático concreto. Este tipo de contenidos programáticos suelen estar presentes en los poemas sinfónicos, que se caracterizaron por ser generalmente obras orquestales, pero también podían ser obras de cámara o para piano. Los poemas sinfónicos tuvieron tres características principales: 1) eran compuestos adaptando los caracteres contrastantes de varios movimientos, pero integrados en uno solo; 2) resaltaba la “transformación o metamorfosis temática” con la que Liszt experimentó al inventar este género; 3) y finalmente, al tener asociado como base algo extra musical, esto podía ser una obra literaria, artística o un programa. (MACDONALD, 2001, p. 802; WALKER, 2001, p. 755-72).

Yagé está estructurada de manera similar a este modelo de poema sinfónico de Liszt, con un único movimiento que comprime cuatro secciones contrastantes que representan movimientos sucesivos (Allegro-Moderato-Andante-Allegro Final). En la siguiente tabla (Tabla 1) se establece un paralelo entre las secciones o movimientos, la función que cumplen en la obra y una comparación con la función convencional de cada movimiento en una sonata clásica.

Tabla 1 - Comparación estructura de la obra *Yagé* con la forma del ciclo del poema sinfónico.

SECCIONES O MOVIMIENTOS DE <i>YAGÉ</i>	Allegro	Moderato	Andante	Allegro final
FUNCIÓN EN LA OBRA	Exposición	Transición	Movimiento en forma de danza (Alusión al pasillo).	Reexposición
FUNCIÓN CONVENCIONAL DE CADA MOVIMIENTO EN UNA SONATA CLÁSICA.	Allegro de sonata.	Movimiento lento, cantabile.	Movimiento en forma de danza.	Allegro formalmente menos estructurado.

Realizada por el autor de manuscrito.

De esta forma, esta tabla permite determinar que la obra, debido a la estructura formal como por las notas asociadas a *Yagé*, se puede etiquetar como un poema sinfónico, ya fuera que el compositor la haya concebido consciente o inconscientemente de esta forma.

Sin embargo, al buscar articular el programa y el contenido, la información sobre la obra conseguida en la entrevista con el compositor evidenció que había una historia distinta entre la composición de la obra y su posterior asociación programática con el tema del *yagé*. Las dos fuentes previamente citadas que apoyan el contenido extra musical aportan versiones coherentes entre sí y resultan, además, conforme a una idea preconcebida: la presencia de un “carácter indígena”. Sin embargo, cuando se le preguntó al compositor, se fueron desentrañando algunos puntos que demostraban lo contradictoria que resultaba esta lectura de la obra. Como primera medida, Benavides relató lo siguiente sobre el nombre de la obra:

Y si supiera usted cómo conseguí el nombre. Yo la hice escuchar de Luis Carlos Espinosa, el director del Conservatorio (de Popayán) en esa época; el hermano de él, pintor, Jesús; y no recuerdo quienes más escucharon la obra. Y quien sugirió el título fue Jesús María Espinosa, el pintor. Yo lo acepté, sin problemas, y tomó riendas, tomó vida con ese nombre, y la interpretaron indefinidamente, Medellín, Bogotá, Cali, mi tierra Popayán, y después salió. Esas cosas no se pueden frenar, hay que dejar que lleguen, que lleguen como tomarse un vaso de café (BENAVIDES, 2018a).

Indudablemente, este apartado de la entrevista arroja muchas luces sobre el proceso de construcción de la obra y su artificiosa relación con la temática indígena. Asimismo, al preguntarle por las razones o referencias que podrían haber inducido al pintor Jesús María Espinosa (1908-95) a recomendar este título, esto fue lo que Benavides respondió:

Pues, lo de *Yagé* era porque el título que tenía no era el más indicado, entonces ellos, al oírlo, al oír la obra, a Jesús María Espinosa se le ocurrió

que era un carácter indígena, y que, de ser, sería Yagé, referente a los indígenas del sur. Hasta ahí llegamos (BENAVIDES, 2018b).

Esto demuestra que la selección final del título y la relación del contenido externo con el interno son totalmente arbitrarias. Por este motivo, no es de extrañar que surgieran comentarios del compositor en este sentido como el siguiente: “En todo caso, se oye más moderna que indígena”⁴ (BENAVIDES, 2018b). Se puede concluir, a través del caso de la obra *Yagé*, que la definición del concepto “indigenismo”, aplicado específicamente al caso de la música académica o erudita, no es estático ni inmóvil. Por ende, no implica obligatoriamente el tratamiento compositivo de música creada por las comunidades indígenas, sino que es un constructo que se va transformando alrededor de las convenciones que se van estableciendo con el tiempo. En última instancia, estas convenciones podrían tener o no relación con lo considerado “realmente indígena”.

Por consiguiente, surge la siguiente pregunta: ¿se podría decir que sí se estableció una relación en algún punto con algo relativo a la cultura de algún grupo indígena? Como señaló Benavides sobre la conexión de la estructura temática y formal en la obra, se podría colegir que: “En realidad no, le da importancia al acercamiento del indígena; pero, no le da personalidad de algo propio del indígena. No” (BENAVIDES, 2018b).

Todo lo anterior conduce a preguntas no exentas de subjetividad como: ¿puede el título ser el único vehículo –y no el contenido–, el que conduzca a los oyentes a realizar las relaciones pertinentes para escuchar una obra como indigenista? Esta pregunta, claro está, se relaciona directamente con el género musical que consciente o inconscientemente Benavides tomó como medio expresivo. Asimismo, para el caso del indigenismo, el caso de esta obra conduce también al planteamiento de una pregunta más general ¿es necesaria y deseable, o apenas más atractiva para el público, una referencia extra musical para caracterizar la temática indígena que conduzca a una interpretación alegórica de la misma?

⁴ El compositor comentó adicionalmente que la obra fue compuesta luego del regreso de sus estudios en Madrid, en donde tuvo contacto con la música modernista de compositores europeos. Por este motivo se pueden reconocer rasgos armónicos propias del impresionismo y modernismo, como acordes con notas agregadas, pero siempre dentro de un plan tonal básico claro.

Jesús Pinzón Urrea

71

Jesús Pinzón Urrea (1928-2016) realizó sus estudios musicales durante la fase inicial de surgimiento de estudios etnomusicológicos en Colombia. Recibió formación como pianista, compositor y director en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, donde fue además integrante del CEDEFIM (Centro de Estudios Folklóricos y Musicales). El CEDEFIM fue fundado en 1959 y su dirección estuvo a cargo de Andrés Pardo Tobar (BERMÚDEZ, 2012, p. 114-33).

Después, trabajó como docente en el Conservatorio y se desempeñó también como director del Departamento de Música de la Universidad de América y del Departamento de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Además, desarrolló su actividad como director de orquesta y de banda en la Banda Sinfónica de la Policía Nacional y la Orquesta Sinfónica de Colombia, aparte de haber sido miembro fundador y primer director titular de la Orquesta Filarmónica de Bogotá (DUQUE, 1986).

En el CEDEFIM, Pinzón Urrea participó en varios artículos (PARDO; PINZÓN, 1961; ESPINOSA; PINZÓN, 1965; PINZÓN, 1970). Participó en la Primera Conferencia de Etnomusicología en Cartagena en 1963 con un artículo coescrito con Luis Carlos Espinosa sobre la heterofonía de los Cuna en el Darién; mientras que representó a Colombia en la primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología en Washington en 1971 con otro artículo que escribió sobre la música vernácula en el altiplano bogotano.

Visión de la música indígena de Pinzón Urrea

En el caso de Pinzón Urrea se observa que la construcción de su visión se produce a través de la reinterpretación de las manifestaciones sonoras indígenas. Al respecto se puede citar la opinión del propio autor sobre la música de las comunidades del Vaupés, cuya música utilizó como inspiración en varias de sus obras:

Ellos se ayudan mucho con el ostinato, la repetición rítmica crea un ambiente, crean una sicosis, crea una sugestión. Me valgo también del elemento melódico, de las escalas pero sin copiarlas textualmente como ellos la hacen; me valgo de los sonidos y creo que tienen sonidos diferentes a los nuestros: por ejemplo, aquellos que producen al comer son diferentes porque ellos comen en totumas y nosotros lo hacemos en porcelana. Los sonidos de la selva, los sonidos de los animales, el crujir de la madera seca. Entonces, trato de alguna manera con la orquesta tradicional –que es mucho

más difícil que con sonidos electrónicos- traer ese mensaje (BARREIRO, 1991, p. 11-12).

En este apartado, el compositor deja manifiesto cuáles son los elementos de la música indígena que le interesaron y decidió incorporar en sus obras. Sus composiciones no son el resultado de un estudio etnomusicológico pormenorizado, sino que surgen de la impresión que le creó el mundo sonoro indígena que, como consecuencia, se propuso recrear a través de los instrumentos orquestales.

La obra compositiva de Pinzón Urrea

Como primera medida, cabe señalar que la producción compositiva de Pinzón Urrea fue ecléctica. Por este motivo sus composiciones indigenistas conforman solo una parte de su obra. Éstas fueron: *Bico Anamo* (1979), *Ñee Iñati* (1981), *Goé-Payari* (1982), *Rítmica III* (1982), *Rito Cubeo* (1983) y *Evocación huitota* (1995). El autor desarrolló un especial interés en las manifestaciones sonoras de las comunidades indígenas de la Amazonia. Sin embargo, su manera de apropiar los aspectos musicales específicos de estas comunidades tuvo un matiz distinto a Benavides y Mojica Mesa, porque procedimiento compositivo se inserta en tendencias internacionales.

En este sentido es importante considerar que Pinzón, aunque no estudió en el extranjero, perteneció a una generación de compositores cosmopolitas, cuyas obras fueron interpretadas en varios países. Además, Pinzón tuvo acceso a literatura musicológica y etnomusicológica especializada, como resultado de su relación con el CEDEFIM. Asimismo, pudo participar en congresos internacionales de etnomusicología. En las obras indigenistas de Pinzón Urrea hay una gran presencia de la percusión y los metales, se emplean numerosos pedales, *ostinatos* y armonías disonantes con acordes de seis o más sonidos, y sustituye el desarrollo del material temático por la superposición y repetición del mismo, con pocas variaciones. Estas características se relacionan con los procedimientos compositivos característicos del primitivismo musical internacional o transnacional, que representa la fase estilística modernista del indianismo y tiene como punto de partida, según Gorge (2000a), el estreno de la *Consagración de la primavera* (1913) de Ígor Stravinsky (1882-1971).

Por otra parte, con el objetivo de caracterizar más exactamente de qué manera se relacionan los procedimientos investigativos y compositivos de Pinzón con el

primitivismo, es necesario tener en cuenta dos categorías diferentes dentro de éste último. Boas y Lovejoy diferencian dos tipos de primitivismo a partir de las fuentes clásicas grecolatinas: suave (*soft*) (para referir a los hombres primitivos de la Edad de oro, que vivían sin tener que esforzarse) y duro (*hard*) (por la rudeza y vivir con lo mínimo posible, referente a primitivos de la edad clásica como escitas y germanos) (LOVEJOY; BOAS, 1935, p. 10). Gorge retomó estos dos tipos de primitivismos ligándolos a la manera como los compositores abordaron la música primitiva en el siglo XX. En este orden de ideas, el primitivismo suave se relaciona con la apropiación de elementos culturales del otro para lograr una renovación estética en sus obras (relacionado a un procedimiento de abordaje de las fuentes desde una perspectiva teórica, sirviéndose de estudios especializados). Por otra parte, el primitivismo duro se relaciona con el posmodernismo y se refiere a una apropiación de saberes étnicos, impulsando una aproximación entre alteridades (optando por el procedimiento desde una vía práctica, visitando las comunidades para conocer y estudiar los aspectos técnicos y artísticos de su cultura) (GORGE, 2000b, p. 86). La música indigenista de Pinzón Urrea se relaciona con el primitivismo suave, para demostrar esto este estudio se enfocará en dos aspectos: el empleo del pentafonismo y la singularidad en la manera de musicalización de los textos en lenguas indígenas.

Pentafonismo

Pinzón emplea melodías construidas sobre escalas pentatónicas como material temático principal en varias de sus composiciones. La pentafonía se estableció como convención para evocar musicalmente el mundo indígena y el altiplano andino y se reconoció como “sabor incaico” (MIÑANA, 1997, p. 181), es una construcción socialmente consolidada que primero se estableció en Perú con especial fuerza desde los trabajos de los esposos d’Harcourt⁵ y desde allí se internacionalizó. Esto se debió a la influencia que ejercieron diversas posturas intelectuales populares a principios del siglo XX, como el darwinismo social. Pero incluso una vez refutadas estas teorías en la segunda mitad del siglo XX con la consolidación del relativismo cultural (MENDÍVIL 2012,

⁵ Marguerite Béclard d’Harcourt (1884-1964) fue una compositora y etnomusicóloga francesa y Raoul d’Harcourt (1879-1970) un etnólogo francés. En la década de los veinte empezaron a publicar sus influyentes textos sobre la pentafonía de la música incaica tomando como referencia trabajos de campo, transcripciones *in situ* y análisis detallados de crónicas, iconografía e instrumentos musicales. Especialmente importante fue *La musique des Incas et ses survivances* (1925).

2014), éstas lograron consolidarse y establecer nuevas convenciones en otros contextos. Esto permite observar que los argumentos etnomusicológicos refutados pueden continuar siendo usados para justificar decisiones estéticas en composiciones musicales. Por este motivo, los compositores se sirven de esta convención para construir en sus obras un ideario indígena; y debido a su formación académica, se sirve de los patrones de la práctica musical occidental para organizar el material temático.

Vale la pena tener en cuenta que el pentafonismo no aparece únicamente en las obras de Pinzón; sino, como ya se mencionó previamente, en algunas obras cortas de Benavides. Sin embargo, el caso de Pinzón es muy interesante porque articula estas melodías con resultados sonoros muy diferentes y personales. Esto se debe a que Pinzón Urrea construye en obras como *Goé-Payari* y *Rito Cubeo* una configuración textural atmosférica -siguiendo la terminología propuesta por Fessel (1996)-, para representar los sonidos del paisaje selvático que buscaba incorporar. Posteriormente, sobre esta textura se introducen las melodías sobre escalas pentatónicas que van a constituir el material temático principal.

Considerando lo anteriormente expuesto, se genera incertidumbre sobre la relación de ésta con las manifestaciones sonoras de las comunidades indígenas amazónicas, que utiliza otros sistemas de afinación. Este tema deberá ser desarrollado en el futuro de manera detallada en un estudio separado, debido a la importancia que tiene. Sin embargo, en este escrito se hará una revisión de la manera en que el autor reutiliza estas melodías en varias obras para confrontarlo con las tradiciones de las comunidades a las que alude.

Esta reutilización demuestra un tratamiento libre en la articulación de las manifestaciones sonoras de las comunidades indígenas con su representación en las obras de Pinzón. Un ejemplo de un tema construido sobre escala pentatónica se puede encontrar en *Rito Cubeo* (primer y segundo movimientos) y *Goé-Payari* (Segundo movimiento). En el primer movimiento de *Rito Cubeo* (Fig. 5) el autor representa musicalmente los sonidos selváticos que le interesaron, mientras aparece la melodía construida sobre una escala pentatónica anhemitónica en oboe y piano. Esta es la primera aparición del tema, que luego es presentado como clímax del movimiento con un despliegue mucho mayor, con doblaje en varios instrumentos. Además, este tema también lo emplea el autor para musicalizar un texto en tukano en el Moderato doloroso del segundo movimiento de *Goé-*

Payari (Fig.6), donde es el material temático sobre el que se desarrolla una sección imitativa en las voces. Es muy importante tener presente que Pinzón utiliza la misma melodía en el contexto instrumental y vocal.

Figura 5 - *Rito Cubeo*, mov. 1 (c. 17-20), luego de 19 módulos en el principio.

The musical score for *Rito Cubeo*, Mov. 1, measures 17-20, is presented in a multi-staff format. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet 1 and 2, Bass Clarinet, Fagot 1 and 2, Coro 1 and 2, Trompa, B. Trompa, Piano, Sonaja, T. Block, T. Tom, Fusta, and Guiro. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *mp*. A red box highlights the melodic line in the Oboe and Piano staves. A 'C' in a box is located at the top right of the score.

Transcripción realizada por el autor de manuscrito.

Figura 6 - *Goé-Payari*, Mov. 2, Moderato (doloroso) (Luego del módulo 43). Sobre este tema también se desarrolla una imitación que se presenta en los compases siguientes (no incluido en la figura). Este tema también aparece en *Ritmica 3*, mov 2. Melódica (c. 21-27) y (c. 7-11).

Moderato ♩ = 69 Doloroso

Bass

Piano

Ma ri u mu ko ri ma ri re mya a re va ma ri ka ti se ka ti se ma ri kah ti se

Transcripción realizada por el autor de manuscrito.

Otro ejemplo similar de reutilización se presenta entre *Bico Anamo* y el segundo movimiento de *Rito Cubeo* (Fig. 7). El motivo también está construido sobre una escala pentatónica y el contorno es similar al del caso anterior. A continuación, un fragmento del segundo movimiento de *Rito Cubeo*.

Figura 7 - *Rito Cubeo*, mov. 2 (c. 21-5), también encontrado en *Bico Anamo*. (Módulos 41-43).

Picc.

1

Fl.

2

1

Ob.

2

mf

mf

mf > *mf*

mf

Transcripción realizada por el autor de manuscrito.

En estos ejemplos de reutilización del material temático presentados aquí (y otros que se pueden encontrar en las obras indigenistas de Pinzón), se presenta una

inconsistencia con relación a las categorías de los géneros musicales que han arrojado los estudios sobre la música de las comunidades indígenas de esta región. En este sentido, Seeger asegura que no hay evidencia que la música instrumental imite patrones del habla, ni siquiera en las lenguas tonales, sino que parece seguir reglas distintas a las del habla. Al mismo tiempo, establece que la canción está sistemáticamente relacionada a la oratoria, considerando a la primera como un extremo de la segunda (debido a las relaciones tonales fijas y a las formas rítmicas) (SEEGGER, 1998, p. 128). Asimismo, más específicamente sobre una de las comunidades indígenas en que se inspira Pinzón Urrea, Piedade establece cuatro categorías en la música de los *Ye'Pa-masa* (tukano): los *Kapiwayâ* (los cantos colectivos de los hombres), los *Ãhadeaki* (los cantos individuales de las mujeres), la música instrumental (que incluye la música de carrizo y Yapurutú- y la música de Yuruparí (instrumental, pero de carácter sagrado). Igualmente, establece una clasificación mayor en dos categorías: música vocal e instrumental (PIEADADE, 1997, p. 51-52). Como se puede apreciar, Pinzón Urrea en el acto creativo se da la libertad de reutilizar material temático, cruzándolo entre música vocal e instrumental, siguiendo la costumbre de los compositores de la tradición occidental que han realizado este tipo de procedimientos, pero que en este caso implica un tratamiento libre de las tradiciones musicales de las comunidades indígenas del Vaupés.

Lenguas indígenas

Por otra parte, en el inicio del primer movimiento de *Goé-Payari* se puede apreciar el tratamiento de las sílabas con valores iguales, más parecido a la recitación, como señala Sarmiento (2014). Estos rezos o formulaciones tienen gran importancia como fundamento de diversos ritos para las culturas indígenas del Vaupés, como señala Correa, quien analiza varias de estas formulaciones en los *pâmiwa* (cubeo) (CORREA, 2016). Sin embargo, Pinzón no empleó esta referencia a la recitación únicamente para evocar a los tukano, sino que la utilizó indistintamente también para evocar a otras comunidades amazónicas como los huitotos, como se puede apreciar en el inicio de la obra *Evocación huitota*.

Al examinar ambos fragmentos se encuentran coincidencias en la interválica (sobresalen la sonoridad de las terceras menores con choques de segundas en varios

puntos). Asimismo, nótese que siempre se repite una palabra y que el ritmo con el que ésta se musicaliza varía en función de las sílabas: (en *Goé-Payari* la palabra (*yai-va-na-re*) (Fig.8) en grupos de cuatro semicorcheas y en *Evocación huitota* la palabra (*Da-mi-ni*) (Fig. 9) en grupos de semicorcheas en seisillos). Esta información permite clasificar estos pasajes como una invención del autor para hacer referencia de manera genérica a la sonoridad de los rezos o formulaciones de las comunidades indígenas amazónicas, lo que termina estableciéndose como una evocación de las mismas.

Figura 8 - *Goé-Payari*, Mov. 1, Módulo 29 y parte del 30 (c. 1-3). Sílabas iguales, una línea primero y luego poco a poco ingresando más voces, la textura es imitativa.

28 29 30

mf *gliss*

Bajo

Percusión *pp*

yai va na re yai va na re va re ya ve re ya

Transcripción realizada por el autor de manuscrito.

Figura 9 - *Evocación huitota*, mov. 1, “Eventos” (c. 18-21).

18 *mp*

S Da mi ni Da mi ni Da mi ni Da mi ni Da mi ni Da mi ni

A *mp* Da mi ni Da mi ni Da mi ni Da mi ni Da mi ni Da mi ni Da mi ni

T

B

20 *mp* *mp 3*

S Da mi ni Da mi ni Da mi ni Da mi ni Da mi ni Da mi ni

A Da mi ni Da mi ni

T *mp* Da mi ni

B *mp* Da mi ni

Transcripción realizada por el autor de manuscrito.

Todos estos puntos permiten determinar, como ya se mencionó anteriormente, que las composiciones indigenistas de Pinzón Urrea se encuentran ligadas al procedimiento de abordaje que caracteriza Gorge (2000b) como primitivismo suave (*soft*). Esto se explica porque, aunque el autor tuvo contacto directo con comunidades indígenas y escribió monografías sobre aspectos técnicos de sus manifestaciones sonoras, Pinzón se apropió de ciertos aspectos musicales para renovar la estética de esta parte de su producción compositiva. Además, se inclinó por la vía teórica, informándose por medio de grabaciones y monografías, que sin duda tenían carencias de información debido a la limitada cantidad de estudios sobre aspectos culturales de las comunidades indígenas de la Amazonia. Como resultado, Pinzón estableció ciertos procedimientos compositivos que no son consistentes con la información que han arrojado estudios etnomusicológicos más recientes como los de Piedade (1997) y Seeger (1998).

Raúl Mojica Mesa

Raúl Mojica Mesa (1928-1991) nació en Lagunita, departamento de La Guajira. Realizó sus estudios de canto en el Conservatorio de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y se graduó en 1965 (RODRÍGUEZ, 1983, p. 10-11). Posteriormente estudió en Trossingen (Alemania). Sin embargo, no logró terminar estos estudios por calamidad doméstica y tuvo que regresar al país. En 1968 ingresó como profesor del Conservatorio, trabajando a medio tiempo durante seis años y luego a tiempo completo. Al asumir sus funciones de tiempo completo como docente se encargó inicialmente de atender el Museo Organológico, que llegó a coordinar en 1983, hasta que finalmente se dedicó en la universidad enteramente a la docencia, lo que le dio tiempo para ampliar sus actividades a la composición y la investigación (RODRÍGUEZ, 1983, p. 12). Durante estos años se publicaron textos suyos sobre varios temas, por ejemplo, uno sobre la música indígena y mestiza de los Llanos Orientales de Colombia (MOJICA, 1978). Al mismo tiempo, sus composiciones empezaron a merecerle reconocimientos, como las menciones de honor en los concursos de Colcultura (con *Benkos-Bioho* y *Trenos del Chirajara*) y Pegaso (con *Transparencias chibchas* como finalista) en 1979 (RODRÍGUEZ, 1983, p. 13).

Lo que más caracteriza los textos que escribió es su interés descriptivo, que prima por la falta de análisis crítico de fuentes y comparación de estas, a lo que se suma una bibliografía en general escasa. Su estudio etnográfico no tiene las herramientas antropológicas adecuadas para llegar a un nivel de profundidad mayor que el de un comentario, en ocasiones con referencias muy vagas (MOJICA, p. 17-28, citado por BARREIRO, 1983). Por otra parte, en un texto inédito rescatado por Rocha (2009), el autor estructura el escrito (borrador) en dos partes: inicia narrando los primeros años de la colonia en La Guajira, en donde se sirve de algunas citas de los cronistas para demostrar los puntos de su breve recuento historiográfico, explicación del contexto geográfico y demográfico, así como características de la vida diaria y musical de las poblaciones de este sector. La segunda parte amplía las consideraciones sobre la música y las celebraciones, incluyendo mayor número de transcripciones, análisis de escalas, de instrumentos y “tradiciones musicales”. En esta sección toma gran relevancia la historia temprana de gestación en esta región de la música hoy conocida internacionalmente como vallenato.

Visión de la música indígena de Mojica Mesa

La aproximación de Mojica se centró principalmente en las comunidades indígenas de su región de procedencia, la región caribe colombiana. En sus escritos se evidencia una paradoja: por un lado, tiene una postura esencialista que advierte sobre la pérdida de manifestaciones auténticas en las músicas indígenas, mientras que por el otro analiza su música enmarcándola dentro de configuraciones propias del sistema teórico occidental y vinculándola con asociaciones anacrónicas y fuera de contexto. Los siguientes fragmentos escritos por Mojica Mesa ilustran el primer punto:

Los indígenas de la península Guajira, conservaron dentro de sus tradiciones culturales, hasta hace relativamente poco tiempo algunas manifestaciones auténticas, de tipo socialreligioso y musical. Debido a influencias provenientes del mundo contemporáneo y en las que concretamente toma activa participación el indígena a través de los acontecimientos en desarrollo, trae por consiguiente el que el indígena, comience por abandonar en su costumbrismo ciertas manifestaciones nacidas en su propio seno.

[...].

Las manifestaciones musicales de la raza guajira, se desarrollaron en base a sus propias conceptualidades filosóficas. De la poca existencialidad, que

de estas manifestaciones quedan en esta cultura, solo son llevadas a la práctica por grupos minoritarios en la actualidad (ROCHA, 2009, p. 136).

Con relación al segundo punto, Mojica realiza generalizaciones sobre aspectos estructurales de las manifestaciones sonoras indígenas para compararlas con aspectos teóricos de la tradición musical occidental. Como resultado de esto, Mojica logra asimilar y reinterpretar estas tradiciones a través de varias canciones con melodías modales repetitivas en el ciclo *Canciones onomatopéyicas guajiras* (1970-81).

La comunidad Cogui de la Sierra Nevada de Santa Marta, único grupo musical existente (que) utiliza para sus música(s) escalas menores de tipo eólico, tal como sucede con los indígenas de la zona andina, para el desarrollo de sus músicas festivas. La música de los Yuco Motilón de la Serranía del Perijá se desarrolla en base al canto ornitológico y la de los guajiros está bajo la influencia de la escala griega llamada “frigia”; (...). (ROCHA, 2009, p. 98).

Además del estudio de las escalas de las comunidades indígenas, se destaca la forzada relación que intenta establecer entre las manifestaciones Wayuu y las escalas de la antigua Grecia, los escritos de Platón sobre éstas y la teoría del *ethos* que éste desarrolla en el tercer libro de la *República*.

Las melodías con textos en propia lengua guajira, se circunscriben a sentimientos amorosos. En ellas casi siempre el indígena, hace referencias de la pasión por el ser amado. Las características que en su música vocal se encuentran, se remontan a modalidades de tipo asiático, por el empleo en sus breves melodías de la escala modal frigia, de la cual hace referencia Platón en sus “Diálogos”, catalogándola como una moda musical propio para “plañideras” (ROCHA, 2009, p. 136).

El indigenismo costeño y la producción compositiva de Mojica Mesa

La posición de Mojica Mesa en sus escritos se caracteriza por el predominio de dos puntos: el “mito de origen” del mestizaje, así como la importancia y diferenciación regional que se le otorga a La Guajira en el contexto de la cultura vallenata⁶.

El primer punto se resalta con el siguiente fragmento:

Entrada la primera década del presente siglo (S.XX), después de haber sido desplazados los aires de: polkas, mazurka y zarabanda, quedó como único pilar el son, secundado por la “gaita mestiza” procedente de los pueblos de Bolívar y la “tamborera” procedente de Panamá. El “son” fue un aire musical muy generalizado en toda la costa atlántica, derivado por familiares características musicales del “danzón”. La fusión de estos aires, procede del caribe. Tanto el danzón como el son, considerado

⁶ Para ampliar sobre este tema véase *El vallenato y su tradición en la Guajira colombiana* de Egberto Bermúdez (2015).

aisladamente, ostentan dentro de libres formalismos, ancestrales influencias españolas.

Al lado del son, de la gaita y de la tambora, entran en vertiginoso apogeo, dentro de la corriente musical negroide, los aires de: paseo, merengue y puya.

El son, el paseo, merengue y puya, formaron una especie de suite musical, caracterizándose cada uno de estos movimientos, por su acrecentante velocidad rítmica. (MOJICA, p. 120-21, citado en ROCHA, 2009).

Mojica también resalta el valor regional guajiro diferenciado del resto de la costa atlántica colombiana, donde se conformó la tradición del vallenato:

El movimiento musical en base a caja, guacharaca y acordeón, no tuvo acogida alguna en la ciudad de Riohacha.

Allí surgió con menos proyección que el anterior movimiento, un pequeño grupo, tipo trovadoresco, con el empleo de cuerdas frotadas y punteadas. (MOJICA, p. 126, citado en ROCHA, 2009).

Estos lugares comunes, patentes en muchos escritos en la región están íntimamente ligados al canon que alrededor del vallenato formaron los “ideólogos vallenatos”⁷. Los textos de Mojica no son ajenos a esta influencia, como se evaluará a continuación. El canon musical vallenato es descrito por Bermúdez en los siguientes términos:

El “canon” del vallenato se basa en los siguientes postulados: debe ser interpretado en tres instrumentos (acordeón, caja y guacharaca), tienen textos narrativos, fue música campesina que ahora es urbana, es triétnica, y Valledupar es su epicentro y de ahí recibió su nombre. [...], este canon está en abierta oposición con la realidad musical del estilo y la poca solidez de sus tradiciones confirma que surgió por fuera de la música, como un fenómeno identitario regional ideológico y político (BERMÚDEZ, 2005b, p. 216).

El origen de estas discusiones en torno a la cultura y música colombiana, como señala Bermúdez, se dieron desde el siglo XIX “en términos raciales y tuvo como telón de fondo la ideología del mestizaje” resaltando que “su punto de partida es el determinismo geográfico en lo cultural, social y político” (2005b, p. 218). Asimismo, el autor señala que del determinismo geográfico se pasó al determinismo racial, que condujo a confusión y mezcla de los conceptos de raza y cultura. Ello explica la representación a través de los instrumentos musicales del mestizaje en el vallenato (BERMÚDEZ, 2005b). Por este motivo, se encuentra subyacente la presuposición de la noción de la música como

⁷ El texto más representativo de estos “ideólogos vallenatos” es *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata* de Consuelo Araújo (1973). Para más estudios críticos y analíticos sobre este tema véase Jacques Gilard, (1986a, 1986b, 1987a, 1987b y 2000). Bermúdez (2004, 2005a, 2005b) realiza un amplio y profundo tratamiento de este tema, además de incluir una extensa bibliografía. También se recomiendan los trabajos de Peter Wade (2000) y Hector González (2001).

encarnación del “espíritu del pueblo”, o “alma popular”. Bermúdez enlaza esta noción con el “primitivismo cultural” que propone Burke (1979) y señala:

Este autor indica como en ese marco ideológico se hacía una ecuación entre lo antiguo, lo natural y lo popular, tradición que llega con fuerza a América durante el siglo XIX y XX. En consecuencia, en el Caribe y Latinoamérica el alma nacional o regional se busca en la raza y en la música, y en sintonía con el clima ideológico internacional se oscila entre dos opciones, el indigenismo y el africanismo (BERMÚDEZ, 2005b, p. 219).

Finalmente, Bermúdez señala que en el vallenato se optó por la posición indigenista sobre el africanista. Sin embargo, este indigenismo era bastante diferente de las formulaciones del indigenismo a nivel nacional, “vinculado al socialismo y a la crítica sociológica y política de la situación nacional” (BERMÚDEZ, 2005b, p. 219). Sería entonces el eje de este indigenismo la “Leyenda vallenata”, que según Bermúdez es una tradición de reciente creación y contenido contradictorio, al celebrar el triunfo de los españoles sobre los indígenas. Este indigenismo venía de las altas capas de la sociedad y se relaciona con el poder político, ya que la sociedad “civilizada” se encontraba lejana de las tradiciones culturales indígenas, a la que se articulaba a través de estereotipos de origen colonial⁸ (BERMÚDEZ, 2005b, p. 220).

Por su parte, en los textos tanto de Mojica Mesa como sobre él aparecen estos lugares comunes. Especialmente, se concentran en la búsqueda de identidad regional guajira en el contexto de la cultura vallenata. Por este motivo, Candela asegura que su relación con el mundo indígena se desarrolló en un “contexto mestizo” del sur de La Guajira, pues en esta zona, con su principal centro en San Juan del Cesar, predominó un proceso de mestizaje desde los siglos XIX y XX (CANDELA, 2007).

Finalmente, es fundamental tener presente que, como en el caso de los otros compositores estudiados, las obras de Mojica no están conformadas únicamente por composiciones indigenistas y su interés se centró principalmente en comunidades indígenas de La Guajira, su lugar de procedencia, y de los Llanos orientales; aunque algunas composiciones aluden a las comunidades indígenas del interior de Colombia.

⁸ Como fuentes de este indigenismo de la región caribe, Bermúdez señala *Culturas aborígenes cesarenses e Independencia de valle de Upar* de Pedro Castro (1966) y *El país de Pocabuy* de Gnecco Rangel (1947). Asimismo, como crítica tímida de esta versión del indigenismo señala *Vallenato, hombre y canto* de Ciro Quiroz (1982).

Ciclo de Canciones Onomatopéyicas Guajiras

Esta obra se inscribe dentro de la tradición de la canción artística latinoamericana. Según Caicedo (2001), la canción indigenista nacionalista fue una de las corrientes más representativas de la canción artística latinoamericana desde la primera mitad del siglo XX, especialmente en Perú, Bolivia, Chile y Argentina⁹.

Las *Canciones onomatopéyicas guajiras*, para voz contralto y piano, fueron compuestas entre 1970 y 1981, con excepción de *Nostalgia* que fue compuesta en 1963, es decir, durante su época de estudios en Bogotá. Mojica les dio mucha importancia dentro de su producción compositiva e incluso grabó estas canciones, entre otras de sus composiciones, en dos discos de larga duración. Son 15 canciones organizadas en dos ciclos. El primero está conformado por: *El joe pa'e del Guacao*, *Recuerdo cuando te vi*, *Nostalgia*, *Danza de los alcaravanes*, *Fin de los carbonales*, *Por las veredas del río*, *Trova campesina* y *El pilón de la alborada*. El segundo ciclo está conformado por: *Diafonía de las guacharacas*, *La Mahjayura*, *Las serritanas*, *Por tierras de paraver*, *Los caporales*, *Mulato Karabalí* y *Parranda del sur guajiro*. En este ciclo sobresalen tres ejes centrales: la oralidad Wayuu, la tradición del *Lied* alemán y las tradiciones canónicas de la música vallenata.

En este ciclo destaca la onomatopeya como elemento estructural, ya que ha jugado un rol muy importante en la oralidad wayuu y ha sido utilizado como un recurso infaltable para provocar una respuesta inmediata en el oyente, dentro de lo que Uriana ha categorizado como “dardos orales”¹⁰ (URIANA, 1995, p. 37-42). En este orden de ideas, y como permiten apreciar los títulos de las canciones, este ciclo pretende hacer una representación de la realidad guajira, incluyendo el paisaje guajiro, el canto de los pájaros; así como la interacción con el medio guajiro no solo de las comunidades indígenas, sino

⁹ Entre los antecedentes a finales del siglo XIX cabe mencionar a los peruanos José María Valle Riestra (1858-1925) y Luis Pacheco de Céspedes (1895-1982), y posteriormente ya en el siglo XX a Daniel Alomía Robles (1871-1942), famoso por la zarzuela *El cóndor pasa* (1913). Sin embargo, fue a partir de 1900 que se empezaron a componer canciones con referencia al Lied alemán (CAICEDO, 2001, p. 137). Entre los representantes más destacados en Perú están: Alfonso de Silva (1902-37), Theodoro Valcárcel (1898-1942), Roberto Carpio (1900-86) y Carlos Sánchez Málaga (1904-). La influencia de esta música incaica interesó también a compositores argentinos como Alberto Williams, Pascual de Rogatis e incluso Alberto Ginastera (CAICEDO, 2001).

¹⁰ El autor señala otros “dardos orales” entre los Wayuu como la repetición, pausa larga, pausa breve, alargamiento de vocales, gestos faciales y manos y corporación o símil (tan utilizada como la onomatopeya).

de las campesinas y afrodescendientes. En general, las obras se caracterizan por tener temas (en la voz) y acompañamiento (en el piano) muy repetitivos, con melodías y armonizaciones jugando con la dicotomía modal-tonal. Asimismo, los textos de las canciones son largos, pero la musicalización de varias estrofas se realiza sobre las mismas melodías repetitivas.

Del mismo modo, se destacan dos características que se entremezclan con la manera de evocar lo indígena: primero que todo, su carácter regional. Mojica Mesa, por las condiciones del medio colombiano, no busca consolidar las mismas pretensiones nacionalistas que motivaron a los compositores en países como Perú y México, sino que antepone la búsqueda por lograr una universalización de la cultura costeña y dentro de ésta específicamente la de la guajira, que incluye tanto las comunidades indígenas como las comunidades afrodescendientes y españolas. Esta actitud se relaciona en literatura con la posición asumida por Gabriel García Márquez, como señalan Gilard y Bermúdez (2005b).

Por otra parte, también sobresale la relación de este ciclo de canciones con la tradición del Lied alemán en dos puntos: en la organización temática en ciclos, tradición que tuvo fuerte desarrollo en el Lied desde el clasicismo y especialmente con mucha fuerza en el romanticismo; y en la estructura formal, porque en términos generales las canciones de este ciclo se basan en la forma tradicional del Lied. El propio Mojica desarrolla en sus escritos un examen de algunas canciones de la tradición vallenata en las que resalta ciertas características propias de las “canciones del patrimonio universal, estructuradas bajo el formalismo A-B-A”¹¹ (MOJICA, p. 127-29, citado en ROCHA, 2009).

Por otra parte, la relación del ciclo con la tradición canónica vallenata se establece a partir de dos características: los esquemas de rimas y la estructura formal. El primer punto se debe a que autor alude a la tradición vallenata, consciente o inconscientemente, a través de los textos. Esto se produce en los versos (que en general están compuestos de octosílabos) y en los esquemas de rima de varias canciones del ciclo. Estos esquemas

¹¹ En este apartado resalta que no fue característico de todas las canciones vallenatas, sino que lo caracteriza específicamente en *La puerca mona* de Francisco “el hombre”, *Amorcito consentido* de Calixto Ochoa, y en general en las canciones del grupo trovadoresco encabezado por Carlos Huertas, destacando *El cantor de Fonseca*.

guardan asimismo similitudes con las formas de versificación frecuentes en la tradición de la poesía cantada en la costa atlántica y en otras regiones del país (BERMÚDEZ, 2004). La estructura formal, por su parte, en este caso hace referencia a la búsqueda de Mojica de articular la forma Lied, como canciones del patrimonio universal según sus palabras, con la forma de varios vallenatos tradicionales que revisó, como se mencionó anteriormente.

Como ejemplificaciones de lo anterior se pueden considerar los esquemas de rimas de canciones como *Nostalgia arhuaca*, donde el esquema que Mojica Mesa empleó es similar al más usado en el *romance* (abcb). En *La Mahjayura*, aunque las estrofas son de cinco versos, sobresalen grupos de cuatro con similitud con el esquema de la *redondilla* (abba) más un verso con alguna de estas rimas repetido. En *Jamuine Taerrín Paú*, la primera estrofa en español –también de cinco versos– es similar al *romance* (abcb) con el primer verso repetido. Finalmente, en *Por tierras del paraver* la primera estrofa guarda similitud con el esquema de la *cuarteta* (abab) y la cuarta estrofa con el esquema del *romance* (abcb). Con relación a la estructura musical formal, Mojica Mesa articuló lo anterior dentro de los diferentes esquemas de musicalización propios de la tradición del Lied alemán (KÜHN, 1987), por ejemplo: en *Nostalgia arhuaca* (ABA'), en *La Mahjayura* (AA'A), en *Jamuine Taerrín Paú* (ABA') y en *Por tierras del paraver* (AA'). Adicionalmente, vale la pena mencionar que otra manera de aludir a la música vallenata se produce en la escritura del acompañamiento del piano, que es muy particular porque alude a la manera de tocar el acordeón de botones.

El caso de la canción “Recuerdo cuando te vi” (Jamuine Taerrín Paú)

La canción “Recuerdo cuando te vi” es la única que tiene una parte del texto en una lengua indígena, ya que Mojica Mesa musicalizó tres estrofas en wayuunaiki y dos en español. Esta canción presenta el caso más paradigmático pues es la única del ciclo con texto en una lengua indígena. Sin embargo, lo curioso es que para musicalizar los textos en ambos idiomas utilizó la misma melodía, que según información suministrada en el manuscrito es “la segunda canción con tema de Nicolás Ariza, oriundo de San Juan del César”. Asimismo, Rocha asegura que se contó con “la colaboración onomatopéyica en lengua Wayúu de Cecilia Lindao, maestra rural bilingüe” (ROCHA, 2009, p. III).

En términos formales, esta canción está estructurada por dos partes contrastantes, ambas en re menor y cuyos contornos melódicos se estructuran a partir de la escala menor armónica. Cada parte es utilizada para musicalizar una parte del texto, así, la primera parte (A) se utiliza en las estrofas 1 (c. 6-10), 2 (c. 11-15) y 5 (c. 30-34); la parte contrastante (B) en la estrofa 3 (c. 16-9), y una variación de la primera parte (A') en la estrofa 4 (c. 25-29) (Fig.10). Por su parte, el piano como solista establece la tonalidad en una breve introducción al inicio (c. 1-5) y un interludio (c. 20-24).

Figura 10 - Parte A en donde se musicaliza el texto primero en wayuunaiki y luego en español (c. 5-13).

The musical score for Part A consists of four systems, each with a vocal line (A) and a piano accompaniment (Pno.).

- System 1 (Measures 5-7):** The vocal line (A) has the lyrics "Ja - mui-ne Tae-rin Pa - ú. Ja - mui-ne Tae-rin Pa - ú. Mu-". The piano accompaniment (Pno.) starts with a *mf* dynamic.
- System 2 (Measures 8-10):** The vocal line (A) has the lyrics "-su- ca Tae-rin Pau-mi - a Gua - pu - ru Ua- tas Ka-tae rin Pi - a Gua - pu - ru". The piano accompaniment (Pno.) starts with a *f* dynamic.
- System 3 (Measures 10-11):** The vocal line (A) has the lyrics "Ua- tas Pi - a Ma- kai - rra. Re - cuer - do cuan-do te vi... Re-". The piano accompaniment (Pno.) continues.
- System 4 (Measures 12-13):** The vocal line (A) has the lyrics "-cuer-do cuan-do te vi... ba - ñan - do - te/en La la - gu - na los". The piano accompaniment (Pno.) continues.

Transcripción realizada por el autor de manuscrito.

Sin embargo, la gran incógnita con respecto al procedimiento compositivo utilizado por Mojica para musicalizar el texto en español y wayuunaiki (Tabla 2) surge al estudiar las características de cada uno de estos idiomas.

Tabla 2 - Letra de la canción *Recuerdo cuando te vi*. Textos en español y en wayuunaiki traducidos al español.

A Jamuine Taerrin Pau Jamuine Taerrin Pau. Musuca taerrin Pounia. Guapurú Uatas, kataerrín Pia. Guapurú Uatas pia makaerra.	No sé qué en tus ojos vi No sé qué en tus ojos vi Un parecido te vi Por el camino largo te vi Por el camino largo, ¿qué hacías?
A Recuerdo cuando te vi. Recuerdo cuando te vi. Bañándote en la laguna Los ojos se me pusieron Más grandes que una totuma.	
B Puchechera Pain. Muhrias Pain. Jau Tamaya Pia Chainjain Taya. Makaraka Tain Potuma.	No te aflijas. Pobre de ti Ven conmigo que voy para allá Languideciendo por ti.
A' Chi Guayuca Apash Guane Hunu. Chi Guayuca Apash Guane Hunu. Zu pura Nujiaten Nierrenka. Muska Junui Pache Mirrokomui Ohnus masheinsa Zau Purica.	El indio cogió una vara El indio cogió una vara Para pegarle a la india Porque se fue a la laguna Desnudita en la poyina.
A El indio cogió una vara El indio cogió una vara Para pegarle a la india Porque se fue a la laguna Desnudita en la poyina.	

Transcripción realizada por el autor del manuscrito.

Esto se debe a que la primera estrofa del texto en español está compuesta por octasílabos en versos mixtos donde se acentúan las sílabas 2, 4 y 7; que está constituido por los pies anfibraco, dáctilo y troqueo respectivamente; y el otro consiste también de octasílabos con la excepción en el tercer verso, que es de siete sílabas. Asimismo, los acentos de la rima son diferentes; entre ellos, por ejemplo, destacan los acentos de los dos primeros versos, que son mixtos (anfibraco, anfibraco, troqueo con acentos en las sílabas 2,5,7), y el del último verso, que tiene acentos en las sílabas 1 y 7. Mientras tanto, el wayuunaiki se caracteriza porque cada una de las vocales (tiene seis) puede ser corta o

larga, destacándose por ello el fenómeno de pares mínimos¹² (ÁLVAREZ, 2017). En este punto es necesario considerar que en las lenguas cuya prosodia está determinada por la cantidad vocálica, la escansión determina el ritmo de la musicalización; mientras en los idiomas acentuales la posición del acento no determina la duración, y esta ambigüedad permite varias opciones rítmicas para la musicalización. Este caso ha sido estudiado con detenimiento en la tradición occidental por la relación entre las lenguas clásicas (latín y griego) y las lenguas europeas modernas (alemán, inglés, francés, italiano y español)¹³.

Sin embargo, esta distinción no se hace notoria en el texto de la canción en wayuunaiki. Normalmente, esto se suele indicar por medio de la repetición de la vocal correspondiente, pero en este texto no sucede, seguramente porque no era una convención establecida en ese momento. Sin embargo, vale la pena mencionar que la relación entre la prosodia del español y el wayuunaiki podría tener también sus particularidades. En este contexto surgen las preguntas: ¿De qué manera logra Mojica articular este aspecto en la musicalización del texto en ambos idiomas en una misma o similar melodía? ¿Es necesario buscar esta articulación en una obra académica que busca aludir a lo indígena, teniendo en cuenta que el sentido del texto indígena podría variar si no se tiene cuidado? ¿Utilizar un texto en wayuunaiki debe leerse entonces sencillamente como un caso de exotismo nada más?

Conclusiones

El indigenismo, en el contexto de la música académica colombiana, ha sido el reflejo de los debates sobre multiculturalidad que se han abierto en el discurso nacional y continental. Fue, asimismo, resultado de la búsqueda por integrar un repertorio académico colombiano en el circuito internacional de la música nacional y cosmopolita o “americana”. Por este motivo, como en los otros países del continente, los compositores estudiados crearon una música de concierto que evoca, refiere e inventa lo indígena, y cuya significación se construye culturalmente.

¹² Álvarez explica que los pares mínimos son dos palabras que se diferencian fonéticamente en un mismo punto de la secuencia, pero esta diferencia implica que tengan significados distintos.

¹³ Esto es muy bien estudiado en *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe. Mit zahlreichen Notenbeispielen* de Thrasybulos Georgiades (1954).

En el caso de Benavides, el autor representó la temática indígena en *Yagé* ligándola a un contenido programático siguiendo la tradición de Liszt. Al respecto, es importante recalcar que este caso no es extraño al indigenismo ni al indianismo del siglo XIX en otros países; solo por nombrar un ejemplo, este género ya se había presentado en Brasil desde finales del siglo XIX, como señala Volpe: “El indianismo también penetró el género sinfónico con la obra *Marabá* de Braga, y continuó en el siglo veinte bajo un nuevo aspecto con *Uirapuru* y *Amazonas* (1917) de Villa-Lobos”¹⁴ (VOLPE, 2001, p. 169). Estos planteamientos se caracterizaron por la creación musical sin utilización de ninguna melodía o característica distintiva de la música propiamente de las comunidades indígenas, pero desarrollando convenciones musicales para identificarlos como tales. Este caso se ha dado principalmente cuando no había investigaciones etnomusicológicas sistemáticas de estas culturas; sin embargo, este caso es paradójico teniendo en cuenta los estudios de Benavides en el INIDEF. La representación de Benavides se centra en el carácter de los indígenas. Por este motivo, toma tanta preeminencia para Benavides la inestabilidad como convención (invención), que para él se asocia al carácter del indígena.

Pinzón Urrea, por su parte, con un tinte más internacional y “americanista”, produce un exotismo con influencia del primitivismo modernista de primera mitad del siglo XX, en el que se establece un orden cronológico que representa los indígenas como imágenes de un pasado remoto. De esta manera, retomando la categorización de Gorge, el estudio de las composiciones de Pinzón Urrea permite determinar que éstas se encuentran ligadas al procedimiento de abordaje propio del primitivismo suave (*soft*), porque el autor se apropió de ciertos aspectos musicales para renovar la propuesta estética en esta parte de su producción compositiva. Además, Pinzón estableció ciertos procedimientos dentro de las convenciones generales que no son consistentes con la información que los nuevos estudios etnomusicológicos han arrojado. Aunque es indudable que la experiencia de campo y el contacto directo fueron importantes en su proceso creativo lo que sobresale de su búsqueda estética no es el planteamiento de un diálogo de alteridades, sino la apropiación de los aspectos musicales de estas comunidades que le interesaba representar libremente. Por ello, el autor las representa como comunidades extra europeas,

¹⁴ Cita original: “Indianismo also penetrated the symphonic genre with Braga’s *Marabá* (1894), and continued in the twentieth century under a new guise with Villa-Lobos’ *Uirapuru* and *Amazonas* (1917)”.

evocándolas dentro de un primitivismo de orden cronológico, es decir como imagen de un pasado remoto, que por tanto produce un exotismo primitivista.

Finalmente, la obra de Mojica Mesa representa la tensión entre la visión indigenista del interior y la de la costa atlántica colombiana. Sin embargo, sus obras más importantes son el reflejo de la importancia que tomó la cultura costeña y el indigenismo ligado al Festival de la Leyenda Vallenata en su producción, acercándose en el ciclo de *Canciones onomatopéyicas guajiras* al denominado “universalismo costeño”. En este “universalismo costeño” destacan los fuertes discursos alrededor de la música vallenata y la identidad nacional, muy influidos además por el impacto que las obras literarias de García Márquez habían tenido. Esto se puede constatar en la estructura de los textos de las canciones, pues son similares a los de la poesía popular en la costa y en otras regiones del país, y sin duda son importantes en la música vallenata, al menos en sus fases tempranas (que Mojica estudió y conocía muy bien). Esto, sumado a otras características como el particular acompañamiento del piano, confirman la importancia de estos discursos en la concepción del indigenismo en la música de Raúl Mojica Mesa.

El panorama del indigenismo en la música académica colombiana que este estudio permite observar plantea varias cuestiones. Un punto en común en las composiciones de estos autores es que todos plantean un programa o un texto anexo que expone el contexto y las referencias que realizan ¿Es necesaria la existencia del componente programático en la música académica indigenista o se podría en algún punto hablar de “música indigenista pura”? Esta pregunta permea la esencia misma de la caracterización analítica, pues la manera de abordar el estudio de los autores y sus obras se debió a la inexistencia de un “procedimiento compositivo indigenista”, suponiendo que algo así fuera necesario para plantear una supuesta “música indigenista pura”.

Otra cuestión fundamental es la referente a la representación musical del indígena, ya que surgen las preguntas: ¿Cómo se produce esa representación? ¿Cuál es el papel de la apropiación de aspectos técnico-musicales de las manifestaciones sonoras indígenas en la representación que se intenta de ellos mismo? ¿Qué se logra, finalmente, una representación o una apropiación de estas representaciones? El resultado final, al menos en los casos estudiados, es lo que Martín Barbero considera una “inclusión abstracta exclusión concreta” (MARTIN-BARBERO, 1987, p. 15-16). De esta manera, las

comunidades indígenas adquieren relevancia como vehículo para una renovación estilística de las obras del compositor, pero son dejados de lado en el proceso creativo debido a su condición de individuos ignorantes o incultos. Esta consideración se basa en su desconocimiento de la lectura de partitura y de los aspectos técnicos, tanto compositivos como de ejecución, según los cuales se escribe esta música.

El origen de esta cuestión proviene de la manera en que se ha abordado en esta época la alteridad, ya que el imaginario de nación se ha construido integrando las comunidades indígenas desde una proyección histórica idealizada del pasado prehispánico. Como resultado, este imaginario se traslada a los contenidos y alusiones extra musicales incluidos en las obras de los compositores estudiados, negándoles de este modo a las comunidades actuales cualquier relación de continuidad cultural con su pasado precolombino. Esto anterior, sumado a que ese pasado no puede reconstruirse historiográficamente de manera exacta, condujo a que haya sido recompuesto a través de diversas narrativas. Por su parte, estas narrativas están en la base de los discursos que los compositores han utilizado como fundamento de la representación y evocación musical de la temática indígena en sus obras académicas y perfilan los resultados estéticos de éstos.

En conclusión, el caso de estos compositores colombianos es muy similar al de otros en el resto de la región. Sus posturas estéticas son fieles exponentes en el campo artístico de los discursos indigenistas en el siglo XX, que por otra parte han sufrido de críticas en toda América Latina sobre todo desde finales del siglo XX. La caracterización analítica de las obras de Benavides, Pinzón Urrea y Mojica Mesa revela que en sus métodos compositivos se presentan convenciones para evocar, referenciar e inventar lo indígena que patentizan las mismas particularidades que el indigenismo en el siglo XX como movimiento político y artístico encarnó.

Referencias

ÁLVAREZ, José. *Manual de la lengua Wayuu. Karalouta atijaaya saa'u wayuunaikikuwa'ipa*. Colombia: Organización Indígena de la Guajira YANAMA 22, 2017.

ARAÚJO, Consuelo. *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá: Tercer Mundo, 1973.

BARREIRO, Carlos. *Música sin inhibiciones: Jesús Pinzón Urrea*. Ciclo de compositores colombianos y norteamericanos del siglo XX. Bogotá: Centro Colomboamericano, 1991.

_____. *El nacionalismo renovador de Raúl Mojica Mesa*. Bogotá: Centro Colombo Americano, 1983.

BECLARD D'HARCOURT, Marguerite; D'HARCOURT, Raoul. *La musique des Incas et ses survivances*. París, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1925.

BENAVIDES, Manuel J. *Aspectos culturales de los Koguis*. Colombia: Editorial Centro Don Bosco, 2003.

BENAVIDES, Manuel et al., Programa de Conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. *Concierto N° 24*, Temporada 2000.

BERMÚDEZ, Egberto. ¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, v. IX, n. 9, p. 9-62, 2004.

_____. Detrás de la música: el vallenato y sus “tradiciones canónicas” escritas y mediáticas. *El caribe en la nación colombiana – Memorias X Cátedra anual de historia “Ernesto Restrepo Tirado”*, Bogotá, p. 476-516, 2005a.

_____. Por dentro y por fuera: El vallenato, su música y sus tradiciones canónicas. En ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana María (Eds). *Música Popular na América Latina. Pontos de escuta*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005b, p. 214-45.

_____. La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia: tres momentos. En *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006, p. 7-83.

_____. Andrés Pardo Tovar (1911-72) y la tradición musicológica en Colombia. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, n. 23, p. 114-33, dic, 2012.

_____. *El vallenato y su tradición en la Guajira colombiana*. Colombia: Fundación Nacional Batuta, 2015.

BURKE, Peter. *Popular culture in Early Modern Europe*. London: Temple Smith, 1979.

CAICEDO, Patricia. 2001. *La canción artística latinoamericana: Identidad nacional, performance practice y los mundos del arte*. 492 p. Orientadora: Victoria Elí. Tesis (doctorado en musicología) - Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2013.

CANDELA, Mariano. *Raúl Mojica Mesa: La voz solitaria de un pájaro libre*. Barranquilla: Tonos Editorial del Caribe, 2007.

CASTRO, Pedro. *Culturas aborígenes cesarenses e Independencia de valle de Upar*. Bogotá: Biblioteca de autores cesarenses, 1979 (1966).

CORREO, François. La construcción del ser y el poder de los ancestros entre los pâmiwa (cubeo). En DÍAZ, Maritza; CAVIEDES, Mauricio (eds.). *Infancia y Educación. Análisis desde la Antropología*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2016, p. 53-94.

DUQUE, Ellie Anne. 1986. Jesús Pinzón Urrea: músico. *Revista Escala*, Bogotá, n.12, p. 1-16.

ESPINOSA, Luis C.; PINZÓN, Jesús. La heterofonía en la música de los indios Cunas del Darién. En *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología*, 1963, Cartagena de Indias. Washington: Unión Panamericana/Secretaría General OEA, 1963. p. 119-29.

FESSEL, Pablo. 1996. Hacia una caracterización formal del concepto de textura, *Revista del Instituto Superior de Música*, Santa Fe, v. 5, p. 75-93, 1997.

FRASER, Norman. 1963. "Review: Rítmica y melódica del folklore chocoano", *Journal of the International Folk Music Council*, v. 15, p. 145, 1963.

GEORGIADES, Thrasybulos. *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe. Mit zahlreichen Notenbeispielen*. Berlin/Göttingen: Springer, 1954.

GILARD, Jacques. Musique populaire et identité nationale. Aspects d'un débat colombien, 1940-1950. *America. Cahiers du CRICCAL*, Paris, Sorbonne Nouvelle, v.1, p. 185-962, 1986a.

_____. Emergence et récupération d'une contre-culture dans la Colombie contemporaine. *Caravelle*, Toulouse, v. 46, p. 109-21, 1986b.

_____. Vallenato ¿cuál tradición narrativa? *Huellas*, Barranquilla, v. 19, p. 60-8, 1987a.

_____. Crescencio o don Toba? Fausses questions et vraies réponses sur le vallenato. *Caravelle*, Toulouse, v. 48, p. 69-80, 1987b.

_____. Le vallenato: tradition, identité et pouvoir en Colombie. En BORRAS, Gérard (ed.). *Musiques et Sociétés en Amérique Latine*, 81-92. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000.

GORGE, Emmanuel. *L'histoire de l'imaginaire musical amérindien. Structures et typologies*. Paris: L'Harmattan, 2000a.

_____. *Le primitivisme musical: facteurs et genèse d'un paradigme esthétique*. Paris: L'Harmattan, 2000b.

GONZÁLEZ, Hector. *Vallenato, tradición y comercio*. Cali: Universidad del Valle, 2001.

KÜHN, Clemens. *Il linguaggio delle forme nella musica occidentale*, trad. Luisa Mennuti y Riccardo Morello. Italia: Edizioni Unicopli, 1987.

LOVEJOY, Arthur O.; BOAS, George. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, con ensayos suplementarios de W.F. Albright y P.-E. Dumont. Baltimore: John Hopkins Press, 1935.

MACDONALD, Hugh. Symphonic poem. En: SADIE, Stanley (ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 24. London: Macmillan Publishers Limited. 2001. p. 802-7.

MARTÍN BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, 1987.

MENDÍVIL, Julio. Wondrous Stories. El descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Resonancias*, Santiago de Chile, v. 31, p. 61-77, 2012.

_____. Noticias del imperio: la visión trágica de la historia en la musicología temprana sobre la región andina y la canonización de la música incaica. *Boletín música*, La Habana, v. 37, p. 3-26, 2014.

MIÑANA, Carlos. *De fastos a fiestas. Navidad y chirimía en Popayán*. Bogotá: Ministerio de cultura, 1997.

_____. Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Primera parte: un panorama regional. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, Bogotá, v. 13, 2009, p. 1-53.

MOJICA, Raúl. Breve exposición sobre la música indígena y mestiza de los Llanos Orientales de Colombia. *Revista Trocha*, Villavicencio, Año 5, n. 16, nov., 1978.

_____. Organización, agricultura y artesanía guahiba. En BARREIRO, Carlos (coord.). *El nacionalismo renovador de Raúl Mojica Mesa*. Bogotá: Centro Colombo Americano, 1983.

_____. 1983. Creencias mágico-religiosas – material sonoro y coreográfico de los guahibos, En BARREIRO, Carlos (coord.). *El nacionalismo renovador de Raúl Mojica Mesa*. Bogotá: Centro Colombo Americano, 1983. p. 19-28.

_____. Aderezos con trompetas en la música regional vallenata. En CANDELA, Mariano. *Raúl Mojica Mesa: La voz solitaria de un pájaro libre*. Barranquilla: Tonos Editorial del Caribe, 2007. p. 113-4.

Notas al CD *Desde Rusia, notas sinfónicas de Colombia*. Bogotá: Acme, 2008.

PARDO, Andrés y Jesús Pinzón Urrea. *Rítmica y Melódica del Folklore Chocoano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/CEDEFIM, 1961.

PIEIDADE, Acacio. *Música Ye'Pa-masa: por uma antropologia da música no alto rio negro*. 209 p. Orientador: Dr. Rafael José de Menezes Bastos. Tesis (maestría en antropología) - Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

PINZÓN, Jesús. La música vernácula del Altiplano de Bogotá. *Boletín interamericano de música*, Washington, n.77, p. 15-30, 1970.

QUIROZ, Ciro. *Vallenato, hombre y canto*. Bogotá: Ícaro Editores, 1982.

RANGEL, Gnecco. *El país de Pocabuy*. Bogotá: Ed.del autor, 1947.

ROCHA, Leonor. *Provincia de Padilla o sur de la Guajira. Canciones onomatopéyicas guajiras*. 335 p. Trabajo de año sabático no editado, Universidad Nacional de Colombia, 2009. Acceso en: <http://bdigital.unal.edu.co/55411/1/leonorrochamoren.2009.pdf>

RODRÍGUEZ, Mauricio F. 1983. Raúl Mojica Mesa. En BARREIRO, Carlos (coord.). *El nacionalismo renovador de Raúl Mojica Mesa*. Bogotá: Centro Colombo Americano, 1983. p. 9-16.

SARMIENTO, Pedro A. Valores ocultos de Goé-Payari y su relevancia en la producción musical de Jesús Pinzón. Conferencia realizada en el marco de la exposición *Selva Cosmopolítica: naturaleza, cultura y capitalismo en la macrocuena amazónica*. Bogotá, Colombia, 23 de octubre, 2014. Acceso online en: https://www.academia.edu/9395481/Valores_ocultos_de_Go%C3%A9-Payari

Payari_y_su_relevancia_en_la_producci%C3%B3n_musical_de_Jes%C3%BA_Pinz%C3%B3n.

SEEGER, Anthony. 1998. The Tropical-Forest Region. En OLSEN, Dale A.; SHEEHY, Daniel E. (eds.). *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. <http://gnd.alexanderstreet.com/Browse>.

TARICA, Estelle. Indigenismo. En *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*, 2016. Acceso el 15 de mayo de 2020. Versión online en: <http://latinamericanhistory.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-68>.

URIANA, Atala. *El arte de narrar en la oralidad Wayuu*. 103 p. Orientadora: Iliana Morales. Tesis (maestría en literatura venezolana) - Universidad de Zulia, Maracaibo, 1995.

VOLPE, Maria A. *Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Orientador: Gerard Béhague. Tesis (doctorado en musicología/etnomusicología) - University of Texas, Austin, 2001.

WADE, Peter. *Music, Race and Nation. Musica tropical in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

WALKER, Alan. Franz Liszt. En SADIE, Stanley (ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 14. London: Macmillan Publishers Limited. 2001. p. 755-877.

Entrevistas

BENAVIDES, Manuel J. Entrevista de: ARBOLEDA OBANDO, J. F. Bogotá: 10 de mayo de 2018a. Archivo digital de audio.

BENAVIDES, Manuel J. Entrevista de: ARBOLEDA OBANDO, J. F. Bogotá: 21 de mayo de 2018b. Archivo digital de audio.

Partituras utilizadas

BENAVIDES, Manuel J. *Yagé*. Bogotá: Manuscrito, 1964.

MOJICA, Raúl. *Recuerdo cuando te vi*. Bogotá: Manuscrito, 197?.

PINZÓN, Jesús. *Rítmica III*. Bogotá: Manuscrito, 1982.

_____. *Goé Payari. Canto después de la muerte*. Bogotá: Manuscrito, 1983.

_____. *Rito Cubeo. Ballet Indio*. Bogotá: Manuscrito, 1983.

_____. *Evocación huitota*. Bogotá: Manuscrito, 1995.

A interligação da polivalência com a interdisciplinaridade e o ensino integrado das artes¹

97

Daiane Solange Stoeberl da Cunha
Universidade Estadual do Centro-Oeste/ Universidade Estadual Paulista
dai_flc@yahoo.com.br

Sonia R. Albano de Lima
Universidade Estadual Paulista
soniaalbano@uol.com.br

Resumo: O presente artigo tem como objetivo discorrer e analisar a polivalência no ensino das Artes na Educação Básica Brasileira, sob uma perspectiva pedagógica interdisciplinar, com o intuito de afastar deste conceito o sentido pejorativo que lhe tem sido atribuído pelos educadores artísticos e pesquisadores da área. O artigo é parte da investigação de doutorado realizada no Brasil e na Espanha objetivando demonstrar a importância de se habilitar um docente para o ensino artístico na educação básica, capaz de ensinar e integrar as diversas linguagens artísticas. Para tanto foi realizada uma revisão de literatura voltada para a compreensão dos conceitos de polivalência, integração das artes e interdisciplinaridade, tanto no contexto educativo como profissional, tendo em vista a existência de uma produção artística contemporânea que cada vez mais integra as várias linguagens no seu produto final. A formação de um docente com um perfil polivalente agregado a uma perspectiva interdisciplinar, não só atende às prescrições legislativas destinadas a Educação Básica, como também viabiliza a formação de um docente capacitado para compreender mais intensamente a produção artística contemporânea e desenvolver com os alunos um ensino menos tecnicista, que privilegia a criatividade e os contextos socioculturais da Arte contemporânea.

Palavras-Chave: Educação Artística. Educação Básica. Artes integradas. Produção Artística contemporânea.

The interconnection of polyvalence with interdisciplinarity and the integrated teaching of the arts

Abstract: This article aims to discuss and analyze the polyvalence in the teaching of Arts in Brazilian Basic Education, under an interdisciplinary pedagogical perspective, in order to remove from this concept the pejorative meaning that has been attributed to it by artistic educators and researchers in the area. The article is part of the doctoral research carried out in Brazil and Spain aiming to demonstrate the importance of qualifying a teacher for artistic teaching in basic education, able of teaching and integrating the various artistic languages. Therefore, a literature review was conducted aimed at understanding the concepts of polyvalence, integration of the arts and interdisciplinarity, both in the educational and professional context, in view of the existence of a contemporary artistic production that increasingly integrates the various languages in its final product. The training of a teacher with a multipurpose profile added to an interdisciplinary perspective, not only meets the legislative requirements for Basic Education, but also enables the training of a qualified teacher to understand more intensively contemporary artistic production and develop teaching with students less technicist, which favors creativity and the socio-cultural contexts of contemporary art.

Keywords: Art Education. Basic Education. Integrated Arts. Contemporary Art Production.

¹ Esse texto é parte da tese de doutorado da pesquisadora Daiane Solange Stoeberl da Cunha, intitulada “A Integração das Artes na Formação Docente para a Educação Básica no Brasil e na Espanha”, tendo como orientadora a Prof. Dra. Sonia Regina Albano de Lima. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código do Financiamento 001.

Introdução

A herança disciplinar no mundo acadêmico considera o bom professor de Arte o superespecialista, aquele docente que, em sala de aula, repassa aos seus alunos informações técnicas ou práticas artísticas centradas em uma única linguagem artística, com a ilusão eterna de que as escolas de educação básica terão no futuro, a possibilidade de desenvolver um ensino artístico realizado por docentes especializados em cada uma das linguagens artísticas indicadas pelos ordenamentos. Diante dessa realidade, o professor polivalente segue menosprezado como sendo aquele professor generalista pretencioso.

Como enfrentar essa problemática, considerando-se que os ordenamentos pedagógicos brasileiros voltados para o ensino artístico na Educação Básica consideram relevante ter um professor de Arte polivalente em sala de aula? Não obstante, como validar uma formação acadêmica em artes cada vez mais especializada, considerando-se que as produções artísticas contemporâneas, em grande proporção, são híbridas e realizadas por artistas que integram cada vez mais as diversas linguagens artísticas e os diversos campos de conhecimento?

No Banco de Documentação de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Tecnologia e Ciência – BDTD com a palavra-chave polivalência, foram encontrados 176 trabalhos, grande parte deles tratando a polivalência como qualidade profissional em relação ao mercado de trabalho – do design à saúde, inclusive na docência.

Em uma busca avançada no BDTD com as palavras-chave: polivalência, arte, música, foram encontrados 43 trabalhos produzidos entre os anos de 1999 a 2018, 25 deles são dissertações de mestrado e 18, teses de doutorado, sendo que 10 desses textos, discutem a relação polivalência-arte-música sob uma perspectiva um tanto negativa, quando empregada nas escolas de Educação Básica. A leitura desse material aponta que no ensino das artes, a polivalência tem um sentido bastante pejorativo, diversamente daquele atribuído a um profissional de arte polivalente.

O termo polivalência no dicionário Houaiss e Villar (2001) configura-se como um adjetivo dado para o indivíduo que assume múltiplos valores ou oferece várias possibilidades de emprego e de função, a saber: ser multifuncional, ser capaz de executar

diferentes tarefas, ser versátil, exercer ações que envolvem vários campos de atividade. Conforme a etimologia da palavra, (do grego *polys* e do latim *valens*) é possível afirmar que polivalente é o indivíduo com muitos saberes ou poderes.

Aplicada à capacidade humana, a polivalência está relacionada a versatilidade multifuncional, a capacidade prática de exercer multitarefas. O sujeito polivalente possui habilidades úteis às diferentes situações, contextos e funções. Etimologicamente, polivalente é aquela pessoa capaz de transitar bem em diferentes áreas e/ou técnicas.

Duas metáforas na natureza ajudam-nos a compreender este termo. A água, em seus diferentes estados físicos, apresenta inúmeras utilidades, modifica seu estado, mas não a sua matéria. Sua composição é sempre a mesma, porém suas utilidades se ampliam à medida que se apresenta versátil. O uso da água, em seus diferentes estados físicos - sólido, líquido e gasoso - é polivalente. Da mesma maneira a polivalência, enquanto qualidade de algo versátil e de multifunções é inerente aos metais que são encontrados na natureza em sua forma bruta, mas que, ao serem lapidados passam a possuir diferentes empregos. O ferro, por exemplo, é reconhecidamente um metal dotado de polivalência, é conhecido e utilizado pelo homem desde a Antiguidade; a sua utilização é vasta pelo fato de ser um metal barato e resistente.

A Arte por si só é polivalente, apresenta-se por meio de diferentes signos, matérias, técnicas, poéticas. Do tempo ao espaço, do som à cor, do ponto ao movimento, do corpo à tecnologia digital. Porém, em suas trajetórias, os elementos artísticos foram sendo classificados e dicotomizados, apesar de se constituírem em uma única área do conhecimento humano - Arte, seja ela visível, audível, tátil ou sinestésica. Música é arte, dança é arte, teatro é arte, escultura, pintura, cinema, instalação também o são. O pesquisador Carlos Cartaxo aborda esta questão, reportando-se a etimologia da palavra:

Polivalência é uma palavra rica. Sua característica de oferecer diversas possibilidades de ação a faz plural. Ser polivalente é ser versátil por natureza. Não obstante sua compreensão óbvia, a questão não é apenas lexical. Sua significação vai muito além do que se rotulou no universo do ensino da arte. A questão abordada aqui não se pauta apenas na nomenclatura. A denominação é uma questão simples de fácil superação e compreensão ou de aceitação. A problemática reside no fator ideológico. O debate não pode ser uma questão apenas semântica, até porque o modelo de educação com que se trabalha pode ser um fator que exige ou não a polivalência no ensino de arte. [...] O teatro é um bom caso para avaliarmos o conceito de polivalência. Recentemente conheci um rapaz que se apresentou como sendo artista de teatro. Atua como ator e, de forma passageira, como diretor, mas a atividade que o identifica é a cenografia.

Pelas fotos do trabalho do citado rapaz, tive que reconhecê-lo como um excelente artista plástico. Esse cidadão é um artista polivalente. Para algumas pessoas é um "louco", para outros um "arrogante", para mim é simplesmente um artista. Um artista que tem conhecimento e competência para trabalhar com várias expressões artísticas (CARTAXO, 2015, p. 334).

Esta definição de polivalência se opõe à aplicação do termo no ensino das artes no Brasil. Se no ensino artístico ele tem significado conceitual carregado de aspectos negativos, quando empregado na produção artística, tem uma conotação diversa. Nesse caso, o termo está focado em uma perspectiva multifuncional e gerencia diferentes competências. Há uma conotação positiva quando ele é empregado enquanto habilidade profissional.

Nas pesquisas direcionadas à educação artística no Brasil, o termo sofre críticas constantes, muito em função do que ocorreu na década de 1970 com o surgimento das Licenciaturas em Educação Artística, voltadas para o estudo genérico das diversas linguagens artísticas, fato que ensejou a supremacia do ensino das artes visuais e na difusão de um tipo de metodologia inadequada para a área. Este aspecto pejorativo foi agravado pelo fato de que os professores com formação acadêmica obtida em Licenciaturas de Arte voltadas para o aprendizado de uma única linguagem artística tiveram que atuar na educação básica sob uma perspectiva de ensino focada na integração das artes. Isso fez com que os pesquisadores e educadores artísticos passassem a encarar a polivalência com certa reserva.

O educador musical Sérgio Figueiredo considera que a polivalência no ensino das artes, configurada pela Lei n. 5692/71, é sinônimo de *superficialização* deste ensino, pois se um professor com formação específica em uma linguagem artística assume o ensino de Arte, o conhecimento especializado que ele obteve promove uma atuação polivalente desqualificada (FIGUEIREDO, 2010, p. 2).

Rosane Kloh Biesdorf, corroborando a fala de Figueiredo, ao relatar que o professor com formação específica, quando assume aulas em um currículo polivalente, ensina o que não estudou, conseqüentemente, essas atividades contribuem muito pouco para uma formação artística humanizadora. Ela acredita que os educandos desvalorizam a disciplina de Arte ao perceberem que o conteúdo trabalhado é ministrado de forma incorreta e superficialmente (BIESDORF, 2012).

A polivalência no ambiente educacional é comumente apresentada como algo a ser superado, em defesa da especificidade, discurso claramente adotado pelos pesquisadores da área da educação musical, entre eles: Alcântara (2014); Barbosa (1988, 2008); Diniz (2006); Figueiredo (2004, 2012), Hentschke; Del Ben (2003), Oliveira (2000), Penna (1995, 2002, 2007, 2012), Tourinho (1998, 2001). Essas críticas ganharam relativa repercussão nos trabalhos acadêmicos, pesquisas e discussões em encontros científicos.

A defesa pela especificidade nas artes também é fortemente defendida pelos órgãos associativos das subáreas da Arte, como as associações que representam os pesquisadores e profissionais de cada subárea de artes: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), entre outras. Estas associações vêm, ao longo das últimas décadas, se fortalecendo em suas especificidades e na defesa de abarcar alguns direitos em cada uma das categorias profissionais.

Posicionando-se contrariamente à maioria dos pesquisadores e professores das artes, Cartaxo assim se manifesta:

A polivalência foi excluída, pelo menos teoricamente, do exercício da arte educação como um mau, uma prática nefasta à educação. Essa rejeição nos trouxe a figura do especialista. Aquele que conhece apenas uma área de conhecimento, e por ilação, só pode atuar nela. Só que o ser especialista é um ser isolado e no contexto pós-moderno em que vivemos, é exigida a ampliação do conhecimento, uma prática rizomática do saber, o que não comporta esse tratamento que limita as possibilidades de intercâmbio e intersecção de conhecimento (CARTAXO, 2015, p. 333).

Esta citação leva-nos a pensar que os profissionais em favor da especificidade no ensino da Arte defendem sua própria formação e sua atuação docente específica em uma única linguagem artística, seja no ensino de música, das artes visuais, da dança ou do teatro, característica muito alicerçada no pensamento cartesiano que foi difundido em todas as áreas de conhecimento. Cartaxo, entretanto, em seu discurso, relata a importância de revisar esse conceito no ambiente pedagógico:

[...] O importante nessa revisão do conceito de polivalência é que sejamos críticos no sentido mais amplo possível. Se há resistência em aceitar a denominação polivalência que se busque outro nome, que seja hibridismo, concomitância, interface, multiculturalidade etc. A questão é: as expressões artísticas não acontecem, nem são criadas isoladamente, logo também não devem ser tratadas pedagogicamente de forma que fortaleça o isolacionismo de conteúdos (CARTAXO, 2015).

No texto denominado *A tal polivalência: interface do conhecimento ou especificidade?*², este pesquisador relata:

Toda ação de banimento merece, vez por outra, um olhar revisionista como se fosse um retorno a um museu, para que além de naturalmente vermos, pudéssemos enxergar as peças com outros olhos. É dessa forma que hoje olho a tão combatida polivalência no ensino de arte. Nesse novo olhar vejo outra polivalência. O repensar da polivalência no ensino de arte é o mesmo que repensar o conceito de arte (CARTAXO, 2015, p. 332).

Ele suscita um debate entorno do posicionamento avesso à polivalência e ressalta a pertinência de uma ação polivalente no contexto artístico atual:

É claro que voltar a falar em polivalência no ensino de arte é se expor à fogueira da inquisição, porque nas diversas áreas do conhecimento ainda existe um conceito dogmático de verdade, que se dito como verdadeiro, não interessa o contexto, tem-se que aceitá-lo como verdadeiro e ponto final! Resistente a dogmas e embasado na contextualização desse início de século XXI, levanto o debate para arguir sobre a tal polivalência. A tão rechaçada polivalência que, embora renegada por muitos pensadores do ensino da arte, se mantém viva através de expressões artísticas híbridas e tem dado contribuições para com a qualidade do ensino nessa área. Não há novidade alguma em afirmarmos que a arte é plural porque é uma expressão humana e o ser humano é plural por natureza. Se arte é o resultado de uma expressão humana em um determinado contexto, a polivalência é um procedimento múltiplo que abrange várias áreas (CARTAXO, 2015, p. 332).

Cartaxo propõe a ressignificação do conceito de polivalência sob três perspectivas: polivalência enquanto prática trabalhista; polivalência enquanto domínio do conteúdo; polivalência enquanto ação profissional/pedagógica.

No que se reporta à *polivalência enquanto prática trabalhista*, ele assim se manifesta:

Quando nos referimos à prática trabalhista, a polivalência faz parte de um momento histórico em que a Educação Artística estava sendo implantada no Brasil. O trabalho do professor de arte estava em fase de solidificação e os gestores e empresários da educação compreendiam que o professor de arte deveria atuar nos vários campos do conhecimento da arte. Esse conveniente, em alguns casos, se dava por desconhecimento. Em outros, era mera exploração de mão-de-obra, onde um profissional “animador cultural” deveria trabalhar por outros, ou seja, quem tinha conhecimento na área de artes cênicas também deveria atuar na área de plástica e de música e vice-versa. O que aconteceu era exploração da mão-de-obra, em que um

² O texto integra parte do livro “Amor Invisível: arte e outras possibilidades narrativas” e está disponível no Site Arte na Escola <http://artenaescola.org.br/sala-de-leitura/artigos/artigo.php?id=72302> Acesso em: 09 jun. 2018.

professor tinha que trabalhar por outros dois, fazendo papel acumulativo de três em um (CARTAXO, 2015, p. 338).

Realmente, após a implantação da Educação Artística no Brasil, o discurso do Estado nos documentos e nas falas dos gestores apontam para uma conotação positiva da ação trabalhista polivalente: “[...] é certo que as escolas deverão contar com professores de educação artística, preferencialmente *polivalentes* no 1.º grau. Mas o trabalho deve-se desenvolver, sempre que possível, por *atividades* e sem qualquer preocupação seletiva (BRASIL, CFE Parecer 540, de 10 de fevereiro de 1977, grifos nossos).

Reserva-se aqui o componente mercadológico atribuído ao ensino das artes na educação básica e a ênfase em adotar uma metodologia pautada mais nas atividades do que no aprendizado dos conteúdos artísticos.

A polivalência *enquanto domínio de conteúdo* é vista por Cartaxo de maneira positiva pois pressupõe que os indivíduos vão compondo seu percurso de aprendizagem continuamente, conforme a necessidade. Na verdade, a formação universitária em uma única habilitação não é a única maneira de se tornar, ou se livrar, de ser polivalente.

Quando focada pelo conteúdo, a polivalência se reporta a formação, que pode ser através de uma habilitação em uma expressão artística, no caso: artes visuais, música, teatro ou dança. Este profissional pode ter uma interface multicultural ou uma habilitação com foco na especificidade. Há, também, casos de professores que têm mais de uma habilitação ou pós-graduação em área correlata. Esse fato é marcante porque foi diagnosticado que há muitos licenciados que procuram fazer mais de uma habilitação. Essa realidade é um sintoma de que a formação única, em apenas uma habilitação, nem sempre é satisfatória para o contexto pós-moderno em que se vive neste início do século XXI (CARTAXO, 2015, p. 339).

Com certeza a formação continuada do professor de Arte possibilita-lhe a aquisição de competências múltiplas, sejam elas do campo artístico ou de outras áreas de conhecimento e isso pode fazer dele um sujeito polivalente no sentido positivo do termo.

A polivalência *enquanto ação profissional/pedagógica* está presente nas pesquisas que tratam da profissionalização dos sujeitos em um âmbito mais geral do mercado de trabalho, pois está relacionada ao mercado produtivo. Ela está fundamentada na ideia inicial de Cartaxo de polivalência *enquanto ação profissional*, ou seja, um profissional de formação multicultural e visão plural, que trabalha com a concepção de rede. Nesse sentido, este profissional tem uma visão rizomática desta ação, é conhecedor de várias

expressões artísticas e tem uma formação cultural, artística e intelectual pluralista. É um profissional bem visto no meio educacional (CARTAXO, 2015, p. 338)³.

O Conselho Nacional de Educação nas Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Profissional de Nível Técnico traz uma definição de polivalência com conotação positiva e prerrogativa de profissionalização para este mercado:

Por *polivalência* aqui se entende o atributo de um profissional possuidor de competências que lhe permitam superar os limites de uma ocupação ou campo circunscrito de trabalho, para transitar para outros campos ou ocupações da mesma área profissional ou de áreas afins. Supõe que tenha adquirido competências transferíveis, ancoradas em bases científicas e tecnológicas, e que tenha uma perspectiva evolutiva de sua formação, seja pela ampliação, seja pelo enriquecimento e transformação de seu trabalho. Permite ao profissional *transcender a fragmentação das tarefas* e compreender o processo global de produção, possibilitando-lhe, inclusive, influir em sua transformação (BRASIL, PARECER CNE/CEB n. 16/99, grifo nosso).

Hoje, possuir competências a favor da superação de limites de um campo de trabalho, é meta para diversos perfis profissionais. A estruturação do setor produtivo, comporta funcionários polivalentes que assumem diferentes tarefas funcionais. Invernizzi Castillo assim se expressa quanto a esse fenômeno:

O novo perfil técnico ou de qualificação da força de trabalho, que responde às exigências colocadas pela modernização tecnológica e organizacional do processo de trabalho, caracteriza-se por diversas formas de *polivalência*, pela elevação dos requisitos de escolaridade e pela associação da tradicional formação na prática com instâncias formalizadas de treinamento dentro e/ou fora da empresa (INVERNIZZI CASTILLO, 2000, p. 17, grifo nosso).

De certa maneira, transcender a fragmentação das tarefas é uma habilidade necessária para o profissional de qualquer área. Isso comporta uma formação pedagógica que atenda a esses interesses. Vejamos o belíssimo relato de Cartaxo quando cita em seu discurso, um educador e pesquisador de ensino artístico, chamado Rubens, vivendo uma cena que retrata esta formação docente pautada no repasse de ensinamentos ligados ao aprendizado de uma única linguagem artística:

Sentado examinando os registros fotográficos da pesquisa realizada na Escola de Ensino Médio, onde as atividades são meramente técnicas e repetitivas; e refletindo sobre a formação do professor, Rubens sorri,

³ O conceito de rizoma foi definido por Deleuze e Guattari e se caracteriza pela multiplicidade de estruturas do conhecimento sem começo e sem fim, como ocorre na raiz, em forma de rizoma. Esta concepção é construída em oposição à forma segmentada de se conceber a realidade, bem como ao modo positivista de se construir conhecimento: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas” (DELEUZE; GUATARI, 1995, p. 4).

balança a cabeça, em um movimento natural e espontâneo que sinaliza discordância, e certifica-se de que novos caminhos precisam ser trilhados. Dentre eles, o que urge e merece destaque é a formação multicultural e híbrida desse profissional, para que haja uma revolução pedagógica na área [...] para ele, a compreensão da história do ensino da arte passa, necessariamente, pela formação do professor. Devido à lacuna existente nessa área, faz-se necessário o desenvolvimento de pesquisas que aprofundem a questão. Rubens olha para cima imaginando a cena de professores que passam horas em sala de aula copiando no quadro informações que poderiam ser repassadas com o uso de novas tecnologias. Pensa, sorri ironicamente com dó dos alunos e lhe entristece saber que esses discentes estão se tornando meros seres repetidores de informações que se tornam tediosas, logo desinteressantes. Bate na mesa, se ajeita na cadeira, ajustando a coluna vertical, e pensa alto, colocando que a questão da formação do professor de arte precisa ser mexida com força, como dizia sua mãe: dando um solavanco. Esse direcionamento de mudança radical passa por uma formação pedagógica em que os professores dessas disciplinas, mesmo que venha de algum departamento da educação, também precisam conhecer arte e cultura. [...] O exercício profissional desse professor tem sido refletido, criticado e associado a muitas propostas pedagógicas que perduram nessa área. Consequentemente, o resultado encontrado em sala de aula é fruto da formação que lhe é oferecida (CARTAXO, 2015, p. 360).

Este relato reflete a necessidade de habilitar docentes para o ensino das artes na educação básica capazes de integrar as diversas linguagens e os diversos campos de conhecimento, muito em função do que determinam os ordenamentos voltados para esta área de conhecimento. Isso não significa que esses professores devam receber a mesma formação repassada nas décadas de 70 e 80 nos cursos de Licenciatura em Educação Artística, pois a formação artística obtida não deve estar associada ao cumprimento de ações de cunho político-econômico. Não obstante ela necessita ser ministrada por professores cômicos de sua responsabilidade docente e que tenham um conhecimento artístico sólido. Contudo, de que maneira poderíamos pensar um ensino artístico capaz de privilegiar as artes integradas e sua produção?

A Arte enquanto área de conhecimento contempla diversas linguagens e formas do ser humano se expressar, se conhecer e ser; ela revela os modos de perceber, sentir e articular significados e valores, consigo mesmo, com o outro e no mundo. A Arte se constitui no construir, no conhecer e no exprimir a subjetividade e a objetividade do ser e da natureza (BOSI, 1986). Ela manifesta e denuncia as relações entre os indivíduos por meio de uma única linguagem ou na inteireza artística, na técnica ou no caos, na liberdade ou na restrição formal, na especialização ou na generalização. A ação criativa pressupõe seleção e sistematização de materiais, técnicas e ideias e como as demais áreas de

conhecimento, sofre os impactos históricos, geográficos, sociais e culturais do entorno onde ela atua, ora em processos de fragmentação ora na busca da inteireza.

Embora tenham passado por um constante processo de racionalização, especialização e compartimentação no intuito de se constituírem em campos específicos de estudo e produção, as diferentes linguagens artísticas – sonora, visual, corporal, textual – seguem compondo uma área comum de conhecimento e a fragmentação não impediu que em suas trajetórias históricas elas dialogassem, confluíssem e se integrassem. Elas pressupõem uma transformação no perfil dos artistas e, conseqüentemente, trazem implicações no ensino da Arte. Assim se posiciona o educador e pesquisador Roberto Crema quanto a esta questão:

Gosto de pensar que as novas gerações, menos contaminadas pela modelagem paradigmática clássica ultrapassada, refletindo, espero, uma nova educação centrada na inteireza, terão facilitado o caminho para um existir mais pleno e de comunhão entre a parte e o todo. Pensamento e sentimento, intuição e sensação, harmoniosamente conjugados, constituirão o tecido de uma mesma fala, para que o discurso possa ser também, canção (WEIL; D’AMBROSIO; CREMA, 2017, p. 160).

Não só as artes, mas o conhecimento em geral tem se voltado no sentido de superar a disciplinarização que lhe foi imposta. Para Ubiratan D’Ambrosio, a fragmentação do conhecimento é negativa, reducionista e precisa ser revista:

[...] a compartimentalização disciplinar do conhecimento é algo extremamente limitador e sobretudo condicionador [...] metaforicamente ao estabelecer critérios para a entrada de certos indivíduos numa associação, ficarão excluídos aqueles outros que não satisfazem estes critérios. Ora, a definição dos critérios é um produto da vontade conjunta de certos indivíduos e, portanto, um produto social. O mesmo se dá no caso do conhecimento, que, cognitiva e historicamente, aparece como um todo. [...] Admitindo-se que a fonte primeira de conhecimento é a realidade na qual estamos imersos, o conhecimento se manifesta de maneira total, holisticamente, e sem seguir qualquer esquema e estruturação disciplinar. A compartimentalização do conhecimento em “clubes” disciplinares se faz, naturalmente, obedecendo critérios fixados *a priori* e, é claro, permitindo somente a “entrada” de certos conhecimentos e, conseqüentemente, admitindo a abordagem apenas de certos aspectos da realidade. Esse procedimento disciplinar provoca a perda da visão global da realidade. Daí a nossa opção pelo transdisciplinar, indo além da organização interna de cada disciplina (cujo acúmulo atual de conhecimento é inegável) e procurando os elos entre as peças que têm sido vistas isoladamente. [...] Esse é um enfoque holístico. Não nos contentamos em aprofundar o conhecimento em partes, mas procuramos, da mesma maneira conhecer as ligações entre essas partes (WEIL; D’AMBROSIO; CREMA, 2017, p. 83).

Pierre Weil, Ubiratan D’Ambrósio e Roberto Crema (2017) afirmam que a divisão da Arte em diversas especificidades e linguagens é fruto do racionalismo científico e

realidade nos currículos da Educação Básica e da Educação Superior. Eles consideram que nós vivemos a herança cartesiana da decomposição e ramificação da vida, e a consequente valorização do especialista. Entretanto, esta especialização, que até certo ponto é necessária diante da vastidão do conhecimento humano, nas últimas décadas, vem passando por um movimento contrário - a compartimentalização, e se constituindo em uma atitude integrativa dos diversos ramos do conhecimento humano.

O enunciado da multiartista vietnamita Trinh Thi Min-Ha (2019, s. p.) é bastante pertinente: “Apesar de nossa tentativa eterna e desesperada de separar, conter e consertar, as categorias sempre vazam”. Neste sentido, Foucault (2000) chama a atenção e suscita a crítica quanto a reorganização, classificação e catalogação das coisas. Este pensamento pós-moderno de superação das consequências do mecanicismo e reducionismo da Idade Moderna caminha rumo ao reconhecimento da interdependência de todos os aspectos da vida humana, como ressalta Ubiratan d’Ambrósio (WEIL; D’AMBROSIO; CREMA, 2017). Desta maneira, o processo de busca da inteireza na Arte é parte da busca da inteireza humana e do resgate da não-separatividade entre o sujeito, o conhecimento e o objeto.

Essa busca se faz mais presente nas produções artísticas do que no mundo acadêmico e educacional. O ensino e a formação em Arte seguem critérios de seleção e exclusão de conteúdo definidos *a priori*, já a produção artística se desenvolve no sentido de transcender os limites destes critérios, passando para uma estruturação interdisciplinar. Conforme expressa Wassily Kandinsky, a existência individual de cada arte é efetivada na utilização de meios exclusivos de cada linguagem, contudo, a função dos diferentes meios é única, o que torna as artes pertencentes a um todo, com uma única identidade:

Cada arte tem sua própria linguagem, isto é, o meio que é exclusivamente seu. Desta forma, cada arte é um espaço fechado, tem vida própria; é um império fechado. Por essa razão, os meios das diferentes artes são diferentes externamente: o som, a cor, a palavra. Na parte mais profunda de seu interior, no entanto, esses meios são totalmente idênticos: o objetivo final apaga as diferenças externas e descobre a identidade interna. [...] O propósito dos diferentes meios de arte é a provocação do processo mental indefinido e definido ao mesmo tempo [...] O meio escolhido como apropriado pelo artista é uma forma material de sua vibração mental, que ele é levado a expressar (KANDISNKY, 2018, p. 44, tradução nossa).

A correspondência das artes é analisada por E. Souriau, que por meio da estética comparada revela a existência de uma espécie de parentesco entre elas. Por um lado, estão as semelhanças, afinidades e leis comuns entre as linguagens, por outro, as diversidades,

as divisões, as diferenças entre elas. Nesta atitude analítica de confrontação das obras e dos procedimentos das distintas artes, a estética comparada se aprofunda nas relações existentes entre as artes, indicando a imitação, a cópia, o empréstimo, a combinação, a equivalência como as diferentes possibilidades de correspondência artística (SOURIAU, 2016). A estética comparada ressalta a peculiaridade das diferentes artes assim como dos distintos idiomas, cada um contendo especificidades muito relacionados a cultura, a geografia e a história de determinado povo. Nesse sentido as produções artísticas revelam escolhas, tendências e conteúdos que são culturais. Desta forma, as classificações, isolamentos e agrupamentos adotados por um determinado grupo social devem ser analisadas e compreendidas como expressões culturais em suas particularidades.

A música, a pintura, a dança, o teatro, a escultura, a arquitetura, a poesia são manifestações artísticas tradicionalmente produzidas pelo homem como meio da expressividade genuína e com padrões culturalmente estabelecidos por povos, regiões, economias e épocas. A pesquisadora Ellen Dissanayake assim se manifesta com relação a isso:

Mesmo que se possa estabelecer parâmetros gerais válidos consensualmente, a análise de cada caso pode ser extraordinariamente complexa e inconsistente. Num contexto geográfico, se a cultura ocidental chama de arte a ópera, possivelmente uma cultura não ocidental poderia considerar aquele tipo de canto muito estranho. Na perspectiva histórica, muitas vezes um objeto considerado artístico em uma determinada época pode ser considerado não-artístico em outra (DISSANAYAKE, 1995, p. 34, tradução nossa).

Ao analisar a correspondência das artes pela abordagem histórica, encontramos diferentes momentos em que os processos criativos e/ou as produções artísticas envolveram diferentes linguagens artísticas em um todo artístico, como exemplo: a arte ritual, o teatro grego, a arte total, a arte híbrida.

Villar (2015), focado nas investigações que envolvem o teatro e a performance, ressalta que diferentes artistas como Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti e Gian Lorenzo Bernini, em suas obras científicas e artísticas, problematizavam as divisões de funções artísticas e transitavam entre diferentes formas e gêneros, incluindo eventos ou festas, organizadas por eles e testemunhadas pela corte, com teatralização de artes plásticas, escultura e arquitetura, desempenhando múltiplas tarefas, entre elas: escrever roteiros, desenhar as cenas e figurinos, esculpir, executar a iluminação e a sonoplastia.

Bernini, por exemplo, exercia a completa direção e execução dos trabalhos, incluindo elaboradas façanhas de engenharia.

A integração das artes tem ocorrido na correspondência, no diálogo, na confluência e na fusão das suas linguagens, gerando manifestações artísticas integradas. Esta ação criadora se deu ao longo da história e suscita reflexões sobre suas implicações no âmbito educacional.

Ao analisar a integração das artes pela abordagem histórica, encontramos diferentes momentos em que os processos criativos e/ou as produções artísticas envolveram diferentes linguagens em um todo artístico. Na contemporaneidade, a integração das artes está no Cinema, no Circo, nos Musicais e em toda a cena artística que tem as *Artes Integradas* como estética emergente. No século XX a confluência das artes veio a se propagar mais amplamente, tanto nas produções de *vanguarda* quanto na arte popular e comercial. Surgiram as *produções artísticas híbridas* que refletem uma sociedade em que os paradigmas tradicionais instituídos nas diferentes linguagens artísticas são desconstruídos em função da busca do novo e do inusitado.

Roland Barthes (1977) chamaria esse movimento centrífugo das artes, de interdisciplinar, pela quebra da solidariedade das velhas disciplinas da calmaria de uma segurança fácil, na busca do novo que gera um certo desconforto em relação às antigas classificações e promove a mutação.

O hibridismo na Arte se multiplica por meio da experimentação e da criação artística, transcendendo os campos tradicionais da Arte. Neste sentido, a arte contemporânea leva-nos a uma revisão das categorias artísticas, destacando a necessidade de repensarmos as separações e rompimentos, lembrando que, *a priori*, os elementos artísticos da visualidade, da sonoridade, da corporeidade apresentam correspondências e confluências e são partes de um todo dentro da área.

O que hoje chamamos de *Artes Integradas* é o resultado de um processo histórico-cultural no qual as artes se aproximam e passam por diferentes processos de confluência e fusão, dando surgimento às chamadas linguagens artísticas híbridas. Nesta confluência surgem novas expressões artísticas: a *performance art*, a arte sonora, as instalações e esculturas sonoras, entre outras. O mesmo processo vem ocorrendo nas artes visuais, na dança e no teatro, desde a *pop art* ao *happening*. Assim, as fronteiras entre as artes vão

sendo desconstruídas e novas disciplinas artísticas surgem e se tornam importantes formas de expressão artística integradas.

A desconstrução de paradigmas ligados a tradição artística fragmentada motivou a busca de novos modos de fazer arte. Os campos artísticos que antes ocupavam espaços isolados, territórios exclusivos para cada uma das linguagens artísticas, passaram a dissolver suas fronteiras e mesclar elementos. Isso pode ser visto nos museus de arte contemporânea, nos espaços alternativos de arte, assim como no dia a dia das cidades, onde a música, as artes visuais e as cênicas se mesclam, se inter-relacionam, dialogam e se integram. Com maior frequência, a produção artística busca integrar e dialogar com as artes, apesar das circunstâncias institucionais favorecerem um ensino artístico que privilegia o isolamento das artes.

No âmbito educacional, a continuidade do isolamento artístico se sustenta nos discursos em defesa da especialidade e na crítica à polivalência. Nestas categorizações surge o que foi denominado de *arte híbrida*. Ela é fruto de um processo criativo onde os elementos artísticos não apenas coexistem, mas dialogam entre si. Elas promovem uma síntese de elementos das distintas áreas artísticas e até das áreas não-artísticas. Como expressa Agnus Valente: “Conforme o caráter da criação híbrida, o artista híbrido pode experimentar uma sensação de não-pertencimento a nenhum sistema ou categoria de arte, na medida em que se encontra em uma região fronteira, num espaço “entre” que torna sua produção desterritorializada [...]” (VALENTE, 2015, p. 651).

Se tomarmos como exemplo um artista que produz esculturas sonoras, observamos que ele se dedica tanto ao estudo dos elementos visuais (cor, imagem, textura, formas tridimensionais) como também ao estudo dos elementos sonoros (alturas, intensidades, timbres, durações). Este artista híbrido pode ser fruto de uma formação específica em artes visuais ou em música, contudo, a trajetória vivida nas fronteiras entre estas artes, coloca-o em um território de não-pertencimento a nenhuma destas categorias tradicionais e o leva a um espaço novo, no entre território, no qual os elementos das linguagens são codependentes, ou seja, a forma plástica está intrinsecamente ligada ao som e as suas propriedades.

É o que vem ocorrendo de maneira similar no trabalho profissional dos artistas contemporâneos, quando inovam e criam fenômenos artísticos complexos, como ocorre

com o *performer*, que transcende os limites das linguagens artísticas e ocupa simultaneamente papéis outrora desempenhados por distintos profissionais: o músico, o ator, o artista plástico, o roteirista. O artista híbrido é múltiplo por natureza.

Hoje, mais do que nunca, a arte vem se configurando como uma linguagem híbrida. A pesquisadora Lucia Santaella relata que as linguagens não são puras e que os estudos sobre as linguagens híbridas advindos da semiótica, ajudam-nos a compreender as produções artísticas, que, mais do que nunca, se utilizam do aparato computacional e dos mecanismos digitais, como mídias de entrecruzamento de linguagens (SANTAELLA, 2007).

Na atualidade, pode-se observar a coexistência de todas as modalidades de estéticas, poéticas e técnicas artísticas. Há lugares e territórios pré-estabelecidos e extremamente limitadores que reafirmam a independência das linguagens artísticas nos consolidados sistemas das artes visuais, da música, da dança e do teatro, ao mesmo tempo em que há os *entrelugares*, conforme denomina Silviano Santiago (2000), os *interterritórios*, que se caracterizam pela procura por compostos expressivos multimídias na reunião de diferentes linguagens artísticas em forma de expressão, nas quais interagem aspectos sonoros, verbais, corporais e visuais.

A correspondência entre as artes na contemporaneidade passa pela *desterritorialização*, - um movimento fluído entre elementos outrora estanques descrito por Deleuze, Guattari (1995) e que habita a subjetividade humana presente nas culturas contemporâneas. Estes filósofos caracterizam a desterritorialização como a natureza fluida, dissipada e esquizofrênica do ser. Este termo vem sendo aplicado em diferentes contextos e áreas de conhecimento e nos ajuda a compreender o que ocorre atualmente no campo da fluidez e dissipação de territórios.

Esta mobilidade artística de fácil trânsito entre os suportes e linguagens, foi denominada pela artista e crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss (KRAUSS, 1979), como *campo expandido*. Nele, o artista faz uso de diferentes procedimentos criativos, utiliza diferentes materiais e recursos e não se detém em apenas um gênero ou uma linguagem artística, ele se move entre as fronteiras de gêneros e linguagens, experimentando múltiplas possibilidades de composição.

As expressões “cena expandida”, “campo expandido” “técnicas expandidas” e outras semelhantes têm sido frequentemente utilizadas em textos e eventos sobre as artes, no sentido de definir as inovações artísticas como uma expansão dos padrões estéticos anteriormente estabelecidos. O artista e pesquisador Quilici, assim se manifesta quanto ao fato:

De modo geral, tais conceitos pretendem nomear proposições que extrapolam uma área artística específica, borrando as fronteiras que separam teatro, performance, artes visuais, dança, vídeo etc. Mais que isso, trata-se de fazer transbordar as práticas artísticas para fora dos circuitos e dos sentidos que lhe são habitualmente atribuídos, inserindo-as em lugares insuspeitos, articulando-as com outras formas de saber e fazer, colocando em cheque categorias que se encarregavam de situar a arte em um campo cultural nitidamente definido. O velho tema da intensificação das relações entre arte e vida, que alimentou boa parte dos empreendimentos vanguardistas, reaparece aqui numa nova situação, exigindo ser repensado a partir das condições específicas do contexto contemporâneo (QUILICI, 2004, p. 12).

A metáfora do “campo expandido” passa a ser utilizada por outros artistas e vai adquirindo diferentes sentidos, como, por exemplo, as proposições do escultor e performer Joseph Beuys (2011), sob denominação de “escultura social” e “ideia ampliada da arte”.

Há diferentes aplicações do conceito de *campo expandido* no que tange às inovações no âmbito da técnica nas diversas manifestações artísticas. Na música, o termo é utilizado para a experimentação de novas formas de tocar, chamadas de técnicas expandidas e se caracterizam pela inovação na utilização de recursos instrumentais e vocais incomuns (PADOVANI; FERRAZ, 2011). No piano, por exemplo, Claudia Castelo Branco (BRANCO, 2006) denomina como técnica expandida, as utilizadas no *Piano Preparado* de John Cage, ainda na década de 1940, e atribui ao *piano expandido* as técnicas utilizadas para se tocar o piano não de forma convencional, mas modificando e tocando as cordas diretamente com as mãos ou com outros utensílios. Nestas técnicas estão em jogo não só os aspectos performáticos, como também os cênicos e corporais.

A desterritorialização, a arte híbrida e o campo expandido, são alguns dos conceitos desenvolvidos recentemente para denominar e caracterizar estes processos e fenômenos inovadores na produção artística. Outros podem ser estudados e utilizados como aporte teórico que fundamentam a compreensão da arte contemporânea e as relações entre as artes.

É certo que a produção artística atual caminha rapidamente em direção a transcendência da fragmentação da Arte e exige profissionais dotados de uma constante flexibilização, visão do todo e das partes e possuidores de uma criatividade inovadora. Nesse sentido, a formação acadêmica desses profissionais precisa também ser desterritorializada, integrativa e flexibilizada.

Diante dessa realidade a transformação das posturas artístico-pedagógicas até agora implantadas necessitam de uma nova reflexão. Faz-se necessária a interconexão entre a escola e as artes, uma vez que elas de certa forma refletem as relações sociais e culturais presentes na contemporaneidade. Ao olhar para as relações de diálogo, confluência e fusão das manifestações artísticas no sentido de reafirmar a inteireza da Arte, é possível compreender que as disciplinas sob um contexto educacional, ou as linguagens artísticas, podem ser abordados como um sistema integrado.

Na sociedade contemporânea há lugares, territórios pré-estabelecidos e extremamente limitadores que buscam a independência de uma linguagem em relação às demais. Há os entrelugares, os interterritórios que se caracterizam pela procura por compostos expressivos multimídias, na reunião de diferentes linguagens em formas de expressão, nas quais interagem aspectos sonoros, verbais e visuais (SANTIAGO, 2000). Há a fusão, bem como a integração e ainda, a confluência e o diálogo entre as disciplinas específicas das artes. Diante destas simultaneidades na produção artística e no perfil do artista pós-moderno, o repensar o perfil do educador para o ensino de Arte se faz necessário no sentido de acompanhar este movimento. Daí a importância de revermos as metas dos cursos superiores de Arte, no sentido de conciliarmos a produção artística com o ensino das artes.

Os argumentos até aqui expostos reivindicam uma atuação multifacetada do professor de artes, capaz de valorizar e compreender a produção artística contemporânea, que na verdade não é tão nova, já que ela sempre existiu sob vestimentas um tanto diferenciadas; é fazer uso de ferramentas e procedimentos inovadores, presentes na sociedade atual. Pensar as artes sob uma perspectiva integradora requer a criação de cursos de formação acadêmica dotados de uma matriz curricular diferente daquela que reafirma a especificidade e o tecnicismo no ensino das linguagens artísticas; um ensino capaz de possibilitar aos alunos a noção de arte enquanto campo de conhecimento

integralizado, que se coaduna com os anseios socioculturais que permeiam uma determinada civilização. Nesse sentido, uma formação artística interdisciplinar parece se adequar mais prontamente a atender esse ensino.

Segundo Pierre Weil, a interdisciplinaridade se configura como uma tentativa de sair da crise de fragmentação em que se encontra o conhecimento e busca se afastar do caos da multidisciplinaridade:

A interdisciplinaridade manifesta-se por um esforço de correlacionar as disciplinas. Esse esforço parece mais frequente nas aplicações tecnológicas industriais e comerciais, por força da pressão dos mercados, enquanto o mundo acadêmico permanece no estado multidisciplinar. Nesta fase, seus protagonistas descobrem que todas as disciplinas são inter-relacionadas. Existem, ainda, certas disciplinas que, por sua própria natureza, pedem a interdisciplinaridade [...] esta fase caracteriza-se pela aparição cada vez mais frequente de elos disciplinares, que são outras disciplinas novas. Por exemplo, entre a física e a biologia surgem a biofísica e a bioquímica, entre a neurologia e a psicologia surgem a psiconeurologia ou a neurolinguística (WEIL; D'AMBROSIO; CREMA, 2017, p. 29).

Sonia Albano de Lima (LIMA, 2007) descreve a realidade complexa do mundo atual e aponta para um ensino que se volta para a formação integral do indivíduo, seja sob uma perspectiva intelectual, psicológica, sociocultural e ecológica. Neste contexto a interdisciplinaridade se manifesta como uma proposta pedagógica profícua:

São necessárias novas bases epistemológicas e é nesse momento histórico que surge a interdisciplinaridade, levando em consideração toda essa problemática. Ela não se assemelha em nada à multidisciplinaridade e muito menos a pluridisciplinaridade. Ela na verdade, consubstancia-se como uma categoria de ação que tem como meta a transmutação humana para um viver futuro plausível em um mundo igualmente transmutado. O conceito de interdisciplinaridade tem cerca de cem anos. Mesmo não sendo uma ciência, a interdisciplinaridade adveio de uma necessidade científica. Surgiu da compulsão de existir uma interação dinâmica entre as ciências. Veio substituir uma ordem hierárquica das ciências veiculada por Augusto Comte, viabilizando a existência de sistemas funcionais de ação dentro de uma heterogeneidade científica. Era importante estabelecer uma sequência organizada na comunicação do saber, partindo do centro das estruturas disciplinares para o seu entorno, cuidando de integrar e comunicar as disciplinas e de fazê-las mais conectadas com as necessidades socioculturais (LIMA, 2007, p. 53).

A construção do pensamento e das ações interdisciplinares pressupõe a reexploração das fronteiras das disciplinas científicas; a integração dos saberes disciplinares; a inserção do ser humano no mundo de uma forma holística; a promoção e superação da superespecialização; a integração nos processos educacionais da teoria com a prática; a aplicabilidade da ação cotidiana no aprendizado e a busca do desenvolvimento integral do indivíduo. Gusdorf (2006) identifica na interdisciplinaridade a capacidade de

repensar a desarticulação do saber provocada pela especialização. Por meio da interdisciplinaridade, vislumbra-se a reagrupação do que a análise dissociou o que faz preservar a integridade do ser e do saber.

No campo educacional a interdisciplinaridade não extingue o ensino das disciplinas, apenas as integra, possibilitando a construção de uma nova forma de conhecimento e gerando uma transformação educacional sob uma perspectiva mais filosófica do que integrativa (LIMA, 2007).

Hilton Japiassu (1976) vê na interdisciplinaridade um método de pesquisa e de ensino suscetível de fazer com que duas ou mais disciplinas interajam entre si pela simples comunicação de ideias, ou mesmo, pela interação mútua dos conceitos, da epistemologia, da terminologia, da metodologia, dos procedimentos, dos dados e da organização da pesquisa. Nesse sentido, conforme relatado por Jayme Paviani (2014) ela possibilita a resolução de problemas pedagógicos e científicos complexos, dentro de uma determinada concepção da realidade. Ela não se configura em uma justaposição de disciplinas, o que, na verdade, é fator atribuído a multidisciplinaridade.

De acordo com Ivani Fazenda (2003) a implantação de uma metodologia interdisciplinar na Educação exige mudanças sociais profundas tanto nas estruturas institucionais, como psicossociologias e culturais. Para que isso ocorra é necessária uma revisão estrutural do ensino, das disciplinas e do cotidiano escolar em função do sujeito que ela pretende formar. Ivani Fazenda prega que a transmissão do saber disciplinar deveria ser substituída por uma relação dialógica, onde todas as posições individuais deveriam ser respeitadas. Os espaços coletivos para essa prática também precisariam ser repensados. Da mesma forma, Paviani assim se manifesta:

[...] a interdisciplinaridade parece consistir num movimento processual, na efetivação de experiências específicas e que surgem da necessidade e da contingência do próprio estatuto do conhecimento [...] A origem da interdisciplinaridade está nas transformações dos modos de produzir a ciência e de perceber a realidade e, igualmente, no desenvolvimento dos aspectos político-administrativos do ensino e da pesquisa nas organizações e instituições científicas. Mas, sem dúvida, entre as causas principais estão a rigidez, a artificialidade e a falsa autonomia das disciplinas que não permitem acompanhar as mudanças no processo pedagógico e na produção de conhecimentos novos (PAVIANI, 2014, p. 14)

Paviani relata que a interdisciplinaridade não consiste unicamente na integração de um conjunto de relações entre partes e o todo, mas se dedica a descoberta das

propriedades que não se restringem nem ao todo e nem às partes; ela integra as especificidades das disciplinas em um único projeto de conhecimento (PAVIANI, 2014). Este pensamento é relevante ao tratarmos da interdisciplinaridade nas artes, pois nos remete aos aspectos que envolvem a inteireza da Arte.

Milton Greco (1994) admite que a interdisciplinaridade no âmbito educacional visa sobretudo a compreensão da experiência humana, portanto, ela deve ser global, holística, histórica e radical, na medida em que se compromete com o acontecer contemporâneo, com sua problemática e com suas angústias” (GRECO, 1994, p. 19). De acordo com Valdir Pedro Berti (2007) ela se dissemina entre os diversos professores de disciplinas diferentes ou pelo próprio professor que admite a possibilidade de conhecer o conteúdo de outras disciplinas.

Na visão de Ana Mae Barbosa (1988, p. 99) há uma confusão em relação aos conceitos de polivalência e de interdisciplinaridade. Para ela a polivalência é uma versão reduzida e incorreta do princípio da interdisciplinaridade, ou artes relacionadas. A diferenciação entre polivalência e interdisciplinaridade é também discutida por José Mauro Ribeiro, quando atribui ao ensino de arte polivalente uma dupla origem:

[...] quer pela concepção pedagógica equivocada – a de fusão polivalente das linguagens artísticas, “conceito” que tentava abrigar um ensino pretensamente “interdisciplinar” das artes cênicas, plásticas, música e desenho, ministrado por um mesmo professor, da 1ª a 8ª série do 1º grau -, quer pela inadequação física das escolas ou então pela necessidade que se impôs quanto à improvisação de professores, provenientes das demais disciplinas, para preencher as lacunas criadas pela nova atividade escolar, já que não havia professor qualificado para tal (RIBEIRO, 2009, p. 89).

Estes autores deixam explícita a ideia de que interdisciplinaridade e polivalência não devem ser consideradas ações distintas na prática docente em arte, mas complementares. Na visão de Lima, somente a interdisciplinaridade quando aplicada no ensino poderá preparar os indivíduos para um desenvolvimento integral:

É importante que a educação universitária desenvolva o conhecimento científico e tecnológico em todos os campos e dimensões, mas esta finalidade não esgota o sentido e a responsabilidade do ensino para além de uma formação técnico-científica [...] Severino considera importante que a formação universitária contemple três metas fundamentais que devem atuar de forma integrada: a dos conhecimentos científicos relativos ao seu campo profissional (dimensão epistemológica do conhecimento); o domínio das habilidades técnicas que fornecem ao profissional, instrumentos e recursos para atuar e transformar a nossa sociedade e a natureza de forma a adequá-la às nossas necessidades (dimensão técnica); a capacidade de o futuro profissional desenvolver uma sensibilidade aos

valores culturais necessários para se inserir ética e politicamente em uma sociedade histórica (dimensão ético-política). Só assim a Educação poderá ser humanizadora, ter um direcionamento mais filosófico a fim de preparar os indivíduos para uma real e importante cidadania (LIMA 2016, p. 152-153).

Neste sentido, a formação do professor de Arte sob a perspectiva da integração das artes pode se desenvolver com maior propriedade, quando adotada uma linha pedagógica mais interdisciplinar. Nesse sentido é importante refletir sobre a importância de propagar uma formação docente em artes de bases interdisciplinares, pois esses cursos poderiam atender com maior eficiência essa conduta pedagógica e dirimir com melhores propósitos o sentido pejorativo atribuído ao conceito de polivalência auferido pelos pesquisadores e professores de arte brasileiros.

Esses cursos interdisciplinares atribuiriam ao termo polivalência, um sentido menos pejorativo, pois ela estaria acoplada a obtenção de uma formação docente capaz de integrar as artes e possibilitar aos alunos da educação básica um ensino artístico que não privilegiasse o repasse tecnicista dessas linguagens, mas sim, o sentido estético da produção artística realizada na contemporaneidade, além de compreender as artes como um processo criativo importantíssimo para o desenvolvimento integral dos indivíduos, atendendo aos preceitos ordenativos atribuídos ao ensino das artes na educação básica.

Um ensino artístico polivalente sob a perspectiva interdisciplinar, não exige o professor de se especializar em uma determinada linguagem, mas prioriza a necessidade de desenvolver com os alunos uma abordagem artística mais integrativa e a continuidade no estudo das diversas linguagens artísticas. A formação de um professor para atuar na Educação Básica deve seguir as determinações legais e uma matriz curricular condizente com aquilo que ele, enquanto docente, vai ensinar. Assim dito, presume-se a atuação mais eficaz de um docente que conheça e pratique o ensino integrado das artes e que seja capaz de sensibilizar os estudantes para compreender a Arte de seu tempo. Dessa maneira, a missão pedagógica, os ordenamentos voltados para o ensino de Arte na Educação Básica e a compreensão da produção artística contemporânea, caminharão juntos em prol de um ensino artístico integral e para todos, distanciado de um aprendizado artístico fragmentado e que privilegia uma ou outra linguagem artística.

Referências

- ALCÂNTARA, Daniel M. de. *Concursos públicos para docentes de arte em Pernambuco (2003-2013)*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2014.
- BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação: conflitos/acertos*. São Paulo: Max Limonad, 1988.
- _____. Entre memória e história. In: BARBOSA, A. M. (Org.). *Ensino da arte: memória e história*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 1-26.
- BARTHES, Roland. *Image-Music-Text*. Tradução de Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- BERTI, Valdir P. *Interdisciplinaridade: um conceito polissêmico*. 2007. 233 f. Dissertação de Mestrado em Ciências. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2007.
- BEUYS, Joseph. *Cada homem um artista*. Porto: 7 Nós, 2011.
- BIESDORF, Rosane Kloh. *A arte nos contextos histórico-filosófico e do ensino no Brasil: uma abordagem a partir de aspectos teóricos e das distintas visões da comunidade escolar*. Dissertação de Mestrado em Ciências Humanas. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre Arte*. São Paulo: Ática, 1986.
- BRANCO, Claudia Castelo. O Piano preparado e expandido no Brasil. *Anppom...* 2006. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006. Acesso em: 14 nov. 2018.
- BRASIL. Conselho Federal de Educação. *Parecer nº 540*, de fevereiro de 1977. Sobre o tratamento a ser dado aos componentes curriculares previstos no art. 7.0 da Lei n. 5.692/71. Documento n. 195, Rio de Janeiro, fev. 1977. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/fe/article/viewFile/60447/58704> Acesso em: 15 fev. 2020.
- _____. Conselho Nacional de Educação/Câmara de Educação Básica. Parecer n. 16, de 05 de outubro de 1999. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Profissional de Nível Técnico. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/1999/pceb016_99.pdf Acesso em: 15 fev. 2020.
- CARTAXO, Carlos. *Amor invisível: artes e possibilidades narrativas*. João Pessoa: Ed CCTA, 2015.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia P. Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. Disponível em: <http://escolanomade.org/pensadores-textos-e-ideos/deleuzegilles/mil-platos>. Acesso em: 13 mai. 2015.
- DINIZ, Juliane A. R. *O percurso formativo musical de três professoras: papel da música na formação inicial e na atuação profissional*. Dissertação de Mestrado em Ciências Humanas. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2006.

DISSANAYAKE, Ellen. *Homo Aestheticus: where art comes from and why*. Seattle: University of Washington Press, 1995.

FAZENDA, Ivani C. A. *Interdisciplinaridade: qual o sentido?* São Paulo: Paulus, 2003.

FIGUEIREDO, Sérgio. L. F. A. Preparação musical de professores generalistas no Brasil. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 11, p. 55-61, set. 2004.

_____. O processo de aprovação da Lei 11.769/2008 e a obrigatoriedade da música na Educação Básica. *Anais do XV ENDIPE – Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino – Convergências e tensões no campo da formação e do trabalho docente*, Belo Horizonte, 2010. Painelel.

FIGUEIREDO, Sérgio; MOTA, Graça. Estudo comparativo sobre a formação de professores de música em Portugal e no Brasil. *Revista Educação*. Santa Maria, v. 37, n. 2, p. 273-290, mai./ago. 2012.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GRECO, Milton. *Interdisciplinaridade e Revolução do Cérebro*. São Paulo: Pancast, 1994.

GUSDORF, Georges. Conhecimento interdisciplinar. In: POMBO, O.; GUIMARÃES, H.M.; LEVY, T. *Interdisciplinaridade: antologia*. Porto, PT: Campo das Letras, 2006.

HENTSCHKE, Liane; DEL BEN, Luciana. (org.). *Ensino de música: propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003.

HOUAISS, Antonio.; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INVERNIZZI CASTILLO, Noela. *Novos rumos do trabalho: mudanças nas formas de controle e qualificação da força de trabalho brasileira*. Tese de Doutorado em Política Científica e Tecnológica. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2000.

JAPIASSU, Hilton. *Interdisciplinaridade e patologia do saber*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

KANDINSKY, Wassily. *Wassily Kandinsky's Symphony of Colors*. Disponível em: <https://denverartmuseum.org>. Acesso em: 08 fev 2018.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. *October*, v. 8, p. 30-44, 1979.

LIMA, Sonia R. A. de. *Interdisciplinaridade: Uma Prioridade Para O Ensino Musical*. *Revista Música Hodie*, 7(1). 2007. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/1754> Acesso em: 26 out 2019.

LIMA, Sonia R. A. de; BRAZ, Ana Lucia N. Ensino musical sob uma perspectiva sensibilizadora. *Revista Interdisciplinaridade*, n. 9, 2016.

MIN-HA, Trinh T. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1989. Disponível em: https://www.asu.edu/pipercwcenter/how2journal/archive/print_archive/tmmwoman.html. Acesso em: 25 out 2019.

OLIVEIRA, A. Educação musical em transição: jeito brasileiro de musicalizar. In: Simpósio Paranaense de Educação Musical, 7, 2000, Curitiba. *Anais...* Curitiba, 2000.

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

PAVIANI, Jayme. *Interdisciplinaridade: Conceitos e Distinções*. 3 ed. Caxias do Sul, RS: Educus, 2014.

PENNA, Maura. *Reavaliações e Buscas em Musicalização*. São Paulo: Loyola, 1995.

_____. Professores de música nas escolas públicas de Ensino Fundamental e médio: uma ausência significativa. *Revista da ABEM*, nº7, p. 7 a 19, Setembro de 2002. Disponível em: http://www.abemeducacomusical.com.br/revista_abem/ed7/revista7_artigo1.pdf. Acesso em 20 dez. 2015.

_____. A formação inicial do professor de música: por que uma licenciatura? *XVII CONFAEB*. IV Colóquio de Arte, Florianópolis, 2007. Disponível em: http://aaesc.udesc.br/confaeb/Anais/maura_penna.pdf Acesso em: 24 abr.2017.

_____. *Música(s) e seu ensino*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.

QUILICI, Cassiano. *O campo expandido: arte como ato filosófico*. *Sala Preta*, v. 14, n. 2, p. 12-21, 2004.

RIBEIRO, José Mauro B. Trajetórias e políticas para o ensino das artes no Brasil. *Anais do XV CONFAEB*. Brasília: Ministério da Educação, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SOURIAU, Etienne. *La Correspondencia de as Artes*. México: FCE, 2016.

TOURINHO, Irene. Educação musical: parte integrante do currículo no ensino básico. In: XI Congresso Nacional da Federação de Arte- Educadores do Brasil, 1998, Brasília. *Anais...* Brasília: Federação de Artes- Educadores do Brasil, 1998. p. 167-176.

_____. A orientação geral para a área de arte e sua viabilidade. In: PENNA, Maura (coord.) *É este o ensino de arte que queremos?* uma análise das propostas dos Parâmetros Curriculares Nacionais. João Pessoa: Editora Universitária /Universidade Federal da Paraíba, 2001, p. 31-55.

VALENTE, Agnus. Heurística híbrida e processos criativos híbridos. *Anais...* Jornada de Pesquisa, PPG Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2015.

VILLAR, Fernando P. Três apontamentos e outra defesa de interdisciplinaridades ou hibridismos artísticos como modos de produção e significação no Teatro Contemporâneo. *Conceição/Conception*, v. 4, n. 2, dez. 2015.

WEIL, Pierre; D'AMBROSIO, Ubiratan; CREMA, Roberto. *Rumo à nova transdisciplinaridade: sistemas abertos de conhecimento*. São Paulo: Editora Summus, 2017.

Heitor Villa-Lobos e a “Embaixada Artística Brasileira” na Argentina (1940)¹

Loque Arcanjo
Universidade Estadual de Minas Gerais
e-mail: loque.arcanjo@uemg.br

121

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar a presença da “Embaixada Artística Brasileira” liderada por Heitor Villa-Lobos em Buenos Aires no ano de 1940. Pretende-se demonstrar os diversos significados históricos atribuídos ao evento por meio da análise historiográfica dos periódicos produzidos no Brasil e na Argentina em relação à diplomacia cultural do Estado Novo (1937-1945). O texto tem como objetivo redimensionar o papel do compositor e de sua música para a política externa brasileira, valorizando o diálogo entre as fontes periódicas e aquelas referentes à produção musical de Villa-Lobos apresentada nos concertos na capital Argentina. A análise crítica das fontes fez emergir sobre a música de Villa-Lobos um conjunto de significados históricos que externaliza o papel de suas narrativas musicais para a política do Estado Novo no contexto da Segunda Guerra Mundial e do Pan-americanismo.

Palavras-Chave: Villa-Lobos. Argentina. Diplomacia. Estado Novo.

Abstract: This article aims to analyze the presence of the “Embaixada Artística Brasileira” led by Heitor Villa-Lobos in Buenos Aires in the 1940. It intends to demonstrate the various historical meanings attributed to the event through the historiographic analysis of the periodicals produced in Brazil and in Argentina that dealt with the cultural diplomacy of Estado Novo (1937-1945). This work aims to resize the role of the composer and his music for Brazilian foreign policy, valuing the dialogue between periodic sources and those referring to Villa-Lobos’ musical production presented at concerts in Buenos Aires. The critical analysis of the sources gave rise to a set of historical meanings about Villa-Lobos’ music that externalized the role of his musical narratives for the Estado Novo’s policy in the context of World War II and Pan-Americanism.

Keywords: Villa-Lobos. Argentina. Diplomacy. Estado Novo.

1 – Introdução

Em 28 de outubro de 1940, a bordo de um “vapor de carreira vindo de Montevideo”, Villa-Lobos e sua “Embaixada Artística” desembarcaram em Buenos Aires.² O compositor havia realizado uma série de concertos no Uruguai, onde permanecera por vinte dias. Os periódicos argentinos saudavam com grande entusiasmo a chegada do maestro ao destacar o sucesso dos concertos realizados no país vizinho. Nas palavras do jornal *La Nacion*, “de Montevideo, donde fue recibido por el Dr. Francisco Curt Lange,

¹ Este texto é resultado parcial da pesquisa desenvolvida na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais e faz parte do Programa Institucional de Apoio à Pesquisa - PAPq/UEMG.

² O compositor brasileiro já havia visitado a Argentina em 1925 e 1935. Ele retornaria àquele país em outras duas oportunidades, em 1946 e 1952 (BELCHIOR, 2019). Além do concerto sinfônico realizado no dia 31 de outubro, ao qual o jornal faz referência, Villa-Lobos realizaria, três dias depois, uma conferência e um concerto de câmara, no Teatro Cervantes e na Associação Amigos da Arte, respectivamente.

el conocido compositor brasileño Heitor Villa-Lobos llegó ayer, con el propósito de ofrecer una audiencia sinfónica en el Teatro Colón.”³

A “Embaixada Artística Brasileira”, que acabara de chegar à Argentina, era formada por Arminda Neves d’Almeida, coordenadora geral da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), violinista e representante do Ensino Primário; Ruth Valadares Corrêa, professora de fisiologia da SEMA, cantora e representante do ensino de vozes excepcionais nas Escolas Secundárias; Oscar Borgerth, *spalla* da Orquestra do Teatro Municipal, violinista e representante da Escola Nacional de Música; Iberê Gomes Grosso, professor de ritmo da SEMA, violoncelista, representante do Curso de Formação de Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico da SEMA; Arnaldo de Azevedo Estrela, professor de análise, harmonia e contraponto, pianista e representante do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP); José Vieira Brandão, encarregado do ensino técnico secundário, pianista e representante do ensino secundário; Gazzi de Sá, superintendente do ensino de música e Canto Orfeônico do Norte, pianista e representante do Ensino de Música e Canto Orfeônico do Norte do Brasil e, como chefe da comitiva, Villa-Lobos, regente e diretor musical.⁴

Para a compreensão dos significados históricos da visita de Villa-Lobos à Argentina em 1940 é importante destacar que, até o final dos anos 1930, a aproximação do Brasil aos vizinhos hispano-americanos era precária. Ao tratar do papel de Villa-Lobos para a diplomacia cultural brasileira, Pedro Belchior destacou que desde fins do século XIX, Brasil e Argentina disputavam a hegemonia frente aos vizinhos “menores”, Uruguai e Paraguai (BELCHIOR, 2019, p. 165). No contexto do Estado Novo (1937-1945), a luta pela hegemonia sobre a América do Sul e as disputas econômicas entre os dois países não se arrefeceram. A Argentina era a principal concorrente comercial do Brasil e, sob a ótica de Oswaldo Aranha, uma boa relação do Brasil com os Estados Unidos “deveria

³ Jornal *La Nación*. *Actuará en el Colón el notable músico brasileño*. Buenos Aires, 28 out 1940. MVL 12.029.1.n.00. As reportagens sobre o concerto sinfônico de Villa-Lobos nos jornais de Buenos Aires e do Brasil identificados no Acervo do Museu Villa-Lobos se intensificam entre os dias 29, 30, 31 (dia do concerto), e entre os dias 01 e 04 de novembro. Nestes dois últimos dias, estas reportagens apresentam, em sua quase totalidade, críticas positivas em relação ao concerto sinfônico e à imagem de Villa-Lobos na capital argentina.

⁴ As informações detalhadas sobre a organização da visita da Embaixada ao Uruguai estão presentes na correspondência entre Curt Lange e Villa-Lobos. Os dados referentes ao repertório, músicos e logística relacionada às orquestras locais foram detalhados por Villa-Lobos em carta enviada a Curt Lange. Ver: Carta enviada por Villa-Lobos a Curt Lange em 27 jul. 1940. ACL 2.2.S15. 1096. Sobre a visita da embaixada artística brasileira ao Uruguai em 1940, ver: ARCANJO, p. 341-371, 2019.

neutralizar as possibilidades de avanço dos argentinos no comércio com aquele país” (BELCHIOR, 2019, p. 166).

Em 1940, Oswaldo Aranha, chanceler brasileiro nos Estados Unidos, deixou evidente que a visita de Villa-Lobos à Argentina era um evento importante para a diplomacia brasileira e que a música, desta forma, assumiria lugar significativo para a política externa do país. Nota-se que as duas viagens faziam parte deste mesmo roteiro. Em telegrama enviado ao embaixador brasileiro no Uruguai, Baptista Luzardo, no dia 8 de outubro de 1940, um dia antes da chegada de Villa-Lobos ao país, Aranha externalizou essa face diplomática do compositor, ao solicitar a Luzardo que sua viagem se estendesse à Argentina (BELCHIOR, 2019, p. 176).

A presença de Villa-Lobos e da “Embaixada Artística” no Uruguai, citada pelo jornal argentino *La Nación*, fazia parte dos programas realizados pelo Instituto Cultural Uruguaio-Brasileiro (ICUB) e pelo Instituto Interamericano de Musicologia (IIM), criados naquele ano de 1940 e, este último, liderado pelo musicólogo Francisco Curt Lange, personagem diretamente relacionado à política de boa vizinhança e ao pan-americanismo. No caso do Brasil, estes programas integravam as iniciativas do governo de Getúlio Vargas associadas ao Ministério das Relações Exteriores em conjunto com o Ministério da Educação e Saúde e com o Departamento de Imprensa e Propaganda. (NEPOMUCENO, 2015; ARCANJO, 2019; BELCHIOR, 2019). Logo após o término de suas atividades musicais e oficiais no Uruguai, a visita a Buenos Aires foi articulada e patrocinada pela embaixada brasileira daquela cidade, representada pelo embaixador Rodrigues Alves.

Na década de 1940, a política diplomática entre o Brasil e os outros países da América Hispânica tomou rumos importantes e passou a se distinguir por ambiguidades no que se refere às relações entre o Estado Novo e as políticas associadas ao pan-americanismo. Neste contexto, Curt Lange, articulador da visita de Villa-Lobos ao Uruguai, tentava estabelecer um projeto de integração das Américas por meio de contatos nos países hispano-americanos e nos Estados Unidos. Para tanto, o musicólogo passou a

se corresponder com diversos intelectuais do continente e tentou transformar seus projetos em programas apoiados pela União Pan-Americana.⁵

Estas iniciativas diplomáticas foram empreendidas no Uruguai, na Argentina e no Paraguai junto aos diplomatas vinculados às embaixadas brasileiras, geralmente sob a coordenação dos adidos culturais.⁶ Como no caso de Villa-Lobos, chefe da comitiva artística, “adido cultural” consiste em uma categoria complementar às funções diplomáticas, atores culturais que desempenham funções diplomáticas junto à imprensa e à cultura, encarregados das missões diplomáticas e que recebiam atribuições do governo neste sentido (NEPOMUCENO, 2015).

A excursão da “Embaixada Artística Brasileira” fazia parte de atividades oficiais que se desenvolveram a partir de 1934, quando o governo de Getúlio Vargas iniciou um processo de reorganização do Ministério das Relações Exteriores, por meio de um programa cultural intitulado *Missões Culturais Brasileiras*, para a aproximação com outros países da América Hispânica. Até os anos 1930, os diálogos com essas nações eram muito frágeis. Daquele momento em diante, o governo Vargas passaria a implantar um programa de intercâmbio cultural sistemático nesses países e o Uruguai tornara-se parceiro estratégico (NEPOMUCENO, 2015).

Na primeira seção deste artigo, o objetivo se concentra na análise do papel dos periódicos argentinos e brasileiros na difusão da visita de Villa-Lobos a Buenos Aires no ano de 1940 e de suas atividades oficiais como funcionário do Estado Novo, tendo em

⁵ O Pan-Americanismo tem como marco oficial a Primeira Conferência Internacional Americana, nas sessões que ocorreram de 02 out. 1889 a 19 abr. 1890. O termo teria aparecido pela primeira vez na imprensa norte-americana e, assim, passou a ser utilizado para designar a Conferência Pan-Americana e as reuniões posteriores. Desta forma, o termo Pan-Americanismo difundiu-se e passou a denominar o conjunto de políticas de incentivo à integração dos países americanos, sob a hegemonia dos Estados Unidos, que buscavam, fundamentalmente, o crescimento das exportações de seus produtos para o restante do continente. Como resultado desta primeira conferência foi criado o Departamento Comercial das Repúblicas Americanas, posteriormente denominado União Pan-Americana. Encontros periódicos foram realizados durante toda a primeira metade do século XX em diversas capitais do continente, até que, em 1948, na Conferência de Bogotá, foi criada a OEA – Organização dos Estados Americanos. Este intervalo de 58 anos foi marcado por tensas relações entre os países hispano-americanos e os Estados Unidos, devido à agressiva política intervencionista conhecida como política do *Big Stick*. A partir dos anos de 1930, com a Política de Boa Vizinhança de Franklin Roosevelt, os Estados Unidos, com o objetivo de reforçar sua hegemonia na América Latina, substituem as ações de força por estratégias de relações culturais (ARCANJO, p. 120-134, 2017).

⁶ “Ao contrário de outras áreas do governo, as relações exteriores já tinham uma estrutura administrativa bastante desenvolvida antes de 1930, e a reforma organizacional mais importante do governo Vargas foi a de unificação dos corpos diplomático e consular” (SCHWARTZMAN, 1982, p. 8).

vista o contexto histórico da diplomacia e da política externa brasileira. Pretende-se analisar a construção do papel “missionário” de Villa-Lobos na Argentina por meio da análise das representações construídas acerca de sua música associadas às atividades diplomático-oficiais do compositor por parte dos referidos jornais.

A imprensa foi, juntamente com Villa-Lobos, um dos principais atores deste evento. Mas, para falar dos jornais que trataram do evento, é importante contextualizar as particularidades das reportagens de cunho diplomático, bem como a função do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) como órgão de centralização das informações em nível nacional e internacional do Estado Novo. Desta forma, evidencia-se que as fontes jornalísticas apresentaram uma visão intencionalmente parcial do evento. A política de censura estabelecida pelo DIP torna-se um “filtro” necessário a se considerar para o exame do material jornalístico sobre a viagem diplomática de Villa-Lobos. A partir de 1937, no contexto de uma estrutura corporativista, o Estado Novo atrelou os sindicatos à esfera estatal e exerceu a censura sobre todos os meios de comunicação por meio do DIP, investindo na propaganda do regime (CAPELATO, 1999; DE LUCCA, 2005).

A segunda seção deste trabalho tem por objetivo o estudo do papel desempenhado pela música de Villa-Lobos na capital argentina, articulada às demandas políticas relacionadas à diplomacia brasileira e aos interesses internacionais. Este estudo leva em consideração, por um lado, as representações construídas pelos periódicos acerca do repertório dos concertos realizados na capital da Argentina; por outro lado, a linguagem musical propriamente dita, pois esta se mostrou decisiva para os propósitos políticos do evento. O repertório do concerto sinfônico organizado por Villa-Lobos, em diálogo com a literatura musicológica voltada para a análise musical da obra do compositor referente ao concerto em Buenos Aires, toma sentidos históricos significativos.

Portanto, como parte da metodologia deste texto, considera-se muito produtiva a análise historiográfica relacionada ao estudo das representações⁷ da realidade expressas

⁷ Na perspectiva de Roger Chartier, os trabalhos mais recentes no campo da história cultural deslocam a atenção do mundo do texto para o mundo da leitura, focando a importância das práticas de leitura e das construções de sentido a partir de diversas apropriações da arte no tempo. A construção de sentido, que se efetua no processo de leitura [ou escuta], enquanto um processo histórico, altera-se de acordo com o tempo e os lugares. As diversas significações de um texto literário ou musical dependem das formas por meio das quais ele é recebido por seus leitores [ou ouvintes]. Acredita-se que esta perspectiva teórico-metodológica pode ser empregada para uma análise histórica que tem a música como seu objeto de investigação (CHARTIER, 1990).

na produção musical que leva em consideração a necessidade de articulação entre a linguagem técnica e estética e as “imagens” construídas acerca desta em diferentes contextos. Para tanto, torna-se necessário o diálogo entre a música e outras tipologias de fontes no processo de análise de uma “rede de escuta”. Os críticos, os ouvintes, periódicos, programas de concertos e o próprio compositor oferecem elementos importantes para a atribuição de significados às obras (NAPOLITANO, 2005; ARCANJO, 2012).

Do ponto de vista musicológico, Paulo de Tarso Salles, ao estudar os quartetos de cordas de Villa-Lobos e ao avaliar as mais recentes pesquisas sobre a obra do compositor, destaca que a “crescente simbiose entre teoria e performance é um dos aspectos mais auspiciosos destes tempos”. O autor se refere à necessidade da reinterpretação da obra de Villa-Lobos estar conectada em algum momento à análise da estrutura musical, destacando, também, que a complexidade do objeto musical transita em torno da relação composição-performance-escuta (SALLES, 2018 p. 19).

Portanto, passo importante para os objetivos deste texto é a análise dos programas dos concertos e o diálogo com os trabalhos acadêmicos sobre as peças executadas por Villa-Lobos na Argentina, com o foco no concerto sinfônico, naquele ano de 1940. Deste procedimento, emerge uma questão importante: a música de Villa-Lobos apresentada naquele evento expressa a diversidade de sua produção musical, que não pode ser negligenciada frente ao caráter homogeneizador atribuído à obra do compositor brasileiro.

O propósito desta análise não é, de modo algum, minimizar o papel de Villa-Lobos como agente político do Estado Novo. O objetivo é relativizar a imagem reducionista do músico, que se teria tornado internacionalmente reconhecido, a partir dos anos 1930, exclusivamente em função das produções vinculadas às suas atividades burocráticas atreladas ao Estado. Pretende-se analisar o valor estético de suas peças, o qual era questionado por argumentos que buscam, ainda hoje, desqualificar a produção musical do compositor, associando estas ao oportunismo e, por vezes, à ausência de qualidade, como foi identificado pela literatura mais recente sobre a obra de Villa-Lobos (SALLES, 2009; DUDEQUE; SALLES, 2017).

2 – Villa-Lobos é notícia em Buenos Aires

Em 28 de outubro de 1940, o jornal *La Nación* anunciou a chegada de Villa-Lobos em Buenos Aires. O conteúdo da reportagem, intitulada “*Actuará en el Colón el notable músico brasileño*”, apresentou suas atribuições como funcionário do Estado Novo, em especial sua atuação relativa a “*la educación musical efectiva del pueblo*” por meio de “*una amplia organización pedagógica-musical dependiente del Departamento de Educación del Distrito Federal de Rio de Janeiro que no tiene su equivalente en ningun en la actualidad.*”⁸

Nota-se, na referida reportagem, que a imagem de Villa-Lobos estava associada às suas atividades oficiais. A produção musical do compositor, quando exposta, vinha quase sempre acompanhada de textos elogiosos relativos a suas funções burocráticas. Em 1940, havia oito anos que Villa-Lobos ocupava o cargo de diretor da Secretaria de Educação Musical e Artística, vinculada à pasta de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde. Os jornais que informavam a presença do brasileiro em Buenos Aires dimensionaram o trabalho do músico/funcionário público e, por conseguinte, do Estado Novo, destacando a importância da sua atuação educadora naquele contexto.

Além da articulação entre o concerto sinfônico, realizado no Teatro Colón no dia 31 de outubro, e a política oficial do Estado Novo, a propaganda do regime estaria presente também na palestra que seria realizada no domingo, dia 3 de novembro, três dias após o concerto. Tratava-se de uma conferência realizada no Teatro Cervantes. De acordo com o jornal *La Prensa* do dia 1º de novembro, “*el maestro Villa-Lobos pronunciará el domingo a las 10:30, una conferencia en el Teatro Cervantes con carácter gratuito. Dissertará el visitante sobre el tema ‘La música al servicio del civismo, implantada en el régimen del estado nuevo del Brasil’*”. No mesmo dia, seria realizado o concerto de câmara, de acordo com o *La Prensa*: “*En Amigos del Arte, a las 18:30, el maestro Villa-Lobos dirigirá un concierto de cámara, que también será gratuito, y contará con el concurso de Arnaldo Estrella, Oscar Borgerth, Iberê Gomes Grosso, Ruth Valadares Corrêa y José Vieira Brandão.*”⁹

⁸ Jornal *La Nación*. *Actuará en el Colón el notable músico brasileño*. 28 out. 1940. MVL 12.029.1.n.00.

⁹ Jornal *La Prensa*. *Héctor Villa-Lobos Fué Ovacionado en su audición de Anoche en El Colón Buenos Aires*, 1º nov. 1940. MVL 12.034.1.h.00.

Percebe-se, também, na documentação referente aos jornais brasileiros, o mesmo entusiasmo das publicações argentinas, com textos que exaltam a passagem do músico brasileiro por Buenos Aires. A mesma associação entre a música e o caráter oficial do evento pode ser encontrada nos jornais brasileiros. Este é o caso do *Correio Paulistano* que, com a manchete “O Êxito de Villa-Lobos no Prata”, informava “como o nosso embaixador em Buenos Aires relata o efeito da temporada do festejado maestro brasileiro na Argentina.”¹⁰ O getulista *A Noite*, que uma semana após as apresentações em Buenos Aires estampou a manchete “Foi coroada de êxito a embaixada artística nacional que visitou Montevideo e Buenos Aires”, destacou que “de passagem por Santos o maestro Villa-Lobos afirmou a satisfação com que viu realizado plenamente o programa da embaixada no exterior”.¹¹

Em seu conjunto, as reportagens presentes nos jornais portenhos e brasileiros que repercutiram a presença de Villa-Lobos e da Embaixada Artística em Buenos Aires eram muito semelhantes. O mesmo texto presente no *La Nación*, destacando as atividades cívico-pedagógicas, bem como as instituições vinculadas ao Estado Novo, pode ser encontrado, por exemplo, no corpo da reportagem de outro jornal argentino, o *Notícias Gráficas*, publicado no dia 29 de outubro, que trouxe a manchete intitulada “*El Ilustre compositor dirigirá un concierto sinfónico en el Colón*”.¹²

A semelhança entre as reportagens nos remete ao texto de Robert Darnton, no qual o historiador norte-americano analisou sua experiência na redação do *The Times* em Londres entre os anos de 1963 e 1964. Sobre as matérias diplomáticas, Darnton afirmou que, para veiculá-las, “o porta-voz do Ministério das Relações Exteriores dava uma declaração oficial, uma explicação oficiosa, uma análise de fundo para qualquer coisa que precisávamos saber”. Ao falar sobre as reportagens referentes à diplomacia, o historiador afirmou que “a informação vinha empacotada com tanto cuidado que era difícil

¹⁰ Jornal *O Correio Paulistano*. O Êxito de Villa-Lobos no Prata. São Paulo, 1º nov. 1940; MVL 09.043.1.e.00.

¹¹ Jornal *A Noite*. Foi coroada de êxito a embaixada arte nacional que visitou Montevideú e Buenos Aires, Rio de Janeiro, 9 nov. 1940. MVL 09.0034.1.d.00.

¹² Reportagens semelhantes são encontradas em recortes de jornais argentinos presentes no acervo do Museu Villa-Lobos: Jornal *Bandera Argentina*, “*Villa-Lobos realizará un concierto de autores de música brasileña*”, Buenos Aires, 29 out. 1940. MVL 12.031.1.b.00. A mesma manchete pode ser encontrada no Jornal *La Fronda* veiculado no mesmo dia: “*Villa-Lobos realizará un concierto de autores de música brasileña*”, Buenos Aires, 29 out. 1940. MVL 12.031.1.e.00. Ver também: Jornal *El Día*. “*Villa-Lobos realizará un concierto de autores de música brasileña*”. Buenos Aires, 29 out. 1940. MVL 12.031.1.F.00; Jornal *Crisol*. “*Villa-Lobos realizará un concierto de autores de música brasileña*”. Buenos Aires, 29 out. 1940.

desembrulhá-la e ajeitá-la de outra forma, em decorrência disso, as matérias diplomáticas pareciam muito semelhantes” (DARNTON, 1987, p. 85).

Nas duas semanas anteriores à chegada do compositor a Buenos Aires, os concertos realizados no Uruguai foram amplamente difundidos pela imprensa argentina. Os textos se referiam ao seu talento e à originalidade de suas obras, porém, sempre acompanhados de descrições referentes às atividades diplomáticas de Villa-Lobos como agente oficial do governo de Getúlio Vargas. Em 14 de outubro, o jornal portenho *La Prensa*, por exemplo, externou o caráter diplomático da visita ao Uruguai ao afirmar que “o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos será recebido na casa do embaixador Alberto Guani que oferecerá em sua honra uma reunião musical.”¹³

Para a análise crítica da produção da imprensa brasileira daquele contexto é importante destacar que, a partir de 1940, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) teve seu poder ampliado com a instalação, em cada Estado do país, de um Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP). O departamento só seria extinto em 1945 e sua atuação arrefeceria com a proximidade do fim da guerra e com a vitória dos Aliados. Durante os cinco anos de existência do órgão, os periódicos eram obrigados a reproduzir os discursos oficiais, dar ampla divulgação aos “grandes feitos” do governo e propalar a imagem positiva de Vargas a partir de matérias produzidas pela Agência Nacional. Havia íntima relação entre censura e propaganda.¹⁴

A censura impedia a publicação de algumas temáticas e ditava a difusão de outras. Os jornais não tinham autonomia. De acordo com Capelato, *O Estado de S. Paulo*, naquele ano de 1940, tentou uma resistência, mas o resultado foi a expropriação do jornal pelo regime que o converteu em “órgão oficioso”. *O Estado de S. Paulo* e *A Noite*, em São Paulo e *O Dia*, no Rio de Janeiro, tornaram-se os principais órgãos de propaganda do regime. Apesar disso, é importante salientar que “a cooptação dos jornalistas se deu através das pressões oficiais, mas também pela concordância de setores da imprensa com a política do governo” (CAPELATO, 1999, p. 175).

¹³ Jornal *La Prensa*. *Será agasajado en Montevideo el músico brasileño Villa-Lobos*. Buenos Aires, 14 out 1940. MVL 12.007.1.n.00. Ver também: Jornal *La Prensa*. *Recepción en la embajada del Brasil en honor del presidente*. 1940. MVL 12.023.1.g.00.

¹⁴ O DIP foi criado por decreto presidencial em dezembro de 1939 com o objetivo de difundir a ideologia do Estado Novo junto às camadas populares. Mas sua origem remontava a um período anterior. Em 1931, foi criado o Departamento Oficial de Publicidade e, em 1934, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC). Já no Estado Novo, no início de 1938, o DPDC transformou-se no Departamento Nacional de Propaganda (DNP), que finalmente deu lugar ao DIP.

Nota-se, nas reportagens produzidas pela imprensa brasileira daquele contexto, levando-se também em consideração o filtro da memória presente no Museu Villa-Lobos, o caráter subjetivo e monumental das reportagens que trataram da presença do compositor na Argentina. Ficam evidentes, também, o diálogo e a cooperação entre esses países no contexto da política desenvolvida pelo governo Vargas, o qual, a partir de 1934, almejava uma aproximação com a Argentina, preocupado com a ascensão econômica e política do país vizinho frente ao pan-americanismo.¹⁵

Pouco antes do golpe do Estado Novo, o direcionamento da política externa brasileira em relação aos outros países da América Hispânica, em especial a Argentina, foi manifestado em telegrama de Oswaldo Aranha a Getúlio Vargas datado de 31 ago. 1937. De Washington, o embaixador do Brasil nos Estados Unidos afirmou que:

[...] temos que promover nesse país uma ofensiva no sentido de conquistar a sua opinião (dos EUA), porque é inútil ou quase ineficaz a conquista de seu governo. Se o Brasil não se decidir a fazer essa conquista, poderá, aqui, usufruir apenas de condições comerciais favoráveis, mas não deve, sob pena de arriscar a sorte de seu destino político, contar com os Estados Unidos para as demais eventualidades que terá que enfrentar, quer para deter as ambições internacionais, quer para deter as rivalidades e ambições sul-americanas. [...] As grandes potências possuem aqui serviço permanente de propaganda, feitos por órgãos especializados de funcionamento discreto e eficiente e destinado a criar ambiente propício às atividades e objetivos de seus respectivos governos em todas as esferas da vida americana. Só a diplomacia não garante esse trabalho (ARANHA, *apud* NEPOMUCENO, 2015, p. 5).¹⁶

Para Nepomuceno (2015), a preocupação do chanceler está relacionada ao fato de que “a Argentina, a principal concorrente do Brasil na guerra comercial, já possuía uma divisão de publicidade e propaganda naquele país, ligada à estrutura do Ministério das Relações Exteriores” e, desta forma, já havia construído uma opinião pública positiva sobre a economia do país. Três anos após a carta de Aranha, a visita de Villa-Lobos à Argentina se mostraria um importante e delicado movimento das peças de xadrez no jogo da diplomacia cultural e da política externa brasileiras no contexto do Estado Novo.

No final da década de 1940, o Ministro Gustavo Capanema, ao projetar uma obra que visava um amplo e articulado panorama das realizações do governo Vargas, solicitou

¹⁵ Como a documentação aqui utilizada diz respeito ao acervo do Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro, deve-se levar em conta a construção de uma memória autobiográfica e seletiva relacionada à documentação presente no Museu (BELCHIOR, 2017, p. 159-178).

¹⁶ ARANHA, Oswaldo. CPDOC-Arquivo Oswaldo Aranha. Rio de Janeiro. OA cp1937-05.03, Parte 1 e 2 (citado por NEPOMUCENO, 2016, p. 1-13).

relatos parciais de todos os setores do governo. A obra não chegou a ser publicada. Porém, a consulta aos manuscritos, versões preliminares e capítulos acabados expressam “o mais completo autorretrato do Governo Vargas” (SCHWARTZMAN, 1982, p. 8). Com relação à política externa, nota-se nesta documentação “a grande ênfase dada à diplomacia brasileira no âmbito do pan-americanismo e a ausência de referências à presença desta diplomacia em seu ambiente preferido que foi sempre o Europeu” (SCHWARTZMAN, 1982, p. 8).

Isto pode ser entendido quando pensamos que, de todas as áreas de atuação do governo, a de relações exteriores talvez tenha sido a que mais foi afetada por uma súbita passagem de uma posição de neutralidade, ou mesmo de simpatia do Brasil em relação ao Eixo, a de aliança política e militar com os Estados Unidos [...]. É possível ver a transformação de uma postura neutralista à de comprometimento com os aliados, no final do período analisado [1942] (SCHWARTZMAN, 1982, p. 8).¹⁷

Seguindo as indicações de Schwartzman, no contexto da presença de Villa-Lobos na Argentina, momento anterior ao alinhamento mais cristalizado com os Estados Unidos, um dado importante a ser considerado é a ocorrência da Segunda Guerra Mundial. Evidentemente, a aproximação diplomática entre o Brasil e outros países sul-americanos fazia parte, também, daquela configuração geopolítica em relação à situação do continente Europeu imerso no conflito. Esse dado aparece nos jornais pesquisados e está diretamente ligado ao repertório apresentado no concerto sinfônico de Villa-Lobos no Teatro Colón, como será visto mais adiante na próxima seção deste artigo.

No jornal *O Globo* veiculado no dia 6 de novembro de 1940, percebe-se em uma das reportagens as relações construídas pelo periódico entre a visita de Villa-Lobos e a necessidade de construção de um “lugar brasileiro” no cenário econômico e geopolítico sul-americano, demonstrando como a imprensa reverberava as diretrizes oficiais da política externa naquele contexto da Segunda Grande Guerra. A reportagem exaltava a “Hora do Brasil” de Buenos Aires que irradia diretamente da famosa casa de espetáculos portenha o concerto do compositor brasileiro.” O jornal destacou “o alto significado espiritual do esforço da “Hora do Brasil” em Buenos Aires, fazendo com que a Caravana Artística Brasileira, chefiada pelo grande maestro e orfeonista Villa-Lobos, estendesse sua missão de divulgar a nossa música até Buenos Aires.”¹⁸

¹⁷ Para este assunto, ver: MOURA, 2012.

¹⁸ Jornal *O Globo*. O Concerto de Villa-Lobos no Teatro Colón patrocinado pela “Hora do Brasil” em Buenos Aires. 4 nov. 1940, MVL 09.031.1.e.00.

A reportagem reforçava o alcance geográfico da transmissão do concerto de Villa-Lobos que “pela primeira vez diretamente da famosa casa de espetáculos foi irradiado para o continente sul-americano um concerto de música brasileira.” Naquele contexto de aproximação com o pan-americanismo, o jornal, referindo-se ao concerto realizado nos Estados Unidos no ano anterior, não deixou de associar a imagem do compositor aos norte-americanos, ao informar que Villa-Lobos, naquele “espetáculo artístico levado por Rubinstein, realizado em Nova York, teve agora, com o concerto patrocinado pela “Hora do Brasil” em Buenos Aires, um triunfo que ratificou amplamente a fama e o prestígio de que foi precedido.”¹⁹

Figura 1: Recorte de jornal informando o concerto de Villa-Lobos no Teatro Colón e sua transmissão. A imagem estava presente em diversos jornais de Buenos Aires no dia do concerto.



Fonte: *La Razon*. “*Gran Concierto Sinfonico de obras del maestro brasileño Hector Villa-Lobos*”. Buenos Aires, 1940. Museu Villa-Lobos/RJ.

À primeira vista, a publicidade que circulou nos jornais de Buenos Aires com a foto de Villa-Lobos anunciando o concerto não difere muito das reportagens citadas anteriormente (Figura 1). Porém, articulada às demais fontes jornalísticas do contexto, uma análise iconográfica demonstra a riqueza da fonte. Na parte superior do recorte, o leitor é informado, por meio da frase “*Teatro Colón Hoy a las 21 y 30*”, sobre o local e o

¹⁹ Jornal *O Globo*, 4 nov. 1940. Sobre as relações entre Villa-Lobos e os Estados Unidos naquele contexto, ver: BELCHIOR, 2020.

horário do concerto; abaixo, a foto de Villa-Lobos divide o centro da página com os dizeres “*Unico Gran Concierto Sinfónico de obras del Maestro Brasileño*”; na parte inferior da página, os dizeres “*Hora de Brasil transmitira por LSI Radio Municipal de Buenos Aires en cadena con emisoras brasileñas e uruguayas*” divulgavam a transmissão radiofônica. A presença da imagem de um pequeno microfone, comum às rádios daquele contexto, reforça a informação acerca da transmissão do concerto. Este recorte de jornal, analisado de modo iconográfico e contextualizado, sintetiza os significados políticos do concerto de Villa-Lobos.²⁰

A emblemática fotografia do compositor já reconhecido internacionalmente, o simbolismo do local do concerto, a articulação diplomática entre os três países e o alcance geopolítico do concerto ilustrado pela informação acerca da transmissão das rádios da Argentina, do Uruguai e do Brasil articulam uma teia de significados que dão sentido ao evento. A harmonia da cooperação diplomática entre os três países é representada pelo detalhe da imagem do microfone que projetaria o som da apresentação de Villa-Lobos de modo integrado, demonstrando como o rádio, naquele contexto, desempenhava um significativo papel político como veículo de maior alcance entre as massas populares nos países latino-americanos. Assim, o contexto determina o significado e atribui sentido à documentação jornalística analisada anteriormente, e sentido iconográfico ao anúncio.

No mesmo dia do concerto, o jornal *O Globo* também anunciava que, “patrocinado pela “Hora do Brasil” em Buenos Aires, será transmitido hoje de 21:30 às 23:30 pela Rádio Mayrink Veiga o concerto que realiza o insigne maestro Villa-Lobos.”²¹ Desta forma, percebemos que a articulação entre os países se concretizou de modo sincronizado, tanto pelos jornais quanto pelos sistemas de transmissão das rádios dos países envolvidos na articulação internacional.

Ao longo deste tópico, percebeu-se que a história *nos* jornais se imbrica com a história *dos* jornais. Portanto, discutir a história referente a Villa-Lobos presente nos periódicos passa pela necessidade de se destacar, de modo contextualizado, o ano de 1940 e a história da imprensa naquele momento. Isto nos demonstra que a memória relacionada

²⁰ Para Carlo Ginzburg, todo documento iconográfico é polivalente e pode abrir caminho a uma série de significados díspares. “É o contexto que decide cada caso, qualquer interpretação pressupõe um ir e vir circular entre o detalhe e o conjunto” (GINZBURG, 2010, p. 40).

²¹ *O Globo*. Maestro Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 31 out. 1940. MVL 09.029.1h.00.

a Villa-Lobos no contexto do Estado Novo não deve ser reduzida àquela que se apresenta nas fontes “oficiais” jornalísticas.

Os jornais mencionados anteriormente faziam parte da “rede de escuta” do contexto. Por isso, esta deve ser articulada com a linguagem musical enquanto fonte historiográfica, pois não se pode correr o risco de reduzir o papel de Villa-Lobos para a política externa e a diplomacia brasileira às imagens construídas pelas fontes jornalísticas, em especial àquelas produzidas naquele contexto de censura política. Por isso, a seguir, trataremos do papel desempenhado pelo repertório apresentado por Villa-Lobos na Argentina naquele mês de outubro.

3 – “A Guerra”, o *Descobrimento do Brasil* e outras representações musicais do Brasil em Buenos Aires

Ao tratar da visita de Villa-Lobos à Argentina em 1935, Pedro Belchior destacou a importância da presença dos poemas sinfônicos *Uirapuru* e *Amazonas* no repertório do compositor brasileiro naquela ocasião. Para Manoel Aranha Correa do Lago, o *Uirapuru* – que estreou em 1935 no Teatro Colón de Buenos Aires, sob a regência do próprio Villa-Lobos – transformou-se em uma das obras mais significativas do repertório do compositor e tornou-se uma das produções mais emblemáticas do músico, tanto pelas temáticas associadas ao indígena e à floresta tropical, quanto pela magia de sua orquestração (LAGO, 2019).

Segundo Maria Alice Volpe, no contexto do modernismo, o “uirapuru” assume o protagonismo em relação ao “sabiá”, pássaro que representou a identidade nacional durante o Romantismo literário brasileiro. O exotismo, o mistério e a magia que envolve a mitologia vinculada à cultura indígena e folclórica, associa-se às representações sociais que circulam em torno do imaginário sobre esse pássaro, raramente visto ou ouvido, que vive na região da floresta do Amazonas (VOLPE, 2009).

Os significados do poema sinfônico *Uirapuru*, no âmbito da visita de Villa-Lobos ao Uruguai em 1940, foram tratados em outro texto (ARCANJO, 2019). No referido trabalho, buscou-se destacar como o vigor representacional da obra estaria diretamente relacionado às questões diplomáticas, geopolíticas e associadas, naquele contexto, à política externa do Estado Novo. O uirapuru, com o canto longo e melodioso,

assemelhando-se à sonoridade da flauta, vive na região norte do Brasil, e sua imagem é associada a um amuleto da sorte. O nome se refere à ave que vive em meio à floresta úmida nas Guianas, Venezuela, Colômbia, Equador, Peru e Bolívia, portanto, em quase toda região da Amazônia que compreende uma grande área geográfica da América do Sul, representando simbolicamente e de modo imaginário as ambições do Estado Novo em relação à política externa (ARCANJO, 2019).

Com o *Uirapuru*, Villa-Lobos atualizou, no contexto do modernismo, o imaginário edênico; suas apresentações na Argentina (1935) e no Uruguai (1940) reforçaram o caráter integrador pan-americano, por meio de uma geografia sonora imaginada da Amazônia. Os elementos musicais são (re)apropriados, (re)significados e (re)apresentados por meio do domínio de técnicas de composição que fazem dialogar formas de traço modernista, expressando o cruzamento de temporalidades históricas tradutoras das identidades brasileiras (ARCANJO, 2019).

Balizando-se nesta interpretação, bem como nas análises de Salles (2009), Volpe, (2009), Santos (2015) e Lago (2019), pode-se destacar o *Uirapuru* como elemento significativo na construção de um imaginário nacional que, entre os anos 1930 e 1940, reaparece como ícone ressignificado e atuante na busca do lugar do Brasil no cenário da política externa em relação aos vizinhos da América Latina. Desde o primeiro concerto realizado por Villa-Lobos no Teatro Colón (1935), as críticas positivas provocadas por essa apresentação, em especial das obras o *Uirapuru* e *Amazonas*, aparecem nas referências presentes nos jornais argentinos de 1940 que rememoravam a passagem anterior do compositor pela capital.

A memória apresentada pelos jornais e o impacto destas peças, em especial aquele referente a *Uirapuru*, no imaginário do público argentino, parece ter sido importante para a valorização da obra de Villa-Lobos, cinco anos depois da estreia de 1935. A imagem do compositor já estava associada à sua importante composição, dado que fica explícito no texto do jornal *Notícias Gráficas* do dia 29 out 1940, que, dois dias antes do concerto sinfônico do Teatro Colón, afirmou: “*acerca de sus últimas atividades, el autor del Uirapurú que conocimos en 1935, durante su última visita a Buenos Aires...*”²²

²² Jornal *Notícias Gráficas*. *El Ilustre compositor dirigira um concerto sinfônico en el Colón*. 29 out. 1940. MVL 12.030.1.1.00.

De acordo com o jornal *O Globo* (4 nov. 1940), o concerto realizado por Villa-Lobos no Teatro Colón no dia 31 de outubro fora transmitido diretamente pela Rádio Municipal de Buenos Aires e retransmitido pela Rádio Nacional de Montevideo e pela “Hora do Brasil”. Na referida reportagem do jornal *O Globo*, que informava a difusão radiofônica do concerto, destaque foi dado à presença do “ilustre” embaixador Rodrigues Alves²³, que patrocinara o evento, bem como de Baptista Luzardo, chanceler brasileiro no Uruguai. De acordo com o jornal:

[...] numa demonstração de *sýmpatia* ao nosso paíz compareceram ao mesmo o presidente em exercício da nação irmã Sr. Ramon Castilho, o ex-presidente, general Augustin Justo”, além do “corpo diplomático acreditado na capital portenha” e da “cultura e elegante sociedade portenha (*O Globo*. O Concerto de Villa-Lobos no Teatro Colón patrocinado pela Hora do Brasil em Buenos Aires. 4 nov. 1940, MVL 09.031.1.e.00).

Além desse concerto sinfônico, como parte de suas atividades oficiais durante a permanência em Buenos Aires, a Embaixada Artística Brasileira chefiada por Villa-Lobos e toda a comitiva diplomática do Brasil radicada na Argentina e no Uruguai, tinham na agenda a inauguração da *Grande Exposição Feira do Brasil*, na qual

foram apresentadas ao mercado argentino desde a matéria prima até a maquinaria, numa demonstração de nossa pujança e das possibilidades que oferece ao comprador platino, o importante parque industrial brasileiro, brevemente irão sentir” (Jornal *O Globo*, 4 nov. 1940).

De acordo com *O Globo*, nos intervalos da transmissão radiofônica do concerto de Villa-Lobos, foram realizados os primeiros comentários sobre a exposição que destacavam o êxito do evento, o que provocaria um impacto positivo, uma “propaganda nossa nos países hispano-americanos.” Ainda de acordo com o jornal, a Argentina

adquire em países de outros continentes muitos produtos, quer como matéria prima, quer manufaturados que podem ser oferecidos pelo Brasil. [...] O Brasil, da mesma forma, poderá buscar naquele país muitos produtos que compra de mercados extra-continentais.” (Jornal *O Globo*, 4 nov. 1940).

A justificativa apresentada pelos jornais para a necessidade da aproximação entre Brasil e Argentina vem ao encontro dos propósitos desta seção do artigo, que tem como objetivo a contextualização histórica do concerto sinfônico de Villa-Lobos realizado no Teatro Colón. Ao justificar o estreitamento comercial e diplomático entre os países sul-

²³ José de Paulo Rodrigues Alves foi embaixador no Paraguai (1921-1922 e 1924-1926), Argentina (1926-1930 e 1938-1944), Chile (1931-1935). Seu pai, Francisco de Paula Rodrigues Alves, foi presidente da República entre 1902 e 1906 e eleito novamente em 1918, mas não chegou a assumir o cargo, pois faleceu em 1919, vítima da gripe espanhola que assolara o Rio de Janeiro.

americanos, o jornal *O Globo* se referiu à Segunda Guerra Mundial como elemento decisivo para os intercâmbios entre estes países. De acordo com esse jornal, “A Guerra dificulta hoje estas importações, a oportunidade da “exposição-feira” em Buenos Aires dispensa assim, qualquer esclarecimento.”²⁴

Por meio desta contextualização, a presença da 3^a *Sinfonia* de Villa-Lobos, “A Guerra”, no repertório do simbólico concerto sinfônico realizado no Teatro Colón transmitido para a América do Sul, assume significados históricos relevantes e que requerem investigação, demonstrado que as relações entre música e cultura passam pelo estudo do contexto de produção, mas também pela análise dos sentidos atribuídos às obras em diferentes contextos históricos. Esses significados tornam-se mais claros quando pensados do ponto de vista da capacidade artística de Villa-Lobos de dramatizar aquele cenário histórico por meio da linguagem musical.²⁵

Villa-Lobos escreveu 12 sinfonias; a *Sinfonia n.º 3* foi composta no Rio de Janeiro, em 1919, para grande conjunto orquestral. A peça fora concebida para receber o presidente Epitácio Pessoa, que havia participado como representante do Brasil na Conferência de Paris, evento que reconfigurou o mapa da Europa após a Primeira Guerra Mundial. Havia sido programada a audição de três obras, a serem compostas por três compositores brasileiros, que teriam as seguintes temáticas: “a guerra”, “a vitória” e “a paz”. Após divergências sobre os compositores, o convite chegou a Villa-Lobos, que produziu a obra em menos de um mês (GUÉRIOS, 2003, p. 114-115).

Em 1940, vinte e um anos depois da escrita da obra, o então embaixador brasileiro na Argentina, José de Paula Rodrigues Alves, ouviria no Teatro Colón a obra de Villa-Lobos carregada de simbolismo e de significados políticos. O caráter programático da sinfonia, com citação do tema da “Marselhesa”, não passou despercebidos pela crítica jornalística de Buenos Aires. Ao contrastar o caráter estético da obra com a perspectiva vanguardista dos *Choros*, o jornal *La Nación* do dia seguinte ao concerto afirmou que:

²⁴ Jornal *O Globo*, 4 nov. 1940.

²⁵ A apresentação da sinfonia escrita em 1919, no contexto dos anos 1940, bem como os significados atribuídos à peça de Villa-Lobos por parte da crítica do contexto, remete-nos à perspectiva histórico-antropológica de Sahlins. Sob a ótica do autor, a história é ordenada de diferentes modos, atribuindo-se a ela diversos significados. Do mesmo modo, os esquemas culturais são ordenados historicamente, pois estes significados são reavaliados quando realizados na prática. A estrutura é ressignificada e não deve ser identificada apenas por uma perspectiva sincrônica. A história é ordenada na temporalidade, e, assim, observada, também, na diacronia dos diversos tempos históricos (SAHLINS, 1990).

la aparición de La Marsellesa la coloca en una posición estética similar a la obertura “1812” de Tchaikowsky, lo que es sorprendente en un compositor de vanguardia, algunas de cuyas concepciones son de gran importancia, como los famosos “Choros” que le dieron un renombre mundial y que todavía no conocemos” (*La Nación. A noche ofreció una audición de sus composiciones: varios intérpretes de categoría colaboraron en el programa.* Buenos Aires, 1 nov. 1940. MVL 12.034.1.e.00).

Nota-se nesta crítica o debate estético presente no início do século XX em torno do caráter descritivo da música e que nas artes plásticas surge sob a forma de defesa de uma arte não figurativa. O crítico valoriza os *Choros* e lamenta a ausência destes no repertório. Os *Choros* expressariam um modernismo esperado em relação à sinfonia apresentada por Villa-Lobos. Como demonstrado, ao articularmos o debate estético ao contexto histórico, a presença da sinfonia de Villa-Lobos no concerto se explica pelo caráter político associado à temática da obra.

O jornal *La Prensa* ofereceu uma descrição da sinfonia de Villa-Lobos que nos dá indícios para justificar a opção do compositor por acrescentá-la ao repertório. A reportagem demonstrou como a obra expressou o caráter apologético, apropriado ao evento diplomático. Ao comentar o *allegro* intitulado “A Batalha”, no qual aparece a citação do “*hino francés*”, o crítico afirma que “*La Batalla es una magistral, dinámica y cruel descripción de los horrores de la guerra, del tumulto de la lucha, cañonazos y tableteo, ametralladoras, gritos de dolor, y por fin, canto de la victoria que estala con el recuerdo de La Marsellesa*”. Ainda, de acordo com o periódico, “*raras veces la música alcanzó a semejante potencia, a fuerza tan avasalladora. Hector Villa-Lobos dirigió sus obras con emoción, delicadeza, energía y si algunos ensayos más hubieran sido necesarios.*”²⁶

O jornal *La Hora* (2 nov. 1940), apresentou uma crítica acerca de “A Guerra” que vai, em certa medida, na contramão do caráter elogioso apresentado nas outras reportagens. De acordo com o jornal,

La sinfonía No 3 “A Guerra”, con la que remataba el programa, nos pareció la obra menos significativa de las escuchadas el jueves; es una especie de “Júlio 1914” musical, con intenciones de iliada aliadófila. En el tercer movimiento (La Batalla) los acordes de la Marsellesa, ejecutados por las fanfarras, producen una penosa impresión de gacetilla periodística. Hay algo que suena a falso; es una guerra imaginada por quien no ha dejado en ella pedazos de alma, porque el dolor humano no está representado en la partitura. Sentimos la ausencia del humilde soldado desconocido y su

²⁶ Jornal *La Prensa*. Héctor Villa-Lobos *Fué Ovacionado em su audición de Anoche em El Colón* Buenos Aires, 1 nov. 1940. MVL 12.034.1.h.00.

poema anónimo y mutilado, y por eso, talvez, la obra se resiente de una grandilocuencia deshumanizada. Sin embargo, A Guerra revela al sinfonista erudito, que maneja las masas sonoras con asombrosa pericia y que suple con la técnica la insuficiente humanidad de la concepción (*La Hora. Presentación de Villa-Lobos*. Buenos Aires, 2 nov. 1940. MVL12.034.1.1.00).

Ao fazer referência à data de início da Primeira Guerra Mundial (julho de 1914), o crítico vê, na obra composta por Villa-Lobos em 1919, uma “exaltação” ao evento bélico e aos vitoriosos aliados. Com relação a esta crítica negativa do *La Hora à Sinfonia n° 3*, Paulo de Tarso Salles destacou a importância de se observar que o Brasil foi o único país sul-americano a tomar parte no conflito e a enviar tropas. Para ele, o distanciamento do campo de batalha se evidencia não apenas na substância musical da referida sinfonia, mas no evento em si, pois o envio das tropas brasileiras à Europa foi deliberado muito lentamente e a esquadra só chegou ao território europeu alguns dias após decretado o fim da guerra. Para Salles, é possível que a opinião do crítico argentino carregue, talvez, certa dose de ressentimento, já que o Brasil se beneficiou do acordo do Tratado de Versalhes que encerrou oficialmente a Primeira Guerra Mundial (donde vem a notabilidade de Epitácio Pessoa, que foi o embaixador da paz naquele congresso).²⁷

Esta perspectiva explicaria, também, que apesar de valorizar o aparato técnico da obra e a habilidade de Villa-Lobos enquanto compositor, o crítico reclamou uma perspectiva mais “humanizada” para representar os dramas da Primeira Guerra Mundial. Pode-se inferir que esta impressão poderia ter sido desfeita, caso o 3º movimento, intitulado “Sofrimento (Lento e Marcial)”, já houvesse sido composto e fosse apresentado naquela ocasião. Trata-se do momento mais dramático da obra por contrastar com as outras partes, podendo ser associada a uma “marcha fúnebre”.

Em junho de 1940 o exército alemão já havia invadido a França; o contexto em que foi realizado o concerto de Villa-Lobos foi marcado pelo bombardeio da aviação alemã contra o Reino Unido, demarcando o início da intensificação progressiva do caráter dramático da Segunda Guerra Mundial. Pode-se inferir que, ao destacar a ausência de dramaticidade na sinfonia de Villa-Lobos escrita em 1919, as notícias que chegavam do Velho Mundo, naquele momento da Segunda Guerra, interferiram na escuta e, portanto, no texto do crítico argentino.

²⁷ Paulo de Tarso Salles, em comunicação pessoal ao autor em 6 jul. 2020.

Com relação ao concerto sinfônico realizado no Uruguai no mês anterior²⁸, a 3ª Sinfonia e a 1ª Suíte de *O Descobrimento do Brasil* foram obras acrescentadas ao concerto em Buenos Aires. O programa deste concerto realizado no dia 31 de outubro (Figura 2) apresentava o seguinte repertório: Na primeira parte, o 2º movimento da suíte para piano e orquestra, *Ao Brasil*, tendo como solista Arnaldo Estrella; 1º e 2º movimentos da *Fantasia de Movimentos Mistos*, para violino e orquestra, solista Oscar Borgerth; a *Primeira Suíte do Descobrimento do Brasil*. Na segunda parte do concerto, foi apresentada a *Ária das Bachianas Brasileiras nº 5*, o segundo movimento da *Suíte para Canto e Violino* (“A Sertaneja”) e o “Xangô (canto de macumba)”, tendo como solista a cantora Ruth Valladares Corrêa. E, para finalizar o concerto, a já referida 3ª Sinfonia (“A Guerra”).

As peças selecionadas por Villa-Lobos expressam a versatilidade do compositor: concertos para instrumentos solistas e peças para canto e orquestra produzidas em diferentes momentos de sua vida criativa. As análises musicais propostas pelos trabalhos acadêmicos mais recentes sobre a obra de Villa-Lobos trazem novos elementos para a busca de significados históricos dessas obras naquela ocasião. As análises, articuladas com a memória construída por aqueles jornais empenhados em difundir as atividades burocráticas de Villa-Lobos, ampliam os sentidos de sua música no contexto do evento, associando a capacidade técnica do compositor e sua música como tradutora e construtora de um imaginário nacional em torno da brasilidade (ANDERSON, 2008).

Ao propor uma análise do lugar da canção na obra de Villa-Lobos, Achille Picchi (2017) investigou a “Cantiga do Viúvo”. O autor defende que o detalhamento formal presente na obra, resultante de seu domínio técnico, traz à luz as escolhas do compositor que “buscava formatação equivalente” à representação da imagem, demonstrando as habilidades do músico no trato com a canção. Para exemplificar as relações entre os procedimentos composicionais de Villa-Lobos e a utilização da imagética, expõe, a partir do material, da estrutura, da condução harmônica, do ritmo e também do texto-música, uma análise dessa *Seresta*. A partir dos diálogos entre a análise do material musical e a análise do texto-música, Picchi destaca a importância de se pensar a obra de Villa-Lobos, em especial seu domínio no trato com a canção (ARCANJO, 2018, p. 231).

²⁸ Programa do Concerto realizado em Montevideu (26 out. 1940). MVL 76.15.29.

A referida obra fez parte do concerto de câmara organizado por Villa-Lobos no dia 1º de novembro, três dias após o concerto sinfônico, na *Asociación Amigos del Arte*, na qual, além da “Cantiga do Viúvo”, foram apresentadas outras canções do compositor brasileiro, tais como, “Abril” e “Modinha”. Participaram deste concerto Arnaldo Estrella, Oscar Borgerth, Iberê Gomes Grosso, Ruth Valadares Corrêa e José Vieira Brandão. Na ocasião, Villa-Lobos recebeu um busto da *Associação Argentina de Música de Câmara* em reconhecimento ao seu repertório camerístico.²⁹

Figura 2: Programa do Concerto realizado no Teatro Colón (31 out. 1940).



Fonte: Programa de Concerto. *Concierto Sinfónico de obras del maestro brasileño Hector Villa-Lobos*. Muscu Villa-Lobos - MVL 74.15.28.

²⁹ Jornal *La Prensa*. *Héctor Villa-Lobos Fué Ovacionado en su audición de Anoche en El Colón Buenos Aires*, Buenos Aires, 1º nov. 1940. MVL 12.034.1.h.00; Jornal *El Mundo*. *Música Brasileira en A. Del Arte*, Buenos Aires, 4 nov. 1940, MVL 12.035.1.c.00.

Além da referida 3ª *Sinfonia*, destaca-se no repertório do concerto sinfônico a peça “Xangô”, que faz parte da série *Canções Típicas Brasileiras*, com o subtítulo “canto de macumba (ritual afro-brasileiro) – palavras cabalísticas”. De acordo com o jornal *La Prensa*, “joya conocida por nuestro público”³⁰, esta obra, representação de um dos mais populares e prestigiados orixás dos candomblés, terreiros, macumbas, do Recife ao Rio Grande do Sul, foi composta no ano de 1919 e possui 4 versões, sendo uma para canto e piano (1919), duas para orquestra (1919) e outra para coro a 5 vozes (1935). Juliana Ripke, ao propor uma análise da construção discursiva musical relacionada às representações referentes à cultura afro-brasileira na obra de compositores nacionalistas, afirma que a tópica³¹ “canto de xangô” é um elemento significativo na produção de Villa-Lobos (RIPKE, 2016).

Para o estudo analítico de “Xangô”, descrito pelo jornal argentino como “*el magnífico Xangô, sin duda la página mas significativa de todo el programa, igualmente repetida*”³², Juliana Ripke articula uma literatura que remonta a Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Arnaldo Estrela e Eero Tarasti e aos trabalhos mais recentes de Paulo de Tarso Salles e Nahim Marun. Ao identificar, por exemplo, o contraste rítmico entre tema e *ostinato*, ou melodia e acompanhamento (Figura 3), como característica essencial desta tópica, a autora percebe a definição de padrões de representação por parte de Villa-Lobos que foram posteriormente utilizados por outros compositores, tais como Camargo Guarnieri, Moacir Santos e Baden Powell. Percepções e convenções acerca dos rituais afro-brasileiros representados por meio das tópicas que fazem parte de uma tradição

³⁰ Jornal *La Prensa*. Héctor Villa-Lobos Fue Ovacionado en su audición de *A noche en El Colón* Buenos Aires, Buenos Aires, 1º nov. 1940. MVL 12.034.1.h.00.

³¹ Para compreender as tópicas como discursos musicais fundados numa musicalidade específica, Acácio Piedade (2017) afirma que estas são observadas como estruturas convencionais e consensuais, “lugares-comuns dos discursos musicais de modo a serem reconhecidos por uma audiência e produzir novos significados” (PIEADADE, 2017, p. 275). O autor aponta a retoricidade como concernente “ao nível de efeito retórico pretendido pelo compositor e produzido na audiência”. O aparato retórico estaria a serviço de um “roteiro de significados musicais” que se constituem numa narrativa construída a partir desta teia de significados. O estudo das tópicas tornam-se importantes instrumentos analíticos para o estudo da construção do nacionalismo na obra de Villa-Lobos e estabelece um fecundo diálogo com a produção acadêmica que investe nos estudos histórico-culturais sobre a obra do compositor (PIEADADE *apud* ARCANJO, 2018, p. 233).

³² O jornal se refere às *Bachianas Brasileiras n° 5* que também fizera parte do “Bis”. Jornal *La Nación*. *A noche ofreció una audición de sus composiciones: varios intérpretes de categoría colaboraron en el programa*. Buenos Aires, 1 nov. 1940. MVL 12.034.1.e.00.

inventada³³ e difundida na cultura musical brasileira como forma de significação e representação de elementos da estrutura musical (RIPKE, 2016; SALLES, 2019).

Figura 3 – Villa-Lobos, “Xangô”, versão para canto e piano, c. 1-4.

The image shows a musical score for the piece "Xangô" by Heitor Villa-Lobos, arranged for voice and piano. The score is in 4/4 time and B-flat major. The tempo is marked "Animado" with a metronome marking of 120. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *sf* and *p*. The vocal line includes lyrics in Portuguese: "Xan - gô! ó - lé gon - di - lê Ó - lá - lá!". The score includes dynamic markings such as *f*, *sf*, and *p*, and articulation marks like accents and slurs. There are also performance instructions like "Animado" and "3" indicating triplets.

Fonte: RIPKE, 2016, p. 162.

Retomando de modo mais verticalizado a temática relacionada à política externa e à diplomacia cultural, destacam-se os significados que podem ser atribuídos à 1ª Suite do *Descobrimento do Brasil*. De acordo com o *La Prensa*, a obra sinfônica “*El Descubrimiento de Brasil, Introducción y Alegria, también moderna, nos ofreció una nueva transformación del arte multiple del compositor, en dos páginas de vida interior intensa, en la riqueza rítmica, se afirman de acuerdo con el nuevo acento continental.*”³⁴ Como dito anteriormente, a peça foi acrescentada ao concerto sinfônico em Buenos Aires em relação àquele apresentado em Montevideo. A obra, escrita em 1937 como trilha

³³ Eric Hobsbawm esclarece que “o termo ‘tradição inventada’ é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período delimitado – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. [...] Por tradição inventada entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras, tácita ou abertamente aceitas. Tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (HOBSBAWN; RANGER, 1984, p. 9).

³⁴ Jornal *La Prensa*, 1º nov. 1940.

sonora do filme homônimo de Humberto Mauro, expressa a visão de Villa-Lobos acerca da colonização portuguesa no Brasil. Tanto o compositor quanto o cineasta, deixaram testemunhos afirmando a influência da carta de Pero Vaz de Caminha na criação dessas obras (JACQUES, 2014); essa não teria sido a única fonte de pesquisa para criação da película e sua trilha sonora. Dentre outros documentos, a iconografia fora também um artefato importante, em especial a obra pictórica *Primeira Missa no Brasil* (1860) de Victor Meireles que consiste em um marco iconográfico relacionado ao contexto de construção da identidade nacional brasileira do século XIX e apropriada com outros sentidos históricos (JACQUES, 2014).

É muito significativo notar que, como salienta Martinelli (2009), o motivo que perpassa a Suíte de Villa-Lobos diz respeito ao edenismo tratado anos mais tarde por Sérgio Buarque de Holanda em seu livro *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. A obra historiográfica publicada no ano de morte de Villa-Lobos, ao destacar o motivo edênico enquanto elemento cultural presente no imaginário da colonização portuguesa do Brasil, oferece-nos substratos para pensar os sentidos da obra de Villa-Lobos no contexto dos anos 1930 e 1940, tanto na produção do filme para o qual a peça de Villa-Lobos fora escrita, quanto em seu papel no contexto da viagem diplomática a Argentina em 1940.

O motivo edênico pensado por Holanda em seu clássico da historiografia brasileira é apresentado no concerto sinfônico de Villa-Lobos. Porém, naquele ano de 1940, a associação à imagem do paraíso por parte da obra musical vinha ao encontro das pretensões do Estado Novo e de sua política externa que apresentaria para os argentinos um Brasil paradisíaco, terreno econômico a ser explorado no plano comercial, como pode ser notado na imprensa da época. A “visão do paraíso” presente na narrativa da carta é (res)significada na trilha de Villa-Lobos ao descrever musicalmente a saga heroica dos portugueses na América. A nação de traços conservadores forjada pelo Estado Novo deveria promover o equilíbrio harmonioso entre indígenas e portugueses, harmonia esta traduzidos na película de Humberto Mauro e na obra de Villa-Lobos. Desta forma, o compositor brasileiro conseguiu articular a imagem dramática da Segunda Guerra Mundial ao imaginário edênico da colonização. Este imaginário tornara-se adequado para a construção de uma imagem do Brasil enquanto paraíso para a política externa argentina naquele momento de “necessária” aproximação.

Considerações finais

No mês seguinte aos concertos de Villa-Lobos, o ofício enviado a Oswaldo Aranha por Rodrigues Alves, embaixador brasileiro na Argentina, com cópia encaminhada a Gustavo Capanema pelo Ministério das Relações Exteriores, fazia um balanço da presença de Villa-Lobos na Argentina. Esse documento oferece elementos para pensarmos a dimensão da imagem e da obra do compositor para a diplomacia brasileira e o papel desempenhado por sua música em Buenos Aires. Ao destacar a “feliz ideia de trazer o maestro Villa-Lobos” e o “extraordinário sucesso” dele no Uruguai, o chanceler afirmou também que o talento dos músicos da “Embaixada Artística” impressionou a plateia no Teatro Colón. De acordo com o embaixador, pela primeira vez, o teatro realizara um “programa exclusivo de música de um só maestro.” Ainda sobre os músicos que acompanhavam Villa-Lobos em sua caravana, Alves afirmou que “a crítica foi unânime em reconhecer o extraordinário mérito de nossos artistas, cada um deles, um valor real dentro de suas especialidades.”³⁵

Ao se referir a Villa-Lobos como “nossa maior expressão artística”, o embaixador destacou o sucesso do concerto de câmara e do concerto sinfônico promovidos pelo maestro. Ele afirmou que essa opinião era compartilhada na Argentina por “muita gente entendida no assunto”. Em relação à conferência de Villa-Lobos sobre “a música como fator cívico e educativo”, Rodrigues Alves informara a Oswaldo Aranha que além de elogiar o “auxílio prestado pelo ilustre Presidente Vargas a obra que ele vai vitoriosamente realizando no Brasil”, Villa-Lobos expôs “suas doutrinas sobre a música, nas suas relações com o Estado, mostrando o quanto ela concorre para disciplinar as massas e criar dentro delas o ambiente de ordem e de calma, tão necessário ao trabalho pacíficos dos povos.”³⁶

O texto deste ofício expressa, em seu conjunto, de forma sintética, alguns dos temas tratados ao longo deste artigo. Nota-se a atribuição do valor doutrinário da obra de Villa-Lobos, seu papel disciplinador, pacificador e ordenador “dos povos” no contexto da ditadura do Estado Novo. De modo articulado a esta perspectiva, é importante perceber o valor atribuído à imagem positiva do músico visto pelo embaixador como o maior ícone

³⁵ Jornal *Correio Paulistano*, O Êxito de Villa-Lobos no Prata. São Paulo, 1º dez. 1940. MVL 09.043.1.e.00.

³⁶ Jornal *Correio Paulistano*, 1º dez. 1940.

da música brasileira naquele contexto. As qualidades do maestro são endossadas pelo embaixador, mas, segundo ele, embasado em “gente entendida do assunto.”

É dessa forma que, ao longo deste texto, tentamos demonstrar que o estudo historiográfico das relações entre Villa-Lobos e a política externa do Estado Novo não deve se limitar ao estudo de seu projeto educacional relacionado ao canto orfeônico e às atividades burocráticas estudadas de forma apartada da documentação musical. A valorização do poder representacional de suas obras não minimiza o papel de Villa-Lobos no contexto do Estado Novo, mas, de modo inverso, amplia as possibilidades de pensar sua atuação política, valorizando sua capacidade inventiva ao traduzir a cultura brasileira por meio de suas narrativas musicais imaginadas no contexto de uma cultura política nacionalista.

Na Argentina, duas dentre as obras apresentadas tomaram significados importantes naquele contexto. O discurso musical apresentado na 3ª *Sinfonia* (“A Guerra”) e na 1ª Suíte do *Descobrimento do Brasil*, quando analisado do ponto de vista histórico, tomaram sentidos políticos e culturais significativos para a diplomacia cultural e para a política externa brasileira. A articulação entre a documentação periódica e as fontes musicais, analisadas de modo contextualizado, demonstrou que quanto mais musicológica a pesquisa historiográfica se tornar, e quanto maior o diálogo da musicologia com a história, mais possibilidades de análise podem ser abertas para ambas as áreas.

Bibliografia

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARCANJO, Loque. *O ritmo da mistura e o compasso da História: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e modernismo musical no Brasil: Política e Redes Sociais entre os anos 1930 e 1940. *e-hum* - Revista Científica do Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes do UNI-BH, v. 3, p. 66-81, 2010a.

ARCANJO, Loque. As representações da nacionalidade nas *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos. *Revista Escritas* (Goiânia), v. 2, p. 77-101, 2010b.

ARCANJO, Loque. Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre o Americanismo e o Nacionalismo musicais (1932-1944). *Temporalidades*. Belo Horizonte. v. 3, p. 35-57, 2011a.

ARCANJO, Loque. (Re)dimensionando as fronteiras do nacional: identidades musicais de Heitor Villa-Lobos entre o Americanismo e o Pan-americanismo. *Relações Internacionais no Mundo Atual*, Curitiba, v. 11, p. 115-141, 2011b.

ARCANJO, Loque. História da Música: Reflexões teórico-metodológicas. *Modus: revista da Escola de Música da UEMG*, v. 7, p. 3-13, 2012.

ARCANJO, Loque. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

ARCANJO, Loque. Um músico brasileiro em Nova York: o Pan-Americanismo na obra de Heitor Villa-Lobos (1939-1945). Rio de Janeiro: *Estudos Políticos*, v. 6, p. 467-486, 2016a.

ARCANJO, Loque. A correspondência entre Heitor Villa-Lobos e Francisco Curt Lange: nacionalismo e americanismo musicais entre os anos 1930 e 1940. In: III Simpósio Villa-Lobos, 2017, São Paulo. *Anais do III Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA-USP, p. 120-134, 2017.

ARCANJO, Loque. Resenha do livro Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos. *Revista Música (Online)*. São Paulo: ECA/USP, v. 18, p. 226-238, 2018.

ARCANJO, Loque. O dossiê Villa-Lobos e o *Choros n. 10*: modernismo, “plágio” e opinião pública em tempos de crise política no Brasil (1952-54). In: IV Simpósio Villa-Lobos, 2018, São Paulo. *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA/USP, p. 217-235, 2018.

ARCANJO, Loque. Heitor Villa-Lobos e o americanismo musical de Francisco Curt Lange. In: III Simpósio Nacional Villa-Lobos: análise musical, história e conexões 55º Festival Villa-Lobos, 2018, Rio de Janeiro. UFRJ: *Anais do III Simpósio Nacional Villa-Lobos: análise musical, história e conexões 55º Festival Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 60-72, 2017.

BAGGIO, Kátia G. *A “outra” América: a América Latina na visão dos intelectuais brasileiros das primeiras décadas republicanas*. Tese de doutorado em História. São Paulo: Departamento de História, FFLCH, Universidade de São Paulo, 1998.

BELCHIOR, Pedro. “Cuícas e pandeiros para Stokowski ouvir!”: o disco *Native Brazilian Music* e a Política da Boa Vizinhança. *Revista de História*, v. 1, 2020.

BELCHIOR, Pedro. *O Maestro do Mundo: Heitor Villa-Lobos (1997-1959) e a Diplomacia Cultural Brasileira*. Tese de Doutorado em História. Niterói: Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal Fluminense, 2019.

BELCHIOR, Pedro. Carmen Miranda e Heitor Villa-Lobos: a imprensa hegemônica e a defesa da difusão da música brasileira no exterior no Estado Novo. Guarulhos/SP: *Anais ANPUH*, 2018.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CAPELATO, Maria H. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. Dulce Pandolfi (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, p. 167-179, 1999.

CAPELATO, Maria H.; PRADO, Maria L. C. (org.). Intercâmbios políticos e mediações culturais nas Américas. Assis, SP; São Paulo: FCL-Assis-UNESP; LEHA-FFLCH-USP, e-book - site: www.ffeilch.usp.br/dh/leha, 2010. Acesso em 05/08/2019.

CHERŇAVSKY, Analía. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. 2003. Dissertação de Mestrado em História. Orientadora: Maria C. P. Cunha. Universidade Estadual de Campinas, 2003.

CONTIER, Arnaldo D. Modernismos e Brasilidade: música, utopia e tradição In: NOVAES, Aduino (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CONTIER, Arnaldo D. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru: EDUSC, 1998.

CURT LANGE, Francisco. *Boletim Latino-americano de Música*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. 6, 1946.

CURT LANGE, Francisco. Villa-Lobos y el Americanismo Musical. *Revista Musical de Venezuela*. Caracas, n. 25, 1988.

DARNTON, Robert. Jornalismo: toda notícia que couber a gente publica. In: *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 70-97, 1990.

DUDEQUE, Norton. Villa-Lobos e a herança do estilo culto nas Bachianas Brasileiras. In: IV Simpósio Villa-Lobos, 2018, São Paulo. *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: ECA USP, 2018. v. 1. p. 237-265.

DUTRA, Eliana R. de F. *O Ardil Totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30*. Rio de Janeiro: UFRJ; Belo Horizonte: UFMG, 1997.

GALINARI, Melliandro M. *Estratégias político-discursivas do Estado Vargas: uma análise semiolinguística dos hinos de Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, Departamento de Letras, 2004.

GEERTZ, Clifford [1926]. *A Interpretação das Culturas*. 1º ed., 13º reimpressão – Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GUÉRIOS, Paulo R. *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

GUÉRIOS, Paulo R. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. v. 9, n.1. *Mana*, abr. 2003a.

GINZBURG, Carlo. David, Marat: arte, política e religião. In: *Medo, reverência e terror*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um Paradigma Indiciário. In: *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

JACQUES, Tatyana de A. *O descobrimento do Brasil (1937): Villa-Lobos e Humberto Mauro nas dobras do tempo*. Tese de Doutorado. UFSC, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2014.

JENKINS, Keith. *A História repensada*. Tradução de Mario Vilela. São Paulo, Contexto, 2001.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: PUC/RIO, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: sobre a patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 1999.

LAGO, Manoel A. C. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes Semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

LAGO, Manoel A. C. *O Uirapurú e o Tédio de Alvorada: discussão em torno de um study-score*. Palestra proferida no IX Simpósio Internacional de Musicologia, 2019. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2003.

LUCA, Tania R. de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, p. 111-153, 2005.

MARTINELLI, Leonardo. Visão do Paraíso? Villa-Lobos e a ideia de Brasil. S. Paulo: USP, *Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos*, p. 76-80, 2009.

MARTINS, Estevão R., História das Relações Internacionais. In: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, p. 73-95, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, C. B. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

NEPOMUCENO, Maria M. C. *A missão cultural brasileira no Uruguai: a construção de um modelo de diplomacia cultural do Brasil na América Latina (1930-1945)*. Tese de Doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina. São Paulo: USP, 2015.

NEPOMUCENO, Maria M. C. O Papel de Getúlio Vargas na elaboração de uma Diplomacia Cultural para a América Latina, após os anos 30. In: II Colóquio Pensar e Repensar a América Latina, 2016, São Paulo. II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina; *Anais*. São Paulo: PROLAM-USP, 2016. v. 1. p. 1-13.

PEPPERCORN, Lisa M. Some aspects of Villa-Lobos principles of composition. *Music Review*, v. 4, n. 1, fev. 1943. In: *Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PICCHI, Achille G. Villa-Lobos e a Canção de Câmera. In: Paulo de Tarso Salles e Norton Dudeque. (org.). *Villa-Lobos um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora da UFPR, 2017, p. 193-220.

PIEIDADE, Acácio T. C. Uma análise do Prelúdio da Bachianas Brasileiras N. 2 sob a perspectiva das tópicas, da retoricidade e da narratividade. In: Paulo de Tarso Salles; Norton Dudeque. (org.).

Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos. Curitiba: Editora UFPR, 2017, p. 273-289.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

RIPKE, Juliana. Tópicos afro-brasileiros em Villa-Lobos e outros compositores brasileiros: o canto de xangô. 53º Festival Villa-Lobos - I Simpósio Nacional Villa-Lobos, 2015, Rio de Janeiro. *Anais I Simpósio Villa-Lobos: Obra, tempo e reflexos*. Rio de Janeiro: Sarau agência de cultura brasileira e PPGM- UFRJ, 2016, v. 1, p. 157-171.

ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 17, 1996.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

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

SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos e sua brasilidade: uma abordagem a partir da teoria das marcações (*markedness*) de Hatten. *Revista Portuguesa de Musicologia* (nova série), v. 4, p. 67-82, 2017.

SALLES, Paulo de Tarso e DUDEQUE, Norton (org.). *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos*. Curitiba: Editora da UFPR, 2017.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.

SANTOS, Daniel Z. Narratividade e tópicos em *Uirapuru* (1917) de Heitor Villa-Lobos. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música. Santa Catarina; UDESC, 2015.

SCHWARTZMAN, Simon (org.). Estado Novo: um auto-retrato (arquivo Gustavo Capanema). Brasília: CPDOC/FGV; Ed. Universidade de Brasília, 1983.

VELLOSO, Mônica P. *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

VOLPE, Maria A. Villa-Lobos e o imaginário edênico de Uirapuru. *Brasiliiana*, Rio de Janeiro, revista da Academia Brasileira de Música, v. 29, p. 29-34, 2009.

WISNIK, José M. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

Recordando a compositora e musicóloga Graciela Paraskevaídís aos 80 anos de seu nascimento

151

Eliana Monteiro da Silva
Universidade de São Paulo
ms.eliana@usp.br

Amílcar Zani
Universidade de São Paulo
amilcarzani@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo recordar, refletir e dar visibilidade à obra musical, literária, investigativa e militante da compositora e musicóloga Graciela Paraskevaídís (1940-2017) em torno a temáticas como a música dos séculos XX e XXI, a música latino-americana e as questões de gênero neste ambiente. Usando como recorte a sua atuação como compositora e como integrante de comissões organizadoras de eventos como os *Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea* – além de editora dos sites *latinoamerica-musica.net* e *gp-magma.net* – pretende-se desenhar um perfil coerente e linear desta que foi uma das mais importantes pensadoras da construção de uma música de vanguarda na América Latina sem, no entanto, deixar de lado questões ligadas ao pós-colonialismo e à dependência econômica e cultural do chamado Primeiro Mundo.

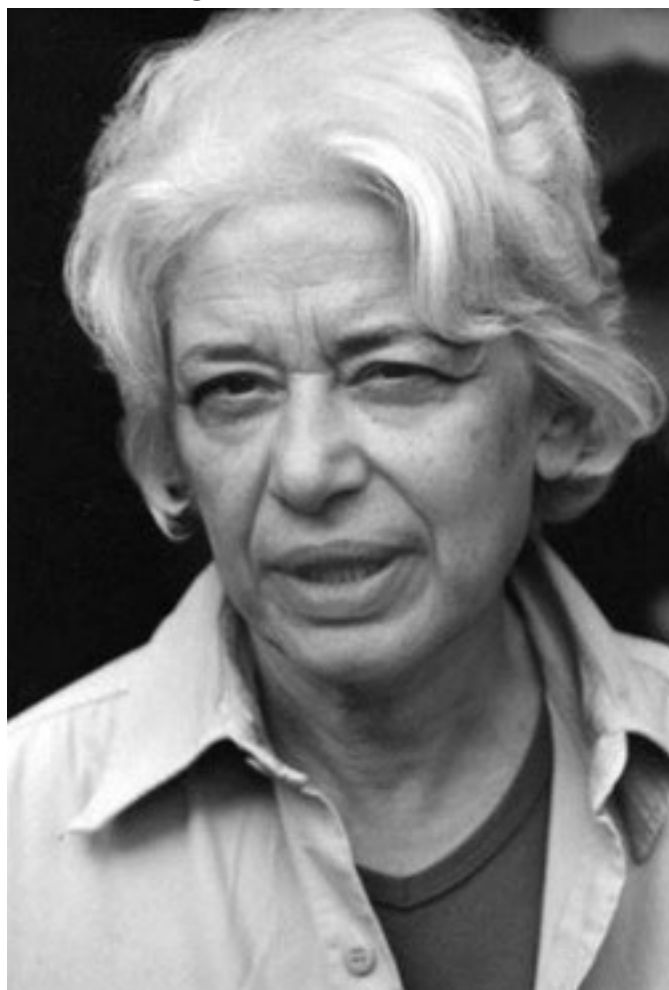
Palavras-chave: Graciela Paraskevaídís. Compositora. Musicóloga. Música latino-americana.

Remembering composer and musicologist Graciela Paraskevaídís at her 80th anniversary

Abstract: This article aims to remember, reflect and give visibility to the musical, literary, investigative and militant work of the composer and musicologist Graciela Paraskevaídís (1940-2017) around themes such as the music of the 20th and 21st centuries, Latin American music and gender issues in this environment. Focusing on her performance as a composer and as a member of organizing commissions of events such as the *Latin American Courses on Contemporary Music* - as well as the editor of the websites *latinamerica-musica.net* and *gp-magma.net* - we intend to draw a coherent and linear profile of this who was one of the most important thinkers of the construction of avant-garde music in Latin America without, however, leaving aside issues related to post-colonialism and the economic and cultural dependence of the so-called First World.

Keywords: Graciela Paraskevaídís. Women composer. Musicologist. Latin American music.

Fotografia 1 - Graciela Paraskevaídis.



Fonte: foto de Violeta Dinescu, s. d.¹

O que leva um músico a pesquisar outro músico? Conhecer sua história, interpretá-la, analisá-la, desfrutá-la, transmiti-la. Estabelecer pontes de comunicação, de estudo e de conhecimento de uma história de obras musicais que, em um país como o Uruguai, há ainda vários capítulos por escrever. Relacionar um universo criativo com outro – prévio ou posterior –, situá-lo, descobri-lo, mostrá-lo com seus defeitos e virtudes, e discuti-lo com rigor e sem falsos enaltecimentos, em seu contexto histórico. Quer dizer, resgatar a memória histórica e musical (PARASKEVAÍDIS, 1999, p. 5).²

¹ Imagem copiada do artigo *Libertad y rebeldia*, de Guilherme de Alencar Pinto, 2017. Dados nas Referências.

² “¿Qué lleva a un músico a atisbar en otro músico? Conocer su obra, interpretarla, analizarla, disfrutarla, transmitirla. Establecer puentes de comunicación, de estudio y de conocimiento de una historia de los hechos musicales que, en un país como Uruguay, tiene varios capítulos aún por escribir. Relacionar un universo creativo con otro – previo o posterior –, ubicarlo, descubrirlo, mostrarlo con sus defectos y virtudes, y discutirlo con rigor y sin fictas apologías, en su contexto histórico. Es decir, rescatar la memoria histórica y musical”. Esta e as demais traduções são da responsabilidade dos autores deste texto.

Introdução

A citação aqui reproduzida é da compositora e musicóloga Graciela Paraskevaídís em seu livro *Luis Campodónico, compositor*, mas nos parece oportuna para iniciar um diálogo com a biografia e obra da autora em questão, bem como com os(as) leitores(as) deste artigo. Embora não tenhamos à disposição um espaço equivalente às 132 páginas em que Graciela discorre sobre seu colega uruguaio, esperamos com este texto dar mais visibilidade às composições da musicista, além de refletir acerca de sua contribuição como pesquisadora, organizadora de eventos acadêmicos e musicais, professora, intérprete e defensora de causas pontuais. Desta última vertente destacamos seu especial interesse pela chamada música contemporânea (que abrange a música realizada entre a segunda metade do século XX e o início do século XXI), pela música latino-americana e pelas mulheres compositoras.

Lembrar Graciela Paraskevaídís a 80 anos de seu nascimento é debruçar-se sobre a história da música erudita na América Latina. Assim como sua conterrânea Isabel Aretz (1913-2005), autora, entre outros, do livro *América Latina en su Música*³, Graciela pesquisou, analisou e disponibilizou informação sobre inúmeras obras de compositoras(es) do continente, publicando livros e/ou textos em papel e/ou virtualmente. Foi co-fundadora do sítio eletrônico latinoamerica-musica.net juntamente com o suíço Max Nyffeler, atuando como redatora e responsável, e do gp-magma.net, seu site pessoal (MONTEIRO DA SILVA, 2019, p. 307).

Também como Isabel Aretz, cujo casamento com o etnomusicólogo venezuelano Luis Felipe Ramón y Rivera leva-a a fixar residência na Venezuela em 1947 (*Idem*, p. 135), Graciela deixou a Argentina para instalar-se em Montevideú como cidadã uruguaia em 1975. A união com o compositor e musicólogo Coriún Aharonián (1940-2017) propiciou a ambos formar um importante acervo sobre a música latino-americana, fornecendo material para muitas pesquisas relevantes.

Atualmente este acervo está alojado na Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídís, em Montevideú, presidida pela filha do casal Nairi Aharonián⁴.

³ Dados nas Referências.

⁴ Para mais informação consulte fundacionarchivogracor@gmail.com.

Notas biográficas comentadas

Nasci em Buenos Aires em 1940, no quinto andar da Paraguai 2073, entre Junín e Ayacucho. Em seguida a família viveu no andar térreo da Ayacucho 740 e no sétimo piso da José E. Uriburu 581 (entre duas linhas de metrô, a alguns passos do imprescindível coletivo 60, perto do mítico cine Lorraine, do Teatro Colón e das fabulosas livrarias da rua Corrientes) (PARASKEVAÍDIS, apud CORRADO, 2014, p. 123)⁵.

Assim a compositora e musicóloga argentina e uruguaia Graciela Paraskevaídís descreveu as circunstâncias de seu nascimento, a 1º de abril de 1940, e infância, no livro em que Omar Corrado (org.), Cergio Prudencio, Max Nyffeler, Thomas Beimel, Daniel Añez, Osvaldo Budón, Wolfgang Rüdiger e Natalia Solomonoff – além da própria compositora – discutem sua obra musical. Graciela nomeou o capítulo em que narrou sua autobiografia como *Apuntes (auto) biográficos (a la manera de Silvestre Revueltas y Juan Carlos Paz)*.

A referência direta ao compositor mexicano Silvestres Revueltas (1899-1940), a quem a musicista se revela “devedora dos exemplos éticos e musicais” (CORRADO, 2014, p. 123) se deve ao título do livro *Silvestre Revueltas por él mismo: apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*⁶, compilado por sua irmã Rosaura – onze anos mais jovem – no centenário de seu nascimento em 1989. Já sobre Juan Carlos Paz (1897-1972) não há menção em seus “apuntes (auto) biográficos”, embora se possa observar a identificação nutrida pela musicóloga em relação ao compositor argentino na entrada que fez sobre ele no site latinoamerica-musica.net: “Paz, que faleceu em Buenos Aires em 1972, encarna o espírito mais questionador e polêmico da música argentina” (PARASKEVAÍDIS, 2003)⁷.

⁵ “Nací en Buenos Aires en 1940, en el quinto piso de Paraguay 2073, entre Junín y Ayacucho. La familia vivió luego en la planta baja de Ayacucho 740 y en el séptimo piso de José E. Uriburu 581 (entre dos líneas de subte, a pasos del imprescindible colectivo 60, cerca del mítico cine Lorraine, del Teatro Colón y de las fabulosas librerías de la calle Corrientes)”. Esta e as demais traduções são da responsabilidade dos autores deste texto.

⁶ Cf.: REVUELTAS, 1989. Dados nas Referências.

⁷ “Paz, quien falleció en Buenos Aires en 1972, encarna el espíritu más cuestionador y polémico de la música argentina”.

Questionar era algo que Graciela Paraskevaídis fazia constantemente, sempre em busca do novo e evitando a acomodação. Thomas Beimel (*apud* CORRADO, 2014, p. 31) transcreve depoimento da compositora a este respeito:

Ainda que a ninguém importe muito, ser compositor ou intérprete é uma maneira de estar no mundo, é fazer perguntas e buscar respostas, é tratar de existir e resistir, é duvidar e questionar. Também é um modo de exercer o direito à liberdade e, portanto, um ato de rebeldia⁸.

Por meio da composição e das demais atividades por ela exercidas, Graciela registrou sua maneira de “estar no mundo” e, mais além, de pensar o mundo. Filha de pai grego e mãe argentina – também descendente de gregos –, cedo percebeu a necessidade de fazer escolhas e se responsabilizar por elas, como contou a Max Nyffeler (*apud* CORRADO, *op. cit.*, p. 20): “Sou de procedência europeia, mas nasci e cresci na América do Sul e foi minha livre escolha ficar ali, atuar ali, compor ali e não na Europa”⁹. O que não significa que fosse fechada ao cosmopolitismo e à diversidade, muito pelo contrário. Na mesma entrevista a Nyffeler, ressaltou:

Temos uma determinada origem e uma história pessoal. E isso é o maravilhoso: esta mescla de procedências..., esta história justamente do próprio e do alheio. Ou seja: onde está então o limite? Às vezes para nós no próprio reside o alheio e vice-versa¹⁰.

O pai de Graciela nasceu em Atenas, Grécia, de onde cedo emigrou para Istambul (TUR). A vida o levou para Buenos Aires, onde conheceu a mãe da musicista – também descendente de gregos, porém portenha. Graciela estudou grego e falava neste idioma com o avô e a avó. Foi numa igreja ortodoxa grega de Buenos Aires que ela assistiu ao que chamou de seus “primeiros eventos musicais organizados” (PARASKEVAÍDIS, *apud* CORRADO, *op. cit.*, p. 123)¹¹. Posteriormente ingressaria no Conservatório Nacional de Música de Buenos Aires, onde estudou piano e composição.

⁸ “*Aunque a nadie le importe mucho, ser compositor o intérprete es una manera de estar en el mundo, es hacer preguntas y buscar respuestas, es tratar de existir y resistir, es dudar y cuestionar. También es un modo de ejercer el derecho a la libertad y, por ende, un acto de rebeldía*”.

⁹ “*Soy de procedencia europea, pero nací y crecí en Sudamérica y fue mi libre elección quedarme allí, vivir allí, actuar allí, componer allí y no en Europa*”.

¹⁰ “*Tenemos un determinado origen y una historia personal. Y eso es lo maravilloso: esta mezcla de procedencias..., esta historia justamente de lo propio y lo ajeno. O sea: ¿donde está entonces el límite? A veces para nosotros en lo propio está también lo ajeno y a la inversa*”.

¹¹ “*Los primeros eventos musicales organizados a los que recuerdo haber asistido en mi temprana niñez fueron algunas impactantes representaciones sonoras en la iglesia ortodoxa griega de Buenos Aires*”.

Foi bolsista do Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) do Instituto Di Tella, em Buenos Aires, sendo a primeira mulher admitida na instituição. Esta experiência, bem como o contexto histórico e político da década de 1960 na América Latina, levou-a a procurar novos horizontes e vivências, como o intercâmbio acadêmico que realizou em Freiburg im Breisgau, Alemanha, pelo DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico). Viveu posteriormente em Berlim, como convidada do Programa de Artistas em Residência, e em Stuttgart, convidada pela Akademie Schloss Solitude. Recebeu Medalha Goethe em 1994 pelo conjunto de atividades desenvolvidas na Alemanha.

Teve composições comissionadas, premiadas e interpretadas em diferentes países, como Alemanha, Argentina, Bolívia, Brasil, Canadá, Chile, Colômbia, Coreia do Sul, Cuba, Escócia, Espanha, EUA, França, Grã-Bretanha, Grécia, México, Romênia, Suécia, Suíça, Turquia, Uruguai e Venezuela. Paralelamente, Graciela Paraskevaídís desempenhou amplo trabalho pedagógico e investigativo. Deu aulas particulares e atuou em estabelecimentos como a Escuela Universitaria de Música em Montevideo, para a qual redigiu o estudo *La mujer como creadora de bienes musicales en América Latina: una documentación* em 1989¹². Deu palestras e participou de inúmeros encontros e congressos internacionais.

Foi membro de juris em concursos de composição, além de integrar equipes organizadoras dos *Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea*, do *Núcleo Música Nueva de Montevideo* e da *Asociación Nacional de Compositores de Chile*. Dizia pertencer afetivamente “tanto à margem ocidental como à oriental do Rio de la Plata” (PARASKEVAÍDIS, *apud* CORRADO, 2014, p. 124)¹³. Assumiu as duas nacionalidades – argentina e uruguaia –, mas conhecia profundamente várias nações do continente latino-americano.

Escreveu ensaios sobre música latino-americana dos séculos XX e XXI, muitos dos quais disponibilizou nos endereços eletrônicos citados anteriormente. Foi coeditora da *World New Music Magazine*, traduziu textos e livros (como *Los signos de Schoenberg*, de Jean-Jacques Düñki) e escreveu o prefácio de *Hay que caminar sonando*, do

¹² Dados nas Referências.

¹³ “Pertenezco afectivamente tanto a la orilla occidental como a la oriental del Río de la Plata”.

compositor e maestro boliviano Cergio Prudencio. Além do livro sobre Luis Campodónico, escreveu também *La obra sinfónica de Eduardo Fabini*, em que analisou e desvendou a obra deste a quem definiu como

[...] o maior em idade de uma notável e muito diversa geração de compositores a que pertencem Silvestre Revueltas (1899-1940) do México, Amadeo Roldán (1900-1939) e Alejandro García Caturla (1906-1940) de Cuba, Carlos Isamitt (1887-1974) e Acário Cotapos (1889-1969) do Chile, e Juan Carlos Paz (1897-1972) da Argentina, compositores que confluem e coincidem nas décadas de 1920 e 1930 em uma atividade criadora que transforma o pensamento musical da América Latina no âmbito da assim chamada música erudita (PARASKEVAÍDIS, 1992, p. 1-2).¹⁴

Tal citação demonstra a profundidade com que a musicóloga conhecia os demais mestres da música do continente no período conhecido como Modernismo Latino-americano, traçando intersecções e paralelismos entre os mesmos. Essa era a maneira com que Graciela pesquisava cada temática por ela abordada, levando em consideração o entorno que circundava o assunto e seus desdobramentos.

Por esse motivo, entre outras contribuições, ela colaborou ativa e enormemente com a produção da série de CDs *Compositores Latino-americanos* da pianista argentino-brasileira Beatriz Balzi (1936-2001), fornecendo cópias de partituras, análises de obras e biografias de compositores já falecidos por ocasião das gravações:

A escolha do repertório representava um problema. O material impresso disponível era escasso e as gravações, praticamente inexistentes. A compositora Graciela Paraskevaídís entrou em ação desde o início, ajudando Beatriz Balzi a obter partituras, analisá-las e constatar seu valor representativo para a sociedade como um todo (MONTEIRO DA SILVA, 2014, p. 59).

Em 2014, quando da confecção do livro a ela dedicado pelo musicólogo argentino Omar Corrado, Graciela registrou seu depoimento: “Aos setenta e quatro anos, considero ter podido resistir aos horrores de várias ditaduras e às falácias das democracias subsequentes”¹⁵ (PARASKEVAÍDIS, *apud* CORRADO, 2014, p. 124).

Graciela Paraskevaídís faleceu em 2017, vítima de câncer.

¹⁴ “[...] *el mayor en edad de una notable y muy diversa generación de compositores, a la que pertenecen Silvestre Revueltas (1899-1940) de México, Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940) de Cuba, Carlos Isamitt (1887-1974) y Acario Cotapos (1889-1969) de Chile, y Juan Carlos Paz (1897-1972) de Argentina, compositores que confluyen y coinciden en las décadas de 1920 y 1930 en una actividad creadora que transforma el pensamiento musical de América Latina en el ámbito de la así llamada música culta*”.

¹⁵ “*A los setenta y cuatro años, considero haber podido resistir los horrores de varias dictaduras y las falacias de subsiguientes democracias*”.

A compositora

De acordo com biografia redigida por Graciela em seu site pessoal, gp-magma.net, a compositora “agradecia a Roberto García Morillo, Iannis Xenakis e Gerardo Gandini os ensinamentos e estímulos recebidos para a composição”¹⁶. Também se declarava devedora dos exemplos éticos dos compositores Edgar Varèse e Luigi Nono, além do já mencionado Silvestre Revueltas¹⁷.

Sobre seu processo criativo, Corrado (2006) aponta um interesse central no som como ponto de partida desde as primeiras composições. “Este material é modelado cuidadosamente a partir da contenção ou liberação de seu fluxo de energia e de sua expansão espacial”¹⁸.

A escolha do som desvinculado de qualquer contexto tem a ver com o questionamento feito por compositores e compositoras de seu círculo de trabalho e amizade – como a colombiana Jacqueline Nova, o argentino Eduardo Bértola e o guatemalteco Joaquín Orellana – acerca de uma autonomia cultural em relação aos modelos vindos do Hemisfério Norte nas décadas de 1960 e 70. Procurando fugir do que chamou de imitação epigonal e posicionamentos subordinados, a compositora optou por praticar a *tabula rasa* – também proposta por outros(as) compositores(as) em países diversos – de um modo particular e pessoal (BEIMEL, *apud* CORRADO, 2014, p. 32).

Nessa proposta, Graciela fez uso de justaposição e/ou sobreposição de camadas tímbrico-texturais, por vezes empregando-as como *ostinati*. A microtonalidade foi outra característica marcante, seja aquela obtida pela fricção entre frequências próximas, por trinados ou como resultante espectral.

¹⁶ “Agradecia a Roberto García Morillo, Iannis Xenakis y Gerardo Gandini las enseñanzas y estímulos recibidos para la composición”.

¹⁷ Sobre o francês-estadunidense Edgar Varèse, Graciela apontaria o apoio e interesse pela música latino-americana, a admiração por Lenin, o trabalho junto a coros de operários e como tudo isso se refletia em sua música no desejo de libertar o som das estruturas e tratamentos convencionais (PARASKEVAÍDIS, 2001). Do italiano Luigi Nono, ela recordaria a presença e as aulas ministradas no Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales do Instituto Di Tella, em 1967, quando, estando a Argentina sob ditadura militar, o compositor ofereceu seu concerto a Ernesto Che Guevara, chamando-o de “filho da Argentina” (PARASKEVAÍDIS, 2005). Já a admiração pelo mexicano Silvestre Revueltas vem, principalmente, de sua atuação como responsável pela delegação mexicana da LEAR - Liga de Escritores e Artistas Revolucionários - na Guerra Civil Espanhola em 1937 (PARASKEVAÍDIS, 2011).

¹⁸ “Esta materia se modela cuidadosamente a partir de la contención o liberación de su caudal de energía y de su expansión espacial”.

O compositor e regente boliviano Cergio Prudencio (*apud* CORRADO, 2014, p. 15) aponta também o uso de material austero, de caráter interválico ou timbrístico. Esta característica remete-se ao que Thomas Beimel nomeou como sua segunda decisão estética (depois da *tábula rasa*), que foi negar formas sentimentais de expressão – como a melodia – e criar um tom lacônico livre de qualquer ornamentação.

Sobre o *minimismo* representado por esta economia de recursos Graciela escreveu em seu site gp-magma.net referindo-se à obra *Austeras*, do compositor argentino Oscar Bazán. Segundo ela, o escasso uso de materiais aliado ao emprego de silêncios e à repetição ritualística dá à obra uma essencialidade, ao mesmo tempo que rejeita qualquer tipo de retórica. “O *minimismo* resultante se opõe ao *minimalismo* estadunidense da década dos sessenta, particularmente pela fonte histórica que o origina: a observação da experiência musical indígena” (PARASKEVAÍDIS, 2004)¹⁹.

Neste sentido, o uso de silêncios pela compositora – aliado à menor extensão temporal de suas peças –, representa mais um diferencial em relação ao *minimalismo* como se apresentou nos EUA, “com extensas macroestruturas” e “ausência total e voluntária de silêncios e de flutuações dinâmicas” (PARASKEVAÍDIS, *apud* ANASTÁCIO; ASSIS, 2019, p. 5).

Prudencio aponta também a ausência de uma estrutura formal discursiva e as mudanças súbitas de intensidade na composição de Graciela: “Para Graciela Paraskevaídís o manejo da intensidade é um recurso de apelo ao ouvinte, de convocatória à sua sensibilidade. Através da dinâmica ela denuncia, sofre, clama ou resiste”²⁰.

Exemplo desse procedimento pode ser conferido em sua peça *suono sogno* (1997), para violino solo e voz do intérprete, em que intensidade e articulação são trabalhadas de forma a dar expressividade à performance. De acordo com Luiza Gaspar Anastácio e Ana Cláudia de Assis,

[...] a utilização de distintos vibratos na voz, *crescendos* e *decrecendos* dentro da dinâmica *pppp* são alguns dos elementos que podem ser definidos no processo de construção da performance, para além das especificações da compositora a respeito (ANASTÁCIO; ASSIS, 2019, p. 4).

¹⁹ “[...] *el minimismo resultante se opone al minimismo estadounidense de la década de los sesenta, particularmente por la fuente histórica que lo origina: la observación de la experiencia musical indígena*”.

²⁰ “*Para Graciela Paraskevaídís el manejo de la intensidad es un recurso de apelación al oyente, de convocatoria a su sensibilidad. A través de la dinámica ella denuncia, se duele, clama o resiste*”.

É possível relacionar os procedimentos citados acerca da obra de Graciela com sua preocupação em estar constantemente atualizando sua forma de interpretar o tempo e a sociedade em que vive. Como disse Natalia Solomonoff:

Sem jamais ser programática, a criação desta compositora está em geral estimulada por sua percepção da realidade social, política e histórica circundante. É música que nasce de sua sensibilidade frente aos acontecimentos, frente aos homens e suas circunstâncias, frente à vida²¹ (SOLOMONOFF, *apud* CORRADO, *op. cit.*, p. 85).

A compositora designa como sua primeira obra *magma I*, para nove metais. Entre 1967 e 1984 ela comporia sete peças sob este título, em numeração contínua e crescente, sendo a última para 14 instrumentos de sopro, entre madeiras e metais. A formação das intermediárias foge aos conjuntos tradicionais de instrumentos, com exceção de *magma IV*, para quarteto de cordas. A preferência pelos sopros é explicada pela musicista como mais adequados à fusão em indeterminada massa sonora.

A palavra é outra de suas armas prediletas, optando por textos e versos de autores(as) por ela selecionados(as) cujo significado nem sempre fica claro quando a obra é vocal. Graciela opta muitas vezes por colocá-las no título – como, por exemplo, em *...a hombros del ruiseñor*, para piano (1997), cujo título deriva do poema *Ruiseñores de nuevo* do argentino Juan Gelman. Os versos do compositor e escritor brasileiro Chico Buarque de Hollanda em *Deus lhe pague* e *Construção* nomeiam suas *dos piezas para oboé y piano* (1995). As indicações de articulação e prosódia são incomuns e refletem a intenção da compositora: “cantar ‘como amordazado’, ‘angustiado’, ‘com desespero’, ‘como um grito’” (SOLOMONOFF, *apud* CORRADO, *op. cit.*, p. 88. Grifos da autora)²².

Na obra *viva voce* (2015), para piano, Graciela utiliza um de seus intervalos favoritos, a 4A – ou trítono. Apresenta-o em forma de díade, como trilo ou como cluster formado pelas notas intermediárias, de preferência nos registros extremos do instrumento (MONTEIRO DA SILVA, 2019, p. 300). O uso do extremo grave e do extremo agudo aparece em outras peças da compositora para o piano, como *um lado, outro lado* (1984). O abismo entre as alturas remete-se à já citada negação da discursividade e do uso de uma melodia no sentido tradicional do termo, além de adotar um caráter expressionista.

²¹ “Sin ser nunca programática, la creación de esta compositora está en general estimulada por su percepción de la realidad social, política e histórica circundante. Es música que nace de su sensibilidad hacia los hechos, hacia los hombres y sus circunstancias, hacia la vida”.

²² “cantar ‘como amordazado’, ‘angustiado’, ‘con desesperación’, ‘como un grito’”.

De acordo com a relação disposta por Graciela em gp-magma.net, suas últimas composições datam de 2016: *exento* e *Es hora*. A segunda é um dos raros exemplos de obras cujo título se inicia por uma letra maiúscula. Sobre elas não se obteve mais informação até a redação deste artigo, tampouco suas partituras constam do site da compositora.

A musicóloga

Coerente com sua atuação na composição foi a postura investigativa de Graciela Paraskavaídís enquanto observadora crítica da música de seu tempo, principalmente no tocante à América Latina. A pesquisadora buscou, cotidiana e ininterruptamente, preencher lacunas referentes à análise e registro da música erudita do continente, num ambiente em que esta é praticamente ignorada.

Os historiadores, os teóricos da cultura e da arte, os filósofos e sociólogos e, por que não dizer, os musicólogos latino-americanos – com as honrosas exceções do caso, claro – ainda não se ocuparam suficientemente das manifestações musicais contemporâneas eruditas. A literatura, as artes visuais ou a música popular parecem receber mais atenção neste sentido. Talvez por isso alguns compositores começaram a se dedicar a estes temas (PARASKEVAÍDIS, 2014, p. 2)²³

A criação e manutenção dos sites latinoamerica-musica.net e de seu site pessoal gp-magma.net foram os principais veículos de disseminação de suas descobertas, avaliações e indagações, práticas que não abandonou até pouco antes de seu falecimento. Fez questão de reunir, organizar e digitalizar documentações referentes a encontros e eventos, como, por exemplo, os *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* (1971-1989) – de cuja equipe organizadora participou a partir da quinta edição até o final.

A documentação dos quinze eventos - pôsteres, informes, fichas de inscrição, recortes de jornais, circulares, correspondência entre membros da equipe organizadora, destes com instituições, colaboradores, docentes e alunos, assim como o acervo dos registros gravados em diferentes suportes – foi abrigada, por decisão dos integrantes da equipe, majoritariamente na secretaria executiva com sede em Montevidéu, e parcialmente em São Paulo com Conrado Silva e no Rio de Janeiro com José Maria Neves. [...]

²³ “Los historiadores, los teóricos de la cultura y del arte, los filósofos y sociólogos y ¿por qué no decirlo? los musicólogos latinoamericanos - con las honrosas excepciones del caso, claro - aún no se han ocupado lo suficientemente de las manifestaciones musicales contemporáneas cultas. La literatura, las artes visuales o la música popular parecen haber recibido más atención en este sentido. Quizás por eso algunos compositores han comenzado a dedicarse a estos temas”.

A presente compilação surge destas fontes originais e foi ordenada cronologicamente (PARASKEVAÍDIS, 2009-2014, p. 2-3).²⁴

Em latinoamerica-musica.net, fez publicar textos em espanhol, português, inglês e alemão, de autores e autoras diversos(as). Dividiu os assuntos em abas, tais como “compositores”, “obras”, “sociedade”, “história”, “ensino”, “pontos de vista”, “relações”, “biografias” e “vínculos” (links) com autores e compositores, bem como com instituições.

Da aba referente a compositores constam textos de Oscar Bazán, Osvaldo Budón, Ilza Nogueira, Julio Estrada, Gerardo Gandini, Carlos Mastropiero, Chico Mello e William Ortiz acerca de suas obras ou reflexões sobre a música de seu tempo; al lado de artigos de Fausto Borém, Thomas Beimel, Ricardo Zelarayán, Omar Corrado, Pablo Fessel, Coriún Aharonián, José Ardévol, Carlos Kater, Tim Rescala, Tato Taborda, Olga Picún, Max Nyffeler, Cergio Prudencio e da própria Graciela Paraskevaídis sobre outros(as) compositores(as).

Também prolíficas são as demais abas do site, repletas de informação nos quatro idiomas citados.

Em gp-magma.net, a compositora declara sua própria produção, seja musical ou literária. Apresenta como abas “biografia”, “obras”, “partituras”, “CDs”, “edições”, “fotos”, “testemunhos”, “textos” e “vínculos”, além da portada inicial²⁵. Os idiomas disponíveis são: espanhol, inglês e alemão. Nessa plataforma Graciela disponibilizou ampla e gratuitamente todas as partituras de suas composições, com exceção das duas compostas em 2016.

Paralelamente ao trabalho de catalogação, redação e publicação, Graciela fez um trabalho de observação e reflexão sobre a música da América Latina dos séculos XX e XXI. Dissertou sobre a música dodecafônica e o serialismo no continente (1985), contou

²⁴ “La documentación de los quince eventos - afiches 3, informes, folletos, fichas de inscripción 4, recortes de prensa, circulares, correspondencia entre los miembros del equipo organizador, de estos con instituciones, colaboradores, docentes y alumnos, así como el acervo de los registros grabados en diferentes soportes - fue albergada, por decisión de los integrantes del equipo, mayoritariamente en la secretaria ejecutiva con sede en Montevideo, y parcialmente en San Pablo con Conrado Silva y en Río de Janeiro con José Maria Neves. [...] La presente compilación surge de estas fuentes originales y ha sido ordenada cronológicamente”.

²⁵ “‘biografía’, ‘obras’, ‘partituras’, ‘fonogramas’, ‘ediciones’, ‘imágenes’, ‘testimonios’, ‘textos’, ‘vínculos’”.

sobre a relação de Luigi Nono com a América Latina (2005), entrevistou o compositor e difusor do dodecafonismo no Brasil Hans-Joachim Koellreutter (1989), entre outros.

Em 2014, ela apontou alguns aspectos na música erudita do continente, chamando atenção para o que identificava ser uma espécie de “calmaria” em relação à estética, forma e linguagem. São suas palavras:

Tenho claríssimo que é tão perigoso reduzir e generalizar esta situação quanto prematuro externar opiniões sem a devida perspectiva. Em dez anos, é provável que eu tenha que desdizer algumas das minhas visões sobre a música erudita de hoje. Não obstante, baseada no contato com a mesma nesses anos, arrisco algumas observações de índole geral (PARASKEVAÍDIS, 2014, p. 7)²⁶.

O primeiro ponto realçado por Graciela foi o ressurgimento de gêneros tradicionais como a ópera, em especial em metrópoles como Buenos Aires, Cidade do México e Rio de Janeiro, onde havia condições de infraestrutura para tal. Ela apontou como adeptos dessa corrente os compositores argentinos discípulos de Gerardo Gandini, bem como os mexicanos Mario Lavista e Julio Estrada, os brasileiros Jorge Antunes, Tato Taborda e Tim Rescala, e o boliviano Cergio Prudencio.

Em segundo lugar ela anotou o surgimento de conjuntos de câmara com formação não convencional, abarcando músicos com experiência na linguagem “contemporânea”.

As obras para instrumentos solistas seguiam sendo compostas, com abordagens mais desvinculadas da técnica e do uso tradicional dos mesmos. Já as obras orquestrais eram cada vez mais raras, a não ser por encomendas de instituições e entidades financiadoras. A compositora observou um apego ao repertório sinfônico do passado como uma das causas desta ocorrência.

Em relação ao uso de tecnologias, registrou o uso de todo tipo de combinações multimídia, com ou sem cena.

²⁶ “Tengo clarísimo que es tan peligroso reducir y generalizar esta situación como tan prematuro brindar opiniones sin la debida perspectiva. En diez años, es probable que tenga que desdecirme de alguna de las visiones sobre la música culta de hoy. No obstante, en base a una frecuentación de la misma en estos años, arriesgo algunas observaciones de índole general”.

Notou a substituição da abstração e da teorização pelo sensorial e material. Ao mesmo tempo, observou um parco apreço pela forma e pouca preocupação com estruturas.

Diferentemente do que se manifestou na segunda metade do século XX, no XXI as composições não faziam referência a fatos ou sentimentos relacionados a épocas passadas.

O aumento quantitativo de conjuntos andinos de inspiração indígena na Argentina, Peru, Chile e Equador foi visto pela compositora como pouco crítico às questões decoloniais. Ela avaliou estes grupos como frutos de incentivos acadêmicos mais preocupados em cumprir um protocolo do que propriamente como posturas de resistência e de valorização das raízes do continente.

Concomitantemente, observou uma proliferação de músicas que chamou de formato “zero” e “light”, em consequência à globalização.

Finalmente, concluiu que as políticas culturais da América Latina seguiam indiferentes à inclusão da música erudita contemporânea como meta. Raramente apoiavam, por meio programas de incentivo e difusão, o surgimento de novas composições advindas das reflexões e inquietudes dos compositores e das compositoras no momento presente.

Tais considerações, feitas por Graciela Paraskevaídís (2014, p. 8-9) três anos antes de seu falecimento, a levaram a elogiar a postura da banca julgadora por ocasião do Prêmio de Composição Casa de las Américas 2011: os compositores Alejandro Cardona (CRI), Cergio Prudencio (BOL) e Juan Piñera (CUB) decidiram não conceder o prêmio a qualquer das 15 composições concorrentes. A justificativa foi que, sendo este um concurso tão importante para a música latino-americana e caribenha, não poderiam concordar com a “situação crítica da composição musical e, por extensão, dos processos formativos desenvolvidos na América Latina e no Caribe”²⁷.

²⁷ “Partiendo del reconocimiento de la importancia del espacio cultural que representa este Premio para la América Latina y el Caribe, el jurado integrado por Alejandro Cardona (Costa Rica), Cergio Prudencio (Bolivia) y Juan Piñera (Cuba), 9 luego de evaluar las quince obras concursantes decide, por unanimidad, declarar desierto el Premio de Composición Casa de las Américas 2011, por considerar que éstas reflejan la situación crítica de la composición musical y, por extensión, de los procesos formativos desarrollados en Latinoamérica y el Caribe”.

Sobre as mulheres que, além de ser mulheres, compõem.

Graciela não se declarava feminista. Sua postura em relação às compositoras, principalmente na América Latina, fazia parte de sua natureza observadora, crítica e militante. Entre janeiro de 1988 e dezembro de 1989 catalogou, em trabalho para a Escuela Universitaria de Música de Montevideo, 167 compositoras do continente, dos seguintes países: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, El Salvador, Honduras, México, Paraguai, Peru, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. Desta investigação tirou algumas conclusões que, como era comum em suas pesquisas, listou ao final, juntamente com uma extensa bibliografia.

Aparentemente esse trabalho pragmático derivou de algumas ponderações que a compositora realizara anos antes, por exemplo, quando externou em artigo à revista *Pauta*, do México, seu inconformismo com o modo como as mulheres eram desacreditadas e desestimuladas a enveredar no terreno da criação musical por seus professores e colegas homens. Já no início do texto, que intitulou *Acerca de las mujeres que, además de ser mujeres, componen* (1986), ela disse:

A questão da mulher como criadora de bens musicais começa frequentemente com uma frase dita – e ouvida – com admirado assombro: “Para uma mulher, não está mal!” Se esconde aí não só o benevolente e irônico sorriso ante as surpreendentes e inesperadas proezas de um macaco amestrado, senão também o paternalismo machista do amo seguro de si mesmo, arrogante e generosamente superprotetor dominando sobre todas as raças e espécies inferiores e infra-humanas: negros, indígenas, mulheres... (PARASKEVAÍDIS, 1986, p. 54)²⁸.

Isto posto, Graciela questiona o quanto este machismo, patriarcal e arrogante, incide sobre as mulheres ocidentais provocando nelas uma dúvida acerca de sua própria capacidade intelectual e criativa. Mais uma vez ampliando o espectro, ela levanta a hipótese de ser este modelo herdado da situação colonial por que passaram os países latino-americanos. Segundo ela,

[...] caberia destacar que, [o machismo] também foi gerado por fontes europeias, pois, entre os muitos defeitos e imperfeições que encontrou o conquistador no índio americano, não parece haver figurado o machismo,

²⁸ *La cuestión de la mujer como creadora de bienes musicales comienza a menudo con una frase dicha – y oída – con admirado asombro: “¡Para una mujer, no está mal!” Se esconde allí no solo la benevolente e irónica sonrisa ante las sorprendentes e inesperadas proezas de un mono amaestrado, sino también el paternalismo machista del amo seguro de sí mismo, arrogante y generosamente sobreprotetor dominando sobre todas las razas y especies inferiores e infrahumanas: negros, indígenas, mujeres...*”

implantado com os mesmos sutis métodos com que se levou a cabo exterminios e humilhações... (PARASKEVAÍDIS, 1986, p. 54)²⁹

Nesse primeiro artigo sobre o tema, Graciela ressalta que às mulheres foi concedido, ou, apontado, um caminho no âmbito da educação musical, assim como da interpretação de peças vocais e/ou para piano. Ela também menciona a existência de uma espécie de gueto, onde as compositoras poderiam divulgar suas obras e trocar experiências musicais: festivais, encontros, saraus, de e para mulheres. Corrobora para este destino quase implacável a ausência de uma formação sólida também a nível ideológico, “para assumir suas responsabilidades e concentrar esforços na problemática que a afeta – como mulher e como criadora – no seu âmbito sociocultural” (*idem*, p. 55)³⁰. Como se pode constatar, ela não poupava críticas também às colegas de gênero no tocante a encarar os desafios e conquistar espaços.

Da mesma forma como comentou que os(as) musicólogos(as) nem sempre se dedicavam a conhecer, decifrar e registrar a música deste continente, ao que muitos(as) compositores(as) responderam tomando para si a tarefa, Graciela se debruçou sobre a composição das mulheres latino-americanas a fim de saber quantas de fato existiam e o que e como estavam trabalhando. Foi quando iniciou a pesquisa para a Escuela Universitaria de Música.

Desta investigação tirou algumas conclusões que, como era comum em suas pesquisas, listou³¹:

1. As compositoras latino-americanas – assim como os compositores do mesmo continente – afirmaram-se gradualmente afastando-se com esforço da música de salão do século XIX.
2. Foi a partir da segunda metade do século XX que as compositoras se conscientizaram do que esperavam e desejavam ser no cenário musical. Tornaram-se mais críticas, mais exigentes, mais originais.

²⁹ [...] *cabría destacar que, [el machismo] también, fue generado por fuentes europeas, pues, entre los muchos defectos e imperfecciones que encontró el conquistador en el indio americano, no parece haber figurado el machismo, implantado con los mismos sutiles métodos con que se llevaron a cabo exterminios y humillaciones...*”

³⁰ “[...] *para asumir sus responsabilidades y concentrar esfuerzos en la problemática que la afecta – como mujer y como creadora – en su ámbito sociocultural*”.

³¹ Os itens que se seguem estão em PARASKEVAÍDIS, 1989, p. 252-256. Dados nas Referências.

3. A maioria delas uniu a prática da composição à atividade pedagógica, interpretativa e/ou investigativa.
4. Grande parte das compositoras manejaram os novos meios tecnológicos a disposição após 1950, embora houvesse uma predileção pela música instrumental e vocal. Muitas enveredaram para a música de cinema, teatro, dança e espetáculos mistos.
5. Graciela opinou que as compositoras apareciam com maior frequência entre colegas compositores em eventos voltados à música contemporânea. Em sua visão, a penetração de mulheres nestes encontros ocorreu mais na América Latina do que na Europa Ocidental ou nos EUA, onde as musicistas ficavam mais restritas a eventos de cunho feminista³².
6. Neste item a compositora questionou “por que há menos mulheres que compõem do que homens que compõem? Caberia se perguntar também por que há menos mulheres que homens parlamentares, menos decanas que decanos, menos professores que professoras, menos enfermeiros que enfermeiras?” E respondeu que isso derivava da educação ainda vigente, baseada em modelos masculinos considerados superiores, ensinados e cultivados pelas próprias mulheres (mães, irmãs, esposas, professoras). Tais modelos separados (“mamãe cozinha/ papai trabalha”)³³ haviam sido e seguiam sendo cristalizados sem questionamento³⁴.
7. Nos lugares do continente em que situações e fatores de ordem social possibilitavam, a compositora notou a presença de mulheres na criação musical. Entretanto, chamou atenção para sociedades matriarcais – como em regiões da Bolívia, Equador ou Peru – em que o que chamou de *europeização* não foi tão evidente a ponto de as mulheres sentirem necessidade de ingressar nessa área.

³² Pode-se comprovar esta observação da compositora comparando a documentação referente aos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea à dos Cursos de Verão de Darmstadt no mesmo período. Há uma presença maior de mulheres nos primeiros que nos últimos.

³³ “*mamá cocina / papá trabaja*”.

³⁴ “¿*Por que hay menos mujeres que componen que hombres que componen? Cabría preguntarse también: ¿Por que hay menos parlamentarias que parlamentarios, menos decanas que decanos, menos maestros que maestras, menos enfermeros que enfermeras?*”

“Seria forçar uma realidade que tem outras prioridades e outras formas de expressão individuais e coletivas”³⁵.

8. Onde as compositoras atuaram, Graciela enxergou posturas semelhantes às dos compositores em relação aos mesmos problemas, como a questão da dependência cultural e artística em relação ao chamado Primeiro Mundo. O próprio modelo machista e patriarcal é visto por ela como herança do colonialismo do continente.
9. Consequentemente, constatou que as compositoras existiam em maior número em países ou regiões latino-americanas onde houve um maior índice de branqueamento provocado pela colonização europeia.
10. Finalmente, as compositoras insistiram em trazer às sociedades suas propostas de comunicação e participação, transmitindo-as por meio da criação musical e artística. Como escreveu Graciela, isso não diferia da urgência de seus pares do gênero masculino.

A mulher deve seguir aprendendo e educando ao homem e a si mesma – há muitas que já o fazem em muitos lugares e em muitas atividades –, deve ir conquistando seu lugar, seu espaço, sua presença, sem falsos pudores nem falsos inimigos, onde considere – honesta e profundamente – que deve agir, influenciar, incidir. [...] E deve recordar que não é a única relegada, que não é a única vítima de um setor discriminado de diferentes maneiras ao longo da História... (PARASKEVAÍDIS, 1989, p. 256)³⁶.

Considerações finais

Graciela Paraskevaídis faleceu em 21 de fevereiro de 2017. No decorrer daquele ano várias homenagens foram feitas a ela, destacando a importância de seu legado musical, literário, investigativo e humanista. Além da Argentina e do Uruguai – países de que era cidadã – a Alemanha, a Grécia, a Espanha e a Colômbia, entre outros, renderam-lhe tributos.

³⁵ “Sería forzar una realidad que tiene otras prioridades y otras formas de expresión individuales y colectivas”.

³⁶ “La mujer debe seguir aprendiendo y educando al hombre y a sí misma – hay muchas que ya lo hacen en muchas partes y en muchas actividades –, debe ir conquistando su lugar, su espacio, su presencia, sin falsos pudores ni falsos enemigos, allí donde considere – honesta y profundamente – que debe accionar, influir, incidir. (...) Y debe recordar que no es la única relegada, que no es la única víctima de un sector discriminado de diferentes maneras a lo largo de la Historia...”.

A revista alemã *MusikTexte* n. 153 fez publicar vários artigos sobre a compositora e sua obra. O teatro Megaron de Atenas incluiu um concerto com suas composições na programação da bienal Documenta 14 de Kassel. A rádio da Universidade Nacional de Bogotá (COL) apresentou um ciclo de quatro programas a ela dedicados, enquanto o Círculo Colombiano de Música Contemporânea ofereceu uma palestra sobre Graciela em suas Jornadas anuais. Soma-se a essas manifestações a exibição do documentário *libres en el sonido*, de Ricardo Casas, sobre a compositora em Barcelona (ESP)³⁷.

Sua música, atuação em equipes organizadoras de eventos culturais e musicais, assim como sua vasta produção literária e musicológica, seguem vivas e relevantes para a comunidade latino-americana e além.

Aos 80 anos de seu nascimento, seu pensamento crítico tem ainda muito dizer e merece ser lembrado e divulgado.

Catálogo de obras³⁸

magma I (1966/67)

Para trompeta en do, trompeta en si \flat , cuatro cornos, dos trombones y tuba

La terra e la morte (1968, texto: Cesare Pavese)

Para coro mixto a cappella

magma II (1968)

Para cuatro trombones

“libertà va cercando ...” (1969, texto: Dante Alighieri)

Para coro mixto a cappella

Aphorismen (1969, texto: Karl Kraus)

Para dos recitantes, piano, percusión y cinta realizada en estudio privado

³⁷ Cf.: *Un año sin Graciela Paraskevaídís*. 2018. Dados na Bibliografia.

³⁸ As obras citadas constam do site gp-magma.net da compositora e foram copiadas como se encontram, em espanhol.

E desidero solo colori (1969, texto: Cesare Pavese)

Para coro femenino a cappella

mellonta tauta (1970)

Para acordeón

Die Hand voller Stunden (1970, texto: Paul Celan)

Para nueve voces mixtas a cappella.

Schatten (1970, texto: de Karl Kraus)

Para soprano y barítono amplificados

Schattenreich (1972, texto: Hans Magnus Enzensberger)

Para cuarteto vocal

magma III (1974)

Para flauta, trombón, chelo y piano

magma IV (1974)

Para cuarteto de cuerdas

huauqui (1975)

electroacústica, realizada en elac, pequeño estudio de Montevideo

magma V (1977)

Para cuatro quenenas

A entera revisión del público en general (1978/81)

electroacústica, realizada en elac, pequeño estudio de Montevideo

todavía no (1979)

Para tres flautas y tres clarinetes

magma VI (1979)

Para dos trompetas y dos trombones

y ... es como todo (1980)

Para dos flautas, dos clarinetes, trompeta y corno

un lado, otro lado (1984)

Para piano

magma VII (1984)

Para flautín, dos flautas, flauta en sol, clarinete en mi \flat , dos clarinetes en si \flat , clarinete bajo, dos trompetas, dos cornos, dos trombones

más fuerza tiene (1984)

Para clarinete

tres piezas infantiles (1986)

Para piano

el grito en el cielo (1987)

Para coro mixto a cappella

dos piezas para pequeño conjunto (1989)

Para oboe, clarinete, trompeta, claves y piano

sendas (1992)

Para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, corno, trombón y piano

el nervio de arnold (1992)

Para guitarra

“algún sonido de la vida” (1993)

Para dos oboes

nada (1993)

Para soprano

ta (1994)

Para flauta, oboe, clarinete y piano

otra vez (1994)

Para piano

pero están (1994)

Para flauta, oboe y soprano

No quiero oír ya más campanas (1995)

Para flautín, flauta, flauta en sol, oboe, corno inglés, clarinete en mi \flat , clarinete en si \flat , clarinete bajo, sirena, dos cornos, dos trombones, tuba

dos piezas para oboe y piano (1995)

I. ...pelo grito demente...

II. ...como se ouvise

en abril (1996)

Para piano

hacen así (1996)

Para cuarteto de percusión: xilófono, wood-block, gong y cuatro pares de claves

... a hombros del ruiseñor (1997)

Para piano

Alter Duft [Viejo perfume] (1997)

Para clarinete, guitarra, mandolina, violín, viola y chelo

libres en el sonido presos en el sonido (1997)

Para flauta, clarinete, piano, violín y chelo

suono sogno (1997)

Para violín

discordia (1998)

Para nueve voces solistas a cappella

contra la olvidación (1998)

Para piano

solos (1998)

Para flauta en sol y guitarra

piezas de bolsillo (1999)

Para cuatro percusionistas

dos piezas para piano (2001)

... il remoto silenzio (2002)

Para chelo

Soy de un país donde (2002)

Para trompeta, corno, trombón y tuba

Aruaru (2003, texto: Vicente Huidobro)

Para mediosoprano, clarinete, violín, chelo y piano

¿Y si fuera cierto? (2003)

Para flauta en sol, corno inglés y piano

wandernde klänge [sonidos errantes] (2004)

Para clarinete bajo, trompeta, guitarra, mandolina, violín, viola y chelo

“... y allá andará, según se dice ...” (2004/05)

Para pinkillos, tarkas, sikus, 2 wankaras, 1 par de claves.

tris (2005)

Para oboe, fagot y contrabajo

ático (2006)

Para flautín y flauta dulce sopranino

réplica (2007)

Para clave

alibi (2008)

Para cuarteto de saxofones

cada cual (2010)

Para piano a cuatro manos

bajo otros cielos (2011)

Para aerófonos y percusiones altiplánicas.

sin ir más lejos (2013)

Para flauta en sol, piano y percusión

un par (2015)

Para piano

175

viva voce (2015)

Para piano

exento (2016)

Para oboe

Es hora (2016)

Para dos percussionistas

Referências

ANASTÁCIO, Luiza G.; ASSIS, Ana C. Entre sons, silêncios e utopias: considerações sobre Graciela Paraskevaídís e sua obra *suono sogno*. In: *XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Pelotas, RS, 2019. Disponível em: <http://anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5756/2210>. Acesso em: 24/04/2020.

ARETZ, Isabel. *América Latina en su música*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 1987.

CORRADO, Omar. *En diccionarios*. 2006. Disponível em: http://www.gp-magma.net/es_testimonio.html#So. Acesso em: 12/02/2020.

CORRADO, Omar (org.). *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana. *Beatriz Balzi e o piano da América Latina: a música erudita deste continente analisada a partir das gravações da pianista na série de CDs Compositores Latino-americanos*. São Paulo: Tese de Doutorado em Música, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2014.

_____. *Compositoras latino-americanas: vida, obra, análise de peças para piano*. São Paulo: Ficções Editora, 2019. Disponível em: http://ficcoes.com.br/livros/compositoras_la.html. Acesso em: 12/02/2020.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. Acerca de las mujeres que, además de ser mujeres, componen. In: *Pauta: cuadernos de teoría y crítica musical*, n. 17. México D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1986.

_____. *Apuntes sobre Luigi Nono y su relación con América Latina*. 2005. Disponível em: <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/nono/apuntes.html>. Acesso em: 12/02/2020.

_____. *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea: una documentación*. Montevideo, 2009-2014. Disponível em: <https://www.latinoamerica-musica.net/index.html>. Acesso em: 13/02/2020.

_____. *Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tempo: algunas historias en redondo*. 2001. Disponível em: <https://www.latinoamerica-musica.net/compositores/varese/paras-es.html>. Acesso em: 12/02/2020.

_____. *Homenaje a Silvestre Revueltas*. 2011. Disponível em: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/Revueltas%202011.pdf. Acesso em: 12/02/2020.

_____. *Juan Carlos Paz*. 2003. Disponível em: www.latinoamerica-musica.net/bio/paz.html. Acesso em: 10/2/2020.

_____. *La mujer como creadora de bienes musicales en América Latina: una documentación*. Montevideo: Escuela Universitaria de Música, 1989.

_____. *Las Austeras de Oscar Bazán*. 2004. Disponível em: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-Austeras.pdf. Acesso em: 12/02/2020.

_____. *Luis Campodónico, compositor*. Montevideo: Ediciones Tacuabé, 1999.

PINTO, Guilherme de Alencar. Libertad y rebeldia. In: *Brecha*, Edición 1631, febrero de 2017. Disponível em: <https://brecha.com.uy/libertad-y-rebeldia/>. Acesso em: 14/02/2020.

REVUELTAS, Silvestre; REVUELTAS, Rosaura (recop.). *Silvestre Revueltas por él mismo: apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*. México D. F.: Ediciones Era, S.A. de C.V., 1989.

_____. *Notas sueltas sobre la música culta reciente en América Latina*. 2014. Disponível em: <http://www.gp-magma.net/pdf/partituras/Notas%20sueatas%20sobre%20la%20musica%20cult%20reciente%20en%20AL.pdf>. Acesso em: 12/02/2020.

Un año sin Graciela Paraskevaídis. In: *Diario La Juventud*, 22/02/2018. Disponível em: <https://www.diariolajuventud.com/single-post/2018/02/22/Un-a%C3%B1o-sin-Graciela-Paraskeva%C3%ADdis-1940-2017>. Acesso em: 14/02/2020.

O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada

Marcos Maturro Foschiera
Universidade Federal de Minas Gerais
marcosmaturro@gmail.com

Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais
flateb@gmail.com

Resumo: Com o objetivo de definir o conceito de Performance Culturalmente Informada e exemplificá-lo, o texto, após uma introdução de cunho teórico, examina quatro obras para violão solo de Carlevaro (1974), Aguirre (2004), Sinesi (1994) e Moscardini (2006), todas inspiradas no candombe uruguaio. A abordagem visou demonstrar como uma compreensão de dados culturais do gênero, baseada principalmente em Ferreira (1997), Ayestarán (1966), Fernandez (2017) e Aharonián (2007), fornece ao intérprete um horizonte para especular, experimentar e criar, contribuindo para uma elaboração crítica e autônoma de sua performance. Assim, nas obras analisadas emergem possibilidades de absorver práticas do candombe tradicional relativas à percussividade, acentuação, articulação e caráter ritualístico, mesmo com todas as dificuldades que a tradução para o violão de uma manifestação essencialmente percussiva apresenta.

Palavras-chave: Performance Culturalmente Informada. Candombe. Violão latino-americano.

Uruguayan candombe in guitar works: elements for a culturally informed performance

Abstract: In order to define the concept of Culturally Informed Performance and exemplify it, the text, after a theoretical introduction, examines four solo guitar works by Carlevaro (1974), Aguirre (2004), Sinesi (1994) and Moscardini (2006), all inspired by Uruguayan candombe. The approach aimed to demonstrate how an understanding of cultural data of the genre, based mainly on Ferreira (1997), Ayestarán (1966), Fernandez (2017) and Aharonián (2007), provides the interpreter with a horizon to speculate, experiment and create, contributing to a critical and autonomous elaboration of his performance. Thus, in the works analyzed, possibilities emerge to absorb traditional candombe practices regarding percussion, accentuation, articulation and ritualistic character, even with all the difficulties that the translation of an essentially percussive manifestation into guitar presents.

Keywords: Culturally Informed Performance. Candombe. Latin American Guitar.

1. Introdução

Neste texto, ao lado de objetivos mais específicos relativos ao repertório latino-americano para violão e ao gênero uruguaio candombe, pretendemos colocar sob exame o conceito de “Performance Culturalmente Informada”. Trata-se, até aqui, de expressão bem pouco utilizada na produção acadêmica em música. A busca em bases de dados

variadas¹, incluindo expressões de significação similar², retornou poucos exemplos, devendo-se destacar entre eles³ Medeiros e Silva (2014), o único texto que de fato propõe o conceito, ainda que rapidamente, valendo-se para tanto da quase inevitável analogia com o muito mais consolidado Performance Historicamente Informada.

A despeito dessa raridade, o conceito parece não só abrangente para fundamentar várias investigações em andamento ou recentemente concluídas na área de Performance Musical, como também promissor para as perspectivas do jovem campo, ainda bastante aberto e receptivo, da Pesquisa Artística.

A fim de caracterizar com o devido rigor a Performance Culturalmente Informada, é preciso satisfazer a algumas exigências, quais sejam: indagar pelas práticas musicais que o conceito se dispõe a cobrir; pôr à prova a sua necessidade, isto é, demonstrar que ele é mais preciso do que outros até aqui utilizados; exemplificar seu potencial teórico com metodologias que podem lhe estar associadas. Tais exigências devem também embutir a necessária explicação dos termos que compõem o conceito, ou seja, por que escolher "performance", "culturalmente" e "informada". Todos esses aspectos serão examinados ao longo do artigo, sendo que, na primeira parte, a Performance Culturalmente Informada será discutida dentro de um enquadramento histórico-conceitual, ao passo que, na segunda, encontrará aplicação para um repertório específico.

1.1 Performance Culturalmente Informada

A convencional divisão do universo musical erudito entre intérpretes e compositores pressupôs, como se sabe, um elemento mediador, a obra, materializado pela partitura com sua notação de pretensões universalistas⁴. Ainda que sempre sob alguma suspeita e submetida a questionamentos filosóficos que enfatizavam a distinção entre a obra musical propriamente dita e a partitura, do ponto de vista prático não há dúvida de

¹ Portal de Periódicos CAPES/MEC, Catálogo de teses e dissertações-CAPES, *Google Scholar*.

² Nas buscas, o termo "performance" foi substituído por "interpretação" e o termo "informada" por "orientada" e "fundamentada". Além disso, a busca foi realizada também em inglês com a expressão *culturally informed performance*.

³ Outros artigos que surgiram do levantamento eram voltados para a Educação Musical e abordavam a necessidade de um ensino culturalmente receptivo em aulas de música, tendo em vista os ambientes escolares multiculturais.

⁴ Evidentemente, em outros circuitos musicais a partitura como mídia, quando existe, é um suporte mais secundário.

que a notação operou uma redução sistemática da informação musical potencial com consequências de todo tipo, inclusive muitas vantagens práticas, como a difusão em larga escala do ensino de música. Para além disso, propiciou também a ilusão, em alguma medida, de que a apreensão atenta da partitura, fundada num treinamento rigoroso dos intérpretes, poderia comunicar e valer como acesso à obra em sua integralidade. Num mundo não imune a trocas culturais globais, mas ainda anterior à revolução tecnológica da internet, a notação, potencializada pela imprensa, viabilizou em determinados círculos especializados o conhecimento de culturas musicais distantes, muitas vezes indevidamente encapsuladas como representantes de identidades nacionais.

Assim, para ilustrarmos e muito resumirmos o funcionamento desse circuito com um exemplo brasileiro, é sabido que Villa-Lobos conseguiu alguma projeção no campo musical internacional ao superar as barreiras típicas de um mercado condicionado pela lógica da notação: ter obras publicadas por uma editora importante e executadas por intérpretes consagrados ou estabelecidos no campo – não necessariamente nessa ordem⁵.

Insistindo um pouco mais no exemplo, a projeção de Villa-Lobos possibilitou uma narrativa de inúmeras e arriscadas generalizações, como a que via a inserção da *música brasileira* no cenário internacional; a de intérpretes convencidos de que se aproximavam da realidade musical *brasileira* pelas mãos de Villa-Lobos; a própria ascensão de Villa-Lobos a condição de *compositor nacional* por excelência. Essas crenças, não obstante o gradual surgimento de objeções críticas, podiam subsistir na prática devido ao pressuposto de que a notação não apenas garantia acesso à verdade da obra, como se confundia de certo modo com ela, que esta se apresentava em medida suficiente na partitura e que, no fim da cadeia, na culminação de uma generalização definitiva, a obra era capaz de representar determinada cultura ou nação.

Num outro ponto de vista sobre o tema, a confirmar o privilégio da notação, tem-se uma constatação óbvia de que os currículos de cursos de música, conservatoriais ou universitários, sempre se estruturaram tendo o texto partitural como eixo. Sirva como exemplo o caso da disciplina Análise Musical, considerada de importância decisiva na formação de intérpretes e compositores, que cultivava o estudo minucioso do texto,

⁵ Sobre essa questão, e mais especificamente sobre a relação entre Heitor Villa-Lobos e Artur Rubinstein, veja-se GUÉRIOS, 2009, p. 139-141.

tomando-o como necessário ponto de partida inclusive quando se propõe a considerações estéticas mais abrangentes e que, em tese, não seriam deduzíveis da notação.

Uma vez no contexto contemporâneo, todavia, verifica-se fortíssima defasagem entre essa configuração de um saber musical excessivamente ancorado na partitura e um mundo em que a constituição, expressão e transmissão de informação e conhecimento, inclusive musical, ocorre em diversas mídias e de inúmeras maneiras. Para além de modificações internas na própria linguagem, que levaram, nas últimas décadas, a uma transformação considerável da notação e de sua função na comunicação musical, há que se falar na realidade multicultural em que infindáveis manifestações e práticas artísticas emergem de ambientes em que o som dispensa a mediação do texto. Em outras palavras, o acesso e o estudo de realidades sonoro-musicais por parte de especialistas, mais do que possível, é hoje exigido de várias maneiras, não havendo motivos para limitar-se à notação ou para alimentar a ilusão de que o estudo de uma obra comece e termine pela sua partitura. Não há dúvidas de que esta, mesmo que seja proposital e inevitavelmente sucinta, continua um elemento válido, muitas vezes imprescindível para o estudo de uma obra; porém, agora ainda mais do que antes, resta claro o seu caráter incompleto, provisório ou eventualmente residual em face de uma realidade que lhe é muito mais ampla.

A noção de *performance*, que de certa maneira redimensionou o que antes se entendia apenas como *interpretação*, por si só jogou alguma luz nessa problemática. Alexandre Zamith Almeida (2011), citando exemplos de pesquisas mais contemporâneas – como as do CHARM (Centre for the History and Analysis of Recorded Music), dedicadas ao estudo da música a partir de gravações – discute uma possível mudança paradigmática nas pesquisas musicológicas em direção a um forte diálogo com a performance. E, com muita competência, percorre alguns dos aspectos que mencionamos acima: o risco de uma identificação excessiva entre partitura e obra e o conseqüente apego reverencial ao texto, entendido como elemento “fixo” de aguda predominância na comunicação musical.

Seu objetivo inicial, simultaneamente a um redimensionamento da função da notação nos dias atuais, foi o de distinguir performance de interpretação. Seguindo as reflexões do linguista e crítico suíço Paul Zumthor, Almeida entende performance como

“momento global de enunciação que abarca todos os agentes e elementos participantes”
(2011, p. 64). E detalha:

Enquanto interpretação envolve todo o processo – estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete – que concorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra, performance é o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção interpretativa, mas repleto de imprevisíveis variáveis (ALMEIDA, 2011, p. 64).

O autor considera ainda que interpretação se liga à preexistência de um texto, ao passo que a performance pode prescindir dele. De fato, entendemos que esse é um *discrîmen* importante quando se analisam os dois termos. No limite, é lícito dizer que há interpretação de uma obra musical mesmo sem qualquer execução instrumental. É o caso de um analista, por exemplo, que se debruça sobre a partitura para examinar suas relações estruturais: é evidente que se apresenta aí uma atividade interpretativa de pleno direito, com leitura, posicionamento e avaliações da obra, na linha de um trabalho crítico habitual que continuamente complementa e sistematiza o que o texto propõe. Na outra ponta, a performance pode acontecer lá onde inexistente qualquer texto prévio, tal como ocorre em poéticas que privilegiam a livre improvisação, ou onde o texto tem função bem mais elementar, não raro um mero suporte mnemônico de um esqueleto estrutural. Entre um extremo e outro, há também, é claro, uma zona de quase indistinção em que interpretação e performance compartilham, além da própria execução musical, outros procedimentos de análise e pesquisa, visitando o texto com maior ou menor limitação de foco de acordo com diversos fatores. O que parece indiscutível, e válido como rigor conceitual, é que “performance” quer apontar decididamente não apenas para tudo que é imprevisível no evento musical, na produção mesma da música, mas também para aquilo que, mesmo diante de um texto prévio, excede o que nele pode ser notado ou controlado⁶. Ou seja, ao se falar em *performance*, quer-se acentuar o papel de uma expressividade

vinculada à transmissão de aspectos imensuráveis, impossíveis de serem transmitidos pela notação, mas concretos e internos à música enquanto

⁶ Considerar a interpretação uma atividade exclusivamente – ou mesmo principalmente – dependente do que se encontra em um texto prévio pode parecer algo muito redutor, sobretudo se levamos em conta as teorias da interpretação em outros campos do conhecimento como, por exemplo, o literário. É claro que interpretar um texto já implica ir além da sua literalidade imediata, traçar relações possíveis, improváveis e até arriscadas, alçar voos na direção de algo que o próprio texto não contém. Em se tratando de uma arte performática como a música, no entanto, essa restrição da interpretação é de certo modo necessária, pois a instância da performance vinculada ao momento da produção sonora requer que se estabeleça conceitualmente uma diferenciação.

manifestação sonora, porque dizem respeito à produção viva do som e às imprevisíveis ações e reações humanas envolvidas (ALMEIDA, 2011, p. 71).

A distinção entre interpretação e performance no âmbito de uma necessária crítica à primazia da notação forma apenas o primeiro passo, contudo, para a nossa proposta neste artigo. Porque a partir do inevitável e contemporâneo deslocamento da função da partitura – de único ou principal elemento da comunicação musical para um, entre tantos outros, modos de acesso à obra – é preciso indagar qual deve ser a atitude do performer diante de uma obra musical hoje em dia. Passado o tempo em que a suposta universalidade do código por si só servia como garantia de um acesso aceitável à realidade mais profunda da obra, o que devemos fazer para suprir as lacunas imensas que passamos a admitir e acusar na partitura? Agora que, saudavelmente contaminados pelo hábito da *suspeita*, típico da pesquisa acadêmica, precisamos sustentar de maneira mais crítica e argumentada as nossas escolhas interpretativas e nos posicionar inapelavelmente frente a uma tradição musical cada vez mais documentada, como devemos organizar nosso trabalho visando à performance de uma obra? Por fim, como levantar, escolher e hierarquizar as múltiplas informações que toda obra, na condição de produto cultural, inevitavelmente nos propõe e que constituem uma rede de significações possíveis?

São essas as perguntas que nos levam de volta ao conceito de Performance Culturalmente Informada mencionado acima. Como dissemos, ele praticamente não aparece na literatura acadêmico-musical, muito embora, queremos crer, seu foco esteja praticamente delineado nas mais importantes e reconhecidas investigações recentes sobre performance musical. É o caso, por exemplo, de Nicholas Cook que, em *Beyond the score* (2013), renova a sua louvável disposição em pensar a música como performance. O livro, como se sabe, é monumental tanto pela quantidade de temas e abordagens que propõe, quanto pela clareza e extrema habilidade dos argumentos, sempre capazes de evidenciar a superficialidade e mesmo insensatez de oposições tidas como irreduzíveis. Algo na linha da Performance Culturalmente Informada, mais do que legitimado nas páginas da obra, é praticamente reivindicado como uma necessidade epistemológica, embora não seja nomeado assim. Mas Cook é acima de tudo um analista, um musicólogo e crítico extremamente refinado. Seu olhar não é exatamente o mesmo de quem diariamente enfrenta um repertório com o objetivo de tocá-lo em público.

Nesse ponto, bem mais do que em Cook, surpreende a falta do conceito na literatura sobre Pesquisa Artística, esse ramo novo da pesquisa acadêmica que tanto vem crescendo em importância nos estudos de pós-graduação na área de Música. Se não quisermos ir longe, e examinarmos apenas o conhecido livro de López-Cano e Opazo (2014) com seu vasto elenco de exemplos de estudos possíveis ou efetivamente conduzidos sob o rótulo “Pesquisa Artística”, vamos nos deparar com alguns que se assemelham, quanto a objetivos e metodologias, ao que iremos exemplificar como Performance Culturalmente Informada na segunda parte deste artigo. Afinal, uma das chaves da pesquisa artístico-musical, colocada de modo muito geral, mas certamente válido, é ao mesmo tempo eleger a performance como objeto principal da investigação e fazer converter todo o esforço do pesquisador para um modo de *informar* a própria performance (LÓPEZ-CANO e OPAZO, 2014, p. 52).

A analogia com a bem mais famosa Performance Historicamente Informada (PHI), como já dissemos, é clara e imediata. No livro de López-Cano, PHI aparece várias vezes e talvez fosse interessante especular sobre os motivos da primazia da dimensão histórica nos estudos de performance musical. Sabe-se que a lógica de constituição do cânone musical ocidental, com alguns traços inegavelmente etnocêntricos, tende a afunilar e organizar a produção em uma linha diacrônica. E lá onde a simples diacronia se revela muito limitada, mesmo assim as diferenças espaciais (culturais) tendem a ser caladas em razão, mais uma vez, da funcionalidade redutora de um mesmo código notacional que ilude o intérprete ao igualar a diversidade na superfície do papel. Ora, é claro que as diferenças se constituem também no tempo e a atenção para com isso foi justamente desencadeada pelo movimento da PHI que trouxe à luz uma série de questionamentos decisivos sobre a produção musical de épocas anteriores – em relação a usos sociais da música, notação, organologia, práticas instrumentais e pedagógicas etc. Mas, tanto quanto o tempo e a história, também o espaço e a cultura devem ser entendidos como forças de relativização do presente e, assim, atuar contra a uniformização que este costuma impor não apenas ao passado, mas também, ainda mais quando hegemônico, sobre o espacialmente distante. Não há motivos, portanto, para ignorar que as diferenças culturais não sejam relevantes para a constituição de uma interpretação e performance que queiram ser fundamentadas e críticas.

A necessidade de informação cultural é particularmente aguda quando se trata do repertório para violão. Instrumento globalizado na sua forma europeia com 6 cordas simples, o violão, todavia, por diversas razões que não cabe aprofundar aqui, não uniformizou a sua prática pelo mundo a partir de uma técnica e de um repertório fortemente consolidados, tal como ocorreu com o piano. Pelo contrário, um aspecto interessante do violão é o fato de ele ser culturalmente apropriado nos diversos territórios em que circula. O resultado desse processo é que sua técnica e seu repertório estão em contínua transformação em virtude do diálogo que desencadeia com práticas musicais específicas e instrumentos afins. Assim, o que se poderia apontar como uma técnica “universal” – a técnica do “violão clássico” – é fortemente enriquecida, ao longo do tempo e em diferentes lugares, por acréscimos, variações, jeitos de tocar, idiossincrasias culturais diversas, tudo isso advindo, como é lógico, dos gêneros locais aos quais o violão eventualmente se adaptou, mas também de “empréstimos técnicos” de outros instrumentos ou por meio de simples alusões a estes.

Assim, se tomarmos repertórios violonísticos de regiões culturalmente distantes entre si, mas também de um padrão cultural euro-ocidental, verificaremos que o instrumento pode ser tocado de uma maneira peculiar, sem dúvida em diálogo com a técnica do violão clássico, mas com variações significativas, que vão desde *scordaturas* que adaptam o instrumento a escalas típicas, até o uso específico de rasgueados, de ligados de mão esquerda, de arrastes e de tantos outros idiomatismos característicos.

Performance culturalmente informada, portanto, seria um conceito útil para cobrir uma *postura necessária do performer contemporâneo* para, num mundo globalizado e hiperconectado, em que as informações musicais circulam rapidamente em diferentes suportes, desenvolver o seu trabalho de maneira mais consciente.

Trata-se, de resto, de uma atitude que vai ao encontro ao menos de alguns aspectos do que o próprio López-Cano (2014, p. 36-37) sugere como um novo “perfil de músico”, advindo da prática e difusão da Pesquisa Artística, a saber: a “reflexão contínua sobre a própria prática artística” e a “construção de um discurso próprio sobre sua proposta artística que ponha em primeiro plano uma argumentação eficaz sobre seu aporte pessoal à música de nossos dias”.

2. O *candombe* e sua “tradução” para o violão

O *candombe* é dos melhores representantes da cultura musical uruguaia, sendo amplamente praticado por músicos profissionais e amadores, nas ruas e teatros de Montevideú. Durante a temporada de carnaval⁷ a cidade respira a música dos tambores, através de ensaios e desfiles das *comparsas*⁸ realizados nas ruas dos tradicionais bairros de *Palermo* e *Sur*. Não por acaso, o *candombe* é hoje considerado patrimônio imaterial da humanidade⁹.

Nesta parte do artigo, analisaremos o gênero uruguaio *candombe* em sua forma típica, à luz de estudos e performances de rua desse gênero, a fim de relacioná-lo com quatro obras do repertório solista para violão: *Duendes mulatos* (2006), de Carlos Moscardini, *Cielo abierto* (1994), de Quique Sinesi, *Rumor de tambores* (2004), de Carlos Aguirre, e *Preludios Americanos n° 5 - tamboriles* (1974), de Abel Carlevaro.

Durante este processo, seguindo as palavras de Aguirre no prefácio de *Rumor de tambores*, procuramos desenvolver a consciência das células rítmicas presentes em uma *cuerda* de *candombe*, para, assim, compreender o “complexo sistema de acentos e *marcados* originados pela combinação desses três toques” (AGUIRRE, 2004, p. 5). Também tratamos de desvelar, adaptar e incorporar ao violão algumas práticas de performance típicas do gênero, no intuito de aproximar esses dois contextos em que o *candombe* se manifesta.

Assim, abordaremos inicialmente os aspectos constitutivos do gênero – origens, significado e simbologia dentro da manifestação popular – bem como os instrumentos utilizados em sua performance. Na sequência, as possíveis relações do *candombe* de rua com as obras para violão solo já referidas, a partir de 3 perspectivas: percussividade; acentuação e articulação; ritual, transe e concentração. Justamente pelo violão não ser um instrumento típico do gênero, pretendemos discutir como a compreensão do *candombe* tradicional pode informar o intérprete na criação ou adaptação de práticas de performance ao violão, constituindo o que chamamos de “tradução”.

⁷ Que geralmente ocorre entre o final de janeiro e início de março.

⁸ Similar aos blocos de carnaval brasileiros, a *comparsa* é formada por um grupo de bailarinos, uma *cuerda de candombe* e personagens típicos como *La Mama Vieja*, *El escobero* e *El Gramillero*.

⁹ Ver <https://news.un.org/es/story/2009/09/1175141>.

Foram três as nossas fontes de pesquisa: i) estudo musicológico baseado em publicações científicas e documentários sobre o *candombe*; ii) criações interpretativas próprias, desenvolvidas a partir da observação da prática instrumental de Marcos Matturro Foschiera e de músicos referentes neste campo, e iii) análise de gravações: tanto das obras selecionadas quanto de *candombes* de rua.

2.1 Origens, significado, instrumentação e estrutura

O *candombe*, até meados do século XIX, tinha o significado de festejo, relacionado ao baile com tambor (FERREIRA, 1997, p. 63). Na mesma linha, Ayastarán (1966, p. 164) explica que nessa época existiam fundamentalmente dois ritmos: “*la chica*” e “*bambula*”. Embora tenha servido para designar principalmente “*la chica*”, a palavra *candombe* era genérica, e comumente referia-se a qualquer “baile de negros”.

A partir da década de 1950, a palavra *candombe* passa a ser comumente associada à forma de executar os 3 tambores [*chico*, *repique* e *piano*] e a sua resultante rítmica (FERREIRA, 1997, p. 58). Atualmente, *candombe*, embora mantenha aqueles significados, refere-se a várias práticas ligadas ao universo dos tambores¹⁰.

Para Aharonián (2007), o *candombe* é um fenômeno urbano e, portanto, mais que afrouruguaio, afromontevideano. Essa música foi trazida para América do Sul pelos negros africanos escravizados. Em Montevidéu, especificamente, formou reduto nas pensões e cortiços [em espanhol, *conventillos*] que abrigaram a comunidade negra até meados do século XX, quando foram destruídas¹¹. Os *conventillos* se converteram em verdadeiras escolas de tambores, cada uma criando especificidades no modo de tocar a ponto de marcar os bairros onde se localizavam e de formar tradição que perdura até hoje

¹⁰ E não somente a questões técnicas dos instrumentos, com as transformações que naturalmente ocorreram ao longo dos anos de prática e difusão, mas também a sua ocorrência em diferentes contextos, como, por exemplo, adaptações da música dos tambores em bandas de rock e em *murgas* carnavalescas.

¹¹ Situação retratada na música *La tambora* (1983, Gularte, De Melo e Benavidez), na qual, em um dos versos refere-se a pensão *Mediomundo*, localizada na (antiga) Rua Cuareim n° 1080. “*Pues hoy quien pasa por Cuareim ya no ve nada...*”, disponível na lista de reprodução Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 17).
<https://www.youtube.com/watch?v=Oa4bPoZTjFc&list=PLIpLHIxrXCZ87ks5gHUtlDIgDjDnK-57G&index=18&t=0s>.

em Montevideú, perceptível principalmente nas *llamadas*¹² dos feriados que antecedem o carnaval.

Uma imagem do ambiente em que o *candombe* é tocado e das emoções que suscita emerge da descrição de Ferreira ao mencionar o “caráter festivo e lúdico desenvolvido em encontro de familiares e amigos, em locais coletivos ou individuais, com ou sem a presença do canto” (FERREIRA, 1997, p. 58). Tocada em conjunto, a música dos tambores pode ser considerada *polirrítmica*¹³ – traço que frequentemente está presente na música sul-americana, como aponta Fernandez (2017) – é rápida, festiva e exige alto grau de concentração. Devido à velocidade e à repetição dos padrões rítmicos dos tambores sobrepostos, os instrumentistas são levados a uma espécie de transe durante as *llamadas* de até 3 horas de duração nas ruas de Montevideú. Não há como negar que algumas dessas características se perdem no contexto da adaptação do candombe ao violão solo, mas conhecê-las com a devida fundamentação pode, ao mesmo tempo, servir para um ajustamento emotivo da postura do performer.

O contexto musical e “extramusical” que circunda o *candombe* pode ser resumido da seguinte maneira:

- Festividade/encontro;
- Ambientes familiares e de amigos (música feita entre parentes e vizinhos de bairro);
- Alto grau de concentração dos instrumentistas (precisão rítmica);
- Transmissão e desenvolvimento do conhecimento através da tradição aural¹⁴.

Para se tocar o *candombe* são necessários especificamente três tipos de tambores: O *chico*, o *repique* e o *piano*, e sua junção forma uma *cuerda* de *candombe*, ou *cuerda de tambores* (Fig. 1). Essas agrupações têm um número variado de participantes, mas sempre

¹² *Llamadas* (*hacer llamada, hacer una llamadita, etc.*) são encontros realizados por *cuerdas* de *candombe* ou até *comparsas* para tocar nas ruas. Não confundir com *Las Llamadas*, ou *Desfile de Llamadas*, que possuem caráter competitivo entre os grupos de *candombe*, e que ocorrem em fevereiro nas ruas dos bairros *Sur* e *Palermo*, em Montevideú.

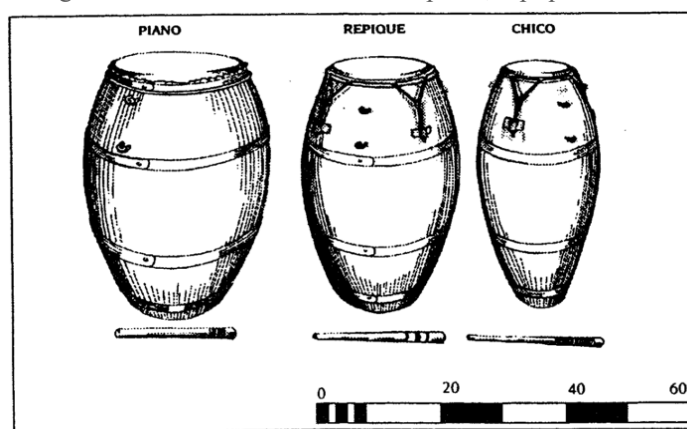
¹³ O termo polirritmia é complexo e envolto em divergências sobre sua abrangência e significado específico. Na literatura estudada sobre o assunto, verificamos que o termo polirritmia pode ser aplicado a estrutura rítmica e métrica dos tambores. Na seção 2.2.1.1. deste texto, adentramos mais profundamente neste tema. Ver COHEN, 2007; AMIM, 2017; SADIE, 2001.

¹⁴ Preferimos o termo tradição aural, e não tradição oral, por marcar a compreensão pela audição. Tradição oral se detém na emissão, ao passo que tradição aural visa o ouvido e por conseguinte abarca a recepção da informação.

é respeitada a proporcionalidade da ocorrência dos três tambores no contexto instrumental. Ao menos no sentido numérico, não existe hierarquia entre os tambores.

Em uma *cuerva* os músicos tocam em pé, sustentando os instrumentos com correias atreladas ao corpo, e caminhando, o que ajuda a manter a precisão do pulso durante a performance. Metaforicamente, pode-se então falar da *cuerva* de *candombe* como a corda que “amarra” os músicos uns aos outros e obriga cada percussionista a completar o significado do que outro músico toca individualmente, todos “atados” entre si.

Figura 1 - Os 3 tambores da *cuerva*: piano, repique e chico.



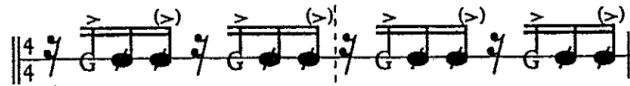
Fonte: FERREIRA, 1997, p. 78.

Ferreira (1997) aponta que é muito difícil precisar a origem dos nomes dos tambores. A hipótese melhor acolhida entre os praticantes do *candombe* entende que o *piano* deve seu nome à independência das mãos do tamborileiro, que seria análoga ao que ocorre no instrumento de teclado. Por sua vez, o *chico* seria simplesmente o tambor de menor tamanho [*chico*, em espanhol, significa pequeno]. E o *repique* é assim chamado pela variedade de toques, muitas vezes improvisados. Quem toca esse tambor realiza diversos "repiques" durante a execução.

Cada tambor possui padrões rítmicos que caracterizam sua função em uma *cuerva*. O *chico* possui a sonoridade mais aguda e realiza sempre o mesmo padrão rítmico (Fig. 2). Sua função é servir como referência para a organização rítmica da *cuerva*, de forma a manter a pulsação constante e precisa, além de amalgamar os toques do *piano* e do *repique*, atuando como uma espécie de "costura" da formação. Devido à natureza

contínua do seu ritmo, é usual que músicos menos experientes iniciem seu contato com o *candombe* pelo tambor *chico*.

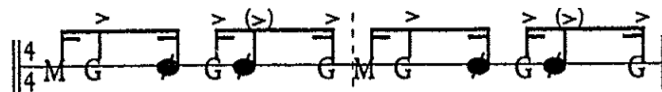
Figura 2 - Representação do padrão rítmico do tambor chico.



Fonte: FERREIRA, 1997, p. 120.

O *piano* é o tambor mais grave, e sua função é análoga a de um contrabaixo¹⁵ no contexto de uma banda convencional (vocal, guitarra, bateria e contrabaixo). Possui toque mais complexo se comparado ao *chico* (Fig. 3), compondo com este a base rítmica de uma *cuerva*.

Figura 3 - Representação do padrão rítmico do tambor piano.



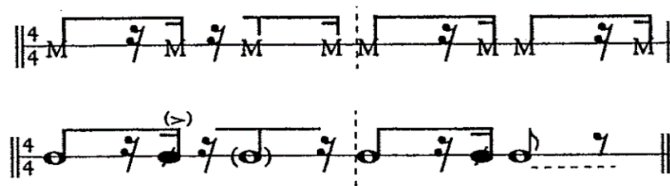
Fonte: FERREIRA, 1997, p. 120.

O *repique* realiza improvisações, toques floreados e até mesmo solos. De registro médio, equipara-se em volume aos outros dois tambores, mas, dado o seu protagonismo, é considerado o tambor "melódico" da *cuerva*. É comum que os *repiques* sejam divididos em dois grupos, como representado na Figura 4. Na primeira linha, está ilustrada a base rítmica dos repiques que tocam a clave [*madera*]¹⁶ de *candombe*, e, na segunda, o toque básico de *repique*. Os floreios e improvisações se somam a esses padrões.

¹⁵ Apesar da denominação – já explicada –, a sonoridade do *piano* no meio *candombeiro* é comumente associada ao contrabaixo devido a seu registro grave.

¹⁶ Clave, neste caso, é a rítmica básica do *candombe* tocada em *madera*, que consiste em realizar a rítmica básica na lateral deste tambor (que é feito de madeira).

Figura 4 - Representação do padrão rítmico do tambor repique, apresentado com seu *divise* característico.



Fonte: FERREIRA, 1997, p. 120.¹⁷

Ferreira (1997) sintetiza assim a interação dos tambores em uma *cuerda*:

Os tambores chico e piano são como polos de energia complementares que “armam” a base. O tambor repique regula a energia total: entre a expansão (com o toque repicado) e a contenção (com o toque na madeira); o repique convida a subir e acelerar para incrementar a intensidade e velocidade de execução da música; o repique responde aos toques *llamadores* dos pianos, e conversa com os demais tambores repique¹⁸. (FERREIRA, 1997, p. 85-86).

Estruturalmente, a performance completa de uma *llamada* tem basicamente três momentos: o *arranque*, o desenvolvimento e o *cierre* (FERREIRA, 1997, p. 116 - 118). O *arranque* geralmente consiste em ciclos rítmicos realizados pelos três tambores em que é tocada a clave de *candombe*, com alguns tamborileiros percutindo na lateral de seus instrumentos [*hacer madera*] para estabelecer a pulsação geral da performance. A partir daí, um a um, os tambores assumem seus toques característicos: primeiro, os tambores *chico*, seguidos pelos *piano* e pelos *repique*. Em todas as obras baseadas no *candombe* selecionadas para este estudo, há seções iniciais que podem ser associadas ao *arranque*, ao modo de uma introdução com material temático repetitivo em forma cíclica (Fig. 5).

¹⁷ A grafia nos exemplos acima (figuras 2, 3, e 4) referem-se ao tipo de toque a ser executado, ou seja, à sua mecânica e conseqüente sonoridade. Este assunto foi abordado em Foschiera (2019), e, mais adiante neste texto, relacionamos brevemente alguns toques dos tambores com sonoridades com toques e timbres do violão.

¹⁸ No original: “Los tambores chico y piano son como dos polos de energía complementarios que “arman” la base. El tambor repique regula la energía total: entre la expansión (con el toque repicado) y la contención (con el toque madera); el repique llama a subir y llama a apurar para incrementar, respectivamente, la intensidad y la velocidad de ejecución de la música; el repique responde a los toques llamadores de los pianos, y conversa con los demás tambores repique.”

Figura 5 - (A) Carlevaro: *Preludios Americanos* n° 5, c.1-9; (B) Sinesi: *Cielo abierto*, c. 1-6; (C) Moscardini: *Duendes mulatos*, c. 1-4; e (D) Aguirre: *Rumor de tambores*, c.1-8. Exemplos de *arranque*.



Fonte: elaboração dos autores.

O desenvolvimento começa já com a pulsação estabelecida e todos os tambores atuando juntos. Nessa seção, os toques de *piano* e *repique* evoluem por meio de variações e improvisações [floreios], marcados também pela aceleração do tempo e aumento da intensidade. Evidentemente essas variações são intrínsecas ao *candombe* tocado com tambores. No contexto das obras para violão solo, é possível apenas uma aproximação com esse "desenvolvimento" de uma *llamada*, associando-o a todas as partes que não são claramente *arranque* nem *cierre*¹⁹.

Uma *llamada* se encerra quando o *repique* realiza o *toque de cierre*, caracterizado por um solo de toques com a baqueta [*toques de palo*]. É realizado pelo tamborileiro que toca o *repique* e que possui maior prestígio dentro de uma agrupação [*repique principal* ou *repique mayor*]. O solo é geralmente seguido por respostas dos tambores *piano*, que,

¹⁹ É importante deixar claro que, pelo mesmo motivo explicitado acima, os desenvolvimentos analisados nas obras escritas para violão solo obedecem a outras regras de organização não aplicáveis ao contexto do candombe de rua. Portanto, embora haja uma conexão geral de uma *llamada* com as obras de violão solo aqui estudadas, ela é bem menos justificável no caso dos desenvolvimentos.

assim, concluem a performance. Tal como no *arranque*, todas as obras de violão aqui analisadas têm um *cierre*. E apenas em *Rumor de tambores* o *cierre* não é igual ao *arranque*, talvez numa tentativa de emular o solo de *repique* neste trecho, como destacado na Figura 6:

Figura 6 - Aguirre: *Rumor de tambores*, c. 162-165. Exemplo de *cierre*.



Fonte: AGUIRRE, 2004, p. 26.

A descrição das funções dos tambores e da performance completa de uma *llamada* feita até aqui ficará bem mais clara se acompanhada da audição de performances de *candombes*²⁰. Para nós, as relações entre o *candombe* tradicional e as obras para violão solo se esclareceram quando a sonoridade, os tipos de toque e a estrutura de performance de uma *cuerda* de *candombe* se tornaram familiares.

É preciso ainda considerar os desdobramentos do *candombe* na cultura uruguaia. Mais uma vez segundo Ferreira (1997), aqui baseado em estudo anterior de Aharonian (1990), o gênero evoluiu em 4 segmentos:

1. *Orquestras de tango*: imitação e fraseado vocal utilizados nas orquestras de tango e importados para os *candombes* populares. Ex.: (1930) Pintín Castellanos; (1940) Romeo Gaviolli, Carmelo Imperio e Gerónimo Yorio; (1950) Carlos Warren e Luis Sgarbi.
2. *Orquestras tropicais*: grande influência nos grupos que acompanham as *comparsas* atualmente. Junto com os *candombes* e *sons* de Pedrito Ferreira, a música afrocaribenha dos anos 1960 marcou o gosto musical e a dança dos afrouruguaios. Daí saem as primeiras orquestras de baile, chamadas “*sonoras*”,

²⁰ Ver *llamadas* de *Cuareim* (FAIXA 18) e *Barrio Sur* (FAIXA 19). Áudios na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências**, disponíveis respectivamente em: <https://www.youtube.com/watch?v=ihvPWEehwE&list=PLIpLHIxrXCZ87ks5gHUt1dIgDjDnK-57G&index=19> e https://www.youtube.com/watch?v=Tu2Ya0L_8Ao&list=PLIpLHIxrXCZ87ks5gHUt1dIgDjDnK-57G&index=20

que produziram a fusão entre *plena* porto-riquenha, *cumbia* colombiana, *son* cubano (teclados e arranjos), *salsa* (baixos) e as formas de percussão afrouruguaias. Ex.: (1950) Pedrito Ferreira y su cubanacan; (1960) Miguel “Mike” Dogliotti, Manolo Guardia e Daniel “Bachicha” Lencina.

3. *Candombe-beat*: vertente do final dos anos 1960, com influência dos Beatles e do rock-latino, como o feito por Carlos Santana. O *candombe-beat* basicamente importa para o rock e para o jazz elementos do *candombe* tradicional. Ex.: (1960) El Kinto, Totem e Mário “Chichito” Cabral, Eduardo Mateo, Eduardo Useta e Urbano de Moraes; (1970) Hugo e Osvaldo Fattoruso, Jaime Roos e Ruben Rada; (1980) Fernando Cabrera, Mariana Ingold e “Jorginho” Gularte.
4. *Voz (ou vozes) e violão dos cantores populares das décadas de 1970 e 1980*: Diretamente influenciada pelas *comparsas*, essa vertente se liga também a outros gêneros uruguaio, como a *milonga*. A instrumentação consiste em grupos de tambores, numericamente variados, somados a violão, teclado, *bandoneón* etc. Ex.: (1970) Los Olimareños, “Pepe” Guerra, Braulio Lopez, Alfredo Zitarrosa e José Carbajal.

O universo dos tambores e das *llamadas* gerou extensa família de subgêneros, presente em praticamente toda a produção musical do Uruguai, desde as correntes nacionalistas de música sinfônica²¹ até os grupos de *murga* carnavalesca²².

2.2. Relação entre “candombes”

Vamos agora examinar possíveis conexões entre o *candombe* de rua e aquele presente nas obras para violão que foram objeto de nossa pesquisa. O primeiro passo é identificar os elementos que julgamos compartilhados por esses dois conjuntos. Podemos

²¹ Ver 4º movimento da *Suite de Ballet según Figari* (1952) de Jaurés Lamarque Pons, disponível na lista de reprodução *Violão sul-americano: múltiplas influências* (FAIXA 20). <https://www.youtube.com/watch?v=68QpOX7Sck&list=PLIpLHIxrXCZ87ks5gHUtlIdIgDjDnK-57G&index=21&t=0s>.

²² Ver *Dios y el Diablo*, do espetáculo *El curso del ser humano* (2007) da murga Agarrate Catalina, disponível na lista de reprodução *Violão sul-americano: múltiplas influências* (FAIXA 21). <https://www.youtube.com/watch?v=apfX7eRiooc&list=PLIpLHIxrXCZ87ks5gHUtlIdIgDjDnK-57G&index=22&t=0s>.

agrupá-los em três níveis ou enfoques, buscando nas obras escritas para violão seus exemplos mais significativos:

- Percussividade²³:
 - Polirritmia, incluindo a relação da notação com a prática dos tambores;
 - Simulação do “diálogo” entre tambores na escrita dos compositores.
- Acentuação e articulação:
 - O recurso a esses modos de enunciação para aproximar *candombe* popular e sua estilização nas obras para violão.
- Ritual – transe – concentração:
 - O uso da repetição como forma de alcançar o transe.

2.2.1. Percussividade

O ritmo sincopado é predominante no universo sonoro do *candombe*, e isso pode ser observado tanto nas *comparsas* como nos subgêneros *candombe-beat* e *candombe* com voz e violão. Para ilustrar essa ocorrência, talvez baste o exemplo de *Tonos negros*, de Hugo Fattoruso (Fig. 7), compositor ligado, no início de sua carreira, ao *candombe-beat*, e hoje mais envolvido na fusão do *candombe* com o *jazz*.

Figura 7 - Fattoruso: *Tonos negros*, c. 7-8. Ritmo sincopado presente na linha melódica do piano.



Fonte: FATTORUSO, 2010, p. 66.

Além da rítmica sincopada, outra característica marcante do *candombe* é a sobreposição de padrões rítmicos realizados pelos tambores. Sabendo-se que o violão não está presente no *candombe* tradicional, tendo sido inserido apenas em alguns de seus subgêneros a partir dos anos 1960, como esses padrões e sua complexidade rítmica, dinâmica e de acentuação poderiam ser traduzidos para o violão solo? Na tentativa de

²³ Em Foschiera (2019) desenvolveu-se também, quanto à percussividade, uma seção sobre relações possíveis entre toques dos tambores e toques no violão.

responder a essa questão, aplicada às obras analisadas, tomou forma esse primeiro nível de investigação.

Primeiramente centramos o estudo da percussividade nas possíveis relações entre os tipos de tambores e suas funções em uma *cuerda*, e as melodias, rítmicas, contracantos, baixos, e outros elementos presentes na textura musical presentes nas obras para violão²⁴.

2.2.1.1. Polirritmia e a relação da partitura com os tambores

A música dos tambores pode ser considerada polirrítmica. *Chico, repique e piano* realizam individualmente padrões rítmicos distintos que, somados, resultam na configuração típica do *candombe*. Entretanto, a tradução dos padrões rítmicos dos tambores para a notação musical tradicional, e, posteriormente, a sua evocação pelo violão solista geraram um problema conceitual quanto a esse aspecto.

Há pelo menos 150 anos o *candombe* está estabelecido como um gênero, com práticas de performance bem definidas. Contribuiu para essa definição o esforço de músicos, musicólogos e etnomusicólogos em traduzir os padrões rítmicos dos três tambores para a notação musical tradicional. Assim, foi possível registrar e transmitir, pela via escrita, a maneira como se toca o *candombe* para uma comunidade muito mais ampla do que apenas a que se concentrava nas pensões dos bairros portuários de Montevideú. Todavia, é comum nesses casos a codificação embutir uma concepção estranha à organização puramente sonora inerente ao fenômeno, distorcendo-o. E, mais ainda, quando o processo de decodificação (leitura) se isola da fonte musical, a compreensão passa a se moldar por uma lógica distanciada do entendimento dos próprios praticantes. No caso do *candombe*, ocorreu algo nessa linha: achatou-se a integração resultante da superposição de padrões rítmicos com formulações métricas mais lineares, comuns ao sistema notacional europeu, reduzindo muito a complexidade original.

Para entender o problema é necessário, seguindo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, definir polirritmia como “superposição de diferentes ritmos ou

²⁴ É importante frisar que nem todos os enfoques aqui discutidos possuem exemplos retirados das quatro peças que aqui estudamos. Em determinados momentos optamos por apresentar somente os excertos mais representativos, com o intuito de passar uma informação objetiva e fácil de ser observada.

métricas” (SADIE, 2001, v. 20, p. 84).²⁵ Com base nessa definição, pode-se reiterar que o *candombe* de rua é polirrítmico. Além disso é transmitido, aprendido e praticado auralmente, com performances alicerçadas na sobreposição dos padrões rítmicos de cada tambor que só alcançam o sentido do gênero se tocados simultaneamente e com instrumentação completa. No entanto, quando notada em partitura, a lógica polirrítmica intrínseca tende a se perder.

Figura 8 - Grade rítmica básica dos tambores do *candombe*. Evidenciação do problema gerado pela homogeneização da métrica na escrita dos três tambores.

The image shows a musical score for four percussion instruments: Chico 1º, Repique 3º, Piano 4º, and Repique 2º. Each instrument has a 4/4 time signature. The notation shows rhythmic patterns with accents (>) and dynamic markings (>). A vertical dashed line is placed between the second and third measures of the score.

Fonte: FERREIRA, 1997, p. 120.

Da forma como estão notadas as linhas de cada tambor na figura 8, não fica evidente o caráter polirrítmico. Mesmo a polirritmia se caracterizando pela sobreposição de ritmos, ao homogeneizar-se a métrica perde-se o conflito rítmico entre as linhas. Ademais, os diferentes acentos escritos nas quatro vozes coincidem com muita frequência, sobretudo na segunda e quarta partes de cada tempo. Assim, se essa notação facilita a leitura imediata, por outro lado esconde, retira ou ignora um elemento evidente na escuta e na prática do *candombe*.

Obviamente o *candombe* não deixa de ser polirrítmico por sua escrita (eventual) não evidenciar essa sobreposição rítmica ou métrica. Mas a questão exemplifica o ponto discutido acima: ocultando-se a polirritmia na partitura, não se impede a identificação e compreensão de um elemento central do *candombe*?

No caso de se “traduzir” o *candombe* para o violão ocorre uma ulterior simplificação. Sendo impossível incorporar a variedade e independência rítmica dos

²⁵ Ainda que a polirritmia mais comum na música latino-americana sobreponha métricas binárias e ternárias (2 contra 3; 3 contra 4 etc.), a definição apresentada e a literatura sobre o assunto apresentam a polirritmia também sob outras formas.

tambores, é natural que no violão se perca a polirritmia das linhas. Ainda assim, compositores trataram de emular esse traço, servindo-se de uma prática que não deixa de ser próxima à polirritmia: o chamado *cross-rhythm* ou ritmo cruzado.

O termo descreve a resultante polirrítmica dos tambores do *candombe* de rua quando adaptada às possibilidades do violão. *Cross-rhythm* é definido como o deslocamento regular de um acento para pontos diferentes do padrão métrico em que ele se encontra (SADIE, 2001, v.6, p. 727). Cohen (2007) complementa isso ao afirmar que tais deslocamentos ocorrem sucessivamente, e não simultaneamente, sendo essa a principal diferença entre *cross-rhythm* e polirritmia. Isso pode ser observado na figura 9, na qual inserimos acentuações (em vermelho; os acentos em preto foram sugeridos pelos próprios compositores) durante o processo investigativo. Elas criam a percepção de que cada nota destacada pertence a um domínio instrumental diferente (as vozes no violão relacionadas aos tambores *chico*, *piano* e *repique*), estabelecendo-se, mesmo dentro de uma única estrutura métrica, algo próximo à polirritmia (Fig. 9 A, B e C).

Figura 9 - A) Moscardini: *Duendes mulatos*, c.1-4; B) Aguirre: *Rumor de tambores*, c. 1-4; e C) Carlevaro: *Preludios Americanos n° 5*, c. 1-3. Exemplo de *cross-rhythm*.

The figure consists of three musical staves labeled A, B, and C. Staff A is in 2/4 time, marked 'Ritmico', and shows a sequence of chords and single notes with red arrows pointing to specific notes. A box labeled '1.-3.' is placed over the first three measures. Staff B is in 2/4 time with a tempo of 100. It features a melodic line with red arrows and includes fingering instructions: '5 en Sol#' and '6 en Do#'. Staff C is in 3/4 time with a tempo of 96. It shows a melodic line with red arrows and includes a circled '3' above a measure. In all staves, red arrows indicate accents on notes that are not aligned with the primary metric pulse, illustrating the concept of cross-rhythm.

Fonte: elaboração dos autores. Acentos em vermelho inseridos pelos autores.

Portanto, a síntese dessa breve reflexão é a seguinte: 1) podemos considerar o *candombe* realizado com tambores como um gênero polirrítmico; 2) a forma como ocorre a notação em partitura pode acarretar na omissão de características essenciais para compreensão de um gênero musical; 3) na passagem para a partitura e para o universo do

violão solo, o *candombe* deixa de ser polirrítmico no sentido estrito e exige, para a emulação do contexto dos tambores no violão, a adoção do ritmo-cruzado²⁶.

A alteração fenomênica e denominativa (de polirrítmico para ritmo-cruzado) na tradução de um contexto instrumental para outro se deve principalmente a fatores mecânicos. O violão solo não tem, evidentemente, uma liberdade de execução de padrões rítmicos comparável a de três tambores diferentes tocando ao mesmo tempo. Logo, as peças para violão inspiradas no gênero estão calcadas na evidenciação dos elementos mais característicos do *candombe*, gerando um resultado que definitivamente não abarca toda a complexidade polirrítmica da prática tradicional.

Ainda assim, o intérprete pode utilizar práticas de performance nessas obras que evoquem a polirritmia dos tambores. Uma delas é tocar grupos de notas repetidas em cordas diferentes. À semelhança de outros instrumentos de corda, no violão uma mesma nota é encontrada em diferentes regiões do braço do instrumento, possibilitando que a sua repetição venha a ser tocada com rapidez e fluência. No caso, embora as notas sejam iguais quanto à altura, soam ligeiramente diferentes devido à mudança de timbre resultante da alternância de cordas. Tal diferença induz o ouvinte a ligar cada nota a um papel distinto dentro da estrutura. Como mostrado no exemplo abaixo (Fig. 10), a nota Si_3 é repetida, podendo ser tocada na 3° e 2° cordas do violão alternadamente:

Figura 10 - Carlevaro: *Preludios Americanos n° 5 - tamboriles*, c. 1 e 2. Exemplo de notas repetidas, destacadas em verde.



Fonte: elaboração dos autores.

É interessante destacar que alternar as cordas para a execução da mesma nota (neste caso o Si_3 , de *Preludios Americanos n° 5*) foi um recurso abraçado pelo próprio compositor, como se observa pela digitação. Pudemos identificar procedimento semelhante, sugerido pelo editor e revisor Eduardo Isaac, na introdução da peça *Rumor*

²⁶ Temos consciência de que essas definições são discutíveis, inclusive à luz de outras perspectivas sobre a música dos tambores, mas seguir nessa tarefa, neste momento, excede o escopo deste trabalho.

de tambores. A recorrência da alternância de cordas nessas obras induz a pensar numa prática de performance violonística destinada a criar uma alusão aos tambores de *candombe*. No que diz respeito às relações entre materiais musicais escritos em partitura e o toque tradicional dos tambores, pudemos estabelecer várias conexões. O *chico*, em uma *cuerda*, realiza apenas a marcação do ritmo. Por isso, interpretamos como referência a esse tambor todo material que funciona como preenchimento: em geral, contracantos ou ostinatos que aparecem acompanhando as linhas graves e agudas das peças analisadas. Essa relação pode ser observada nos primeiros compassos de *Preludios Americanos n° 5* (Fig. 11).

Figura 11 - Carlevaro: *Preludios Americanos n° 5*, c. 1-4 no sistema superior e c. 6 e 7 no sistema inferior. Exemplo de simulação do tambor *chico*, destacado em roxo.



Fonte: elaboração dos autores.

Ainda pode ser relacionada ao tambor *chico* a seção que começa no compasso 74 da peça *Rumor de tambores*.²⁷ Trata-se de uma melodia acompanhada por arpejos. As notas arpejadas apresentam um padrão repetitivo, muito similar ao do tambor *chico*. Em nosso processo investigativo, optamos por executar cada uma das repetições como se fossem eco da anterior (Fig.12). A imagem sonora que fizemos deste trecho é a de um espectador assistindo ao desfile de uma *comparsa* que, após passa diante dele, se afasta aos poucos, com o som se perdendo à medida que a *comparsa* se distancia.

²⁷ A estrutura dessa passagem é muito semelhante a um trecho anterior, iniciado no compasso 33, sobre o qual falaremos mais adiante.

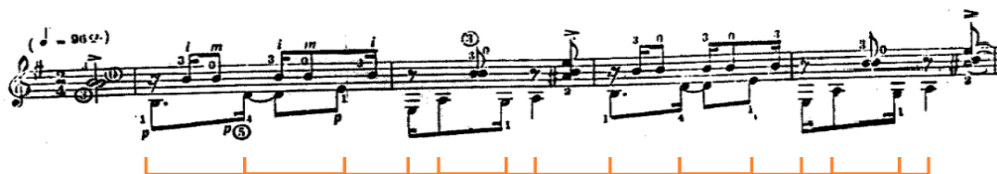
Figura 12 - Aguirre: *Rumor de tambores*, c. 74 a 76. Exemplo de simulação do tambor *chico*, destacado em verde.



Fonte: elaboração dos autores.

Identificamos e relacionamos o tambor *piano* com linhas melódicas que ocorrem na região grave do violão. Os primeiros compassos de *Preludios Americanos n° 5* são um exemplo do que julgamos se tratar dessa representação:

Figura 13 - Carlevaro: *Preludios Americanos n° 5*, c. 1 a 4. Exemplo de simulação do tambor *piano*, destacado em laranja.



Fonte: elaboração dos autores.

Por fim, como o *repique* é o tambor de maior protagonismo em uma *cuerda* e está ligado à improvisação, ao diálogo com outros tambores e às variações rítmicas, nós o relacionamos às melodias principais:

Figura 14 - Moscardini: *Duendes mulatos*, c. 22 a 24. Exemplo de simulação do tambor *repique*, destacado em vermelho.



Fonte: elaboração dos autores.

Estabelecer conexões entre a partitura e as funções e os registros sonoros em que os tambores se encontram em uma *cuerda*, é o primeiro passo para relacionar os tipos de toques dos tambores às possibilidades técnicas e timbrísticas do violão. Essa especulação, contudo, presente em Foschiera (2019), estenderia demasiadamente este artigo, razão pela qual não a apresentaremos aqui. Ressaltamos sua importância, porém, como exemplo de

experimentação ao mesmo tempo criativa e informada na preparação de performances de obras inspiradas em gêneros latino-americanos.

2.2.1.2. Simulação da “conversa” entre tambores na escrita dos compositores

201

O diálogo é parte fundamental do *candombe*. Os tambores *repique* e *piano* estabelecem uma conversa, na qual o primeiro faz um *llamado* ao qual se segue uma *respuesta* do segundo. Essa estrutura é conhecida no meio candombeiro por *llamado-respuesta*. (FERREIRA, 1997, p. 170).

Existe também o diálogo apenas entre os *repiques*. Numa *cuerva de candombe*, esses tambores são divididos em dois grupos, abrindo, assim, a possibilidade de diálogo entre eles. É muito comum que enquanto um grupo de *repiques* esteja fazendo *toques de madera*, outro esteja improvisando sobre essa base rítmica. Ao abordar as peças que se inspiram no *candombe*, utilizamos dois critérios para distinguir os tipos de diálogo (*repique-piano* ou *repique-repique*): a diferença de registro entre as vozes e a função atribuída ao material musical dentro da textura.

Nas obras para violão, o diálogo entre *repique* e *piano* seria representado pelos diferentes motivos melódicos – escritos em registros sonoros distintos ou que desempenham funções diferentes²⁸ dentro da textura musical – que não possuem em si significado completo²⁹, constituindo, portanto, frases complementares.

Já a representação de diálogo entre *repiques* ocorreria quando, ao longo das peças, diferentes motivos melódicos que se complementam são apresentados no mesmo registro sonoro ou quando, através do contorno melódico de determinados trechos, podemos inferir que essas melodias compartilham a mesma função dentro da textura musical.

Os diálogos entre naipes de tambores têm uma função importante dentro da *cuerva*. Dependendo do caráter dado pelo tamborileiro, outros tambores são instados a acelerar ou intensificar a sonoridade de seus toques. Assim, o violonista, nas obras analisadas, precisa interpretar as “sugestões” propostas pelas seções que simulam os diálogos.

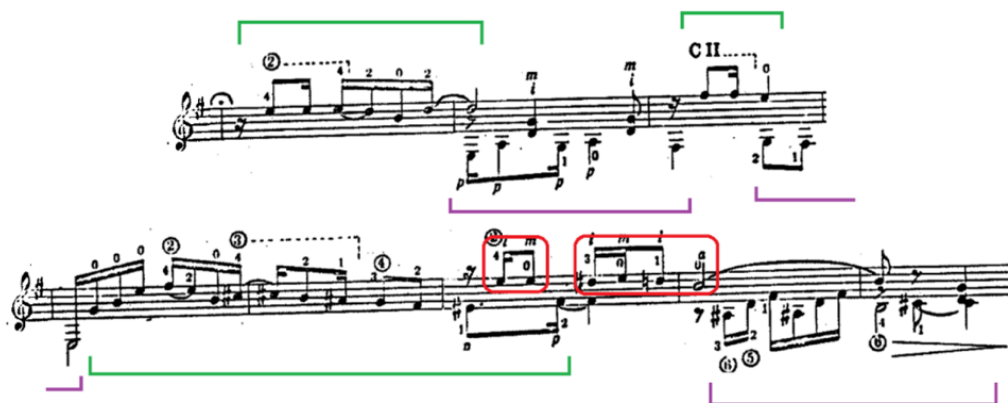
²⁸ Observadas através da associação com as funções de tambores em uma *cuerva*.

²⁹ Algo similar, no campo da fraseologia musical, à frase interrogativa (ou antecedente) e afirmativa (ou consequente). Ver Seliar (1982, p. 46).

Diferenciar esses tipos de diálogo pode ser útil, pois orienta o músico a identificar como o texto musical se relaciona com os tambores de *candombe* e, dessa forma, selecionar os e toques e timbres para a execução.

No repertório investigado, selecionamos alguns motivos melódicos que podem ser interpretados como *llamados* ou *respuestas*. Em *Preludios Americanos n° 5*, interpretamos os motivos destacados (em verde e roxo) como representativos de uma conversa entre *repique* e *piano* (figura 15). A fim de evidenciar a separação de cada elemento desse diálogo podem-se aplicar toques *abiertos* e/ou *galletados*³⁰ para os motivos que se relacionam com os *repiques*, e outros, de timbre similar ao toque de *masa*³¹, para os toques associados ao *piano*.

Figura 15 - Carlevaro: *Preludios Americanos n° 5*, c. 12 a 19. Exemplo de diálogo entre *repique* e *piano*. Em verde, os *llamados* (*repique*); em roxo, as *respuestas* (*piano*); em vermelho, o tambor *chico*.



Fonte: elaboração dos autores.

Em *Duendes mulatos*, o diálogo *repique-piano* aparece entre os compassos 6 e 13 (Fig. 16).

³⁰ Em Foschiera (2019) foram determinadas relações entre os toques dos tambores e sua emulação ao violão. O toque *abierto* é o tipo de toque mais comum presente nos 3 tambores do *candombe*, e, no contexto do violão, é representado pelo toque sem apoio. Já o *galletado*, muito utilizado pelo tambor *repique*, pode ser realizado ao violão posicionando a mão direita mais próxima ao cavalete, atingindo a região na qual reconhecemos oferecer o timbre metálico do instrumento.

³¹ O *toque de masa*, também de acordo com Foschiera (2019), é realizado pelo tambor *piano*, e possui uma sonoridade grave e abafada. No caso aqui referido, o intérprete consegue emulá-lo ao utilizar o toque de *surdina* ou *pizzicato* ao violão.

Figura 16 - Carlos Moscardini: *Duendes mulatos*, c. 6 a 12. Exemplo de diálogo entre *repique*, em laranja, e *piano*, em azul.

Fonte: elaboração dos autores.

Pode-se evidenciar a distinção entre tambores pelo toque de mão direita, como exemplificado na obra de Carlevaro, mas isso também pode ser feito com mudança de planos. Optamos por tocar os trechos destacados em laranja com maior intensidade sonora, e utilizando o toque *galletado*. Já para os trechos em azul escolhemos menor volume, ressaltando, com a operação completa, a mobilidade da textura.

Além desses recursos, pode-se valer de cesuras ou respirações entre os motivos (sugerido com a vírgula, em vermelho, na figura 16), bem como de variações de acentuação e articulação. Iremos nos debruçar sobre estas no tópico seguinte, uma vez que estão diretamente relacionadas ao suingue característico do gênero.

2.2.2. Acentuação, articulação e suingue

Embora composta por Sinesi, *Cielo abierto* se difundiu com arranjo e edição feitos pelo violonista argentino Victor Villadangos, responsável, então, pelos acentos e articulações presentes na partitura. A introdução da peça alude ao toque de *arranque*, entre cujas funções está a de estabelecer aos poucos a pulsação. Por isso mesmo optamos por alongar a seção, inserindo *ritornellos* ao final dos compassos 2 e 4, entendendo que esses primeiros compassos são, tal como no *candombe* tradicional, ciclos de repetição (Fig. 17). Foi uma forma de exagerar o *arranque*, estabelecer a pulsação, e criar expectativa pelo desdobramento desses motivos iniciais.

Figura 17 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 1 a 6. Primeiros compassos com barras de repetição sugerida (setas vermelhas).

Fonte: elaboração dos autores.

No primeiro ciclo (c. 1-2, Fig. 17), a linha grave pode ser relacionada aos tambores *piano* e à clave rítmica do *candombe*. No segundo ciclo (c. 3-4, Fig. 17), os acordes que reforçam as notas acentuadas da melodia podem ser entendidos como se houvesse maior incidência de tambores, o que nos sugeriu uma execução que enfatizasse a intensidade sonora. No terceiro ciclo (c. 5-6, Fig. 17), imaginamos toda a *cuerdas* em ação, com a polirritmia dos três tambores representada, paradoxalmente, pelo ritmo resultante de quatro semicolcheias. Esse grupo rítmico, por si só, não representa e nem dá a ilusão de se tratar de um contexto polirrítmico. No entanto, como mencionado anteriormente, o *candombe* ao violão requer que se "iluda" o ouvinte, criando a sensação de polirritmia mesmo num contexto não polirrítmico. Isso pode ser obtido pelo recurso a uma acentuação que contraste com a regularidade métrica da fórmula de compasso, lembrando da definição de ritmo-cruzado exposta acima.

Nosso critério para a inserção dos acentos foi auditivo, surgido com a experimentação. Mesmo não sendo possível estabelecer regra objetiva aplicável às diferentes peças, conseguimos ordenar a tarefa em três passos. No primeiro, analisamos a textura do trecho, identificando com precisão melodia, harmonia, contracantos, baixos etc. No segundo, relacionamos esses elementos com os diferentes tambores da *cuerdas de candombe*. Por fim, passamos à experimentação propriamente dita, permutando combinações de acentos em cada trecho e buscando a mais parecida, a nosso ver, com o *suíngue* do *candombe* tradicional. A resultante deste processo pode ser observada na Figura 18.

Figura 18 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 5 e 6. Proposta de articulação para o terceiro ciclo de repetição. (>) significa acento menos forte que >.



Fonte: elaboração dos autores.

Procuramos também enfatizar o silencio de semicolcheia na cabeça do terceiro tempo do compasso 6 – algo que, diga-se de passagem, quase não se verifica nas gravações analisadas. Tais procedimentos viabilizaram uma execução mais maleável, que, somada à experiência acumulada, procurou importar práticas musicais do *candombe* para o violão mesmo considerando as suas limitações nessa operação tradutória.

No compasso 7 inicia a melodia principal da peça (Fig. 19), tendo sido importante, a partir daí, distinguir e hierarquizar as notas de acordo com a função na textura. Trabalhamos basicamente com três planos: melodia principal (geralmente na voz aguda); linha intermediária (contracantos) e baixo. Vale observar que a melodia sempre começa no contratempo, gerando um deslocamento métrico que pode ser considerado outro elemento a conferir suingue ao *candombe*.

Para a inclusão de acentos e articulações que ajudassem a determinar os pontos de apoio, sobretudo na linha melódica, e a simular a polirritmia dos tambores no violão por ritmo-cruzado, procuramos cantar as passagens em busca do que seriam as “sílabas tônicas” da melodia. Esse processo empírico contemplou a experimentação – prática que cultivamos durante o processo de imersão sobre o gênero – até para liberar o performer de qualquer obstáculo mecânico. Abaixo, pode-se ver a resultante desse processo:

Figura 19 - Sinesi: *Cielo abierto*, c.7 a 10. Exemplos de 3 planos sonoros: baixo (verde); melodia principal (vermelho); linha intermediária (roxo).

The image displays two staves of musical notation for the piece 'Cielo abierto' by Sinesi. The top staff shows a melody with red notes and a bass line with green notes. The bottom staff shows a more complex texture with red, purple, and green notes. Fingerings and dynamics like 'mf' and 'f' are indicated.

Fonte: elaboração dos autores.

Cielo abierto possui uma seção com efeitos percussivos ao violão. A passagem foi grafada em partitura pelo editor, utilizando como referência a gravação do próprio compositor. Entretanto, em gravações feitas por outros violonistas, pudemos perceber que cada um realizava as percussões de forma variada, em alguns casos alterando significativamente as indicações da partitura. Analisamos em detalhes a execução do trecho em cada uma delas na busca de opções interpretativas.

Por ter sido a base da edição, a gravação de Sinesi (1996)³² é representada fielmente quando comparada às outras gravações analisadas. A escuta dessa gravação, de todo modo, deixa a impressão de que o compositor improvisa os elementos percussivos. Villadangos, ao transcrever a seção, sem dúvida cristalizou essa performance, originando uma tradição interpretativa que, como veremos adiante, se reflete na expansão das possibilidades técnicas e musicais do trecho. A transcrição de Villadangos registra os principais e mais evidentes elementos constituintes na gravação de Sinesi (Fig. 20), mas ficaram de fora da edição alguns elementos que apresentamos abaixo e que nos foram úteis durante a construção da performance.

³² Gravação de *Cielo abierto*, interpretada por Quique Sinesi, se encontra na lista de reprodução *Violão sul-americano: múltiplas influências* (FAIXA 22), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2zdgddJokaA&list=PLIpLHIxrXCZ87ks5gHUt1dIgDjDnK-57G&index=23>.

Figura 20 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 79 a 84. Principais elementos da gravação de Sinesi (1996) não grafados por Villadangos em partitura. A seta vermelha indica a execução inserida por Sinesi entre c. 81 e 82 e não grafada na edição publicada.

The image displays a musical score for guitar in G major, 4/4 time. It consists of three systems of notation. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a 'tambora' part with rhythmic notation (X's) and a melodic line with fingerings (1-3, 1-3, 0, 1, 0, 1). Above the melodic line, there are instructions: 'Beat on the 6 string' with dynamics 'p p p p', '(repetido 4x)', and 'Arm.12'. A red box highlights a section with a forte 'f' dynamic and the text 'não realiza'. The second system includes a bass clef and instructions: 'Beat on the side with the right finger' with dynamics 'm m m m m m m m', 'ff Left hand only', and 'um.'. A red arrow points to a section of the score that is not fully notated. The third system continues the melodic line with fingerings (4 2, 4 1, 0, 1, 2). A red note at the bottom right states: '*O que segue é um improviso melódico. A partitura é retomada apenas no compasso 89.' The page number '207' is in a blue circle on the left.

Fonte: elaboração dos autores.

Na interpretação de Rojas (2006)³³ é possível observar bastante fidelidade à partitura (Fig. 21). A única alteração feita pela violonista são acentuações com *staccato* incluídas na última semicolcheia do segundo tempo, nos compassos 79 e 80, e a percussão no tampo do violão (indicada com um X), realizada na cabeça do segundo tempo, na repetição dos compassos 79-80. É possível incluir essa percussão devido à ligadura da última semicolcheia do primeiro tempo até a cabeça do segundo.

³³ Gravação de *Cielo abierto*, interpretada por Berta Rojas, se encontra na lista de reprodução Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 23), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7OUAyi7GmZo&list=PLIpLHlXrXCZ87ks5gHUt1dIgDjDnK-57G&index=24>.

Figura 21 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 79 a 84. Principais elementos não grafados na gravação de Rojas (2006).

*X >
 *X >
 Beat on the 6th string
 p p p p
 Arm.12
 (repete 4x)
 tambora
 * Golpe da mão direita sobre o tempo do violão. Somente na repetição
 f
 Beat on the side with the right finger
 m m m m m m m m
 ff Left hand only
 dim.

Fonte: elaboração dos autores.

A versão que mais faz uso de variações rítmicas e de timbres percussivos é a do próprio editor, Victor Villadangos (2006)³⁴. No compasso 82 (Fig. 22), ele usa várias percussões ao longo do corpo do violão (destacadas em distintas cores), servindo-se da indicação da partitura [*beat on the side with the right finger*] para experimentar outras sonoridades e explorar diversos efeitos percussivos. Além disso, Villadangos improvisa ritmos sobre os que foram notados, variando a quantidade de notas (entre duas e cinco notas), principalmente no grupo destacado em azul.

Figura 22 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 79 a 84. Principais elementos não grafados na gravação de Villadangos (2006).

(repete 4x)
 Beat on the 6th string
 i
 Arm.12
 X - Golpe de mão direita sobre o cavalete do violão
 T - Tambora
 f
 * Harmônico realizado com a mão direita (dedo indicador) percutando as cordas no 12º traste
 Beat on the side with the right finger
 m m m m m m m m
 ff Left hand only
 dim.
 Golpe abaixo do cavalete com polegar
 Golpe na lateral com os dedos
 Golpe na lateral com as unhas

Fonte: elaboração dos autores.

³⁴ Gravação de *Cielo abierto*, interpretada por Victor Villadangos, se encontra na lista de reprodução Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXAS 24 e 25), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4NYQBFJnJIA&list=PLIpLHIxrXCZ87ks5gHU1dIgdJnK-57G&index=27>.

Um dos registros fonográficos que segue o caminho interpretativo aberto por Villadangos, é o de Azcano (2016)³⁵. Esse violonista desenvolve o discurso da obra com bastante criatividade, graças a várias alterações de acentuação na melodia principal e à clara separação do material melódico e harmônico por meio de planos sonoros. No trecho abaixo (Fig. 23), pode-se notar a manipulação criativa do material musical, com destaque para a utilização de toques percussivos variados.

Figura 23 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 79 a 84. Principais elementos não grafados na gravação de Azcano (2016).

X - Golpe de mão direita sobre o cavalete do violão
T - Tambora
P (m.e.) - Percutir os dedos da mão esquerda sobre as notas indicadas

Beat on the 6th string
p p p p

Beat on the side with the right finger
m m m m m m

ff Left hand only dim.

* Harmônico realizado com mão direita percutando as cordas sobre o 12^o traste

(repete 4x) Arm.12

* Percussões em diferentes locais do violão

Fonte: elaboração dos autores.

Ainda na figura 23, é possível notar a semelhança nas interpretações de Azcano e de Villadangos. No entanto, Azcano adiciona toques de mão esquerda no compasso 79 e variações percussivas nos compassos 82 e 83, como se vê em detalhes na Figura 24:

Figura 24 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 82 e 83. Exemplo das diferentes percussões utilizadas por Azcano (2016).

ff Left hand only dim.

A B A C

* Percussões em diferentes locais do violão

Fonte: elaboração dos autores.

³⁵ Gravação de *Cielo abierto*, interpretada por Julio Azcano, se encontra na lista de reprodução **Violão sul-americano: múltiplas influências (FAIXA 26)**, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nV581AfSuH4&list=PLIpLHixrXCZ87ks5gHUt1dIgDjDnK-57G&index=25>

A grande variação de timbres percussivos que Azcano utiliza é fruto de sua criatividade, naturalmente, mas também é consequência de uma tradição interpretativa iniciada com a performance do compositor, e expandida por Villadangos³⁶. A seguir (Fig. 25), apresentamos nossa versão para o trecho, baseada na experimentação pessoal e na análise das performances apresentadas acima:

Figura 25 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 79 a 84. Possibilidades interpretativas exploradas por Foschiera (2019).

The image shows a musical score for guitar with two systems of notes. The first system includes annotations: 'Beat on the 6th string' with 'p p p p' below it; 'Arm.12' with a circled '12' and a red box around the notes; and 'Evidenciar mudanças de dinâmica - f' with a circled 'f'. The second system includes: 'Beat on the side with the right finger' with 'm m m m m m m m' above it; 'ff Left hand only' with a circled 'ff'; and 'dim.' with a circled 'dim.'. A legend at the bottom explains: 'X - Golpe de mão direita sobre o cavalete do violão'; 'T - Tambora'; 'P (m.e.) - Percutir os dedos da mão esquerda sobre as notas indicadas'; 'Som de percussão grave - golpe no tampo entre o cavalete e a boca do violão'; and 'Som de percussão agudo - golpe na lateral do violão, alternando sons com unha e com dedo'. A red note at the bottom right says '* Harmônico realizado com mão direita percutindo as cordas sobre o 12º traste'. A red note at the top right says '(repete 4x)'. The score is in G major and 4/4 time.

Fonte: elaboração dos autores.

2.2.3. Ritual, transe e concentração

O amálgama dos toques de *chico*, *repique* e *piano* criam uma espécie de transe, graças ao *moto perpetuo* e ao alto grau de concentração necessário para se estabelecer a sincronia entre os tambores (FERREIRA, 1997, p. 88). Esse tipo de prática musical parece comum a manifestações, festejos e rituais de origem africana que marcam parte considerável da música latino-americana e de que é exemplo o *candombe*.

Kiko Freitas, baterista brasileiro que acompanha o compositor e violonista João Bosco, e profundo conhecedor de música percussiva africana e brasileira, apresenta sua visão pessoal sobre o transe: “que é o conceito de *groove*, né? Que é você criar um mantra [...] eu complemento o que você ‘tá’ fazendo, você entra na minha respiração, e aquilo vai gerando realmente um mantra, né? Uma repetição hipnótica”. (FREITAS, 2014. [6’37”- 6’59”]).

³⁶ Em termos cronológicos, a partitura de *Cielo abierto* foi editada em 1994, pela editora japonesa Gendai, e a gravação aqui utilizada de Victor Villadangos, pela Naxos, é de 2006. Já a versão de Azcano faz parte do CD “Distancias”, lançado pela Eos Guitar Edition em 2016.

No repertório para violão aqui estudado, observa-se um elemento "extramusical" que faz alusão ao ritual, especificamente em *Duendes mulatos*. No título da peça, Carlos Moscardini evoca o elemento afro e o sagrado – ambos constituintes do *candombe* de rua – conduzindo o intérprete, antes da primeira leitura da partitura, ao ambiente que precisa ser levado em conta na preparação da performance.

Nos candombes para violão solista, o ritual é evocado nas passagens de *moto perpetuo*, ou seja, quando há um movimento cíclico e constante. Em *Rumor de tambores*, entre os compassos 33 e 53, o ouvinte é envolvido por uma nuvem de notas da qual surge uma melodia (Fig. 26, em verde) que está sempre prestes a se perder, tanto devido ao conjunto textural quanto ao fato de a última nota de cada fragmento não permanecer soando a ponto de se conectar com o fragmento seguinte. É tarefa do intérprete imprimi-la na memória do ouvinte, separando harmonia e melodia pela intensidade (notem-se *os planos* no c. 36) e principalmente pelo timbre.

Figura 26 - Aguirre: *Rumor de tambores*, c. 33 a 40. Exemplos de fragmentos melódicos que evocam o ritual, destacados em verde, e sugestão de acentos, em vermelho.



Fonte: elaboração dos autores.

Comparamos a versão de violão solo de *Rumor de tambores* com a feita por banda (piano, violão, bateria e contrabaixo acústico), no disco *Violeta* (2008), de Carlos Aguirre, a fim de subsidiar a concepção interpretativa da passagem. Na gravação com banda, o acompanhamento é feito pelo violão e a melodia pelo piano, o que facilita a sustentação da última nota de cada fragmento melódico. Na versão para violão solo é tecnicamente impossível o mesmo efeito, mas pode-se manter em mente a sonoridade alcançada pela banda. Assim, usamos um timbre velado para as notas de preenchimento harmônico, e um timbre brilhante e acentuado nas últimas notas dos motivos melódicos (Fig. 26, em vermelho).

Em *Cielo abierto* encontramos outra passagem semelhante nos compassos 31 a 36 (Fig. 27). Nela, estão presentes melodia e acompanhamento, em *moto perpetuo*, em registros de vozes muito aproximados. Para evidenciar a repetição como um elemento para o transe, achamos necessário separar bem linha melódica e acompanhamento. No entanto, a digitação de mão esquerda sugerida pelo editor mistura 4ª e 5ª cordas, o que torna menos fluida a condução de vozes, e, portanto, a tarefa de destacar a melodia. Ao se utilizar essa digitação perde-se fluidez, pois é necessário um traslado de mão esquerda, da 9ª para a 4ª posição do violão, no tempo de uma semicolcheia. Perde-se também em afinação, já que pequenas oscilações ocorrem quando se pressionam cordas diferentes na região aguda do braço do instrumento.

Portanto, para conduzir a melodia de forma fluida e, assim, poder conferir a essa passagem o caráter ritualístico acima mencionado, nos valem de uma digitação de mão esquerda que permitisse usar apenas a 4ª corda do violão – o que foi possível até a primeira nota do compasso 35.

Figura 27 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 31-36. Exemplo de evocação do ritual. Sugestão de digitação de mão esquerda, em vermelho, e indicação de utilização da 4ª corda.

Fonte: elaboração dos autores.

No compasso 37, começa o que podemos considerar a “diluição do ritual”. Nesse trecho, relacionando o texto musical com a tradição do *candombe*, projetamos a imagem de uma *cuerda* saindo gradualmente do transe gerado pela repetição. Embora notado com tempo e métrica determinados, realizar o trecho *ad libitum* (desconsiderando o compasso e com inclusão de respirações, indicadas em vermelho na Figura 28) nos pareceu uma boa maneira de ilustrar a saída do transe³⁷. O corte, que marca a saída dessa seção, se dá

³⁷ Destaque-se que a própria escrita ajuda um pouco nessa tarefa. A rítmica da seção passa de grupos de 5 para 4 notas, e destes, para grupos de acordes em semibreves, com fermatas.

com um motivo que retoma a melodia principal da peça, no compasso 48, e que pode ser relacionado a um *llamado* (destacado em vermelho, Fig. 28).

Figura 28 - Sinesi: *Cielo abierto*, c. 37-48. Exemplo da "diluição do transe" com indicações de *ad libitum*, exclusão das barras de compasso e sugestão de respirações.

The musical score consists of four systems of music. The first system starts with the instruction 'ad libitum' and 'a tempo'. It features a melodic line with many accidentals and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The second system continues the melodic line with 'f' and 'p' dynamics, and includes 'acell.' and 'poco rall.' markings. The third system shows a bass line with chords and fingerings, marked 'p' and 'cresc. accelerando'. The fourth system returns to the melodic line, marked 'molto', 'ff', and 'mf', and includes a red bracket labeled 'llamado' over a specific melodic phrase.

Fonte: elaboração dos autores.

Neste trecho, reconhecemos outros traços que aludem à ritualidade nos grupos de 5 notas, que fazem menção às rítmicas complexas dos tambores africanos, e nos intervalos de segundas menores, que, se realizados em cordas diferentes, geram dissonâncias superpostas. Essas características são facilmente encontradas nas obras de outro compositor latino-americano, Leo Brouwer, que embora não entre no escopo deste trabalho, possui grande parte de sua obra para violão relacionada a motivos percussivos de origem africana. Brouwer, cubano, incorporou em sua escrita elementos vinculados ao afrocubano, ao *yoruba* e a *santería*. Se compararmos o seu *Rito de los orishas* com *Cielo abierto* (Fig. 29), veremos semelhança principalmente quanto ao uso do *ritmo-cruzado*, do intervalo de segundas (harmônicas ou melódicas) e dos grupos de quiálteras de 5 notas.

Figura 29 - Comparação de *Cielo abierto*, de Q. Sinesi, com *Rito de los orishas*, de L. Brouwer. Em cima, c. 11 e 12 de *Rito de los orishas* e c. 5 e 6 de *Cielo abierto*. Embaixo, c. 109 a 116 de *Rito de los orishas* e c. 37 a 41 de *Cielo abierto*.

The image displays a comparison of musical notation for two pieces. At the top, two short excerpts are shown side-by-side: 'Rito de los orishas' (Allegro, measures 11-12) and 'Cielo Abierto' (measures 5-6). Below this, a larger section compares measures 109-116 of 'Rito de los orishas' with measures 37-41 of 'Cielo Abierto'. The 'Rito de los orishas' section includes markings such as 'f', 'p sub.', 'ff pesante', and 'molto rit.', along with a tempo change to 'Un poco meno mosso'. The 'Cielo Abierto' section includes markings like 'a tempo', 'f', 'p', 'poco rall.', and 'rall.', and features complex fingering patterns for the left hand.

Fonte: elaboração dos autores.

3. Considerações finais

Pensar em uma performance culturalmente informada significa, sobretudo em certos contextos, trazer para a construção interpretativa elementos outros além dos objetivamente notados na partitura, ampliando a rede de referências do músico, que se capacita, assim, para uma atitude crítica e autônoma no processo de realização musical.

No exemplo do *candombe* – aqui escolhido para ilustrar discussões na direção de uma performance culturalmente informada de determinadas obras para violão – a componente ritualística é ocasião de encontro e troca entre os praticantes. Ainda que tal característica, juntamente com parte da polirritmia, tenda a se diluir na tradução para o violão solista, a compreensão de alguns dados culturais do gênero fornece ao intérprete um horizonte para especular, experimentar e criar, transcendendo em parte as dificuldades da adaptação.

Em *Cielo abierto*, a relação com os tambores de *candombe* é menos imediata, o que não quer dizer que a peça carregue menos traços desse gênero do que as outras (algo que, aliás, seria bastante difícil de precisar), mas sim que a inspiração no *candombe* se dá por outras vias: pela alusão à polirritmia, pelas melodias sincopadas, pelo caráter festivo.

Os *Prelúdios americanos n° 5* e *Rumor de tambores* dão mostras de influência direta das *comparsas de carnaval* e dos grupos de rua que realizam as *llamadas*. Os vários exemplos encontrados nessas obras, e que foram comentados ao longo do artigo, são representativos disso.

Duendes mulatos pode ser apontada como a peça que mais faz referência a um dos subgêneros do *candombe*, o *Candombe Beat*, surgido nos anos 1960, quando músicos populares de Montevideu revisitaram o ritmo dos tambores para incorporá-lo a canções com formações instrumentais que incluíam bateria, baixo, guitarras, teclados, entre outros. Com o *candombe* tradicional, esses músicos misturavam outros ritmos, como, por exemplo a *bossa nova*, a *salsa*, a *habanera*, entre outros. Por isso, não seria absurdo enxergar uma alusão à música brasileira na peça de Carlos Moscardini (Fig. 30), cuja rítmica sincopada e a harmonia com acréscimos muito se assemelha à *bossa nova*.

Figura 30 - Moscardini: *Duendes mulatos*, c. 45 a 57. Exemplo da harmonia que alude à *bossa nova*.

The image displays a musical score for guitar, consisting of three staves of music. The first staff is labeled with a red **G7M** chord above it. The second staff is labeled with a red **D7M/C#** chord above it. The third staff is labeled with a red **D7M** chord above it. The fourth staff is labeled with a red **Bb6/9** chord above it. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together. The chords are indicated by letters and numbers above the notes.

Fonte: elaboração dos autores.

No texto, tentamos apresentar os aspectos abordados de forma separada (em que pese a sua interdependência) para mostrar em detalhes como construímos algumas

práticas de performance ao violão sugeridas pelo estudo do *candombe* tradicional. Entender essas estruturas, mesmo que de forma simplificada, torna-se fundamental para aproximar da manifestação popular a interpretação musical de um *candombe* em partitura.

Referências

AGUIRRE, Carlos. *Rumor de tambores*. CD, faixa 2. In Violeta. Argentina: Shagrada Medra, 2008.

AGUIRRE, Carlos. *Rumor de tambores*. Para violão solo. In Imágenes. Paraná, Argentina: Tráfico de arte, 2004. Partitura.

AHARONIÁN, C. *Músicas Populares del Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Universidade de la República - Uruguay, 2007.

ALMEIDA, Alexandre Z. Por uma visão de música como performance. *Revista Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, 2011.

AMIM, Alexandre Gismonti M. *A polirritmia no violão: uma investigação a partir de 6 peças de Egberto Gismonti*. 149 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

AYESTARÁN, L. *El Folclore Musical Uruguayo*. 6º ed. Montevidéo: Arca Editorial, 1966.

BROUWER, Leo. *Rito de los orishas*. Para violão solo. Saint-Nicolas, Québec: Doberman-Yppan, 1994. Partitura.

CARLEVARO, Abel. *Preludios Americanos nº 5 - Tamboriles*. Para violão solo. Buenos Aires, Argentina: Barry editorial, 1974. Partitura.

CARLEVARO, Abel. *Carlevaro plays Carlevaro*. Alemanha: Chanterelle, 1986. LP.

CATALINA, Agarrate. Agarrate Catalina - Dios y el Diablo - El curso del ser humano (2007). (9m52s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=apfX7eRiooc> Acesso em: 12 de dezembro de 2018.

COHEN, Sara. *Polirrítmicos nos estudos para piano de Gyorgy Ligeti*. 193 f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

COOK, Nicholas. *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press, 2013.

FATTORUSO, Hugo. *Candombe “Tonos Negros/Madera y Lonja” Hugo Fattoruso Grupo del Cuareim*. (7m30s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vmUHJBTR0A>, Acesso em: 12 de dezembro de 2018.

FATTORUSO, Hugo. *Hugo Fattoruso Songbook: instrumental, canciones, parcerias*. Villa Maria: Eduvim, 2010.

FERNANDEZ, Eduardo. *Qué es eso de “música sudamericana”?*. Universidad de la República - Escuela Universitaria de música - Uruguai, 2017 Disponível em: <https://www.eumus.edu.uy/files/SA1.pdf>. Acesso em: 20 de janeiro de 2018.

FERREIRA, Luis. *Los tambores del candombe*. Buenos Aires: Ediciones Colihue-Sepé, 1997.

FOSCHIERA, Marcos M. *Violão sem fronteiras: criações interpretativas em obras inspiradas na música folclórica sul-americana*. Tese de Doutorado em Música. Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

FREITAS, KIKO. Entrevista Kiko Freitas. (22m27s). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LbSisb3YdPQ> Acesso em 25 de outubro de 2018.

GUÉRIOS, Paulo R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2 ed. Curitiba: Edição do autor, 2009.

LÓPEZ-CANO, Rubén.; OPAZO, Úrsula. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México, 2014.

GULARTE, Jorge *et al.* *La tambora*. LP, Lado A, faixa 1. In *La Tambora*. Uruguay: Sondor, 1984.

MOSCARDINI, Carlos. *Duendes mulatos*. Para violão solo. Argentina: EPSA Publishing S.A., 2006. Partitura.

PONS, Jaurés Lamarque. Suite de ballet según Figari - Candombe. (4m10s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_68QpOX7Sck, Acesso em: 12 de dezembro de 2018.

RIBEIRO MEDEIROS, Daniel; KUHN DA SILVA, Danilo. Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 9, n. 11, p. 144-168, jun. 2014.

SADIE, Stanley. Cross-rhythm. *The new grove dictionary of music and musicians*. 2° ed. Londres: Macmillan publishers limited, 2001, vol. 6, p. 727.

SADIE, Stanley. Polyryhthm. *The new grove dictionary of music and musicians*. 2° ed. Londres: Macmillan publishers limited, 2001, vol. 20, p. 84

SADIE, Stanley. Rhythm. *The new grove dictionary of music and musicians*. 2° ed. Londres: Macmillan publishers limited, 2001, vol. 21, p. 277-309.

SCLIAR, Ester. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

SINESI, Quique. *Cielo abierto*. CD, Faixa 1. Quique Sinesi (intérprete). In *Microtangos*. Argentina: Mellopea Discos, 1996.

SINESI, Quique. *Cielo abierto*. CD, faixa 12. Berta Rojas (intérprete). In *Cielo abierto*. Onmusic, 2006.

SINESI, Quique. *Cielo abierto*. CD, faixa 3. Victor Villadangos (intérprete). In *Guitar Music of Argentina vol. 2*. Naxos, 2006.

SINESI, Quique. *Cielo abierto*. CD, faixa 8. Julio Azcano (intérprete). In *Distancias*. Eos Guitar Edition, 2016.

SINESI, Quique. *Cielo abierto*. Para violão solo. In *14 Estudios para Guitarra Fusión*. Buenos Aires, Argentina. Ricordi, 1994. Partitura.

STRAIN, James A. Rhythm. In SHEPHERD, John *et al.* (org). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Performance and production*. Nova Iorque: Continuum, 2003, p. 612 - 620.

TAMLYN, Garry. Polyrhythytm. In SHEPHERD, John *et al.* (org). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Performance and production*. Nova Iorque: Continuum, 2003, p. 612.

UNESCO. Tango y candombe declarados patrimonio cultural intangible de la UNESCO. 30 de setembro de 2009. Disponível em: <https://news.un.org/es/story/2009/09/1175141>. Acesso em: 15 de agosto de 2018.

Analysis of sonority in piano pieces: a performance-based approach

Bibiana Bragagnolo

UFMT

bibi_bragagnolo@hotmail.com

Didier Guigue

UFPB/UNICAMP

didierguigue@gmail.com

Abstract: This paper presents an analysis of sonority in selected parts of two performances of a piano piece by the Brazilian composer Almeida Prado, extracted from the first volume of his cycle *Cartas Celestes* (1974), and of this piece as a whole. The main goal of this analysis is to present a methodology where the performative decisions are understood as main sources of information, with specific attention to the sonic aspects of the piece. In this context, the musical work is understood as a process, since the score is only one of the elements that will influence the final result (Costa, 2016). The methodology consists of three main steps, and was based on the methodology of analysis of the sonority by Guigue (2009): (1) the first step is the artistic process, which gets up to the construction of two performances of the piece by the same pianist (the first author of this paper), with different and contrasting performative decisions, and their recordings; (2) then, the piece is divided into homogeneous sonic units, always having the performative decisions as guides; and (3) at last, these units are analyzed using the software *Spear* and *Sonic Visualiser* for audio files and *Open Music* for MIDI files. The methodology intends to include the performance in the scope of musical analysis, as performative decisions may lead to dramatic differences in the final perceived sonic layout of a musical work.

Keywords: Performance. Analysis. Piano. Artistic research. Sonority.

Análise da sonoridade em peças para piano: uma abordagem a partir da performance

Resumo: Este artigo apresenta uma análise da sonoridade em partes selecionadas de duas performances das *Cartas Celestes V. I* (1974) de Almeida Prado, para piano solo, e desta peça como um todo. O objetivo principal desta análise é apresentar uma metodologia onde as decisões performáticas são compreendidas como importantes fontes de informação, com atenção especial para os aspectos sonoros da peça. Neste contexto, a obra musical é entendida como processo, uma vez que a partitura é apenas um dos elementos que influenciarão no resultado final (Costa, 2016). A metodologia consistiu em três etapas principais, e se baseou na metodologia de análise da sonoridade de Guigue (2009): (1) a primeira etapa foi o processo artístico, que levou à construção das duas performances da peça pela mesma pianista (a primeira autora deste artigo), com diferentes e contrastantes decisões performáticas, e as gravações destas; (2) então, a peça foi dividida em unidades sonoras homogêneas, sempre tendo as decisões performáticas como guias e; (3) por fim, estas unidades foram analisadas utilizando os softwares *Spear* e *Sonic Visualiser* para os arquivos de áudio e *Open Music* para arquivos MIDI. A metodologia teve como intenção incluir a performance no escopo da análise musical, uma vez que as decisões performáticas podem levar a diferenças dramáticas no resultado sonoro final da obra musical.

Palavras-chave: Performance. Análise. Piano. Pesquisa artística. Sonoridade.

1 Introduction

This paper presents a methodology of analysis of sonority in which the performance and its process are seen as central elements for understanding this parameter in musical work, which is part of a Doctoral Thesis (BRAGAGNOLO, 2019). This methodology was developed using the analysis of sonority by Guigue (2009). However, due to the change in the concept of musical work, other elements apart from scores have been taken into consideration in order to understand the construction of sonority.

For this approach to be theoretically effective, the ontological concept of musical work as the doubling of the score was not taken into consideration. To consider just the textual relation (score) of musical work would not enable the performer to contribute to the music-making process as a critical and active agent. Therefore, this paper is based on the work of Costa (2016), whose view of musical work is broad and morphological.

Subsequently, a methodology of analysis of sonority was developed, examined in detail, and applied in two performances of three selected parts of a piano piece, and by means of a global concept of sonority in a complete performance of the same piece, *Cartas Celestes Volume I*¹ (1974) by the Brazilian composer Almeida Prado (1944-2010). This piece was particularly selected to exemplify the applied analysis methodology, since the central element of its writing and performance is found in sonority.

One of the main characteristics of the analytical procedure is the crucial role played by the performer in this process. The analysis was carried out using recordings of excerpts made by the researcher and first author of this paper, which included the performative decisions regarding sonority. The premise of this methodology is that the performer, with his decisions and idiosyncrasies, has a crucial role in the conformation of the musical work. Thus, each of the three selected excerpts presents an analysis of two different performances in which different decisions were made with the purpose of investigating the interference of these performative decisions in the result. The methodology consists of data analysis of audio and MIDI extracted from these performances using Spear and Open Music.

¹ In English, the title of the piece means “Celestial Letters Volume I”.

The performer's view as someone who plays a critical and crucial role in tandem with the morphological concept of the musical work merge this proposal with the artistic research assumptions (Coessens *et al.*, 2009). Thus, the researcher plays the role of an artist (one who defines the conformation of the work to be analyzed), and of a researcher (one who is aware of his artistic actions and its effects, and who is involved in the subsequent analytical process).

Firstly, the materials and the methods that involve the concept of the musical work and the details of the proposed methodology are presented. Secondly, the results show the applied analysis methodology. Finally, the discussion enables the reflection on the results found.

2 Materials and methods

2.1 The selected concept of musical work

In order for the performance to be incorporated into the musical analysis, the concept of musical work has to be changed, so that a formulation of its identity that encompasses more than the writing register may emerge. To this end, the musical work is seen from a morphological rather than an ontological perspective, mostly based on the work of Costa (2016). Therefore, the present perspective is linked to the perception of music, to the changes in each performance and how these changes occur. In other words, the musical work is not seen as an ideal object represented by the score anymore, but as a process.

The methodology of investigation is based on the observation of favorable conditions for the realization of musical performances, for performance is seen as a crucial element of morphology. The fact that a performance is mutable, unstable and temporary shows characteristics that constitute the musical work, in a sense that these are not finished works to be merely performed. Therefore, there is the idea that the relationship between proposal and result depends on what occurs until the performance is achieved. That is, not only how the performer understands or follows the score, but also other conditions of the environment that may cause them to make devious decisions at any level. A musical proposal is now understood as

a process in which the relationship between proposal and result depends on decisions, chance and external contingencies, while the score is understood as an item in a variety of objects categorized as strategies of invariance. Thus, it is not the only tool at the performer's disposal in the conformation process of the work (COSTA, 2016, p. 37, translated by the authors).

In this context, the score is the wheel that drives the performance, and enables the recognition of a particular musical work. However, there is a chance that these conformations are not strictly followed. Instead, they could be used with the purpose of constructing a performance, emphasizing that the performance has priority in relation to the obedience of the score, in an ethic that is not so determined by the concept-work, but by the performance itself as the musical work. By carrying out the analysis from this particular perspective, the decisive role of the score would be relativized and considered from the perspective of the performance itself and of the process from the first contact with the piece to the resultant performance. In this sense, the musical work “does not urge for a central entity represented by the score, considered absolute and categorized by *executions*, but by *situations* in which performers and composer are found” (CARON, 2013, p.19, translated by the authors). Therefore, the process is emphasized rather than any ontological supposition about the being of a musical work in any ideal place that is apart from it.

The emphasis on the process “enables a more flexible attitude towards the *musical notation* that focuses on the performance conditions in order to find results instead of a fixed musical object” (COSTA, 2016, p. 33, translated by the authors), realizing that this result concerns to that particular moment and continuously redefines the identity of the work. Disregarding notation may lead to the concept of the musical work in which elements linked to each of these particular moments are significant for understanding the phenomenon itself, considering performance as a crucial element, since “the work only exists while performed” (COSTA, 2016, p. 10, translated by the authors), depending on someone to recreate it on every execution. Therefore, the musical work can be

seen as a ‘link’ whose morphological limits oscillate due to the observation of rules from a project, external irritations and temporal factors. This project could be understood as a whole, whose internal organization, as well as the imprecisions around each musical object, would provide a systemic model. That is, a whole formed by elements and defined by how these elements behave rather than by the sum of these elements. Thus, it would allow differentiating the “system/work” from an environment with diverse behavior, which is merged with it in view of differences in complexity and function (COSTA, 2016, p. 37, translated by the authors).

In an analysis that focuses on the characteristics of individual performances, the variety of results and variants give the chance to observe the impacts of the performative interferences in the musical work. In addition, it is possible to observe how each performance can change the appearance of a particular work. In this case, appearance refers “to the total series of appearances as opposed to a hidden reality that absorbs to itself the being of existence” (SARTRE, 1994, p. 11, translated by the authors). In this sense, a particular performance can refer to the total series of performances even if only one of the aspects of the object appears, since the object is totally found inside and outside of this aspect, that is, “totally found inside it when it appears in this aspect, which refers to itself as the structure of the apparition and the reason for the series. Totally outside, because the series itself will never appear nor can it appear” (SARTRE, 1994, p. 13, translated by the authors). The impossibility of apparition of the total series of the possible appearances also justifies the presence of only one example, which will explain one of the central assumptions of the artistic research. The adoption of this concept of musical work would enable to obtain the results of sonority of each particular musical experience, and investigate the morphological impacts of each element of conformation in that particular existence. The general criteria would be morphological, and the work could be understood as the effect of a performance practice, assuming the concept of cause. This change in the concept of work can contribute to the "emergence of a more resistant and independent performance-based musical science with a new perspective that values the musician/performer as an agent" (COSTA, 2017, p. 15, translated by the authors).

2.2 Analysis methodology

We propose an analysis methodology of sonority considering the previously mentioned concept of musical work. This procedure is based on Guigue’s (2009) main concepts regarding methodology, even though a few changes were made. One of the main concepts used is the Compound Sonic Unit (CSU), which is

formed by the combination and interaction of a variable range of components. However, sonority *a priori* does not have temporal limits, because it can correspond to a short or a long period of time or the entire work (GUIGUE, 2009, p. 47, translated by the authors).

Similar to the concept of *Strukturklang* by Lachenmann, the CSU is understood as an “order consisting of heterogeneous components that create a field of complex

relationships in details” (GUIGUE, 2009, p. 48, translated by the authors). Thus, this unit depends on the existence of elements that are combined to create the content. For that reason, it is referred to as compound, because it simultaneously absorbs the general meaning and the musical sense of the term (GUIGUE, 2009, p. 48). The fact that a compound sonic unit is not an independent element is important to highlight, since it “emerges from a chain created by its combination with other units, and from which its meaning is derived” (GUIGUE, 2009, p. 48, translated by the authors). Therefore, a sonic unit is seen as a temporary synthesis of a certain range of components that act and interact interdependently (GUIGUE, 2009, p. 50).

Taking into account the central idea of this analysis, the methodological procedure consists of four steps: (1) construction of the performances of the piece; (2) recording of the pieces in audio and MIDI formats; (3) segmentation of the pieces in CSU; (4) data analysis of the recordings using computer-based tools.

The first step, which involves construction (and reconstruction in terms of the varied ways a performance can be constructed), evokes the artistic research (COESSENS *et al.*, 2009), considered the place where performative processes are emphasized. The product of the first part of the applied method is inherently artistic. From the contact with the score, having the morphological concept of the musical work as a philosophical basis, emerges an artistic object. That is, a version of the work that will subsequently emerge differently from the making of new decisions and experimentations. Thus, the artistic research provides the object of analysis: it is from this artistic practice that the musical work will arise as real and attainable sonority. In this first moment of the methodology, the first author plays the role of pianist for the interpretation of the works, the decision-making process of the performances, and the construction of a conception of the pieces by always seeking to emphasize and explore the sonority of the piano.

In the second part, the pieces were recorded in audio and MIDI formats after a period of experiments. The MIDI data was extracted from a digital piano Clavinova CP701, whereas the audio data was captured from a Sony HDR-MV1 camera. Even though there was a variety of recordings, the ones that corresponded to the previously made decisions of the performance and the ideal model of sonority sought in the performance were selected for the analysis. The audio data was recorded with a camera

placed two meters away from the piano, so it could be possible to have the same environment in every recording.

The third part corresponds to the segmentation of the works in CSU, which enabled the subsequent analysis using the selected softwares. These sonic units were detected from the experimentation of the pieces from the performer's perspective. In these analyses, the CSUs act delimitating the form of the piece, considering there are particular characteristics of sonority in each section and every section shift is linked to changes in these characteristics, taking into consideration performative decisions as the use of pedals and pianistic touch. In this part, the presence of the performer is indispensable in a sense that this segmentation could not be achieved by an individual that is not involved in the process of the performance. Thus, there is a clear connection between the functions of the performer and the analyst.

Finally, after the pieces were segmented in CSUs, the data of sonority of the piece in audio and MIDI files was analyzed. This part of the process aimed to merge these special elements of the piece's performance to their analysis and verify how the performative decisions responded in terms of interaction with the instrument (using the MIDI data extracted from the performance) and the sonorous results (through the audio data).

Two elements were assessed for the analysis of the MIDI files: *velocity* and sonic basic quality *Q*. Nonetheless, the SOAL library (*Sonic Object Analysis Library*) was used in order to extract these data from Open Music. The first element, *velocity* (*V*), was used to analyze the MIDI files and provides an absolute value (between 1 and 127) for the velocity of the touch on every note.

The second parameter weighted in the MIDI files was the sonic basic quality *Q*, whose value is the result of a calculation that gives a value from 0 to 1 for each note in terms of timbral quality, in which 0 is the least complex and 1 the most complex. The *Q* value essentially depends on three parameters: (1) the absolute pitches (MIDI *notes*) found in the unit, (2) their relative intensity (MIDI *velocities*), and (3) the use of the right pedal and *una corda* (GUIGUE, 2016, p. 15). The sum of *Q* considers the relative timbral complexity of a piano object according to the general principle of a decline in the timbral complexity of each note in proportion to the pitch of its fundamental frequency. Thus, the

higher the pitch, the less complex its spectral quality. The three acoustic factors of this decline are: (1) the decreasing number of audible partials for a given fundamental, (2) the decreasing rank in the spectrum of the loudest partial(s), and (3) the shortening of the decay rate of the sound (GUIGUE, 2016, p. 15). The combination of these three values creates the Q value which weights each note in terms of its intrinsic sonic quality. Thus, we can understand that once the piece is analyzed, while V provides specific information about the performer's relation with the instrument, Q gives a value that represents the resonance in the piece, since it takes into consideration velocity, register and pedals. The functions used were developed by the research group *Mus3*, at UFPB, as a complement to the investigation of sonority in Open Music². Data extracted from the analysis of the MIDI files was selected, analyzed and categorized using *Excel*, which generated all the graphics shown in the analysis of the works.

Furthermore, the audio files were analyzed in order to observe the effective differences with respect to the interference of the performer in terms of sonic signal. The audio files were analyzed using *Sonic Visualiser* and *Spear*. *Sonic Visualiser*, which is a software especially designed to analyze audio files, enabling the visualization of different aspects (COOK; LEECH-WILKINSON, 2009, p. 2), showed the values of the spectral centroid, while *Spear* created spectrograms. Analyses were carried out using the spectrogram and the spectral centroid, because the visualization of these sonic elements show relevant information about timbre. The spectrogram consists of data about the harmonics in each onset, and their position and duration throughout time, whereas the spectral centroid shows the position of the center of mass of the spectrum each time.

The spectrogram shows the frequencies (Hz measures) of each onset due to time in the vertical axis (measured in s), represented by the horizontal axis. These frequencies become visible due to the horizontal axis inside the same vertical axis, representing the harmonics found on each onset. However, the darker the color, the more present it is in terms of intensity. These data enables the observation of the sonic quality of each onset with respect to the number of audible partials, as well as its position and intensity.

² The Open Music app and SOAL library are available for free download on: <http://git.nics.unicamp.br/mus3-OM/soal4/tags>. For further information on the functions used for the analysis, check SOAL library available on: <https://www.academia.edu/29796175/>.

However, the second aspect analyzed using *Sonic Visualiser*, the spectral centroid (SC), indicates where the center of mass of a particular spectrum is. It is calculated as the "center of gravity" of the spectrum of amplitude of the signal frequency components (LOUREIRO *et al.*, 2008, p. 119). The figures show the measure of the centroid on the vertical axis (Hz measure) in progress according to time on the horizontal axis (ms measure). The spectral centroid is a well-known parameter due to its prominent correlation to what was defined as "brightness" of the sound: sounds that have a dark quality tend to have lower frequency content, and those with brighter sounds tend to be predominantly superior in terms of harmonics, which can be measured according to the value of the spectral centroid (LOUREIRO *et al.* 2008, p. 119). Therefore, the value of the centroid allows to observe timbral differences in regard to the brightness of the resulting sound.

For the data analysis the role played together by the performer and the researcher was found to be potentially important. Given the complexity of data extracted from the MIDI files in terms of quantity (a value is extracted from each note), the awareness of specific intentions of each note made possible to categorize data and verify whether it corresponded to the initial performative project. For example, if there is the intention of playing one pianistic touch with the right hand and another one with left hand, being aware of these decisions hidden in the recorded performance enables their analysis and incorporation to the reflections and to the understanding of the data found. In the audio files, since there is a direct correlation between the sound heard and the figure or graphic shown, the relationship between intention and result can become more evident. However, the role played by the first author as a performer brought the process to light, revealing the conformation potential of the analyzed works morphology.

3 Results

In this section, three examples of the analysis of sonority methodology applied were presented by means of performative decisions description and analysis of sonority in three sonic units of Almeida Prado's *Cartas Celestes I*. Furthermore, two possibilities of performance were explored for each excerpt, which are referred to as performance 1 (P1)

and performance 2 (P2). Subsequently, an analysis of the Q value of a complete performance was provided, including information about the global sonority found.

The first piece of *Cartas Celestes*, volume 1 (1974), was written after a request from the São Paulo planetarium. It is based on the view of the Brazilian sky in August and September, period that delimits the end of the winter and the start of spring. The sky view was examined using the Atlas Celeste, by Ronaldo Mourão (2004), enabling the composer to determine which elements, planets and constellations could be seen in the Brazilian sky at that very moment, and picturing "the song of the stars, the sonic speech of the constellations being put in a pentagram" (ALMEIDA PRADO, 1985, p.28, translated by the authors).

For *Cartas Celestes*, the author created and implemented for the first time his system based on the organization of resonance. Also, the composer's choice of the piano for that was due to its great natural power of resonance without amplifiers (ALMEIDA PRADO, 1985, p. 4). Thus, the potential of resonance as a central element for constructing the sonority in the performance is emphasized in this work. The volume I of *Cartas Celestes* (hereinafter called *Cartas Celestes I*) includes a variety of parts clearly named by the composer that either refer to celestial elements or temporal elements, such as: "Constellation I", "Constellation II", "Night", "Sun", "Morning", "Meteors", "Galaxy NGC 224 M31", and etc.

3.1 Example 1

Example 1 of *Cartas Celestes I* corresponds to an excerpt of the sonic unit H in the piece, referred to as "Galaxy NGC 224 = M31" ("Andromeda Nebula"). It consists of 8 chords, which creates 8 sections, followed by fast melodic notes (Fig. 1).

Figure 1- Score of section H in *Cartas Celestes I*.

Source: Almeida Prado, *Cartas Celestes*, for the piano. Score. Darmstadt: Tonos, 1975.

In the first performance, the chords and the melodic notes were understood according to two different pianistic approaches: one for the chords and the other for the melodic series. The chords were played with a high velocity of attack and accent, with the purpose of seeking a bright sound. In the melodic series a lower velocity of attack was experimented in order to make a contrast. In the melodic series the *una corda* pedal was used with the purpose of diminishing the resonance and making a greater difference in their timbre when compared to the chords.

In performance 2 (P2) there was no contrast between the chords and the melodic notes, aiming that the sonority of these notes was the continuation of the sonority of the chords. The velocity of attack was found to be more stable, showing a gradual oscillation. For this performance, the right pedal was used the same way as in P1. However, the *una corda* pedal was not used with the purpose of avoiding changing the timbre. The example 1 of performances 1 and 2 is found in the audio accessible through the QR Code below (Fig. 2):

Figure 2 - QR Code of the audio referent to performances 1 and 2 from Example 1 of *Cartas Celestes I*, also available on: https://youtu.be/E_Er1Th0z3E

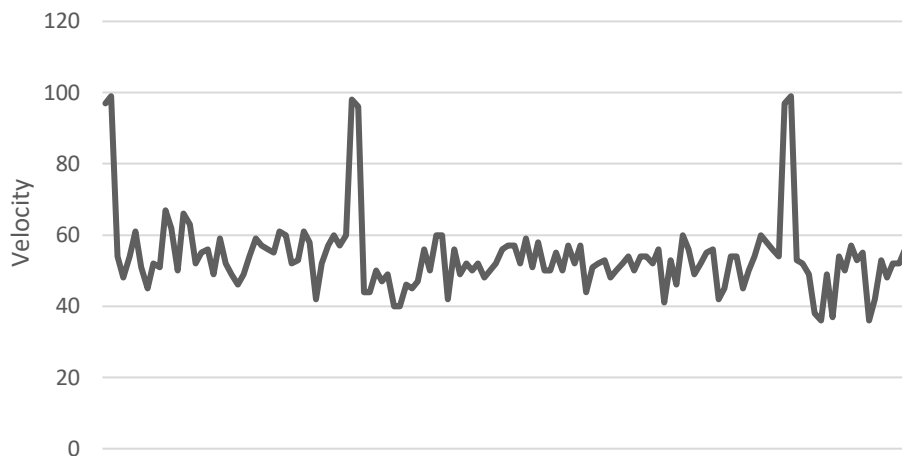


Authors' production.

This example allows verifying that two separate sonorities can be found in P1, which alternate among themselves and preserve their particularities in terms of timbre. In P2, however, a single sonority is constructed, one in which chords and melodic notes have the same sonic identity.

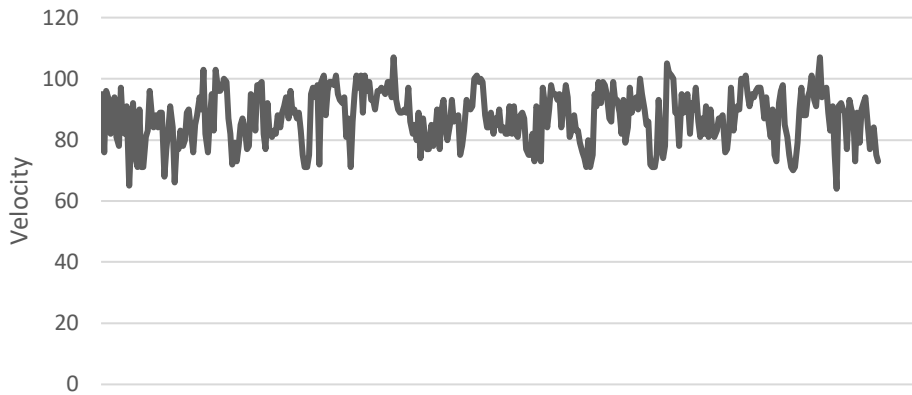
The graphics below (Graph. 1 and Graph. 2) show the evolution of V (velocity) in this example in both performances:

Graphic 1 - Graphic of the evolution of V in P1 from Example 1 of *Cartas Celestes I*.



Authors' production.

Graphic 2 - Graphic of the evolution of the V in P2 from Example 1 of *Cartas Celestes I*.

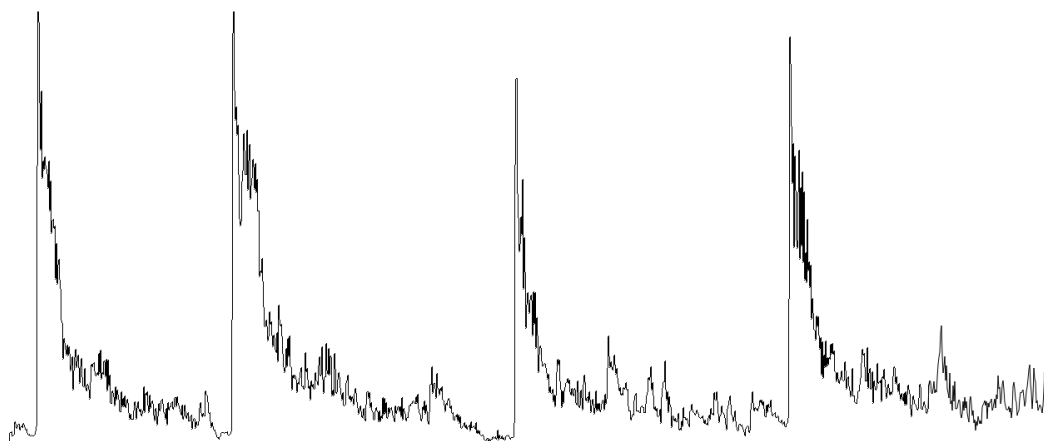


Authors' production.

There is a great variation of V in P1 (Graph. 1), from about 40 to 100, showing high peak values when corresponding to the chords. This shows the sonic contrast in terms of the pianistic touch. In the graphic of the second performance (Graph. 2), V is in a more restricted space, from 60 to 100. There is no abrupt oscillation, but gradual changes linked to the dynamic manipulation. In P2, the contrast is eliminated and the continuous lines show more stability of the sound.

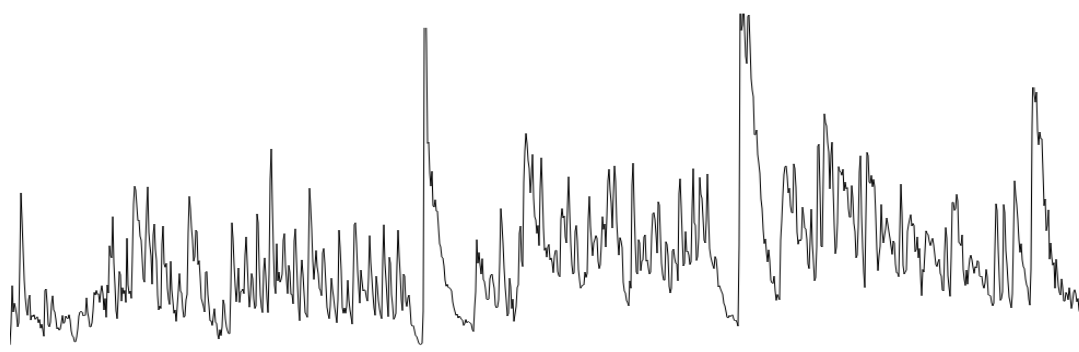
According to the figure of the spectral centroid (SC) values, P1 clearly shows the occurrence of the chords and melody notes (Fig. 3). Thus, the chords are represented by the high peaks (suggesting a much bright sound), and the melody notes are represented by low peaks that alternate with the highest peaks, verifying the occurrence of a darker sonority that is reinforced by the *una corda* pedal. Also, the highest peaks of SC that correspond to the chords can be observed in the second figure of P2 (Fig. 4). However, the melodic notes have higher values as opposed to P1. This refers to the sound found to be the most stable one, which created a brighter sonority in the whole excerpt.

Figure 3 - Values of SC in P1 from Example 1 of *Cartas Celestes I*.



Authors' production.

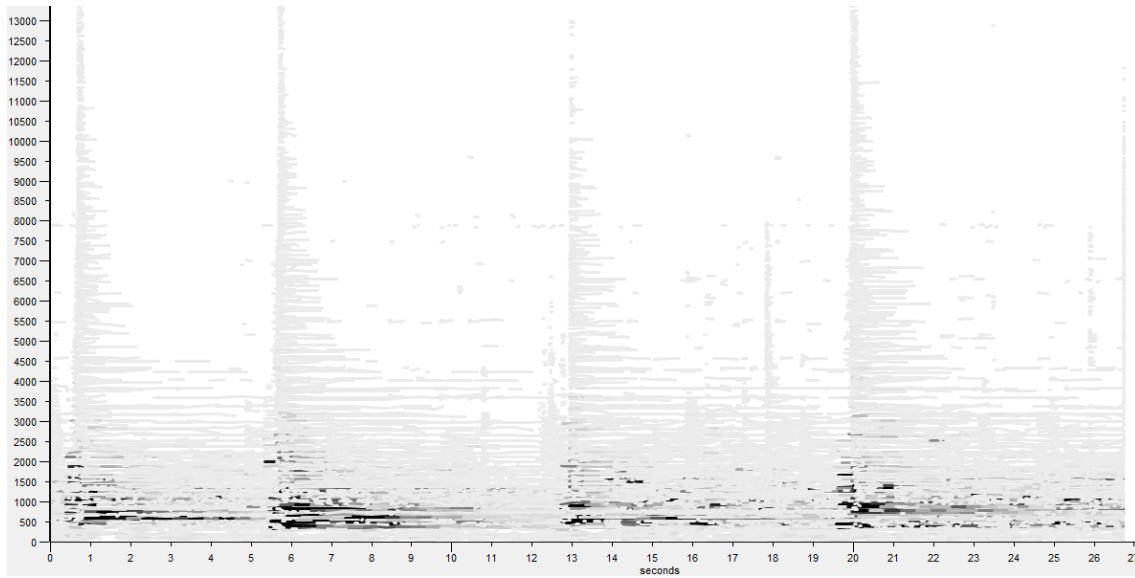
Figure 4 - Values of SC in P2 from Example 1 of *Cartas Celestes I*.



Authors' production.

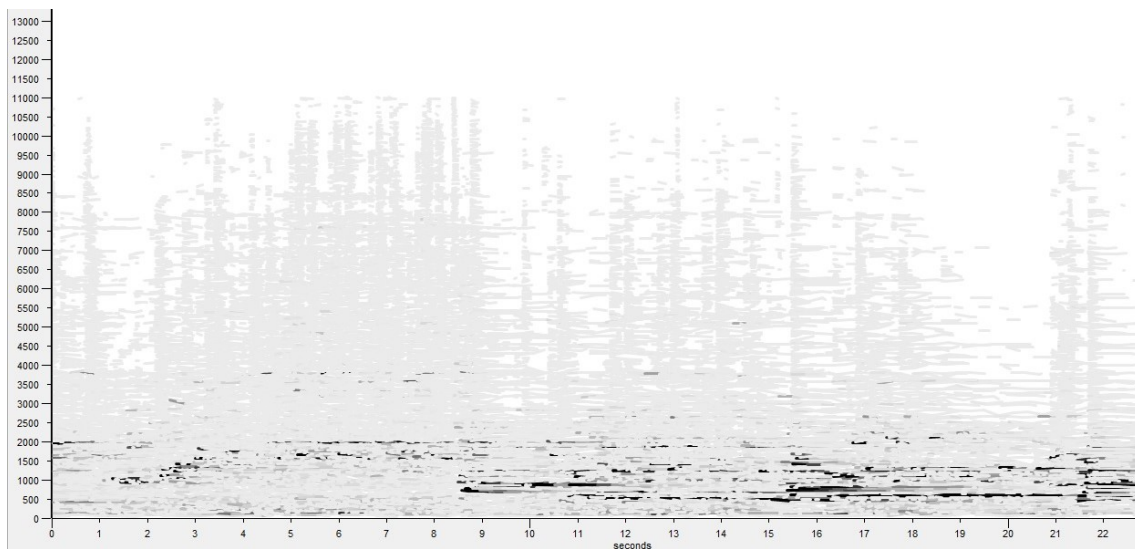
In the spectrograms below, four vertically longer lines can be observed in the first performance (Fig. 5). They correspond to the four chords, showing the difference of their spectrum in comparison to the notes that follow them. The spectrogram of the second performance (Fig. 6) shows that the spectrum is more stable and has more harmonics in average and high regions from beginning to end, corresponding to the decision of a more stable sonority.

Figure 5 - Espectrogram (*Spear*) of P1 from Example 1 of *Cartas Celestes I*.



Authors' production.

Figure 6 - Espectrogram (*Spear*) of P2 from Example 1 of *Cartas Celestes I*.



Authors' production.

In example 1, two possibilities of understanding and performance of section H in *Cartas Celestes I* are shown. In P1, two different sonorities were identified, whereas in P2 they were performed as only one sonic element.

3.2 Example 2

The second example in the piece corresponds to an excerpt of the sonic unit L, Lyra, whose main characteristic is an arpeggiated melodic fragment followed by its crystallization in a sequence of melodic notes (Fig. 7).

Figure 7 - Score of section L in *Cartas Celestes I*.

Source: ALMEIDA PRADO, 1975.

The purpose of the first performance was to construct a sonority for the notes that followed the arpeggiated melodic fragment, so that it would seem that these sounds were a reverberation of the first sounds. Also, the first notes of these fragments would have more intensity. To this end, all the arpeggiated fragments were played with a high velocity of attack, to produce an energetic sound. The notes understood as melodic notes were included in the remaining resonance of the first sonority by means of a soft sound with

lower velocity of attack and the use of the *una corda* pedal, but emphasizing the first notes of the sequence.

The decisions made in the second performance were similar to the ones in the first performance. The arpeggios were presented the same way, that is, with a bright and energetic sonority. However, the notes that followed were very softly executed. To this end, the first note was finally executed in tandem with the others with a low-velocity of attack, conveying the impression of an aura of resonance in which specific pitches can't be distinguished clearly. In P2 the *una corda* pedal was used with those fast notes. This sonority was heard in both performances as observed in the audio example accessible through the QR Code bellow (Fig. 8):

Figure 8 - QR Code of performances 1 and 2 from Example 2 of *Cartas Celestes I*, also available on: <https://youtu.be/UEYPpV33LA8>

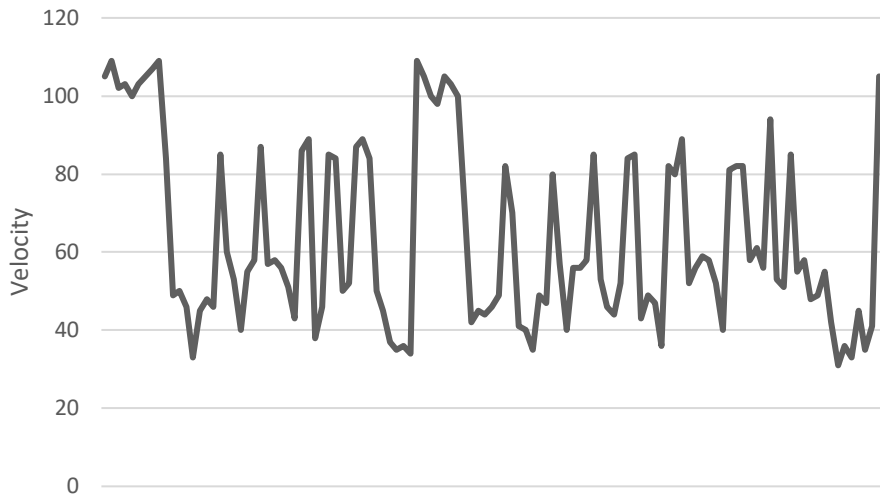


Authors' production.

In P1, the audios show that sonority was constructed in three levels: a bright sonority for the arpeggios, an inferior sonority yet clear for the first melodic notes, and a dark sonority for the remaining notes. However, in P2 only two levels remained: the first sonority of arpeggios and the last one, creating the aura of resonance.

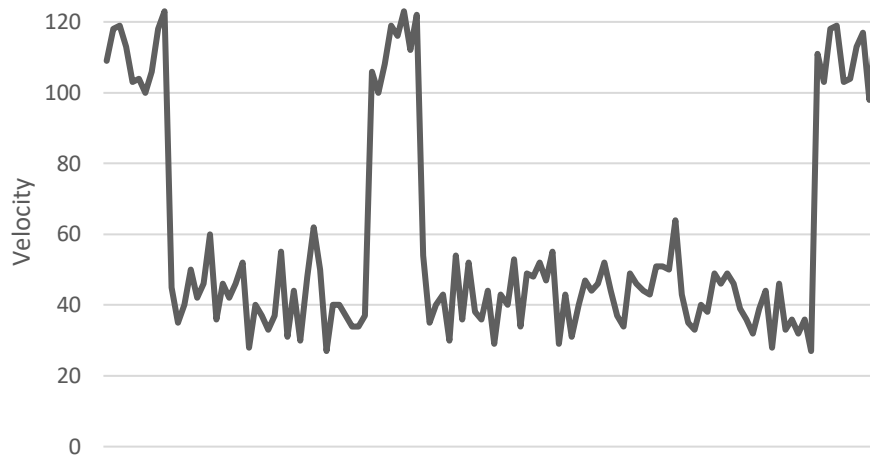
In P1, the three levels of sonority can be seen in the graphic of the evolution of V (Graph. 3). The higher peaks correspond to the arpeggios, whereas the subtly lower peaks correspond to the first notes of the melodic sequences. Finally, the lowest values for the remaining notes are found between these points. In P2 (Graph. 4) there is a small increase in the space of V and a great oscillation between a higher value for the arpeggios and an extremely low value for the remaining notes.

Graphic 3 - Evolution of V in P1 from Example 2 of *Cartas Celestes I*.



Authors' production.

Graphic 4 - Evolution of V in P2 from Example 2 of *Cartas Celestes I*.



Authors' production.

The SC values in both performances correspond to the graphics of V. The three levels of sonority can be seen in P1 (Fig. 9), whereas two levels of sonority can be seen in P2 (Fig. 10). In both performances, due to the high-velocity of attack, the sound corresponding to the arpeggios produced bright sonorities that differed from the others.

Figure 9 - Values of SC in P1 from Example 2 of *Cartas Celestes I*.

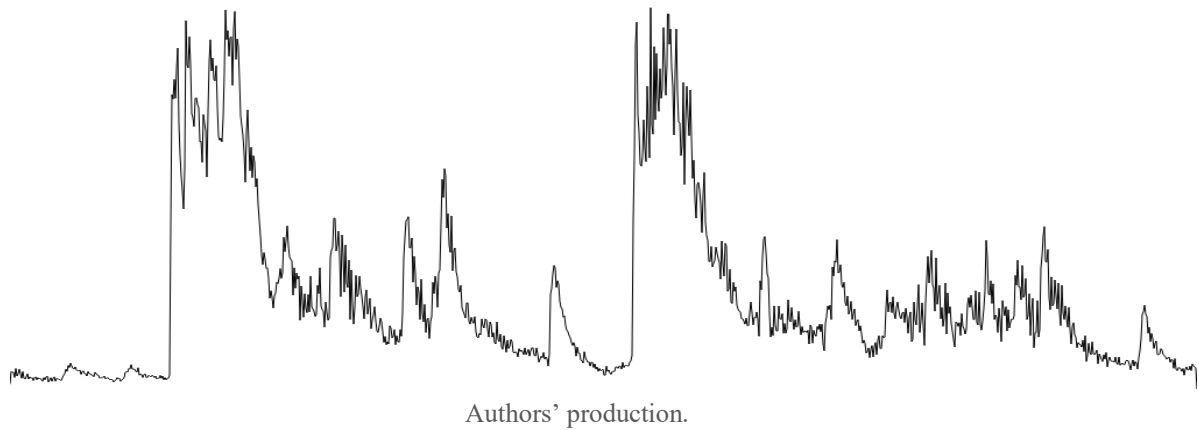
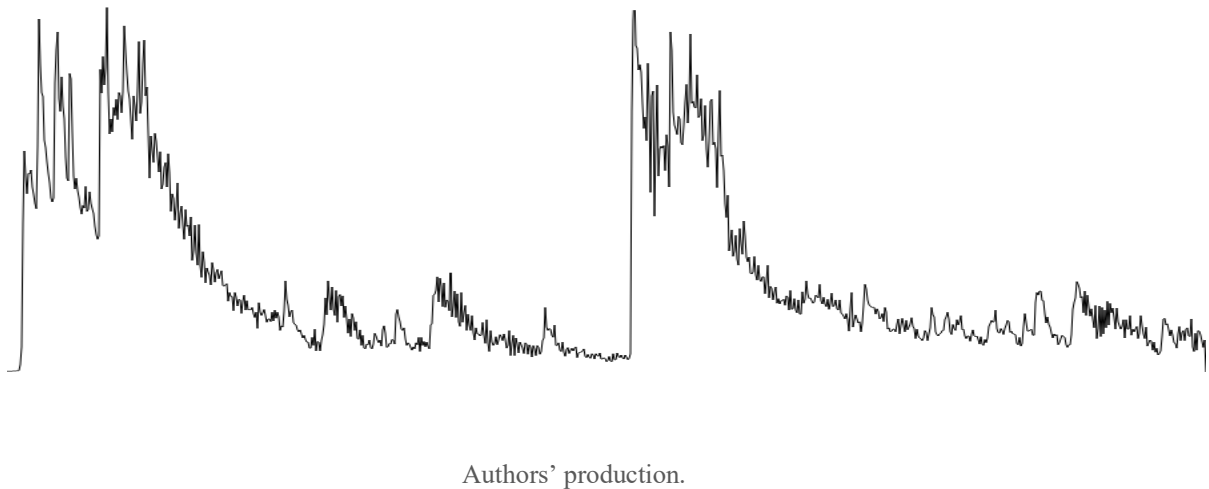
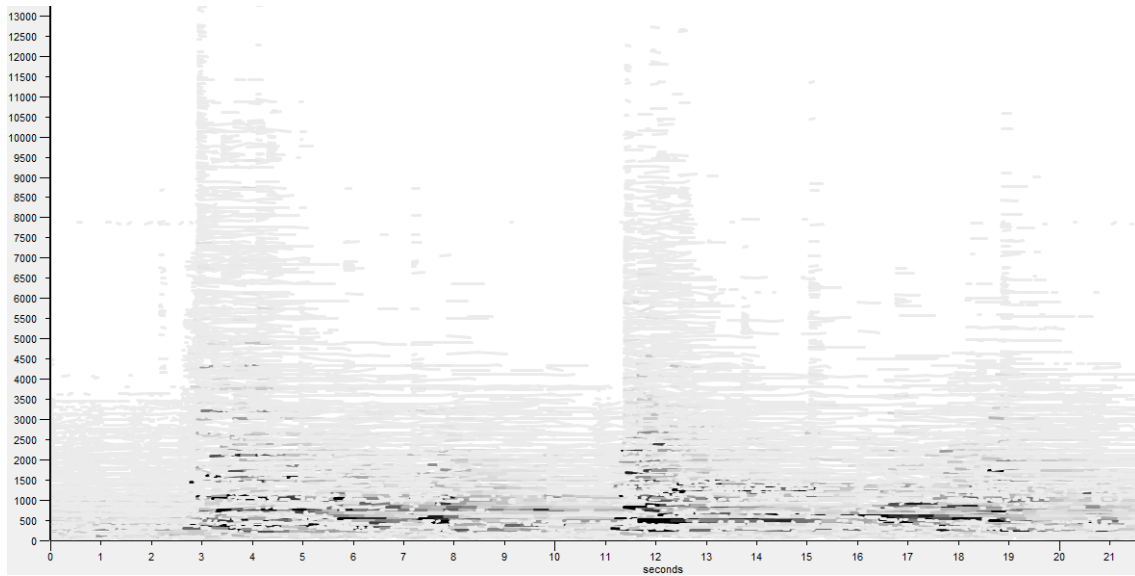


Figure 10 - Values of SC in P2 from Example of 2 of *Cartas Celestes I*.



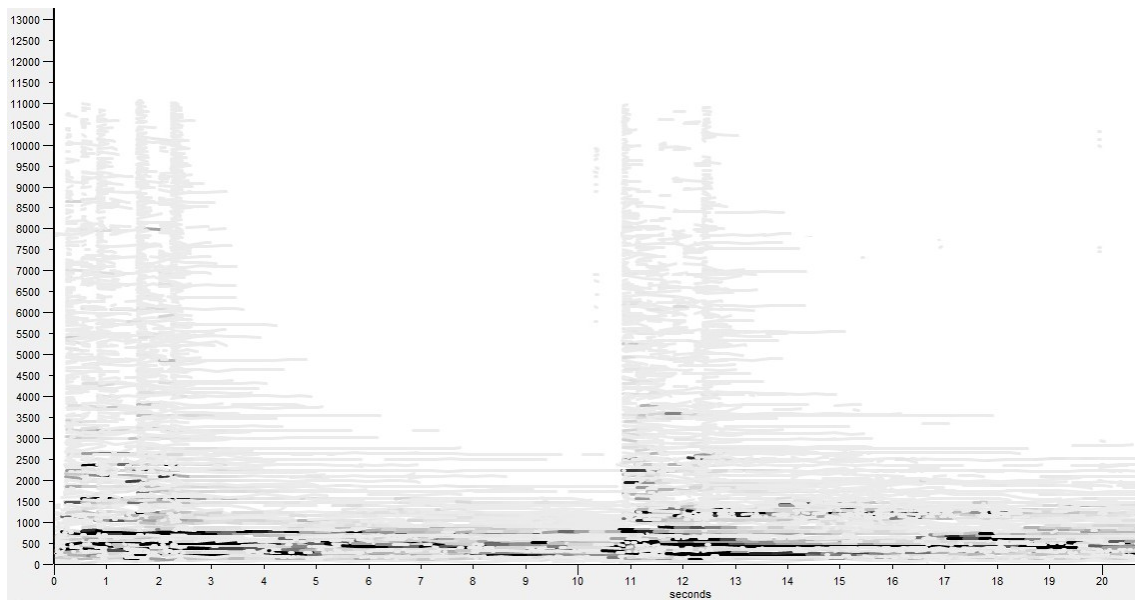
The spectrograms below clearly show the arpeggio onsets in P1 (Fig. 11) and P2 (Fig. 12), which correspond to the longer vertical lines. Although, the sonorities that merge with these in P1 show more resonance through the presence and intensity of average and high harmonics. In contrast, there is less resonance in P2, because there was only one pianistic touch with low-velocity of attack.

Figure 11 - Spectrogram (*Spear*) of P1 from Example 2 of *Cartas Celestes I*.



Authors' production.

Figure 12 - Spectrogram (*Spear*) of P2 from Example 2 of *Cartas Celestes I*.



Authors' production.

3.3 Example 3

Example 3 corresponds to some repetitions of the sonic unit M, Nebula NGC 696095, found to be the most contemplative moment, in which a series of 12 sounds irregularly oscillate through a polyrhythm of six sixteenths against five (Fig. 13).

Figure 13 - Score of section M in *Cartas Celestes I*.

Source: ALMEIDA PRADO, 1975.

In order to construct a potentially timeless atmosphere in the first performance, a delicate sonority with the lowest velocity of attack, the use of the *una corda* pedal and no oscillation in the phrasing was sought in an attempt to keep all the notes with the same level of pressure on the key.

After carrying out a few experiments in the second performance, one of the voices was selected to be more emphasized than the other. Thus, the decision made was to create opposite *crescendos* and *diminuendos*, so, while the inferior voice decreased in intensity,

the superior voice increased and was emphasized, and vice versa; that is, one of the voices was stressed each time. The audio of this unit for both performances can be seen in the example accessible through the QR code below (Fig. 14):

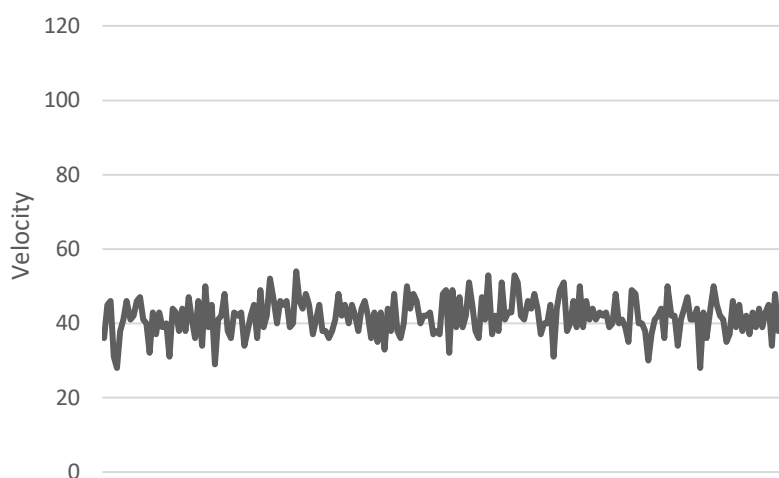
Figure 14 - QR Code of performances 1 e 2 from Example 3 of *Cartas Celestes I*, also available on: <https://youtu.be/AoDKHwroyQQ>



Authors' production.

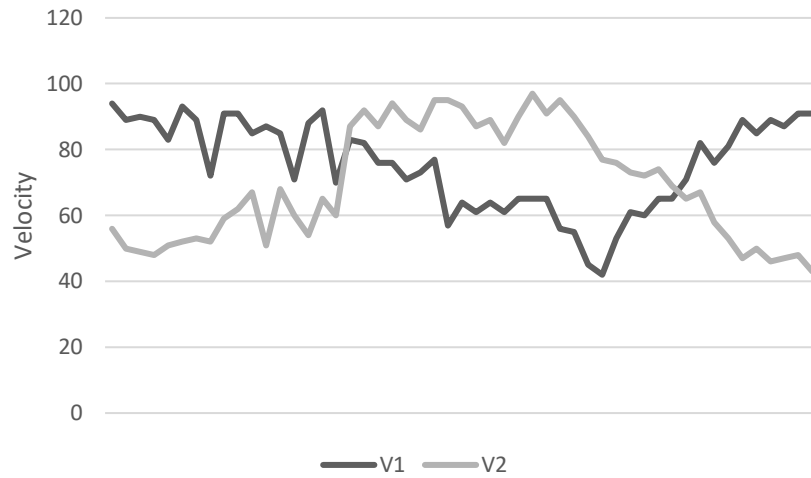
The graphic of the evolution of V in P1 (Graph. 5) shows that the touch is stable, which means that the sound has a stability in its timbre and dynamic. Furthermore, V showed low values, 30 to 50, corresponding to the subtle sonority expected. In the graphic of P2 (Graph. 6) V is divided into two voices (in the performance each voice was played by one hand), and there is an increase of V in voice 1 (inferior) while there is a decrease of voice 2 (superior) and so forth, corresponding to the decision made. In P2 the space of V was between 40 and 100, which enabled that part to have a high amplitude in terms of sonority and the differentiation between both voices.

Graphic 5 - Graphic of the evolution of V in P1 from Example 3 of *Cartas Celestes I*.



Authors' production.

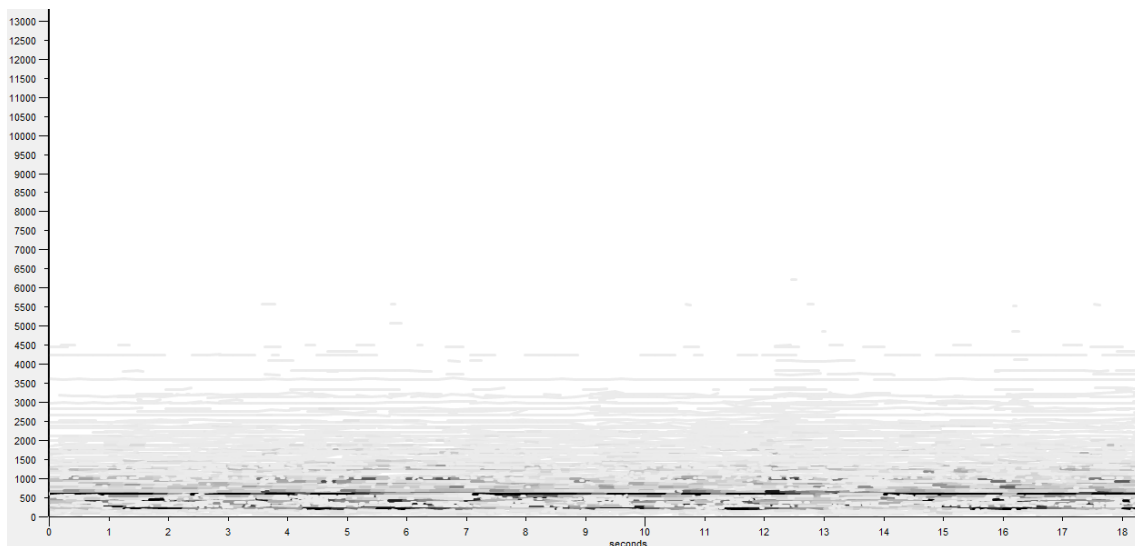
Graphic 6 - Graphic of the evolution of V in P2 from Example 3 of *Cartas Celestes I*.



Authors' production.

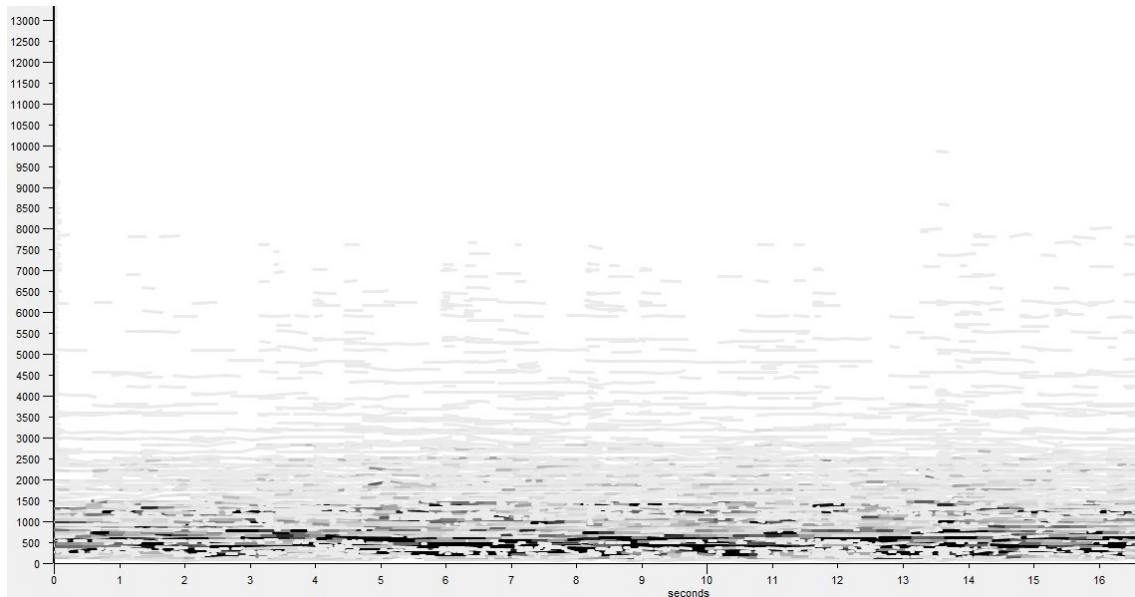
The spectrogram of P1 (Fig. 15) shows great stability and the plain sonority of this part, which was intended in the performance. In P2 (Fig. 16), as there is an increase in V, the spectrum becomes richer, with more presence and intensity of harmonics. The alternation of the voices is unclear in the spectrogram, because it occurs simultaneously.

Figure 15 - Espectrogram (*Spear*) of Example 3 of *Cartas Celestes I*.



Authors' production.

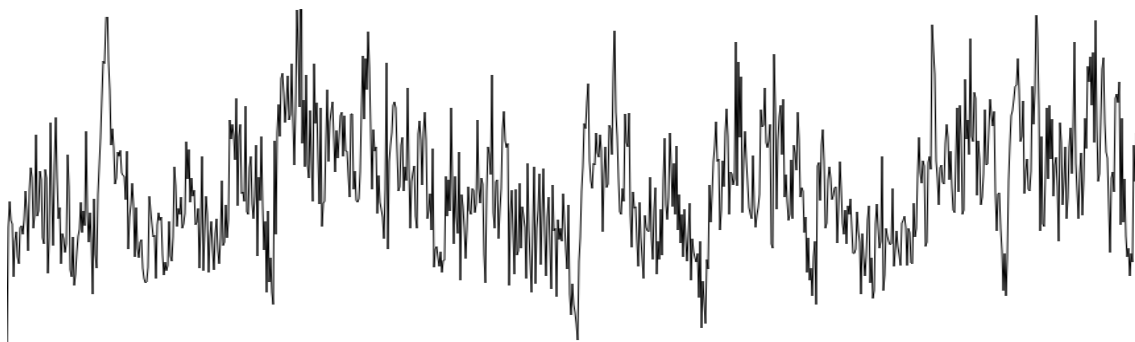
Figure 16 - Espectrogram (*Spear*) from Example 3 of *Cartas Celestes I*.



Authors' production.

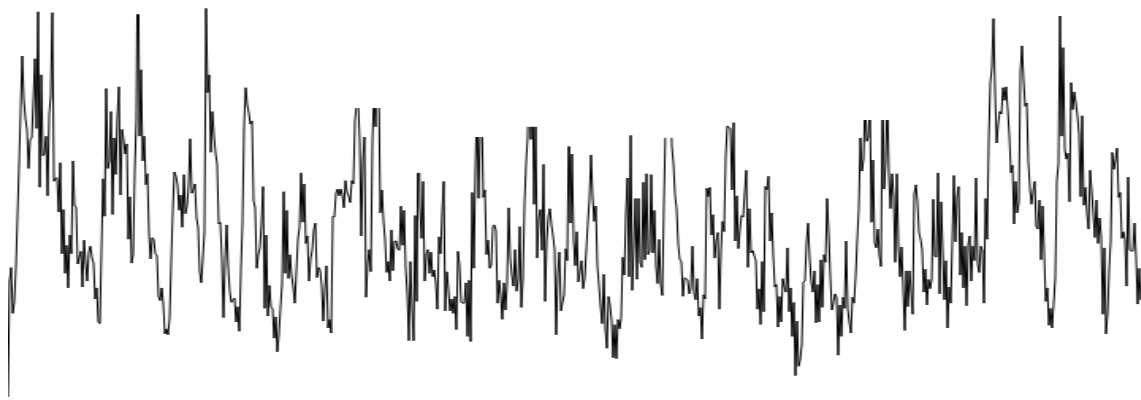
Finally, the values of SC were similar in P1 (Fig. 17) and P2 (Fig. 18). However, there was a small decrease of SC in P2 in the central section followed by an increase. This corresponds to the part where the inferior voice was emphasized, which made the center of mass of the spectrum to have slightly lower frequencies.

Figure 17 - Values of SC in P1 from Example 3 of *Cartas Celestes I*.



Authors' production.

Figure 18 - Values of SC in P2 from Example 3 of *Cartas Celestes I*.



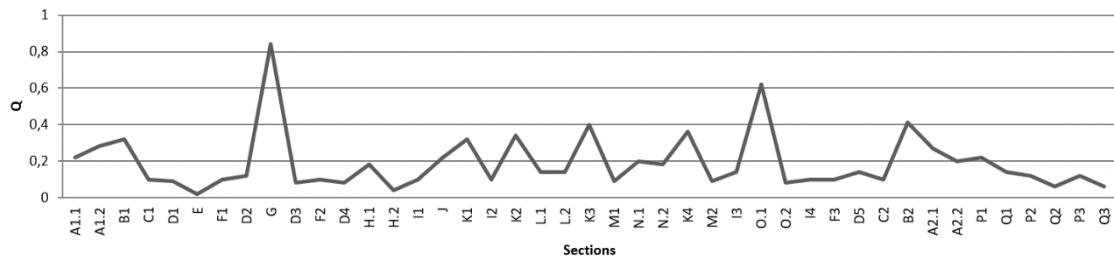
Authors' production.

These two performances of section M demonstrated that, by means of the performative decisions, the excerpt could be understood and executed as though there was a single sonority (P1), a single voice, or two independent voices (P2).

3.4 The factor Q in *Cartas Celestes I*

This last analysis presents the Q value in each section of *Cartas Celestes I*. The values of Q for each section of the piece can be seen in the graphic below (Graph. 7):

Graphic 7 - Graphic of the evolution of Q in the sections of *Cartas Celestes I*.



Authors' production.

The use of the Q value was selected with the purpose of observing a picture of resonance in this performance of the piece. For the last analysis, the piece was divided into sonic units. However, in the sections where there were changes in the *una corda* pedal, the parts with and without the pedal were divided. This decision was made because the changes in the *una corda* pedal are included in the sum of Q. Therefore, the sections are indicated by letters, and the sections in which there are punctuation and segmentation after the dot (for example, A1.1 and A1.2 or L1 and L2) determine that there were changes in the pedals in the section.

In section A1, the pedal *una corda* was used starting from the sonic object 10 in the first page. Even though there were changes in the pedal, the value of Q was 0.22 in A1.1 and 0.28 in A1.2. In spite of using the *una corda* pedal there was a slight increase of Q in A1.2 due to the use of the lower and super lower register of the instrument. In contrast, A1.1 was found in the high and mid register without the use of the *una corda* pedal. If this pedal had not been used, Q would have possibly had a higher value, since *una corda* withdraw timbral values in the sum of Q. Therefore, the performative option enabled the level of resonance to be equal in both moments in A1. In A2, which is similar to A1 yet it recedes, the *una corda* pedal was used from the start to the sonic object 11. From that moment forward, only the right pedal was used. Thus, there was a slight decrease in Q, from 0.27 in A2.1 to 0.2 in A2.2. The lower register helped Q to have a higher value, regardless the use of the *una corda* pedal and the lower values of V.

In H there was another differentiation between H.1, which represents the chords in *fz*, and H.2, which represents the aura of the resonance of these chords in *pp*. The *una corda* pedal was also used. In this case, while the value of Q in the chords was 0.18, the value of Q in the subsequent notes was 0.04. As the registers used are similar in these elements of H, the high value of V and the use of the pedal led to such a differentiation.

In L, there was differentiation in the value of Q in L.1, which corresponds to the appoggiatura in *fff* and *f*, and the notes of resonance in dynamic *p* and *pp*. The *una corda* pedal was also used. In this case, the value of Q remained 0.14 in both situations due to the slightly lower registers used in L2, counterbalancing the elements that withdraw value in the sum of Q.

The N section was also subdivided into N.1 and N.2, and the *una corda* pedal was used. The decrease of the value of Q from 0.2 in N.1 to 0.18 in N.2, even though the lower register was used in this second part of N, was due to the lower values of V and to the use of the previously mentioned pedal.

In O there was a subdivision of the chords in the higher and lower extremes with dynamic *fff*, represented by O.1, and the chords around the central region with dynamic *ppp*. The *una corda* pedal was also used. In O.1, where there was a touch with high values of V and lower register, the value of Q was 0.62, whereas in O.2, whose V was significantly lower and the *una corda* pedal was used, the value dropped to 0.08. This difference was observed because in O.1 all the factors for the increase of Q were active, whereas in O.2 all the factors for the decrease of Q were being used.

The triangular aspect of the line demonstrates that there was a change in sonority for every new section, although in some cases there were emphatic (from D2 to G) and subtle changes (from D5 to C2). Q remained stable from L.1 to L.2 (previously analyzed), maintaining the value 0.14, and from I4 to F3, maintaining the value 0.1. In the second case, in the transition from I4 to F3, the same sonority was found in both sonic units, which are executed in the high register with high velocity of attack and without the pedal *una corda*.

The variation in value of Q in the piece was very elevated, starting from 0.02 in E to 0.84 in G. These values are almost similar to the minimum and maximum values of Q. In E, where the minimum value of Q in the piece is found, the two higher octaves of the piano were used with predominant *p* dynamic. The lack in resonance in this region of the piano was the major cause for such a low value. The two lowest octaves on the piano were used in G, with the use of a predominant *f* to *fff* dynamics. Thus, the super lower register that naturally resonates in the piano in tandem with the high values of V and with the use of the *right pedal* determined such a high value of Q. This elevated differentiation, as the different values between these extremes, shows the massive range of sonorities explored and constructed in the piece. Furthermore, the variations in each section showed that the segmentation is linked to the real changes in sonority. Below, the QR Code (Fig. 19) that gives access to the audio with the complete performance of *Cartas Celestes I*:

Figure 19 - QR Code of the complete performance of *Cartas Celestes I*, also available on:
<https://youtu.be/RbBPr4UGbQc>



Authors' production.

The analysis of sonority in this performance of Almeida Prado's *Cartas Celestes I* ensured the observation of performative decisions with respect to the differentiation of their sonority in face of the celestial elements used as a source of inspiration by the composer. The process of analysis enabled to clearly observe that the decisions made have caused an enormous impact in the concept of the musical work and in its conformation. Besides the segmentation, which could be done in various ways, the characteristics of sonority of each unit could be pictured in many different ways too. Also, the examples enabled to explore the possible interferences that can occur in the same excerpt. The elements may be explored in an unconventional way once the score is understood as a guide that prompts a performative action.

4 Discussion

This paper aimed to present a methodology of analysis of the sonority in which the elements of the performance are the main components for understanding sonority in the selected excerpts of the selected piece. To this end, a different concept of the musical work especially based on the concepts of musical work as a morphological entity was adopted (COSTA, 2016). This approach allowed the performer to play a more critical and subjective role, as well as an analysis primarily based on the performative experience with the musical work.

Also, the understanding of form as an element given *a posteriori* was found to be important data about the construction of the performance and its analysis. When one takes responsibility for this kind of manipulation, a wide range of performative possibilities

emerges. Thus, it allows the performer to explore the possibilities that have not been considered. In that sense, the structure is no longer "a fixed form, a substance that shadows the accidents of the performance", but a range of possibilities "that is moving and giving an explanation of the regularities and inconsistencies in the material and concrete updates on the peculiarities of individuality" (ASSIS, 2018, p. 60). Apart from the manipulation of the form, the understanding that musical texture can be seen as a flexible element according to the performative decisions also emerged throughout the process. This evidence, in accordance with the practical experiments, determined that what is considered determined in a musical text is just the most suitable way for executing a particular figuration instead of a fixed musical entity.

The development of the performance of the piece enabled to reflect on important questions beyond the analysis. The creation process that suggested that there is more than one possibility of performance for the same excerpt showed different results of sonority. Although there was no abrupt change regarding the compositional project represented by the score. The decisions made in face of what is absent in the writing enabled to create and experiment with possibilities that are not considered standard in a tradition of performance, especially in relation to simple elements, such as the understanding of texture (or which voices must be emphasized) and the definition of form. When someone understands that the reading of a score is greatly influenced by the listening attached to a particular tradition in performance, an escape plan from this territory can be made with the purpose of dealing with the score in a declassified way in terms of genre, period or style.

In this context, the performer raises his voice and acts with a critical mind. Thus, he is expected to intervene, because he no longer is the object of study, but the artistic researcher, who provides to musicology a knowledge that was absent until then. "The social production of these absences results in the subtraction of the world and in the contraction of the present, therefore, in a waste of experience... Their presence means that options to the prevailing experiences should be considered" (SANTOS, 2002, p. 249, translated by the authors). The applied methodology represents a first step to be taken in order to picture a new concept of musical analysis in which the performance acts in a more decisive way, not understood as the only possibility, but as an alternative that pave the way for other researches.

References

ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. *Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Doctoral Thesis. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1985.

ALMEIDA PRADO. *Cartas Celestes*, for the piano. Score. Darmstadt: Tonos, 1975.

BRAGAGNOLO, Bibiana. *A inclusão da performance na análise musical: uma perspectiva a partir da construção da sonoridade em peças para piano*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, 2019.

CARON, Jean-Pierre C. Regras e indeterminação: ideias para uma morfologia da obra musical. *Claves*, n. 9, p. 16-33, 2013.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. *The artistic turn: a manifesto*. Ghent: Leuven University Press, 2009.

COOK, Nicholas; LEECH-WILKINSON, Daniel. A Musicologist's Guide to Sonic Visualiser, 2009. Available on: <http://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_1.html>. Viewed 10 May 2017.

COSTA, Valério Fiel da. O lugar da performance na música indeterminada cageana. *Música Hodie*, Goiânia, v. 17, n.1, p. 7-18, 2017.

COSTA, Valério Fiel da. *Morfologia da obra aberta*. Curitiba, Prismas, 2016.

GUIGUE, Didier. Soal 4.0, Sonic Object Analysis Library: *OpenMusic* Tools for analyzing musical objects structure. 2016. Available on: <https://www.academia.edu/29796175/>. Viewed 13 June 2017.

GUIGUE, Didier. *Esthétique de la Sonorité: L'héritage de Debussy dans la musique pour piano du XXe siècle*. L'Harmattan: Paris, 2009.

LOUREIRO, Maurício; MAGALHÃES, Tairone; BORGES, Rodrigo; CAMPOLINA, Thiago; MOTA, Davi; e PAULA, Hugo de. Segmentação e extração de descritores de expressividade em sinais musicais monofônicos. In: *III Seminário Música Ciência e Tecnologia*. São Paulo. Anais do III Seminário Música Ciência e Tecnologia, 2008, pp. 109-125.

MOURÃO, Ronaldo. *Atlas Celeste*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 63. 2002, p. 237-280.

SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1994.

O cantor-ator: uma revisão da bibliografia norte-americana sobre a atuação cênica do cantor lírico

Cristine Bello Guse
Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)
tinebelgus@yahoo.com.br

249

Resumo: O objetivo do artigo é estabelecer uma discussão sobre alguns livros publicados nos Estados Unidos da América entre a segunda metade do século XX e início do século XXI sobre a atuação cênica do cantor lírico, expondo brevemente determinadas reflexões e princípios encontrados nessa literatura. As reflexões dos autores sobre aspectos da preparação e desenvolvimento cênico são organizadas em três eixos temáticos: 1) A preparação cênica e as vias de dentro para fora e de fora para dentro; 2) Desenvolvimento e uso dos recursos expressivos; e 3) Desafios inerentes à atuação cênica do cantor lírico. O conteúdo do artigo foi desenvolvido como parte da revisão da literatura realizada na pesquisa de doutorado da autora.

Palavra-chave: Atuação cênica do cantor lírico. Ópera. Recital.

The singer-actor: a review of the North American bibliography about the classical singer scenic acting

Abstract: The objective of the article is to establish a discussion about some books published in United States of America between the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century about the classical singer's scenic acting, exposing briefly some principles and thoughts found in this literature. The authors' reflections on aspects of scenic preparation and development are organized into three thematic axis: 1) Scenic preparation and the routes from inside to outside and from outside to inside; 2) Development and use of expressive resources; and 3) Challenges inherent in the classical singer's scenic acting. The content of the article was developed as part of the literature review carried out in the author's doctoral research.

Keyword: Classical singer's scenic acting. Opera. Recital.

Introdução

Se pensarmos no conceito de atuação cênica de modo abrangente considerando que todo o ato de cantar em público já seria em si um ato cênico, independentemente do tipo de performance ou gênero artístico, podemos direcionar o termo cantor-ator a todo cantor lírico que considere qualquer grau de responsabilidade cênica existente em qualquer tipo de performance de seu repertório, seja ópera, recital de canções, performance contemporânea, etc. Nesse caso, existiria a necessidade de esse cantor agregar outras habilidades artísticas que vão além da produção técnico-musical, pois sua atitude cênica não seria apenas complemento, mas parte fundamental de seu fazer artístico¹.

¹ Posição defendida pela autora em sua tese de doutorado da qual o conteúdo desse artigo foi extraído (GUSE, 2018).

Nos Estados Unidos, uma série de livros sobre a preparação e o desenvolvimento cênico do cantor lírico foi publicada entre a segunda metade do século XX e início do XXI. Com formato de manual didático, a principal intenção desses livros demonstra ser chamar a atenção do cantor para sua responsabilidade cênica e demonstrar como adquirir maior credibilidade em suas performances. Os principais autores discutidos são Hicks (2011), Major (2011), Ostwald (2005), Helfgot e Beeman (1993), Balk (1981, 1989, 1991), Goldovsky (1968), Lucca (2007), Burgess e Skilbeck (2000) e Clark (2002) sobre a atuação cênica no âmbito da ópera; e Emmos e Sontag (1979), Craig (1990), Moore e Bergman (2012) e Carlson (2013) no âmbito dos recitais. Este artigo tem como objetivo comentar brevemente sobre determinadas reflexões e princípios encontrados nessa literatura, tecendo uma discussão entre os autores.

Serão comentados tanto aspectos da preparação quanto do desenvolvimento cênicos encontrados na bibliografia consultada. Por preparação cênica entende-se aqui o trabalho voltado à preparação de determinado papel ou obra, ou seja, a construção de uma personagem na ópera ou da presença cênica na interpretação de determinada canção. Já por desenvolvimento cênico entende-se o trabalho do cantor-ator consigo mesmo, voltado para o desenvolvimento geral de habilidades e competências que seriam pré-requisitos à preparação cênica de determinadas performances. Obviamente, há uma íntima relação entre os termos *preparação* e *desenvolvimento* cênico e/ou musical, pois ao longo do trabalho de preparação de determinada obra desenvolvem-se habilidades e competências que servirão futuramente na preparação de outras obras. No entanto, entende-se aqui que o desenvolvimento decorrente da preparação cênica ocorre delineado pelas características e desafios propostos pela obra ou performance preparada, ao passo que um trabalho voltado especificamente para o desenvolvimento geral de determinadas habilidades e competências, e que não é diretamente conduzido para uma performance, é delineado pelas características e dificuldades do próprio cantor-ator. A diferença que se estabelece entre os dois tipos de trabalhos é o fato de o objetivo que circunda o trabalho de preparação cênica ser a construção de um produto a ser apresentado, e o objetivo que circunda o trabalho de desenvolvimento cênico ser o próprio processo de aprendizado de determinadas habilidades e competências pelo cantor-ator.²

² Vale lembrar que um dos principais teórico de interpretação teatral, Constantin Stanislavski (1989, p. 539), já dividia seu trabalho com os atores e cantores dentro destas duas naturezas: 1) o trabalho interno e

De forma a organizar a discussão entre as reflexões dos autores, o discurso será exposto por meio de três eixos temáticos: 1) A preparação cênica e as vias de dentro para fora e de fora para dentro; 2) Desenvolvimento e uso dos recursos expressivos; e 3) Desafios inerentes à atuação do cantor lírico.

1 - A preparação cênica e as vias de dentro para fora e de fora para dentro.

Alguns autores expõem seus princípios sobre a preparação cênica já nos títulos de seus livros. Por exemplo, Major e Laing (2011, p. xv) intitulam seu livro como *The Empty Voice* em referência à obra de Peter Brook – *The Empty Space* (1968) –, de modo a chamar a atenção sobre o fato de os cantores almejem preencher suas vozes com a vida interior de suas personagens e com autenticidade, mas não saberem como fazer. No entanto, esses autores não fornecem nenhum programa de exercícios para o desenvolvimento de habilidades cênicas, apenas para a preparação dos papéis de ópera. Helfgot e Beeman (1993) trazem a concepção da *Third line*. Para os autores, o libreto consiste na primeira linha, a música, na segunda, e a interpretação do cantor, que se baseia em ambas, consiste na terceira. Professores e correpetidores podem ajudar o cantor a dominar as duas primeiras linhas, mas a terceira é unicamente do cantor, pois é o resultado de seu estudo, imaginação e experiência. Essa consiste nas respostas visuais, físicas, mentais e vocais que os cantores executam para as tarefas estabelecidas pelo compositor e libretista ou poeta (HELFGOT e BEEMAN, 1993, p. 6). Ao trabalhar junto a diretores cênicos e regentes, o cantor ainda considerará outras linhas escritas por eles e pelos outros colegas cantores com que estiver contracenando, e isto inclui em sua preparação flexibilidade e senso de parceria (HELFGOT e BEEMAN, 1993, p. 140-141).

Há uma posição unânime a todos esses autores norte-americanos consultados de que, na preparação de suas performances, o cantor precisa tecer relações entre as palavras, a música e o jogo cênico e ser capaz de explicitar essas relações construídas. Para alguns autores, essas relações podem ser realizadas e explicitadas na performance por meio de duas vias: de dentro para fora, deixando seus recursos expressivos – corpo, voz e rosto – serem guiados intuitivamente pelo que a mente e as emoções criam; ou de fora para

externo do artista sobre si mesmo (desenvolvimento cênico), 2) o trabalho interno e externo no papel (preparação cênica).

dentro, através do planejamento das atitudes e interpretação musical que justifiquem os pensamentos e emoções os quais a peça suscita.

No âmbito da interpretação de canções, alguns autores salientam a necessidade de o cantor responder para cada canção perguntas tais como: Para quem estou falando (relacionamento)? Por que digo isto (objetivos específicos)? Quando e onde estou (circunstâncias)? O que quero (super-objetivo)? O que me impede de obter o que quero (obstáculos)? Quais as consequências se não obtiver o que quero? Essas respostas subsidiarão a elaboração das imagens interiores e subtextos, momento a momento³ na sua performance e guiarão a sua linguagem corporal e cor vocal ao longo da interpretação de cada canção (CRAIG, 1990, p.137-158; CARLSON, 2013, p.27-79, p. 157-188; MOORE e BERGMAN, 2012, p. 65-74, p. 103-140; EMMOS e SONTAG, 1979, p. 127-128). Emmos e Sontag (1979, p. 109-130) mantêm a convicção de que “o corpo irá revelar o que está na mente [...] [ou seja], a mente deve primeiramente entender e o corpo deve primeiramente ser livre para revelar”⁴ (EMMOS e SONTAG, 1979, p. 112).

Emmos e Sontag (1979, p. 112) e Emmos e Thomas (1998, p. 225) mantêm a posição de que em um recital de canções artísticas o cantor interpreta tantas pessoas quanto há canções, isto é, cada canção contém circunstâncias e contexto próprios distintos entre si, exigindo que o cantor assuma a interpretação de uma pessoa por canção. Por outro lado, a posição de Craig (1990, p. 44-65) é de que o cantor sempre interpreta a si mesmo, pois em uma canção não há personagens nas quais o cantor possa se esconder. “Quando alguém canta ‘eu’, essa pessoa quer dizer ‘eu’” (CRAIG, 1990, p. 56). Por isso, o autor defende que, em situações de audição, o cantor deve escolher canções em que o conteúdo textual e musical lhe revele em seu melhor, e não escondam ou borrem a sua verdadeira imagem.⁵ O cantor precisa aprender a ficar no palco sem a construção de uma

³ O termo *momento a momento* se refere a uma qualidade de atuação cênica ativa ao que acontece no palco no momento presente. Isto é, um estado de percepção elevado que possibilita o ator a repetir uma cena sabendo o que está por vir, porém mantendo-se inocente, na intenção de reagir espontaneamente a tudo que acontece em cena e evitando qualquer antecipação (LUCCA, 2007, p. 65; MOORE e BERGMAN, 2012, p. 30; HICKS, 2011, p. 59).

⁴ Todas as traduções foram realizadas pela autora do artigo.

⁵ Para Craig (1990, p. 110), a escolha da peça para uma audição é de extrema importância, pois a peça “correta” é aquela que mostra o cantor como ele deve parecer, sem deixar dúvidas de suas características dominantes. Contudo, o autor estabelece um programa de desenvolvimento técnico das habilidades expressivas do cantor e que deve ser aplicado nas peças “erradas”, ou seja, aquelas que mostram o lado recessivo do intérprete e não o seu dominante. Com a prática desses mecanismos técnicos, o cantor pode adquirir tamanha desenvoltura nesse repertório que a peça parecerá ter sido escrita para ele. No entanto, o

personagem e sem diminuir-se por isso. Nesse sentido, Moore e Bergman (2012, p. 37-38, p. 63-65) propõem como exercício o cantor personalizar suas árias e canções, ou seja, relacionar o conteúdo textual a determinada experiência pessoal. A intenção do exercício é destrancar os impulsos e instintos emocionais do cantor perante o conteúdo da peça, conduzindo-o a uma interpretação mais honesta e eliminando a “máscara da performance” que conduz à necessidade de entreter o público.

Emmos e Sontag (1979), Carlson (2013), Moore e Bergman (2012) e Craig (1990) corroboram o processo de dentro para fora na construção da presença cênica das canções, pois é este que garantirá a expressividade facial e vocal e a espontaneidade do gestual na situação de recital. No entanto, Craig (1990) enfatiza que cantar é uma arte de *fazer* coisas e não de *sentir* coisas, pois as respostas físicas dos estados emocionais poderiam estragar a técnica vocal do cantor e a administração de seu ar. Assim, aconselha aos cantores que, se quiserem atingir o coração do público, “devem aprender a usar suas cabeças” (CRAIG, 1990, p. 60), pois a técnica é “o meio de aprisionamento para fins libertadores” (CRAIG, 1990, p. 64). Em outras palavras, sob o ponto de vista deste autor, o conjunto de aspectos expressivos da performance de uma canção é também uma questão técnica, e por isso pode e deve ser desenvolvido por meio de procedimentos.

No âmbito da ópera, Major e Laing (2011) concentram-se na preparação cênica dos papéis, e apenas sugerem ao cantor responder a cinco perguntas para cada cena da personagem que prepara, na intenção de que suas ações no palco sejam justificadas. São elas: De onde venho? Para onde vou? O que eu quero? E o que me impede? Como eu supero este impedimento? (MAJOR e LAING, 2011, p. 11). Em seguida, fornecem algumas análises de cenas operísticas, exemplificando como as respostas dessas perguntas preencheriam sua interpretação. Baseados no sistema Stanislavski, Hicks (2011, p. 87-107) e Ostwald (2005, p. 104-139) também apresentam de forma detalhada ao cantor de ópera como estudar seu papel identificando os objetivos, obstáculos e ações de cada cena, bem como o subtexto por detrás de cada frase, fornecendo exemplos. Burgess e Skilbeck (2000, p. 146-151) e Lucca (2007, p. 65-85, p. 129-148) também dão suas contribuições ao assunto.

autor afirma que mesmo assim, em situações de audição, essas peças nunca substituirão o efeito da peça “correta”.

Goldovsky (1968, p. 107-129) fornece uma diferenciação para dois tipos de motivações que conduzem às ações das personagens: as razões intelectuais e os impulsos emocionais. Enquanto a primeira geraria ações com direções mais específicas, a segunda traria comportamentos mais esparsos e focos menos definidos. Clark (2002, p. 32-38) aborda o assunto de forma um pouco menos objetiva que os demais autores, mas traz uma contribuição interessante sobre a análise da atmosfera de cada cena. O autor salienta a importância de o cantor sensibilizar-se à atmosfera de determinados ambientes e personagens, e utilizar isso na interpretação de suas árias, mesmo quando em situações de audições. “A atmosfera de uma catedral gótica, um hospital, ou um cemitério influencia qualquer um que caminhe dentro desses espaços. Eles se tornam envelopados na atmosfera. Pessoas também emitem uma atmosfera pessoal de tensão, ódio, amor e medo” (CLARK, 2002, p. 33-34).

Ostwald (2005, p. 13-14) define dois tipos de atuação: intuitiva e técnica. No primeiro tipo, o cantor analisa a situação da personagem e se permite entrar nessa realidade através de sua imaginação e empatia, reagindo intuitivamente. No outro, ele estuda minuciosamente o comportamento e linguagem corporal de uma pessoa na situação da personagem e recria essas ações sem o envolvimento de suas emoções. Nesse caso, para que o cantor não corra o risco de cair em estereótipos generalizados, é preciso ser um ardiloso observador do comportamento humano e desenvolver um refinado controle de sua expressão. Esse tipo de atuação é muito útil para momentos em que o cantor precisa manter o foco em sua técnica vocal. Segundo o autor, bons cantores se utilizam de ambas as maneiras, intercalando breves momentos técnicos a longos períodos intuitivos.

Burgess e Skilbeck (2000, p. 150-151) e Lucca (2007, p. 12) associam estes dois processos também à interpretação musical como caracterização da personagem. Os autores consideram o processo de fora para dentro quando o cantor realiza uma análise prévia de como os elementos musicais escritos na partitura podem ser justificados pelas situações dramáticas. Enquanto no processo de dentro para fora, o cantor molda a sua execução musical através do estímulo dramático enquanto canta a peça. Em geral, os cantores utilizam ambos os processos.

Vale ressaltar que os processos que vão do interior para o exterior funcionam melhor quando o cantor é livre para fazer decisões interpretativas, tanto nas decisões de movimentação cênica quanto nos ínfimos elementos musicais que não estão mensurados na partitura. Já os processos de fora para dentro são absolutamente úteis tanto para o cantor manter determinada fidelidade à partitura e à interpretação do regente, quanto para justificar qualquer marcação de movimentação decidida tecnicamente pelo diretor cênico. Em comum acordo, todos os autores citados até agora mantêm a posição de que texto, música e ações cênicas – internas e externas – devem ser justificados entre si na interpretação do cantor. Isto é, todos os elementos que compõem a música – contorno melódico, progressões harmônicas, métrica, andamento, ritmo, fermatas, acelerandos e desacelerandos, dinâmicas, textura, densidade, instrumentação, forma, estilo, etc. – devem ser observados em profunda relação com o conteúdo verbal, com as situações dramáticas e com a construção cênica, e a atuação cênica do cantor deve evidenciar essa relação, seja qual for a via que ele utilize neste processo.

2 - Desenvolvimento e uso dos recursos expressivos

O processo de atuação cênica do cantor requer o uso de seu corpo, rosto e voz como recursos direcionados a comunicar e/ou expressar o conteúdo das obras e de sua interpretação à plateia. Desenvolver a capacidade expressiva desses canais para tê-los como recursos a serviço da performance, bem como ter consciência da utilização desses meios de forma coerente aos diferentes tipos de performances na sua preparação, é considerado um aspecto altamente relevante do trabalho cênico junto ao cantor lírico. A seguir, apresentar-se-ão os apontamentos desses autores sobre o corpo, o rosto e a voz do cantor-ator como os recursos expressivos de sua atuação cênica.

Corpo

No que se refere ao desenvolvimento e preparação corporal do cantor lírico, a maioria dos autores é coerente sobre a necessidade de o cantor manter um estado de prontidão física e livre de tensões supérfluas. Corroborando a ideia de que a tensão física é a principal inibidora da expressividade no palco, Clark (2002, p. 3-16, p. 118-129) dá uma importância relevante aos aspectos corporais do cantor. Sobre alongamento,

flexibilidade e relaxamento, aconselha os cantores à prática da Yoga, T'ai chi e treinamento Suzuki, e, para um melhor alinhamento postural, Técnica Alexander e Método Feldenkrais. Emmos e Sontag (1979, p. 123-125), Helfgot e Beeman (1993, p. 20-22), Burgess e Skilbeck (2000, p. 28-40), Hicks (2011, p. 47-48), Moore e Bergman (2012, p. 21-24) também fornecem exercícios voltados para a consciência corporal, alinhamento e relaxamento.

Craig (1990, p. 61-64) afirma que o cantor precisa saber a exata proporção de altura, largura e profundidade que seu corpo ocupa no espaço e construir a vida física da interpretação de suas canções partindo de um *ponto zero*, ou seja, de sua mais simples condição física. Moore e Bergman (2012, p. 16-25) também acordam com a necessidade de o cantor encontrar um estado corporal neutro que antecederia qualquer trabalho de preparação cênica e apontam para alguns desalinhamentos posturais vindos da necessidade de autoproteção e que são muito comuns nos cantores. Balk (1981, p. 129) complementa que um estado de isenção de gestos significa um estado de prontidão para se responder ao fluir do impulso que gera o gesto, sem tensão nos dedos, pulsos, cotovelos ou ombros. “A capacidade de *não* gesticular com vitalidade depende da capacidade de gesticular com liberdade. Convertidamente, pode-se apenas gesticular bem sendo-se livre para *não* gesticular”.

Em relação à expressividade corporal, Emmos e Sontag (1979, p. 120-122) demonstram que a posição do corpo, sutis mudanças do peso corporal sobre os pés, um passo à frente ou atrás podem trazer melhores efeitos do que grandes gestos. Emmos e Sontag (1979, p.116-121) e Carlson (2013, p. 81-85) consideram que no recital de canção o foco da expressividade está no rosto, olhos e voz. Com isso, desaconselham gestos planejados, pois esses correm o risco de parecerem falsos, ensaiados e desconectados emocionalmente, bem como de desviarem a atenção do público dos outros canais expressivos mais importantes.

Uma posição divergente ao não planejamento e não exercício dos gestos na construção da performance em situação tradicional de recitais é encontrada em Balk (1991, p. 291-296). Esse autor relata que o cantor deve obviamente ser livre para realizar escolhas gestuais que melhor lhe convierem com sua interpretação ao longo da performance. Contudo, gestos podem e devem ser exercitados e planejados, pois existem

inúmeros fatores que os fazem parecer falsos e que não estão exatamente relacionados com o fato de terem sido ou não planejados. Nas palavras do autor: “[...] aceitar implicitamente que tudo deve ser planejado – isto é, que a música, a interpretação, a linguagem, a dicção, etc., devam ser praticadas, ensaiadas e memorizadas – com a simples exceção dos gestos é um isolamento notavelmente irracional de algo tão básico” (BALK, 1991, p. 293). Craig (1990, p. 67-99) também explora a movimentação consciente do cantor em introduções, interlúdios e poslúdios instrumentais das canções, a fim de criar uma presença cênica mais efetiva, principalmente nas entradas e saídas do palco.

Moore e Bergman (2012, p. 26) não desaconselham o uso de gestos, mas, igualmente a Carlson (2013, p. 82-83), aconselham o afastamento dos gestos que ilustram o texto e se tornam clichês vazios. Balk (1981, p. 126-129) propõe três perguntas a serem realizadas na elaboração dos gestos em uma performance: - *O que o gesto faz? Como ele faz o que faz? Quanto tempo deve durar?* A primeira pergunta refere-se a três tipos de funções que os gestos exercem: *indicativa, reativa* ou *descritiva*. O gesto indicativo está relacionado a um objeto de foco, mesmo se o objeto é a si mesmo, ou uma imagem, a plateia ou outro personagem. Por exemplo, “palmas abertas para fora, braços sustentados nas laterais dizem ‘Aqui estou’. Palmas para cima e alcançando o foco de uma imagem dizem ‘Ali está’. Palmas para cima ou para baixo, buscando a plateia ou outra pessoa dizem, ‘Ali está você’.” (BALK, 1981, p. 126). O gesto reativo mostra reações positivas ou negativas a um objeto de foco, como por exemplo, “que horrível!”, “que maravilha!”, “fique longe”, “venha aqui”, etc. O gesto descritivo diz algo sobre o caráter ou situação da pessoa que realiza o gesto, como, por exemplo, mãos no quadril ou acariciando as coxas, coçar a cabeça, braços cruzados no peito, pélvis inclinada para um lado, etc; muitas vezes, tais gestos envolvem todo o corpo em sua realização. Esses três tipos de funções combinam-se e complementam-se respondendo à pergunta sobre *o que* um gesto faz.

A segunda pergunta está relacionada a *como* um gesto é realizado: angular, arredondado, rápido, devagar, desajeitado, fluente, amplo, fechado, dentre tantas outras qualidades de movimento que poderiam ser atribuídas. A terceira pergunta, sobre *quanto tempo* dura um gesto, pode ser respondida pelo próprio discurso verbal, mas principalmente pela observância da estrutura musical, uma vez que um gesto não deve ser abandonado abruptamente no meio de uma frase musical. A duração dos gestos dentro da estrutura musical traz um problema comum ao cantor inexperiente que,

instintivamente, sente a necessidade de sustentar o gesto em resposta ao tempo estendido da música. Contudo, por não ter ainda a liberdade corporal para se comprometer completamente com o gesto, acaba por sustentar gestos pela metade que frustram tanto em sua intenção de significado como em sua consonância com a estrutura musical (BALK, 1981, p. 128-129).

Balk (1989, p. 201-205; 1991, p. 285) sugere a realização dos gestos em três fases, para que esses consigam se acomodar tanto ao tempo estendido proporcionado pela estrutura musical, quanto às necessidades realísticas da cena. A fase inicial do gesto deve ser realizada em tempo real, conectada ao impulso do pensamento como uma reação imediata, evitando qualquer lentidão (efeito de *slow-motion*). Na segunda fase, sustenta-se o gesto e a motivação que o fez ao longo do tempo dilatado da frase musical, para além do que seria sustentado logicamente na vida real. Pode-se manter o gesto vivo por mínimos ajustes de movimento. Ao final da frase musical ou ideia dramática, o gesto é desfeito, retornando-se ao estado de prontidão corporal, ou reinicia-se um novo gesto conectado a uma nova ideia, caracterizando assim a terceira fase final. O autor aponta que é a lentidão nas fases iniciais e finais que causa a artificialidade gestual, bem como tensões corporais que os impedem de fluírem naturalmente.

Na ópera, entende-se que a movimentação das personagens – suas ações físicas, o modo como gesticulam, como se locomovem e interagem com os objetos de cena e cenário - é um importante fator revelador de suas vontades, relacionamentos e circunstâncias dadas. Helfgot e Beeman (1993, p. 65) são taxativos quando afirmam que nesse gênero “o movimento é um elemento integral e considerado cuidadosamente na execução da performance.” Para esses autores, “toda ação do corpo deve ser o resultado da decisão em comunicar algo a uma plateia. Mesmo a falta de movimento tem que ser uma decisão”. Moore e Bergman (2012, p. 265-266) consideram os gestos como uma parte relacionada à visão de mundo da personagem, ou seja, o modo como esta se comporta perante suas expectativas e entendimento do mundo. Para as autoras, um único gesto fala mais que mil palavras. “A beleza do gesto é que é não-verbal, não-literal. É deixado aberto para interpretações por parte da plateia, e isso adiciona profundidade à performance do ator” (MOORE e BERGMAN, 2012, p. 266). Contudo, as autoras aconselham os cantores a agregarem os gestos que caracterizem uma personagem

somente dentro de um profundo trabalho junto a sua essência, devendo os gestos serem algo adicionado e não substitutivo ao processo interior.

De um modo geral, Clark (2002, p. 70-76, p. 42-47) reserva uma considerável importância para a construção dos aspectos físicos e linguagem corporal das personagens, da noção de locomoção espacial do cantor no espaço cênico e da interação com o cenário e objetos de cena. Goldovsky (1968, p. 89) já afirmava que existe “uma inegável afinidade entre as energias musicais e os movimentos do corpo do cantor e o artista operístico sensitivo aprende a ouvir a música com seus músculos bem como com seus ouvidos”. Esse autor aponta para duas maneiras de o cantor unir as ações cênicas aos elementos musicais: sincronizando-os ou contornando-os. No primeiro modo, um gesto, ação ou movimento do cantor coincide exatamente com determinado elemento musical, e no segundo, uma sequência de ações é realizada de forma a sublinhar os elementos musicais de forma mais livre, sem especificamente existir momentos de coincidência óbvia (GOLDOVSKY, 1968, p. 87). Lucca (2007, p. 60-63, p. 116-119, p. 148) também apresenta formas de construir a fisicalidade e gestos das personagens interpretadas junto à música.

Burgess e Skilbeck (2000, p. 163) também corroboram a ideia de os gestos serem uma importante parte da expressão das personagens e acrescentam que esses devem se adaptar às demandas do espaço da encenação e do repertório. Helfgot e Beeman (1993, p. 67-71) criticam os gestos grandes e melodramáticos usados antigamente, comentando que não se encenaria uma ópera com o mesmo tipo de atuação antiga de quando o repertório foi composto. Contudo, apesar de se almejar uma atuação mais “realista” nos tempos atuais, os autores ressaltam que na ópera nem sempre as personagens são pessoas reais e se movem exatamente como as pessoas do dia-a-dia. Frequentemente, as óperas retratam deuses, pessoas da realeza e/ou que vivem em épocas e contextos distintos do atual.

Por outro lado, Ostwald (2005, p. 146-155) não nega a possibilidade de o estilo gestual das personagens estar atrelado ao estilo da peça composta, como, por exemplo, obras barrocas encenadas e ambientadas em seu próprio contexto. Esses casos requererão pesquisa, instrução especializada e treinamento por parte do cantor. O autor ainda traz exemplos de como lidar com as características dos gêneros melodramático e farsesco na

intenção de o cantor manter uma atuação crível dentro desses gêneros. Junto a isso, Ostwald (2005, p. 146) ressalta que as “peças de qualquer período e gênero são a respeito dos conflitos e sentimentos das personagens, não sobre o estilo em que elas se expressam”. Assim, a tarefa do cantor é fazer o estilo musical e de atuação servir à expressão da personagem.

A construção do comportamento físico das personagens de época traz a atenção para a conjugação de dois tipos de comportamentos. Um tipo geral ditado pelo conjunto de costumes sociais da época em que a personagem vive, e outro ditado pelas próprias individualidades da personagem. Obviamente, existem pessoas que se comportam contra os costumes de determinada sociedade, porém para representar esse tipo de personalidade o cantor-ator precisa estar ciente dessas formas de condutas gerais. Por exemplo, não existe apenas um comportamento pessoal da personagem Fígaro, da ópera *Le Nozze di Figaro* de W. A. Mozart, mas junto a isso, todo um estilo geral comum às pessoas que viviam no século XVIII e à classe serviçal. Individualidades e generalidades comportamentais devem ser combinadas de forma a não chamar a atenção do público para essa mistura (BALK, 1981, p. 91-92).

Preocupado com os aspectos do gestual em épocas distantes à do cantor, Clark (2002, p. 48-55) traz informações sobre a etiqueta histórica de vários períodos – medieval, renascentista, elisabetano, iluminista e romântico –, bem como classifica algumas óperas que são ambientadas nesses períodos históricos. Com essas informações, o autor propõe exercícios voltados ao trabalho de gestos e comportamentos vigentes nesses períodos. Junto a isso, o autor fornece algumas técnicas de como realizar cenicamente e de forma segura ações relativas a lutas e combates (CLARK, 2002, p. 145-148).

Rosto

A expressão do rosto e dos olhos é explorada separadamente por alguns autores. Clark (2002, p. 17-23) aponta sobre a importância da expressão facial e foco dos olhos na comunicação clara das emoções e pensamentos e fornece exercícios que despertem a mobilidade e disponibilidade desses recursos. Helfgot e Beeman (1993, p. 65-67) acrescentam que muitas vezes é a viva expressão facial dos cantores que diferencia uma performance sem brilho de uma performance verdadeiramente empolgante,

complementando que toda falta de expressão facial deve vir por escolha e não por inabilidade do cantor. Balk (1989, p. 311-312) acrescenta que o rosto neutro ou passivo, muito comum entre os cantores, dispersa o envolvimento do público, pois o faz perder o interesse no seu significado. Qualquer expressão facial específica positiva ou negativa é melhor do que uma neutralidade em demasia.

Moore e Bergman (2012, p. 18) apontam para a necessidade de desconstrução de tensões faciais, tais como testas franzidas, mandíbulas tensas, lábios e bochechas seguradas em sorriso. Obviamente, a intenção não é de se manter um rosto plácido e inexpressivo, mas sim manter a face livre de tensões para se mover flexivelmente a qualquer demanda expressiva. Se tensões existem, as autoras recomendam uma gentil massagem facial nos locais em que estas se mantêm. Balk (1981 p. 129-131) assinala que muitas vezes a tensão facial está relacionada a estratégias de produção vocal, conectadas de modo automático ao processo do canto, impedindo o rosto de expressar de forma responsiva à situação emocional representada, e, sendo assim essa relação precisa ser desconstruída. Ao longo de toda a metodologia deste autor é apresentada uma porção de exercícios no sentido de despertar a movimentação facial em cantores que possuem uma neutralidade muito proeminente, e de dissolver tensões construídas pela técnica vocal.

Para Helfgot e Beeman (1993, p. 75-88) e Burgess e Skilbeck (2000, p. 169-170) não há ação no palco sem o uso dos olhos, o que ocorre é que eles podem contribuir ou não para a efetividade da atuação. O foco dos olhos e seu direcionamento estariam intimamente ligados ao processo de pensamento das personagens. Assim, os olhos são usados de forma não efetiva quando junto às ações das personagens ou à pronúncia de suas palavras não há pensamentos conectados, ou seja, quando a atuação do cantor se torna mecânica. A conexão do uso do olhar como forma de revelação do processo íntimo de pensamento da personagem pode ser aprendida e exercitada. Ambos os autores ressaltam que às vezes o pensamento precede o texto em alguns compassos, às vezes em alguns segundos e assim o redirecionamento do foco dos olhos pode evidenciar cada surgimento de uma nova ideia. Junto a isso, os autores apontam que o foco dos olhos pode perder efetividade e ir se desgastando em expressividade quando mantido por muito tempo em uma única direção. Para reativar o foco dos olhos, o cantor pode buscar um momento na música em que o foco rapidamente consiga ser direcionado a outra direção e em seguida retornar à direção principal que se mantinha. Outra forma de estimular a

efetividade do olhar seria adicionar sutis movimentações expressivas de outros elementos da face – sobrancelhas, lábios, etc. –, que complementaríamos a qualidade emocional.

Balk (1981, p. 68-75; 1989 p. 163-167; 1991, p. 226-229) corrobora com a ideia de que o cantor divide com a plateia o processo de pensamento da personagem representada, através da direção do foco do olhar associada aos elementos musicais e conteúdo verbal. O foco dos olhos (FOCUS) é uma ferramenta que delinea a estrutura de pensamento da personagem, enquanto o restante da musculatura facial (FAMUS) clarifica como ela se sente sobre esses pensamentos. Se os olhos vagueiam, sentimos como espectadores a mente da personagem vaguear; se eles procuram, sentimos sua mente buscar; se eles focam intensamente, sentimos a mente concentrar-se no pensamento a ponto de eliminar qualquer estímulo visual. O uso do foco dos olhos é uma forma de projetar um paralelo entre os elementos intangíveis internos e os tangíveis externos da atuação cênica. O autor acrescenta que como e quão frequente o foco deve se mover dependerá do caráter da ária ou canção. Em geral, mudanças mais lentas e uma sustentação profunda do olhar são mais apropriadas a um caráter sério, enquanto mudanças rápidas e precisas a um caráter mais agitado. *Insights* podem ser comunicados por mudanças súbitas de foco. O panorama ou ambiente criado pelo olhar do cantor pode utilizar toda a área da plateia, especificando a direção de onde se localizam as árvores, montanhas, céu, etc.⁶ Fechar os olhos indica que o pensamento é muito privado, comovente ou doloroso de se dividir abertamente, mas é um recurso que, se utilizado sem critério, pode virar maneirismo e afetação. Junto a isso, quando o cantor opta por esse recurso, ou por um olhar muito baixo, corre o risco de não dividir efetivamente a experiência com a plateia.

Uma canção pode ser abordada como um diálogo entre a personagem ou eu lírico e diversos pontos de foco (BALK, 1981, p. 75). Nesse sentido, Craig (1990, p. 101-111) contribui fornecendo estratégias para desenvolver tecnicamente o uso do foco dos olhos junto à estrutura musical na interpretação de canções. O autor utiliza três direções – esquerda, direita e centro – e aponta que o foco no centro sempre dará mais importância

⁶ A atriz Uta Hagen (2007, p. 146) sustenta que é útil associar imaginariamente um sinal de saída, um pilar ou uma porta na área da plateia a uma casa, uma colina, uma árvore, etc., no cenário. Essa ancoragem facilita estabelecer uma localização exata para que se possa olhar, apontar e discutir sobre esses elementos em cena junto à quarta parede.

às palavras que estão sendo ditas e, portanto, seria utilizado junto a seções da canção cujos conteúdos verbais e/ou musicais merecem ser ressaltados.

Por considerar o foco não apenas o direcionamento dos olhos do cantor, mas para quem as palavras da canção estão sendo destinadas, o autor ainda contribui afirmando que as canções podem ser classificadas em *Unifocus*, *House numbers* e *Internalized focus*. As primeiras são aquelas que são destinadas a uma única pessoa e o cantor deve criar em sua imaginação este alguém e posicioná-lo especificamente na quarta parede. As segundas são aquelas em que o texto é direcionado a todos da plateia, geralmente colocando o cantor em uma função de entreter e comunicar-se diretamente com os espectadores. E as terceiras são aquelas em que o destinatário do discurso é a si mesmo, como em uma situação de solilóquio. Apesar de na performance dessas canções o cantor endereçar as palavras a si mesmo, e divagar sobre assuntos que não requereriam qualquer ouvinte, o cantor deve estar consciente que há uma plateia presente e isso é um imperativo para que ele consiga segurar a sua atenção (CRAIG, 1993, p. 9-11). Ou seja, nesse tipo de canções, o cantor deve dividir com a plateia seus pensamentos e reações emocionais mesmo que indiretamente. Nesses casos, a expressão facial e direcionalidade dos olhos são recursos que se adequam à necessidade de sutileza e discrição das canções com caráter mais intimista.

Balk (1991, p. 231-232) acrescenta que o cantor pode explorar dois tipos de focos de acordo com a natureza do seu repertório: o foco *narrativo* e o foco *experencial*. No foco narrativo, o cantor conversa diretamente com a plateia, relatando uma experiência que se passou, ou seja, comunicando informações. Já no foco experencial, o cantor revive essa experiência e, portanto, seu olhar se conecta com seu processo de pensamento, não sendo direcionado de forma direta à plateia.

Emmons e Sontag (1979, p. 118-119) listam algumas maneiras em que o cantor pode usar os olhos e o rosto de forma a criar combinações expressivas: os olhos e rosto podem se mover separadamente e de forma independente;⁷ os olhos não precisam exatamente se manter fixados na altura da cabeça do público ou em qualquer plano

⁷ Ser capaz de utilizar o movimento ocular independente do direcionamento da cabeça e corpo cria uma gama maior de sutilezas expressivas. Por exemplo, quando a cabeça ou o corpo acompanham o foco dos olhos isso pode criar uma conexão explícita e direta entre o pensamento da personagem e o objeto de seu foco. Quando apenas os olhos se movem, essa conexão pode se manter implícita e indireta, como se a personagem não quisesse que seus pensamentos fossem notados.

específico, inclusive, deve-se considerar momentos em que a necessidade interpretativa seja a de não olhar para a plateia; mudanças abruptas e mudanças vagarosas do direcionamento dos olhos transmitem mensagens distintas; o foco dos olhos podem evidenciar diferentes perspectivas, desde uma imagem muito perto até uma imagem muito distante.

A batuta do maestro pode ser acompanhada pela visão periférica, pois assim é possível agregar discrição às necessidades técnicas musicais. No entanto, esse tipo de olhar não deveria ser usado cenicamente para outras funções. Nas palavras de Goldovsky (1968, p. 40):

[...] quando a visão periférica é usada, nós frequentemente não conseguimos dizer se o cantor está ou não está vendo a batuta do maestro, mas certamente podemos dizer que ele *não* está olhando a garota a qual ele adora, ou o oponente o qual ele está lutando, ou a pintura que ele supostamente admira, ou a carta que presumivelmente lê.

A visão periférica deve ser usada em prol da cena dramática, para que o cantor consiga conjugar suas responsabilidades musicais junto à orquestra, mas nunca dentro da cena dramática com o risco de perder a definição do seu olhar.

Junto a isso, esse diretor comenta que frequentemente requeria a seus cantores sem hesitação: “Olhe dentro dos olhos de seus parceiros; não em volta, ou sobre, ou através dos seus parceiros, mas diretamente e sem vergonha direto dentro dos seus olhos!” (GOLDOVSKY, 1968, p. 40). Ocorre que muitos cantores, principalmente os mais jovens, se sentem embaraçados ou intimidados ao olhar dentro dos olhos de seu parceiro de cena como aponta o autor.

Voz

Certamente, em qualquer espetáculo cantado a voz é um dos veículos de grande importância na atuação cênica do cantor. Sobre os aspectos vocais, apesar de a combinação entre canto e texto ter sido realizada de diversas maneiras pelos compositores, Burgess e Skilbeck (2000, p. 138-140) descrevem três principais maneiras de como a declaração do texto é disposta no repertório vocal tradicional: texto falado, recitativo e texto elevado (cantado). Junto a isso, os autores acrescentam que o cantor deverá ter a habilidade de transitar entre as exigências destes três modelos vocais sem a perda da energia emocional e comunicativa. Goldovsky (1968, p. 171-181) já considerava

a necessidade de o cantor cultivar ambos os aspectos *cantabile* e *parlando*, pois “há muitas sequências operísticas em que é absolutamente essencial as palavras serem entendidas, assim como existem outros momentos nos quais o sensual apelo único da voz humana nos faz esquecer a exata existência das palavras” (GOLDOVSKY, 1968, p. 171). Dentre esses dois extremos vocais, há um imenso raio de gradações. O autor distingue pelo menos quatro: *parlando* crispado, *parlando* cantado, enunciado *cantabile* e *cantabile* total. No primeiro, a comunicação verbal é o ponto de concentração; no segundo, apesar de o conteúdo verbal se manter claramente inteligível/compreensível, já possui claramente uma linha contínua; no terceiro, o foco já está no “efeito sensual de legato” sem se preocupar se ocasionalmente uma ou outra palavra perde em articulação; e no quarto, a atenção é totalmente voltada para o “esplendor vocal” em detrimento da clareza do texto (GOLDOVSKY, 1968, p. 172).

A habilidade de colorir a voz também é um aspecto de extrema importância para o canto. “Pense quão drasticamente nosso tom de voz muda dependendo se estamos dando ordens aos serviçais, ditando cartas, pedindo favores, brigando com membros de nossa família, planejando vingança ou murmurando segredos” (GOLDOVSKY, 1968, p. 174). A voz humana é capaz de produzir uma infinidade de sombreados tonais, habilidade tão cara ao recitativo e a situações em que as personagens se revestem de disfarces vocais.⁸ Helfgot e Beeman (1993, p. 148-152) afirmam que o cantor também deve ser capaz de atuar apenas com a voz, ou seja, saber utilizar ataques forçados, consoantes intensificadas, sons sussurrados e raspados quando apropriados dramaticamente. O cantor precisa saber cantar não somente na emissão perfeita, mas também adicionando muitos matizes vocais.⁹

Helfgot e Beeman (1993, p. 26-27) reclamam o fato de muitos cantores com excelentes vozes cantadas não saberem usar sua voz de fala no palco quando requerido. Para solucionar essa carência, Clark (2002, p. 64-69) sugere trabalhar a interpretação de

⁸ Sobre disfarces vocais, Goldovsky (1968, p. 178-179) cita a cena em que Despina se disfarça de Doutor em *Così fan Tutte* de W. A. Mozart, os disfarces do Conde de Almaviva como soldado bêbado e professor de música em *Il Barbiere di Siviglia* de G. Rossini, entre outros.

⁹ Complementando a declaração dos autores, ressalta-se que a interpretação do repertório contemporâneo ou de vanguarda exige do cantor o desenvolvimento de técnicas estendidas da voz muito distintas da emissão belcantista, tais como *Sprechstimme*, fonação ingressiva, sons multifônicos, microtons, sem contar com o uso de sinais vocais não-verbais tais como sussurros, risadas, gritos, etc. Para um aprofundamento melhor sobre técnicas vocais estendidas ver Mabry (2002) e Edgerton (2004).

monólogos falados junto aos cantores. Para ele, isso seria uma forma de exercitar a expressividade vocal que vem do ritmo, inflexão e colorir das palavras, pois na interpretação dos monólogos “existe um sentimento de liberdade artística que vem da realização de que o falante literalmente cria ‘o padrão musical na frase’” (CLARK, 2002, p. 64). Obviamente, recitar o texto da ária, conjunto, recitativo ou canção separado da música é um excelente exercício para o cantor entender a expressividade da própria linguagem, explorar nuances relacionadas à prosódia e sonoridade dos fonemas do próprio idioma. Essas nuances são tão importantes para a comunicação dos subtextos quanto para livrar a declaração verbal do enrijecimento rítmico da música que a transforma em uma declaração silábica e planamente regular. Em Burgess e Skilbeck (2000, p. 125-127) encontram-se alguns de seus exercícios nesse sentido.

Segundo Balk (1981, p. 42), os cantores devem se sensibilizar com os significados emocionais dos sons e formas musicais que eles cantam. Conscientizar-se de como moldamos musicalmente a linguagem falada para melhor comunicarmos os significados emocionais auxilia nesse processo de sensibilização. Primeiro por desenvolver a voz na gama expressiva da pronúncia do texto verbal, e depois por buscar os significados emocionais implícitos ou sugeridos pela própria melodia da composição musical.

O autor também acrescenta que utilizamos constantemente ao longo de nossa comunicação cotidiana *palavras operativas* que são destacadas e sublinhadas ao longo de nosso discurso de acordo com nossa intenção. Ao utilizar essas palavras operativas na construção do seu discurso, os cantores e atores precisam tomar cuidado para não usá-las em demasia, o que traria artificialidade. As palavras operativas são uma técnica para fazer o significado do discurso se tornar claro. O *performer* consegue encontrá-las experimentando as diversas possibilidades, através do entendimento do texto ao falá-lo e nunca por análise intelectual isolada (BALK, 1981, p. 136).

As palavras operativas são ferramentas úteis para moldar a condução melódica da linha vocal do cantor. Todavia, Craig (1990, p. 33-46) apresenta duas maneiras de o cantor planejar seu fraseado melódico, levando em consideração: 1) primariamente o texto (e obviamente considerando as palavras operativas), ou 2) primariamente a música (considerando como argumento principal as tensões e resoluções melódicas, harmônicas

e rítmicas). Por fraseado o autor considera o planejamento das ligaduras, respirações e cesuras que fazem o discurso verbal ou musical mais inteligível e expressivo.

Questões sobre fraseado, planejamento das respirações, *rubato*, efeitos vocais e dicção são abordadas em Emmos e Sontag (1979, p. 133-143), mas em um capítulo direcionado ao pianista acompanhador, frequentemente chamando a atenção para que em determinadas ocasiões será necessário desenvolver essas questões em jovens cantores que careçam de orientação. Junto a isso, os autores apontam como responsabilidade do pianista entender o texto das canções, pois a interpretação pianística exerce “influência subliminar” na interpretação do cantor. As canções não foram compostas para canto *com* piano, mas sim para canto *e* piano, isto implica o acompanhamento ser compreendido como parte da vida interior do poema (EMMOS e SONTAG, 1979, p. 141-142).

Considera-se aqui que os cantores devem adquirir entendimento musical e linguístico suficientes para assumir a autonomia de suas decisões interpretativas; obviamente, discutindo-as e considerando a interpretação do pianista colaborador, mas nunca se sujeitando cegamente a ela. Ocorre que toda ferramenta referente à musicalidade é parte fundamental dos recursos expressivos vocais disponíveis à atuação cênica do cantor, devendo ser considerada de forma a se relacionar com as opções interpretativas referentes aos demais recursos expressivos e vice-versa.

Logicamente, todo artista performático possui o corpo, o rosto e a voz como recursos para a comunicação e/ou expressividade de sua arte, e os utiliza de forma a cumprir as exigências dos gêneros artísticos nos quais atua. Cada gênero artístico apresenta a esse artista aspectos que requerem certo grau de coordenação que podem se caracterizar como verdadeiros desafios.

3 - Desafios inerentes à atuação cênica do cantor lírico

No caso dos gêneros artísticos que unem teatro e música, tais como a ópera, um dos aspectos que apresenta grande desafio é o fato de ambas serem artes que se realizam no tempo e no espaço, e conseqüentemente, ser na atuação do próprio cantor que os elementos de ambas as áreas se unem. Toda vida interior da personagem operística ou do eu lírico de uma canção resultará em comportamentos exteriores que deverão estar em consonância com os elementos da composição musical. Portanto, cai sobre o cantor a

responsabilidade de perceber e acompanhar as exatas mudanças musicais que levam às progressões dramáticas, e também a sua habilidade física e vocal de reagir no momento exato em que as ações e elementos musicais coexistam por decisões interpretativas.

Burgess e Skilbeck (2000, p. 81-109) comentam que ritmo é movimento no tempo - do som, da luz, do corpo, dos pensamentos, etc – e apresentam uma série de exercícios dedicados ao desenvolvimento do senso rítmico do cantor e da noção tempo-espço, com o propósito de lhe capacitar a realização das ações dramáticas junto aos elementos musicais. Obviamente, o entendimento matemático do ritmo deve ser usado pelo cantor no momento de aprendizagem da peça, para a decodificação dos padrões presentes na partitura. Contudo, depois dessa fase de preparação, o ritmo deve se tornar um elemento sentido fisicamente ao invés de ser contado racionalmente.

Um dos obstáculos relacionados à coordenação rítmica das ações dramáticas junto aos elementos musicais encontra-se na dificuldade de se executar as atividades de cantar e atuar simultaneamente. Sobre este desafio, Helfgot e Beeman (1993, p. 17-18) observam que, nas aulas de canto, os cantores são acostumados a cantar em uma única posição, dificilmente já vocalizaram deitados, sentados ou correndo pela sala e raramente utilizam expressão facial para refletir as emoções do repertório. Para esses autores, os cantores deveriam praticar seus vocalizes e árias em uma variedade de situações físicas, criando contextos imaginários que exigissem diferentes tipos de movimentos, posturas, expressões faciais e foco dos olhos. O sucesso em concursos e audições não garante o sucesso de uma carreira operística, pois não há nada que substitua uma completa preparação artística para atuar nesse gênero. Os autores ainda trazem a reflexão de que talvez possa ser a falta de um treinamento total, em oposição à mera capacidade de cantar, uma das razões pelas quais muitos cantores são acometidos por determinada “fragilidade emocional, temperamento errático e saúde pobre” (HELFGOT e BEEMAN, 1993, p. 29), uma vez que esses males são respostas comuns a situações de estresse. Situações essas que podem ser geradas se, ao participar da produção de uma obra, o cantor se sentir inseguro para executar aquilo que lhe é exigido pelos seus diretores como *performer* completo.

Quando o cantor está tão concentrado em somente encontrar o “correto” som vocal, frequentemente executa contorções físicas e movimentos desconexos na interpretação da

peça. O resultado disso nem é agradável visualmente, nem vocalmente. O grande problema é que algumas abordagens de canto se baseiam na premissa de que quando o cantor estiver vocalmente bem treinado em termos técnicos, no momento da performance completa, a técnica ocorrerá em um modo automático permitindo o *restante* da expressão acontecer. O que de fato isso não ocorre, pois é preciso praticar o canto junto com os demais elementos – movimento, expressão facial e foco dos olhos (HELFGOT; BEEMANN, 1993, p. 64).

Apesar de Helfgot e Beeman (1993) defenderem esse processo de integração entre as habilidades de cantar e atuar, os autores não propõem um programa de exercícios específicos para esse desenvolvimento. Por outro lado, Burgess e Skilbeck (2000) apresentam um compêndio de exercícios e jogos diretamente destinados a trabalhar as diversas habilidades necessárias a essa integração do cantar e atuar, tais como concentração, atenção, coordenação, relaxamento, imaginação e espontaneidade. Clark (2002) também apresenta uma série de exercícios e jogos para estimular a imaginação do cantor e trabalhar sua coordenação junto ao canto. Ostwald (2005) também apresenta exercícios e jogos para a prática de seus conceitos sobre a atuação cênica do cantor lírico e que objetivam unir as duas atividades. Jogos de improvisação cênica junto com improvisação musical/vocal são utilizados por estes autores como principal ferramenta para desbloquear a criatividade do cantor e desenvolver a coordenação na execução dos elementos musicais/vocais junto aos elementos cênicos de forma simultânea. Wesley Balk (1981, 1989, 1991) apresenta uma profunda metodologia voltada para essa coordenação de *cantar-atuar* tão necessária ao cantor.

Outro desafio significativo presente na atuação cênica dos cantores líricos é o fato de este precisar lidar com vários idiomas estrangeiros. Como aponta Lucca (2008, p. 23), um idioma estrangeiro não está presente em nossa psique como está a nossa língua materna. Bean (2007, p. 169-170) ressalta que quando não se entende o que se canta, a tendência é da atuação do cantor cair em generalizações que não abarcam as nuances específicas. O autor classifica três níveis de comunicação na performance em língua estrangeira: quando o cantor tem uma vaga ideia geral do significado dos versos (baixo nível); quando o cantor sabe a tradução mas ainda em um plano cerebral, como se cantasse com uma legenda em sua mente (nível médio); e quando o cantor é fluente e nitidamente

consegue pensar no idioma estrangeiro, trazendo à performance um profundo compromisso com o significado das palavras (nível alto).

A questão sobre os desafios da língua estrangeira na atuação cênica dos cantores já era observada pelos diretores da geração passada, no que se refere à construção de seus espetáculos. O famoso diretor austríaco Walter Felsenstein despendia boa parte de seu tempo nas traduções das óperas, pois acreditava que a vívida e espontânea recriação do amálgama entre drama e música não deixava espaço para o público acompanhar legendas. O sentido das palavras deveria sair da boca do intérprete direto para a mente e coração do espectador (FELSENSTEIN e FUCHS, 1991, p. v). Ao comentar sobre essa posição deste diretor, Poutney (apud FELSENSTEIN e FUCHS, 1991, p. vi-vii) aponta que se perde uma gama expressiva quando o cantor não canta em seu próprio idioma e para seu próprio povo. Com exceção de poucos cantores de talento, é difícil produzir o mesmo senso de imediatismo e força em uma língua estrangeira, pois o engajamento da percepção do cantor ocorre bem mais rapidamente na sua própria língua. Junto a isso, o público também reage mais de imediato, contribuindo para a relação entre artista e público se estabelecer de forma mais rápida e intensa.

Goldovsky (1968, p. 395) corrobora a ideia de encenar óperas traduzidas para o idioma do cantor e do público. O diretor afirma que apresentar uma ópera em um idioma que nem o cantor, nem o público compreendem conduz inevitavelmente para que os aspectos cênicos sejam negligenciados. Contudo, a tradução não garante a efetividade da produção. Quando uma montagem é apresentada de forma teatralmente pobre, isso implica um espetáculo lamentável, pois os defeitos inerentes se tornam claramente notáveis. Dessa forma, Goldovsky aconselha aos produtores que, se não conseguirem garantir uma montagem refinada, será melhor manter a ópera no idioma estrangeiro, porque assim muitos detalhes da produção que não atingirem um nível satisfatório “permanecerão ocultos atrás do véu piedoso de incompreensão”.

Apesar das considerações de Felsenstein e Goldovsky a essa questão, somente nas publicações mais atuais que se observa a preocupação do fato de o cantor lírico profissional necessitar hoje adquirir a versatilidade de cantar em diversos idiomas, e ao mesmo tempo manter a credibilidade em sua comunicação. Burges e Skilbeck (2000, p. 132), Clark (2001, p. 91), Hicks (2011, p. 96), Helfgot e Beeman (1993, p. 152-158),

Ostwald (2005, p. 129-130) e Lucca (2008, p. 23-28) não deixam de comentar sobre o desafio de o cantor conectar-se ao significado do texto quando lida com idiomas estrangeiros. Contudo, nenhum dos autores apresenta estratégias que vão além de o cantor estudar de fato vários idiomas; saber a exata pronúncia do idioma em questão e transportá-la para a emissão cantada; fazer a tradução literal palavra por palavra do texto a ser cantado e escutado pela personagem, investigando palavras que possam ter um significado mais profundo devido a aspectos culturais, históricos ou particulares da obra¹⁰; e transformar a tradução literal em uma paráfrase para melhor absorção do conteúdo essencial e elaboração do subtexto. Balk (1981, p. 19-20) não deixa de notar que um dos desafios da atuação cênica do cantor está no fato de ele cantar em línguas estrangeiras, pois isto incentiva o hábito da atuação generalizada, sem nuances específicas e sem detalhes psicológicos. Além de saber minuciosamente a tradução do texto cantado, a mente precisa conectar-se à situação em que a personagem ou eu lírico está inserido. Trata-se de um desafio de conjugar o senso de verdade cênica ao pronunciamento do texto em idioma estrangeiro, de sentir-se criativamente um falante dessa língua, mesmo que o idioma não seja ainda de domínio do cantor.

Considerações finais

Nesta discussão, buscou-se apresentar os diversos apontamentos sobre os aspectos da preparação e desenvolvimento cênico do cantor lírico encontrados em livros publicados nos Estados Unidos. Percebe-se que os autores dessa geração mais recente ainda são fortemente influenciados pela abordagem stanislavskiana, principalmente no que concerne à preparação cênica das obras. Os conceitos de Stanislavski e daqueles que continuaram seu legado¹¹ formam a base daquilo que muitos autores propõem ao cantor. A identificação das circunstâncias dadas, o uso do *se* mágico¹², a percepção e memória

¹⁰ Por exemplo, a palavra *maledizione* possui um significado muito mais aterrorizante na Itália do século XIX, do que o seu significado nos dias atuais (HELFGOT e BEEMAN, 1993, p. 152). Algumas palavras ganham significados mais profundos e mais específicos dentro dos enredos das óperas, tais como o fogo que matou o filho de Azucena em *Il Trovatore* de Verdi, ou a flor dada a Don José por Carmen, na ópera de Bizet (LUCCA, 2008, p. 28).

¹¹ Lee Strasberg, Sanford Meisner, Stella Adler, Robert Lewis entre outros. Para maiores informações sobre a trajetória de Stanislavski nos Estados Unidos, ver COSTA (2002).

¹² Termo utilizado por Stanislavski (1976, p. 73-79) para designar o processo do ator ao imaginar-se como *se* estivesse nas circunstâncias vivenciadas pela personagem. Esse processo proporcionaria ao ator agir nas condições de suposição, permitindo-lhe manter-se confortável quanto à irrealidade da situação e

sensória, a memória emotiva, concentração, adaptação, elaboração da partitura cênica com a divisão do texto em Unidades, estabelecimento de objetivos e obstáculos, linha direta de ações e subtextos são aplicados ao campo da ópera por Hicks (2011), Ostwald (2005) e Lucca (2007). Emmos e Sonntag (1979) e Carlson (2013) também demonstram uma forte influência da abordagem stanislavskiana no âmbito da interpretação de canções.

No entanto, alguns autores não deixam de considerar as contribuições vindas da abordagem desenvolvida por Wesley Balk (1981, 1989, 1991), principalmente nas questões relacionadas à integração entre as habilidades de cantar e atuar e do despertar da criatividade do cantor. Em Burgess e Skilbeck (2000), nota-se certa influência de Balk no que se refere à escolha do conteúdo abordado e do uso constante da ferramenta do jogo e da improvisação. Apesar dos autores não fazerem qualquer referência direta às reflexões desse autor, a sua literatura consta na bibliografia final. Por outro lado, Clark (2002, p. xi) faz referência direta a Balk, citando-o quando propõem como objetivo de sua abordagem transformar os cantores em *Singer-getsics*, em uma menção ao conceito de sinergismo entre a voz, a emoção e o movimento, conceito esse muito explorado por Balk. Helfgot e Beeman (p. 18, p. 83-88) também se referem às reflexões de Balk sobre os “enredamentos” que podem existir junto aos mecanismos da produção vocal e que trazem resistência por parte da maioria dos cantores a se movimentarem ou usarem a expressão facial e direcionamento do foco do olhar enquanto cantam em cena. Ostwald (2005, p. 237) e Hicks (2011, p. 32) citam seu trabalho de forma breve, mas respeitosa. Enquanto este último se distancia da abordagem de Balk, mantendo uma evidente linha stanislavskiana, Ostwald (2005) traz fortes traços das reflexões desse autor na proposta de seus jogos e exercícios. Junto a isso, Moore e Bergman (2012, p. 4, p. 207, p. 296) fazem direta referência ao *Wesley Balk Opera/Music-Theater Institute* e a seu atual diretor Ben Krywosz ao abordar determinadas ideias.

Ao longo dessa revisão, foi possível identificar as diferentes demandas cênicas entre os espetáculos operísticos e camerísticos. A ópera requer do cantor a construção de uma personagem que mantenha uma unidade ao longo da performance inteira por ser uma obra maior com enredo, personagens bem delineados e situações dramáticas. Ao passo

possibilitando-lhe envolver-se na situação cênica por lhe estimular de forma natural os processos interiores vivenciados pela personagem interpretada.

que, no recital de câmara, o cantor lida com micro contextos distintos que podem ser desenvolvidos ou como a representação de várias pessoas/personagens diferentes, ou como várias situações do mesmo “eu lírico”, através da personalização do conteúdo poético/musical de cada canção. Na ópera, o corpo é utilizado de forma plena em sua movimentação na execução das ações físicas das personagens, enquanto no recital em formato tradicional a expressividade concentra-se muito mais nos recursos do rosto e da voz.

Há de se apontar que nessa literatura muito pouco se aborda sobre aspectos de desenvolvimento e preparação cênica do cantor lírico específicos a sua atuação dentro de estéticas formalistas, altamente estilizadas e que assumam a teatralidade do espetáculo. Isso reflete certa estagnação dessas reflexões na busca por determinado realismo na atuação cênica do cantor, uma estética fortemente calcada na abordagem stanislavskiana. Crê-se que isso se deve ao fato de esses autores estarem constantemente preocupados em dissolver o tipo de atuação operística enrijecida e estereotipada que por muito tempo impediu a arte lírica de se aproximar das artes cênicas de fato, e não exatamente por negar a relevância artística dessas tendências contemporâneas de espetáculo.

Referências

BALK, H. Wesley. *The Complete Singer-Actor: Training for Music-Theater*. 4 ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.

_____. *Performing Power: A New approach for the Singer-Actor*. 2 ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

_____. *The Radiant Performer: The Spiral Path to Performing Power*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

BEAN, Matt. Why is Acting in Song so Different? *Journal of Singing*. Jacksonville: NATS, v. 64, n. 2., p. 167-173, Nov./Dec., 2007.

BURGESS, THOMAS de M.; SKILBECK, Nicholas. *Singing and Acting Handbook: games and exercises for the performer*. New York: Routledge, 2000.

CARLSON, Rhonda. *What Do I Do with My Hands? A Guide to Acting for the Singer*. Las Vegas: Personal Dynamics Publishing, 2013.

CLARK, Mark Ross. *Singing, Acting, and Movement in Opera: A Guide to Singer-etics*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

COSTA, Iná C. Stanislavski na cena americana. *Estudos Avançados*. São Paulo: USP, v. 16, n. 46, p. 105-112, set./dez. 2002.

CRAIG, David. *A Performer Prepares: A Guide to Song Preparation for Actors, Singers and Dancers*. New York: Applause Books, 1993.

_____. *On Singing Onstage*. New York: Applause Theatre Book Publishers, 1990.

EDGERTON, Michael E. *The 21st Century Voice*. Maryland: Scarecrow Press, 2004.

EMMONS, Shirlee; SONNTAG Stanley. *The Art of the Song Recital*. New York: Schirmer Books, 1979.

EMMONS, Shirlee; THOMAS, Alma. *Power Performance for Singers: Transcending the Barriers*. New York: Oxford University Press, 1998.

FELSENSTEIN, Walter; FUCHS, Peter P. *The Music Theater of Walter Felsenstein*. 2 ed. Great Britain: Quartet Encounters, 1991.

GOLDOVSKY, Boris. *Bringing Opera to Life*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1968.

GUSE, Cristine Bello. *O cantor-ator: contribuições para o desenvolvimento cênico do cantor lírico a partir de Wesley Balk*. Tese de Doutorado em Música. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulistas “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2018.

HAGEN, Uta. *Técnica para o Ator: A arte da interpretação ética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HELFGOT, Daniel; BEEMAN, William O. *The Third Line: The Opera Performer as Interpreter*. New York: Schirmer Books, 1993.

HICKS, Alan E. *Singer and Actor: Acting Technique and the Operatic Performer*. Milwaukee: Amadeus Press, 2011.

LUCCA, LizBeth A. *Acting Techniques for Opera*. Pomona: Vivace Opera, 2008.

MABRY, Sharon. *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*. New York: Oxford University Press, 2002.

MAJOR, Leon; LAING, Michael. *The Empty Voice: Acting Opera*. Milwaukee: Amadeus Press, 2011.

MOORE, Tracey; BERGMAN, Allison B. *Acting the Song: Performance Skills for the Musical Theatre*. New York: Allworth Press.

OSTWALD, David F. *Acting for Singers: Creating Believable Singing Characters*. New York: Oxford University Press, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Minha Vida na Arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

D O S
S I Ê
S O N
O L O
G I A

Eu e o Outro, Dentro e Fora: Dossiê Sonologia 2019

[English version below]

277

Fernando Iazzetta
Universidade de São Paulo
iazzetta@usp.br

Davi Donato
Universidade de São Paulo
davidonato@gmail.com

Henrique Souza Lima
Universidade de São Paulo
hrsouzalima@gmail.com

Valéria Bonafé
Universidade de São Paulo
valeriabonafe@valeriabonafe.com

O que é sonologia? Por que usar um termo novo para falar de temas tão presentes como a música, a escuta, as artes do som? Por que não incorporar as pesquisas em Sonologia dentro de campos já estabelecidos como a teoria da música, a etnomusicologia, ou a sociologia da arte? Haveria espaço dentro desses campos para os “estudos dos sons”? Certamente sim. Mas nos parece evidente também que há sob o termo sonologia uma proposta de remodelar não só o que pensamos sobre o som, mas especialmente *como* entendemos o domínio sonoro no contexto atual. Trata-se de um deslocamento de ordem epistemológica, em que as perguntas que se estabelecem em torno do som surgem a partir de um *ethos* e de uma sensibilidade pouco presentes em disciplinas já consolidadas em torno da música, da acústica e do que poderíamos chamar de antropologia sonora. É também um deslocamento de ordem política, pois pretende mudar os pesos e as medidas que essas outras disciplinas tradicionalmente conferem ao som como agente de formação da cultura. Por exemplo, ao invés da abordagem expressamente voltada para questões internas da música elaborada pelas teorias da música, nos modelos de análise, ou nos formalismos da composição, a sonologia sugere um movimento centrífugo, que vai do som e da música para o que se encontra fora deles.

O termo sonologia passou a ser usado no Brasil no início dos anos 2000, justamente para indicar o trabalho de um grupo de pesquisadores interessados nas relações do som com a criação artística, enquanto agente de representações sociais e políticas, e como elemento fundamental no processo de formação de conhecimento e de exercício de sensibilidades. Certamente não há unanimidade no uso do termo, nem mesmo nos parece fácil delimitar o escopo que ele assumiu no Brasil. No entanto, a produção que derivou daí nos parece bastante consistente¹.

Vale a pena notar que no exterior o termo Sonologia geralmente esteve mais associado ao campo que genericamente poderia ser chamado de *tecnologia aplicada à música*. Essa concepção esteve na base da criação do Instituto de Sonologia criado na Universidade de Utrecht cerca de 50 anos atrás. Por outro lado, desde a década de 1990 vemos o estabelecimento de um outro campo bastante interdisciplinar voltado para o som, os estudos do som (*sound studies*). Os estudos do som tornaram-se um território fértil para a exploração do som para além das teorias da música e da acústica. Apesar da diversidade das suas abordagens, de modo geral transparece o interesse pelo som como um campo de relações que se estabelecem em diversas esferas: política, material, poética, técnica, sensível.

Estas duas concepções se cruzaram durante a formação, em 2012, do NuSom - Núcleo de Pesquisas em Sonologia da Universidade de São Paulo. Desde o seu início, o NuSom buscou entender a Sonologia como um território interdisciplinar em que convivem tanto o caráter mais tecnocêntrico que esteve na origem europeia do termo, quanto a abordagem relacional trazida pela disciplina dos estudos do som. Mais do que isso, nos últimos anos temos tentado desenhar nossas próprias formas de interação com o domínio sonoro, prestando atenção nas singularidades de questões locais, na interação entre a pesquisa acadêmica e a produção artística, e na exploração crítica da interface entre produção sonora e as onipresentes tecnologias eletrônicas e digitais.

À medida que o trabalho do NuSom ia se consolidando sentimos necessidade de achar novos interlocutores e de confrontar nossas produções, acadêmicas e artísticas, com aquilo que vinha sendo realizado em outros lugares. Dessa necessidade nasceu o evento

¹ Para uma discussão mais extensa sobre a sonologia no Brasil, ver (IAZZETTA 2015a) e (IAZZETTA 2015b).

SONOLOGIA 2016 - Out of Phase. Embora o termo sonologia estivesse no título da conferência, nosso recorte esteve nitidamente centrado na ideia de *sound studies*. Ou seja, algumas áreas que sempre fizeram parte da sonologia no Brasil e também da produção do NuSom, como as pesquisas em tecnologia e as discussões em torno de práticas criativas, não foram contempladas no evento. Essa restrição dos temas da conferência foi, ao menos em parte, motivada pelo desejo de dar consistência e coerência às discussões que gostaríamos de estimular durante o evento. Por outro lado, indicava também uma tendência que se estabelecia dentro do próprio NuSom. A concepção inicial da conferência deveu-se em grande medida ao esforço de dois colegas do NuSom, Rui Chaves e Lílian Campesato. Coorganizadores do SONOLOGIA 2016 - Out of Phase, Chaves e Campesato ajudaram a desenhar um evento em que sobressaíram aspectos políticos, críticos e estéticos em torno do som, explorando temas tão diversos quanto os estudos pós-coloniais, feminismos, a paisagem sonora urbana, e as epistemologias da escuta. O evento contou com a participação de pesquisadoras/es de dezessete países e cinco continentes cujas contribuições abrangeram os mais diversos campos de estudo, tais como música, arte sonora, antropologia, artes visuais, artes da cena, literatura, arquitetura, história, sociologia, estudos de mídia, estudos de gênero, entre outros.

A Conferência de 2016 buscou discutir o campo dos estudos do som em direção a uma perspectiva situada no Sul Global, promovendo questões de representação, articulando debates entre trabalhos da América Latina e do exterior e provocando reflexões críticas sobre as possibilidades epistemológicas desse campo de pesquisa. Os resultados positivos do encontro nos motivaram a realizar uma segunda edição em 2019. Se em 2016 adotamos a metáfora do *out of phase* para apontar a necessidade de incorporar pontos de vista que eventualmente estariam fora de sincronia com o trabalho que vinha se consolidando nos estudos do som no continente europeu, na edição de 2019 o evento incorporou o acrônimo *I/O*. A ideia de *input/output* ofereceu uma chave potente de leitura para as mais variadas e problemáticas relações entre “Eu” e “Outro” (*I/Other*), bem como “Dentro” e “Fora” (*Inside/Outside*).

O Sonologia 2019 - *I/O* foi organizado por uma equipe de 9 pesquisadores: Davi Donato, Fernando Iazzetta, Flora Holderbaum, Henrique Souza Lima, Igor Reyner, Miguel Antar, Marina Mapurunga, Valéria Bonafé e Yonara Dantas. A conferência foi realizada de 9 a 12 de abril de 2019 no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo

e no Planetário do Parque Ibirapuera. O desafio dessa edição foi promover o avanço na plataforma crítica estabelecida na primeira edição da conferência, a fim de incluir mais atores neste diálogo, bem como ampliar os temas em discussão. A chamada de trabalhos para o evento sugeriu uma série de tópicos enfocando questões que afetam a subjetividade no contexto atual, como os processos de globalização e as referências ao antropoceno, convidando os participantes a se relacionarem de maneira flexível e inclusiva com os três idiomas adotados no evento - inglês, espanhol e português. Em especial, abrimos espaço para trabalhos voltados para práticas e processos artísticos, estimulando a apresentação de propostas alternativas de documentação e de compartilhamento de processos criativos. Aliás, o intercâmbio entre diferentes formas de produzir e apresentar pesquisas foi um dos critérios curatoriais que balizaram realização do SONOLOGIA 2019. Com isso, foi possível criar um ambiente intercultural e transdisciplinar, reunindo apresentações que envolveram diferentes formações acadêmicas, incluindo antropologia, sociologia, literatura, arquitetura, urbanismo, filosofia, arte sonora, ecologia acústica, performance, gênero, raça e estudos musicais.

No processo de organização do evento buscamos uma articulação conjunta entre um programa acadêmico e artístico. Foram apresentadas 42 comunicações de pesquisa e duas mesas redondas compostas por pesquisadores brasileiros com atividade significativa no contexto acadêmico e político local. Tivemos o prazer de receber também três palestrantes convidadas: Mara Mills, Susan Campos-Fonseca e Ximena Alarcón. Por sua vez, a programação artística envolveu uma apresentação no Planetário do Parque do Ibirapuera criada especialmente para a conferência, além de uma caminhada sonora nos arredores da sede do evento. Os participantes visitaram também a exposição de arte sonora *Sons de Silício*, organizada pelo NuSom e que estava em exibição na época da realização do evento.

Os dez textos que compõem este dossiê foram selecionados entre os 42 trabalhos apresentados na segunda edição do SONOLOGIA 2019 - I/O. Eles são versões revisadas e expandidas dos trabalhos que estão disponíveis nos anais da conferência². Os artigos refletem a diversidade de abordagens, interesses e temas que motivaram a realização do encontro. Essa diversidade, no entanto, não impede que se construa uma visão geral dos estudos do som enquanto disciplina voltada para uma abordagem crítica do domínio sonoro. Em conjunto com os anais do SONOLOGIA 2016 - Out of Phase³ temos certamente uma amostra significativa do estado da arte no campo dos estudos do som.

O texto *Som não é uma coisa em si, e sim o transporte de coisas que vazam*, de Rodolfo Caesar, abre este dossiê. Compositor e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Caesar é certamente uma das referências mais importantes no campo do sonologia no Brasil. Refletindo seus trabalhos de pesquisa mais recentes, o artigo problematiza uma noção corrente da escuta que se coloca de maneira neutra e universal. Caesar promove um deslocamento epistemológico em relação a uma aparente materialidade do som. Seu artigo, amparado em exemplos históricos, renova o debate tão presente nos discursos sobre som e escuta.

Em seguida, Rogério Costa, professor da Universidade de São Paulo, faz uma espécie de balanço de um trabalho que já se estende por mais de uma década em torno da improvisação livre. O título do texto, *Orquestra Errante: uma prática musical entranhada na vida* indica que a discussão trazida por Costa transcende a prática musical regular para indicar suas implicações em outras esferas. Mais do que um grupo musical, a Orquestra Errante consiste num verdadeiro laboratório de concepções musicais. O trabalho do grupo, fundado e dirigido por Costa, é o pretexto para discutir a exploração de novos modelos pedagógicos, a criação de espaços de sociabilidade, e a compreensão da música a partir de configurações que desafiam as formas que se cristalizaram, ao menos no ocidente, em torno da chamada música de concerto.

A produtora, radialista e pesquisadora Biancamaria Binazzi traz sua contribuição com o texto *Arquivos sonoros em tempos de guerra: a troca de discos entre Discoteca*

² Os anais do SONOLOGIA 2019 - I/O podem ser acessados na página do evento, acessível no endereço: <http://www2.eca.usp.br/sonologia/2019>.

³ Os anais do SONOLOGIA 2016 - Out of Phase podem ser encontrados na página do evento, <http://www2.eca.usp.br/sonologia/2016/>. O evento também originou a publicação de artigos selecionados no *Interference* - a Journal of Audio Culture, n. 6, 2018. Ver: <http://www.interferencejournal.org/archive/>.

Pública Municipal de São Paulo e Archive of American Folk Song da Biblioteca do Congresso. O estudo de caso é parte de sua pesquisa de mestrado na Universidade de São Paulo e aborda o intercâmbio de discos entre a Discoteca Pública Municipal de São Paulo e a Divisão de Música da Biblioteca do Congresso de Washington durante a Segunda Guerra Mundial. O resgate deste episódio de inquestionável importância histórica serve para trazer à tona questões culturais mais complexas e que ficam explícitas na análise das trocas de fonogramas entre os dois países.

Já o trabalho dos pesquisadores Mario Alberto Duarte-García, Emma Wilde, Rodrigo Cortez-Madrugal e Rodrigo Sigal apresenta um ousado e bem sucedido projeto educacional voltado para crianças de 6 a 15 anos. O artigo *The use of an interactive music system as an aid for exploring sound in music education in a rural area* mostra como ferramentas digitais presentes nas produções eletroacústicas contemporâneas são usadas numa ação didática em uma pequena comunidade de pouco mais de 200 habitantes situada no chamado eixo Neovulcânico que se estende pela região centromeridional do México.

Outra contribuição de nossos vizinhos hispânicos é o artigo de Mene Savasta, *Music is not Enough. The appropriation of the category “arte sonora” in Argentina.* A artista sonora e pesquisadora investiga a produção da arte sonora em seu país apoiando-se numa perspectiva histórica para discutir as forças estéticas, sociais e institucionais que moldaram esse campo no contexto local. Além de revelar a rica produção da arte sonora argentina, especialmente a partir dos anos de 2000, a leitura do texto imediatamente remete às semelhanças e aproximações com as produções brasileiras de arte sonora. É um texto importante num momento em que surgem diversas iniciativas de resgate e análise da produção latino-americana mais recente⁴, buscando colocá-la em contraponto àquilo que vem sendo produzido em outras partes do mundo.

A artista e pesquisadora italiana Martina Raponi é responsável por um texto que mistura uma abordagem histórica, analítica e poética. O ruído, numa acepção ampla do termo, é confrontado com o suposto silêncio que caracterizaria o mundo dos deficientes auditivos. Filha de pai surdo, Raponi desenvolve o argumento de que a surdez pode operar como forma de contracultura em sua relação com comunidades de indivíduos que escutam

⁴ Ver, por exemplo, (ALONSO-MINUTTI; HERRERA; MADRID 2018) e (CHAVES; IAZZETTA 2019).

“normalmente”. Seu trabalho elabora, de maneira densa, uma discussão que coloca em relação ruído e silêncio, corpo e afeto.

Partindo de elementos – técnicos geralmente associados ao domínio da acústica – reverberação, resposta impulsiva e câmaras de eco – a pesquisadora estadunidense Elsa Lankford explora temas políticos extremamente atuais, como a polarização política em anos recentes nos Estados Unidos da América, com especial atenção para os movimentos de protesto que sucederam as eleições presidenciais de 2016. Em *Citizen Impulse Responses: City Protest Spaces and Echo Chambers*, a metáfora da "câmara de eco" – termo que em inglês diz respeito a pessoas que só escutam o que lhes interessa, ou o que reflete suas próprias opiniões – serve de motor para transformar a discussão política sobre o ambiente sonoro em um trabalho artístico: *Citizen Impulse Response Library*. Ali, Lankford explora representações sonoras dos movimentos democráticos e de protestos políticos que passam a ser percebidos como um espaço sonoro virtual.

O texto seguinte também traz uma abordagem das representações políticas da paisagem sonora urbana a partir de uma produção artística. A paisagem sonora de Cruz das Almas, município localizado no recôncavo baiano, tem entre outras peculiaridades o uso frequente de veículos equipados com alto-falantes potentes e que circulam pelo centro urbano fazendo anúncios comerciais ou políticos. Esse é o elemento disparador do trabalho discutido por Bartira de Sena e Souza em seu artigo *Rurals, The Experiment: Reclaiming the soundspace*. A artista descreve a intervenção sonora que realizou em 2014 na cidade como forma de problematizar não apenas as mudanças que se realizavam na paisagem sonora local, mas também suas implicações em termos políticos, raciais e culturais. Ao mesmo tempo, demonstra a força que uma intervenção artística pode produzir ao expor as contradições e ruídos das relações culturais e de poder que operam numa comunidade.

Na sequência, o texto *Cultura de escuta em fones de ouvido: entrelaçamentos e contingências*, remete a uma vertente bastante fértil dos estudos do som, interessada no aspecto material da produção e recepção sonora. Materialidade aqui não se refere apenas ao aspecto físico, descritivo e objetivo dos aparelhos sonoros, mas aponta para as diversas relações – sociais, estéticas, históricas, políticas – que esses aparelhos promovem. No texto, Paulo Assis, Julian Arango e Esteban Astorga, elegem o fone de

ouvido como objeto de estudo a partir do qual investigam a formação de modos de escuta que são, em grande medida, derivados das condições materiais específicas que nos cercam. Neste caso, a emergência de uma “escuta móvel” está diretamente implicada no uso de tecnologias portáteis que acabam por induzir modos singulares de escuta.

Por fim, em *The Politics of Listening: Feminisms and community-building* a artista e pesquisadora Lílian Campesato expõe a relação entre som e afeto, invocando questões de gênero, representação e alteridade em relações interpessoais. O artigo descreve dois projetos nos quais a ideia de uma política da escuta se contrapõe a uma ideia “musical” da escuta, ampliando o alcance das relações entre ouvinte e música, entre percepção e afeto, entre o individual e o coletivo. Em estreita consonância com o tema da Conferência de 2019 – *I/O, in e out, I e other* – o texto aponta para a dimensão ativa e política da escuta, exercitando o jogo de um escutar a si mesmo e de escutar ao outro.

Para finalizar, gostaríamos de ressaltar que, tanto as conferências realizadas em 2016 e 2019, quanto as publicações que elas produziram, são fruto do trabalho de pesquisa, reflexão e prática artística realizado pelos membros do NuSom desde 2012. A continuidade deste processo, frente às condições nem sempre favoráveis a que estamos sujeitos, não deixa de ser uma conquista de estudantes, pesquisadores, artistas e colaboradores que têm se dedicado à sonologia.

Não podemos deixar de agradecer ao Centro de Pesquisa e Formação do SESC-SP que abrigou as edições do SONOLOGIA 2016 e 2019, dando um suporte essencial para o sucesso do evento. Também foi imprescindível o apoio que temos recebido de agências de fomento, particularmente o CNPq e a Fapesp que financiaram diretamente a realização da conferência⁵.

Nossa intenção é continuar esse trabalho nos próximos anos, portanto, convidamos os leitores e leitoras a acompanharem as atividades do NuSom. A equipe editorial do SONOLOGIA 2019 agradece aos autores que se dispuseram a colaborar com esta edição da Revista Música e deseja uma rica experiência de leitura!

⁵ O apoio foi concedido por meio dos processos CNPq n. 403678/2018-8 e FAPESP n. 2018/24572-7.

I and the Other, Inside and Outside: Sonologia 2019 Dossier

Fernando Iazzetta
Universidade de São Paulo
iazzetta@usp.br

Davi Donato
Universidade de São Paulo
davidonato@gmail.com

Henrique Souza Lima
Universidade de São Paulo
hrsouzalima@gmail.com

Valéria Bonafé
Universidade de São Paulo
valeriabonafe@valeriabonafe.com

285

What is sonology (*sonologia*)? Why use a new expression to talk about themes as prevalent as music, listening, and sonic arts? Why don't we incorporate the research in sonology within already established fields like music theory, ethnomusicology, or sociology of art? Would there be space within these fields for the "studies of sound"? Certainly yes. However, it seems evident to us that in the expression sonology exists also a proposal to remodel not only what we think about sounds, but especially how we understand the sonic domain in the current context. It concerns an epistemological shift in which the questions established around sound emerge from an ethos, and a sensibility, not very common in disciplines consolidated around music, acoustics and what we could call, sonic anthropology. It is also a political shift inasmuch as it intends to change weights and measurements that these other disciplines traditionally assign to sound as an agent in the shaping of culture. For instance, instead of an approach expressly concerned with music's internal matters, such as elaborated by music theories, in analytical models, or the formalisms of composition, sonology suggests a centrifugal movement, that goes from sound and music towards that which lies outside them.

The use of the expression *sonologia* in Brazil began in the early 2000s, precisely to designate the work of a group of researchers concerned with the relations between sound

and artistic creation as an agent of social and political representations, and as a fundamental element in the process of knowledge building and the exercise of sensibilities. Certainly, there is no unanimity concerning the use of the expression, neither has it seemed to us easy to delimitate the scope which it took on in Brazil. Nonetheless, the work derived therefrom seems consistent enough.⁶

It is worth noting that, outside Brazil, the word Sonology has been associated more commonly with the field that we could generically call *technology applied to music*. This notion was the bedrock in the foundation of the Sonology Institute at the University of Utrecht about 50 years ago. On the other hand, since the 1990s we have seen the establishment of another field, fairly interdisciplinary, concerned with sound: sound studies. Sound studies became a fertile ground to the exploration of sound beyond music theories and acoustics. Apart from the diversity of approaches, in a general manner, it manifests an interest in sound as a field of relations that established themselves in several domains: political, material, poetic, technical, sensible.

These two notions crossed paths during the formation of NuSom – Research Center in Sonology at the University of São Paulo, in 2012. Since its beginnings, NuSom tried to think of Sonology as an interdisciplinary field, in which cohabitates both, the technocentric oriented notion that was in the European origin of the word, and the relational approach brought by the discipline of sound studies. More than that, in recent years we have been trying to design our own ways of interacting with the sonic domain, lending attention to: the singularities of local matters; the interaction between academic research and artistic production; and the critical exploration of the interface between sonic production and the omnipresent electronic and digital technologies.

As the work of NuSom was consolidating, we felt the need to find new interlocutors, and to confront our production, academic and artistic, with what was being made at other places. Out of that urge, SONOLOGIA 2016 – Out of Phase was born. Though the word Sonologia was in the title of the conference, our selection was clearly centered at the idea of sound studies. That is, some of the fields that were always a part of sonology in Brazil, and of NuSom's production, such as researches in technology and inquiries around creative practices, were not contemplated in the event. This thematic

⁶ For a discussion about sonology in Brazil, see (IAZZETTA 2015a) and (IAZZETTA 2015b).

restriction of the conference was motivated, at least in part, by the desire to give consistency and coherence to the discussions we wished to stimulate during the event. On the other hand, it also indicated a trend that was establishing itself inside NuSom.

287 The initial conception of the conference is, in a great measure, indebted to the endeavors of two colleagues from NuSom: Rui Chaves and Lilian Campesato. As co-organizers of SONOLOGIA 2016 – Out of Phase, Chaves and Campesato helped design an event in which political, critical and aesthetical aspects concerning sound stood out. Exploring such diverse themes as post-colonial studies, urban soundscape, and epistemologies of listening. The conference had the participation of researchers from seventeen countries and five continents, whose contributions covered the most diverse fields of study, such as music, sound art, anthropology, visual arts, scenic arts, literature, architecture, history, sociology, media studies, and gender studies, among others.

The 2016 conference intended to discuss the field of sound studies turned towards a perspective situated in the Global South, advancing questions of representation, articulating debates between Latin American and international works, and eliciting critical thinking on the epistemological possibilities of this research field. The positive results of this encounter motivated us in making a second edition in 2019. If in 2016 we adopted the idea of out of phase as a metaphor, alluding to an urge to incorporate points of view that might be discordant with the work that was being consolidated in sound studies at the European continent, at the 2019 edition, the event incorporated the acronym I/O. The idea of input/output offered a potent path to think the most varied and problematic relations between I and Other, as well as Inside and Outside.

Sonologia 2019 – I/O was organized by a team of 9 researchers: Davi Donato, Fernando Iazzetta, Flora Holderbaum, Henrique Souza Lima, Igor Reyner, Miguel Antar, Marina Mapurunga, Valéria Bonafé and Yonara Dantas. The conference was held from April 9 to 12, 2019, at the Centro de Pesquisa e Formação from Sesc São Paulo, and at the Parque Ibirapuera's Planetarium. Our challenge was to further advance the critical platform established at the first edition of the conference, with the aim to include more actors in this conversation, as well as broaden the themes of discussion. The call for papers to the event suggested a series of topics focusing on matters that affect subjectivities in the current context, such as globalization processes and references to the

anthropocene, inviting participants to relate in a flexible manner with the three idioms adopted at the conference – English, Spanish and Portuguese. Especially, we welcomed works concerned with artistic processes and practices, stimulating the presentation of alternative proposals of documenting and sharing creative processes. Moreover, the exchange between different forms of producing and presenting research was one of the curatorial criteria that beaconed the making of SONOLOGIA 2019. That made possible to create an intercultural and transdisciplinary environment, gathering presentations coming from different academic backgrounds, including anthropology, sociology, literature, architecture, urbanism, philosophy, sound art, acoustic ecology, performance, gender, race and musical studies.

In the process of organizing the conference, we sought a joint articulation between an artistic and an academic program. We had 42 paper presentations and 2 round tables with Brazilian researchers with significant activity in the local political and academic context. We had the pleasure of hosting three guest speakers: Mara Mills, Susan Campos-Fonseca, and Ximena Alarcón. The artistic program, in its turn, consisted of a performance at Parque do Ibirapuera's Planetarium created especially for the event, and a sound walk by the surroundings of the conference site. The participants also visited the sound art showing *Sons de Silício*, organized by NuSom, which was in exhibition during the conference.

The ten papers in this dossier were selected from a collection of 42 works presented in the second edition of SONOLOGIA 2019 – I/O. These are revised and expanded versions of the papers available in the conference proceedings.⁷ The papers reflect the diversity of approaches, interests, and themes that motivated the making of the conference. This diversity, nonetheless, does not hinder the emergence of a general vision of sound studies as a discipline concerned with a critical approach to the sound domain. Jointly with the proceedings of SONOLOGIA 2016 – Out of Phase⁸ we certainly have a significant sample of the state of the art in the field of sound studies.

The paper *Som não é uma coisa em si, e sim o transporte de coisas que vazam*, by Rodolfo Caesar opens this dossier. A composer and professor at the Federal University of Rio de Janeiro, Caesar is certainly one of the most important references in the field of sonology in Brazil. Reflecting his recent research work, the paper questions a prevailing notion of listening as neutral and universal. Caesar puts forward an epistemological shift concerning an apparent materiality of sound. Supported by historical examples, his paper renews this debate, frequently present on discourses on sound and listening.

Then Rogério Costa, from the University of São Paulo, develops a sort of assessment of a work concerning free improvisation that has been in progress for more than a decade. The paper title, *Orquestra Errante: uma prática musical entranhada na vida*, implies that the discussion brought by Costa transcends the regular musical practice, suggesting involvement with other domains. More than a musical group, Orquestra Errante consists of a true laboratory of musical conceptions. The group's work, founded and directed by Costa, is a pretext to discuss the exploration of new pedagogical models, the construction of spaces of sociability, and the understanding of music based in configurations that defy crystalized forms (at least in the western world) in classical music.

The producer, radio broadcaster and researcher Biancamaria Binazzi brings her contribution with *Arquivos sonoros em tempos de guerra: a troca de discos entre*

⁷ The Proceedings of the SONOLOGIA 2019 - I/O can be accessed from the conference's webpage: <http://www2.eca.usp.br/sonologia/2019>.

⁸ The Proceedings of the SONOLOGIA 2016 - Out of Phase can be accessed from the conference's webpage: <http://www2.eca.usp.br/sonologia/2016/>. The event also led to the publication of selected articles in the *Interference* - a Journal of Audio Culture, n. 6, 2018. See: <http://www.interferencejournal.org/archive/>.

Discoteca Pública Municipal de São Paulo e Archive of American Folk Song da Biblioteca do Congresso. The case study is part of her masters research at the University of São Paulo, and addresses the exchange of records between São Paulo's Discoteca Pública Municipal and the Musical Division of the Library of Congress in Washington, D.C., during World War II. Remembering this episode of unquestionable historic relevance is suitable in bringing to the fore complex cultural matters that become explicit in the analysis of the trades of recordings between the two countries.

The work by researchers Mario Alberto Duarte-García, Emma Wilde, Rodrigo Cortez-Madriral and Rodrigo Sigal presents a daring and successful educational project aimed at children 6 to 15 years old. The paper entitled *The use of an interactive music system as an aid for exploring sound in music education in a rural area*, shows how digital tools present in contemporary electroacoustical productions are used in a pedagogical action in a small community of about two hundred inhabitants, situated at the Trans-Mexican Volcanic Belt, which extend throughout Mexico's central-southern region.

Another input from our Hispanic neighbors is Mene Savasta's paper, *Music is not Enough. The appropriation of the category "arte sonoro" in Argentina.* The sound artist and researcher investigates the sound art production in her country, leaning on a historical perspective to discuss aesthetic, social and institutional forces that shaped this field in the local context. Besides throwing light in the rich Argentinian sound art production, especially from the year 2000 on, while reading the paper one immediately thinks of the similarities and approximations with the Brazilian sound art. It is an important contribution in a moment in which several initiatives of retrieval and analysis of the recent Latin-American production emerge, seeking for a counterpoint with works from other parts of the world.⁹

The Italian artist and researcher Martina Raponi is responsible for a paper that mixes historic, analytical and poetic approaches. Noise, in a broad conception of the term, is confronted with the supposed silence that characterizes the world of the hearing impaired. Daughter of a deaf father, Raponi puts forward the argument that deafness

⁹ See, for example, (ALONSO-MINUTTI, HERRERA, & MADRID 2018) and (CHAVES & IAZZETTA 2019).

might operate as a form of counterculture in its relation with communities of individuals that listen “normally”. Her work elaborates, in a dense manner, a discussion that puts in relation noise and silence, body and affect.

From technical elements, generally associated with the domain of acoustics – reverberation, impulse response, and echo chamber – the American researcher Elsa Lankford explores extremely current political themes. Such as the political polarization at the United States in recent years, with special attention to the protest movements that succeeded the 2016 election. In *Citizen Impulse Responses: City Protest Spaces and Echo Chambers*, the “echo chamber” metaphor – expression that indicates a person that only hears either what she wants or that which reflect its own opinions – serves as a motor to transform the political discussion about the sonic environment in an artistic work: *Citizen Impulse Response Library*. In it, Lankford explores sonic representations of democratic movements and of political protests that come to be perceived as a virtual sonic space.

The following paper also brings a discussion of political representations of the soundscape in a specific artistic work. The soundscape of Cruz das Almas, a city about a hundred miles away from Salvador (BA), is marked, among other things, by the frequent presence of vehicles equipped with potent sound systems that ride through the urban center, making commercial or political announcements. This is the trigger for the artwork discussed by Bartira de Sena e Souza in her paper *Rurals, The Experiment: Reclaiming the soundspace*. The artist describes the sound intervention she made in 2014 in the city, as a form of questioning not only the changes occurring in the local soundscape, but also its political, racial and cultural implications. At the same time, it shows the strength that such artistic intervention may have in exposing contradictions and noises in the cultural and power relations that operate in a community.

The paper *Cultura de escuta em fones de ouvido: entrelaçamentos e contingências* remits to a fertile strand in sound studies, which concerns the material aspect of sound production and reception. Materiality meaning not only the physical, descriptive and objective aspects of sonic devices, but also the different relations – social, aesthetic, historic, political - fostered by such devices. In the paper, Paulo Assis, Julian Arango and Esteban Astorga, elect the headphone as the object of study from which they investigate the construction of listening modes, largely derived from the specific material

conditions that surround us. That being the case, the emergence of a “mobile listening” is directly implicated by the use of portable technologies that induce singular modes of listening.

Finally, in *The Politics of Listening: Feminisms and community-building* the artist and researcher Lilian Campesato discusses the relation between sound and affect, invoking matters of gender, representation and alterity in interpersonal relations. The paper describes two projects in which the idea of a politics of listening contrasts with a “musical” notion of listening, expanding the reach in relations between listener and music, perception and affect, the individual and the collective. In strict resonance with the 2019 Conference’s theme – I/O, in and out, I and other – the paper points to the active and political dimension of listening, exercising a game of listening to yourself and listening to the other.

In conclusion, we would like to highlight that not only the 2016 and 2019 conferences, but also the published editions that came from it, are a product of the work in research, critical thinking and artistic practice accomplished by the members of NuSom since 2012. The continuity of this process, given conditions not always favorable to which we are subjected, is by itself a conquest by the students, researchers, artists and collaborators that have dedicated themselves to sonology.

We cannot help but thank the Centro de Pesquisa e Formação from SESC-SP which housed both 2016 and 2019 editions of SONOLOGIA, giving crucial support to the success of the event. Also indispensable was the support we received from funding agencies, particularly CNPq and Fapesp which financed directly the making of the conference.¹⁰

Our intention is to continue this work in the following years, thus we invite readers to keep track of NuSom’s activities. This editorial team of SONOLOGIA 2019 thanks the authors that were willing to collaborate with this edition of *Revista Música*, and wish a rewarding reading experience to all!

¹⁰ We have received financial support from CNPq # 403678/2018-8 and FAPESP # 2018/24572-7.

Referências / References

293

ALONSO-MINUTTI, Ana R.; HERRERA, Eduardo; MADRID, Alejandro (ed.). *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*. New York: Oxford University Press, 2018.

CHAVES, Rui; IAZZETTA, Fernando (ed.). *Making it Heard: A History of Brazilian Sound Art*. New York: Bloomsbury, 2019.

IAZZETTA, Fernando. Estudos do Som: um campo em formação. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação - SESC*, n. 1, 2015a, p. 141-160.

IAZZETTA, Fernando. Processos Musicais. Entre a experimentação e a criação. *Resonancias: Revista de Investigacion Musical*, 19, n. 13, 2015b, p. 141-146.

Som não é uma coisa em si, e sim o transporte de coisas que vazam

295

Rodolfo Caesar
Universidade Federal do Rio de Janeiro
rodolfo.caesar@gmail.com

Resumo: Crítica à noção de “som”, tal qual, vernaculamente - mas sobretudo entre artistas e músicos do mundo ocidental - a construímos e entendemos. A experiência de escuta tem sido construída de maneira a quase podermos ver os “sons”, como se fossem objetos (nem sempre identificados) voando no espaço. Esse texto apresenta uma tentativa para devolver um pouco da integridade dessa experiência.

Palavras-chave: Objeto Sonoro. Sonoridade. Sentidos. Psicologia do Espaço.

Sound Isn't a Thing in Itself, but a Carrier for Leaking Things

Abstract: The listening experience has been studied and described in ways that it is almost as if one could “see” sounds as objects flying in a space - most of them fortunately unidentified. I will juxtapose a few propositions which, for some years, I have been dealing with and writing about, trying to sum these articles’ intentions in one and the same: to prevent us against the faith on the neutrality and the universality of cultural constructed perceptions, and to recover a more wholesome mode of listening - if not in the general day-to-day life, at least in the artistic field.

Keywords: Sound Object. Sonority. Senses. Psychology of space.

“...Nunca fui tão tocado, quase movido, como à vista da urze, no outro dia, quando encontrei esses três ramos em sua querida carta. Desde então não saem do meu Livro de Imagens, penetrando-o com seu odor sério e forte, que nada mais é do que a fragrância da terra no outono. Quão gloriosa, essa fragrância. Nenhures, me parece, a terra se deixa toda cheirar em uma inalada, a terra madura; em um odor que em nada é menor que o do mar, amargo aonde beira o sabor; e mais que doce, quando se sente perto de tocar os primeiros sons. Contendo profundidade em si, escuridão, algo quase grave, e ainda: vento, alcatrão e terebintina, e chá do Ceilão. Sério e baixo como o cheiro do monge mendicante, mas também terrestre e resinoso como o precioso incenso”. (RILKE)¹

¹ Tradução do autor, do original: “Never have I been so touched and almost moved by the sight of heather as the other day, when I found these three branches in your dear letter. ... But how glorious it is, this fragrance. At no other time, it seems to me, does the earth let itself be inhaled in one smell, the ripe earth; in a smell that is in no way inferior to the smell of the sea, bitter where it borders on taste, and more than honeysweet where you feel it is close to touching the first sounds. Containing depth within itself, darkness, something of the grave almost, and yet again wind; tar and turpentine and Ceylon tea. Serious and lowly like the smell of a begging monk and yet again hearty and resinous like precious incense” (RILKE; AGEE, s. d.).

Sons

Este texto se endereça a setores das artes, incluindo a música, que tratam, discutem, manipulam ou se apropriam do chamado “som”. Entendo, este, como resultado de uma construção de nossa cultura ocidental, atualmente celebrado por artistas e músicos contemporâneos. A ação de escuta tem sido estudada e descrita, algumas vezes, como se pudéssemos “ver” seus produtos - os sons - como objetos voadores no espaço. Neste artigo eu gostaria de retomar alguns tópicos com os quais tenho lidado desde que me iniciei na música eletroacústica e na Sonologia. Creio que, mostrando como, no século XX e XXI, se deu a conformação desse ser, poderei contribuir para que não se acredite mais na escuta de sons como sendo uma percepção neutra e universal. Com isto, talvez consiga recuperar uma percepção mais integrada.

Desde os tempos de Heráclito, acreditou-se que não há uma percepção (e compreensão) integral do que seja o mundo. Somos, quando muito, capazes de conceber, e ocasionalmente compartilhar, algumas partes e fatias, alguns ângulos e momentos, raramente os mesmos, sempre partes de um todo. Nossas cenas artísticas e culturais ocidentais costuma haver uma confusão entre a parte e o todo, especificamente quando lidamos e discorremos sobre a escuta. A despeito de conquistas de musicologias pós-modernas (MCCLARY, 1991; SUBOTNICK, 1995; DELL'ANTONIO, 2004), nossa escuta parece ter estacionado numa atitude em que se toma a parte pelo todo. Esses estudos expuseram com diferentes graus de objetividade as motivações sócio-políticas que construíram a escuta moderna. Longe de rejeitá-los, este texto tende mais para o enfoque de uma Sonologia, uma pesquisa sobre a escuta em um plano “meramente perceptual”, porventura para provar que tal plano tampouco existe.

Experiências de percepção sonora, nas artes, são, ainda hoje, apressadamente classificadas conforme tipos, sensações e formas, sendo, assim, apenas estruturais e parcialmente vividas. Discorrer sobre a escuta é mais complicado, como pretendo demonstrar. No entanto, mais difícil ainda é falar dos outros sentidos, aos quais a cultura ocidental reservou menor quantidade de literatura, como o olfato, o tato e o paladar (daí ser possível pensar que exatamente por esse motivo eles tenham eventualmente algum “mistério” a nos revelar...).

A tarefa de descrevê-los e classificá-los se tornaria infinitamente mais complexa se conseguíssemos romper com a concepção delimitadora que os divide abruptamente. A clássica divisão em número de cinco ainda é aceita em quase todas as esferas do conhecimento ocidental. Por conta dela, confundimos as percepções com os lugares do corpo em que elas se concentram com maior intensidade. Quanto ao conhecimento da escuta isolada, este não pode levar em conta toda a complexidade envolvida no ato de escutar, ignorando o quanto ele, e cada um dos demais sentidos, pode ser interpenetrado e dependente dos outros.

Não é difícil admitir que, quando funcionando em *modo default* (DENNETT, 1991; ALBAHARI, 2006; POLLAN, 2013), a mente atua por separações. Para que o nosso raciocínio lógico processe, precisamos distinguir, nas coisas, um todo de suas partes constituintes. Sendo assim, presume-se que o mesmo procedimento separador regule os objetos de nossos sentidos, isolando-os conforme se detecte pelo menos uma parte que nos seja familiar. Quando vemos partes de alguma coisa e as tomamos pela integridade da própria, isso pode levar a enganos. A despeito de não duvidarmos mais da sinestesia e da transmodalidade (MERLEAU-PONTY, 1945) ou, como prefere Michel Chion, a transsensorialidade (CHION, 1998), há uma tendência em discorrer sobre a escuta como se fosse autônoma. Simplificamos, reduzindo nossas experiências. Por meio do isolamento individualizado dos sentidos, tendemos a acreditar mais naquilo que podemos objetificar, aceitando, por credulidade nessa tomada parcial, a experiência deles pela do todo.

Um poeta como Rilke celebra o indissolúvel, conforme a epígrafe. Mas o objetivo desse ensaio não é reacender o interesse pelo simbolismo, e sim convidar à reflexão sobre a escuta, seja ela orientada a sons, a músicas ou a ruídos, mostrando como é difícil classificar o que se escuta, e como o método mais usado para isso – se insistirmos na redução – é passível de erro.

Antes, porém, de aprofundar o tema, preciso enfatizar que esse artigo não tem a intenção de alavancar a noção de que somente experiências “totais” deveriam ser o propósito das artes. Em seu tempo, Wagner já o dizia. Falta, aqui, um pendor para pontificar sobre o que se deve ou não fazer. E a noção de totalidade sempre assusta. O que motiva essa escrita é entrelaçar comentários que nos façam lembrar de como algumas das artes, inclusive no segmento chamado Música Contemporânea, lidam com um

limitado aspecto, retirado de dentro do vasto universo sonoro. Na minha opinião, esse recorte se deve a interferências implicadas na maneabilidade tecnológica e no poder de controle de quem manuseia. Quando abandonamos as certezas indispensáveis para a manipulação dos “sons”, esses “objetos sonoros”, chegamos mais perto da capilaridade das parcialidades, das incertezas, da fugacidade dos momentos, e aí recuperamos um sopro heracliteano, enriquecedor da escuta.

Som

Diversos dicionários de variadas línguas concordam que a palavra “som” significa algo como “vibrações que viajam através do ar ou outro meio, que podem ser escutadas quando alcançam o ouvido de uma pessoa ou animal”.² Em estilo mais cartesiano, outra edição afirma o som é uma “energia mecânica radiante transmitida por ondas de pressão longitudinal num meio material (como o ar). Sendo esta a causa objetiva da escuta”.³ Um curto estudo terminológico confirma que o som é entendido de variados modos, tendo passado por diversas transformações ao longo do tempo, e conformando-se a idiosincrasias locais, não apenas acadêmicas, mas também vernaculares. De um cômputo geral entre as diferentes versões, emerge uma noção que quase fala dos sons como se fossem corpos voadores correndo pelo ar. Submetido a um longo processo de objetificação, essa “coisa” perde no caminho alguns de seus mistérios. Na acepção corrente, esse som implica numa incapacidade de aceitação ou uma recusa da integridade da experiência, daí meu desejo de lançar alguns tópicos de discussão, sempre evitando a ambição de escrever uma história completa da escuta.

Certamente a construção desse “som” recebeu um grande impulso após o surgimento das tecnologias fonográficas, gramofônicas e de rádio e sua proliferação no ambiente doméstico (IAZZETTA, 2009). Ao longo dos séculos, construímos um som particular e incompleto, em cuja materialidade hoje se operam manipulações artísticas e controle espacial, seja na horizontal, na longitudinal e/ou na vertical em concertos eletroacústicos - ou super amplificados por x decibéis nas artes que dependem de volume.

² “Vibrations that travel through the air or another medium and can be heard when they reach a person’s or animal’s ear”. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/sound>.

³ “Mechanical radiant energy that is transmitted by longitudinal pressure waves in a material medium (such as air) and is the objective cause of hearing”. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/sound>.

Uma noção de que o som é uma coisa se desenvolve em associação com a disseminação dessas tecnologias no domínio da música, juntamente com as artes sonoras, visuais, de vídeo e cinematográficas e suas ferramentas técnicas. Essa cultura sonora segue em paralelo a uma linha análoga à daquele processo mais antigo de “fatiar” a percepção, ou seja, isolar cada um dos sentidos em seu cercado fechado. Assim se operou a segregação da visualidade, que tem sido central na cultura ocidental desde o seu início. Aproximando-me do lema da conferência (I/O)⁴, tentarei mesclar dois polos teóricos do som, o “interno” e o “externo” - na minha opinião, inseparáveis, apontando como as tecnologias da cultura ocidental participaram de sua construção. É necessário examinar esse “som em si”, ou “som”, o “objeto sonoro” no contexto artístico, para entendê-lo como consequência de um processo complexo, e não como um fenômeno natural, como tem sido o caso.

Sensações mistas

Todos sabemos muito sobre conexões perceptivas como a sinestesia - já comentada por muitos autores - e suas percepções mistas complementares, como a *trans-sensorialité* de Michel Chion, devolvendo a transmodalidade de Merleau-Ponty. Ritmo, por exemplo: a qual sentido pertence?

Mas há mais complexidade a ser observada em nossos sentidos, iniciada com a anexação de uma nova paleta ao grupo clássico de cinco. Há um aumento importante, e talvez mais por vir: propriocepção, equilíbrio, dor, estimulação sexual, etc. todos hoje em dia considerados sentidos no mesmo grau que os cinco aristotélicos.

Além dos escritos de Rilke, pesquisando na internet descobre-se que no domínio das neurociências existem pesquisas (ZHOU et al., 2010; MAIER et al., 2015; WALLACE, 2015) levando à ideia de que a percepção se constitui de um único sentido, funcionando de acordo com as interconexões de dois ou mais aparelhos perceptuais (olhos, ouvidos, etc.). O neurocientista Donald Katz escreveu sobre a interdependência entre olfato e paladar, concluindo se afetam mutuamente. Isso não é novidade para a maioria dos conhecedores de vinhos, assim como para os perfumistas (ROUDNITSKA,

⁴ Originalmente, esse artigo foi apresentado em sessão de Comunicações no evento SONOLOGIA: International Conference on Sound Studies I/O, em 2019, organizado pelo NuSom - Centro de Pesquisas em Sonologia, da ECA/USP.

1977). A percepção transmodal de Merleau-Ponty e a *trans-sensorialité* de Michel Chion não estão em desacordo. Fiquei visualmente convencido ao prestar atenção ao “sorriso” desse animal na foto, e, mais tarde, novamente ajudado pela internet, aprendi sobre a atitude de atenção perceptiva chamada, em alemão, *flehmen*. Este felino está “flehmen”: misturando dois de seus sentidos, o olfato e o paladar, para mútuo reforço.

Fotografia 1 - Jaguarundi, ou gato-mourisco, exercitando o *flehmen*.



Fonte: “autorretrato” obtido por sensor de presença, acervo do autor.

A interpenetração, ou a colaboração entre sentidos, corrobora um ensaio no qual reconheço os limites de fusão entre a escuta e outros sentidos, exemplificando com a “estridência”, a sensação acústica que faz ponte entre o sentido da audição e o da dor (CAESAR, 2017). Poderia apostar que os novos sentidos, recém-chegados à antiga lista de cinco, têm muito a ver com influências originadas pelas mudanças tecnológicas - seu condicionamento - sobre a dinâmica cultural (CAESAR, 2016), segundo a qual cada sentido desempenha maior ou menor papel conforme cada período da nossa história, e lugar em nossa geografia. Conforme já vem sendo proposto por diversos autores, a primazia do “ver” (MCLUHAN, 1964; HAVELOCK, 1986), por exemplo, iniciada com

o registro visual de animais e coisas nas paredes das cavernas, passou por uma sequência de diferentes materiais e técnicas para armazenamento e manipulação de objetos visuais (KITTLER, 1985, 1986). As paredes da caverna marcavam apenas o começo da crescente ênfase na visualidade.

301

Por falta de meios de registro, os objetos dos demais sentidos ficaram passos atrás, até que, muito mais tarde, durante a virada para o século XX, Edison, Berliner e Cros inventaram equivalentes tecnológicos para o armazenamento de “objetos” de um deles - o sentido bem mais volátil que a visão: a audição. Anteriormente, por falta de suporte para gravação de som, as atividades dependentes da audição e produção de som não tiveram condições de propiciar comparável status de “objetividade” para seus itens. Com exceção da partitura inventada para anotar qualidades precisas de sons específicos, somente após a chegada dessas invenções, ao conseguirmos gravar qualquer tipo de item acústico, permite-nos - hoje em dia - que se os considere como imagens, analogamente às imagens visuais. Uma discussão mais ampla pode ser estimulada pela leitura (BAYLE, 1993; CAESAR, 2012) e nos próximos parágrafos. Devemos acrescentar também, a essas mudanças devidas ao suporte de armazenamento, o fato de que os sentidos desenvolvem diferentes graus de importância de acordo com outro tipo de suporte, mais amplo: os lugares em que uma cultura vive. O geógrafo Yi-Fu Tuan discute esse tema em seu livro clássico *Topophilia* (TUAN, 1990), no qual traça a conexão entre afeto e percepção, nos rastros do carrapato do biólogo Jakob von Uexküll (UEXKÜLL, 1929 [2010]).

A fina sonoridade

Na década de 1960, Pierre Schaeffer escreveu: “[...] *fions-nous à nos oreilles*” (SCHAEFFER, 1967), para defender uma atitude fenomenológica e qualitativa, estimulando a “primazia da escuta”, com endereço crítico ao projeto de tradição serialista da *elektronische Musik*. Schaeffer concentrou a maior parte de suas críticas na confiança que os alemães mantinham em uma acústica cartesiana regular, baseada em quantidades. Em sentido inverso, a técnica - mediada pelo sistema eletroacústico - da “música concreta”, lidando “concretamente” com os “*objets sonores*” entre as mãos e a escuta. Ou seja, o novo modelo de intervenção sobre o objeto da escuta possibilitou aos

compositores o contato direto com o “som” durante a feitura da obra, novidade somente permitida pela gravação/reprodução. Independentemente do projeto estético de Schaeffer - o abandono da mediação simbólica da notação para valorizar não mais o jogo de armar de símbolos, mas o jogo pesquisado pela escuta - um efeito paralisante se insinuou no mundo da composição. Pois, desde então, em decorrência exatamente do exercício da *écoute réduite* (SCHAEFFER, 1966) e dos “critérios de percepção” elaborados a partir dela, espalhou-se no campo da música de concerto contemporânea, para falar das qualidades desses “sons”, uma estética baseada na escuta reduzida. Eis então a glorificação da sonoridade do “*objet sonore*”, uma noção de método que se viu alçada a estética. Se você busca uma “estrutura” de suporte e justificativa para a composição musical, a fim de fornecer mais legitimidade do que as possibilidades potencialmente narrativas alojadas nos sons do cotidiano, está prestes a celebrar apenas os núcleos dos “sons” da música, perdendo assim o sabor de suas crostas crocantes, e para além delas, os odores e calores de seus vapores, e, dessas *madeleines*, as possíveis evocações.

Ao nos comprazermos com essas características “internas”, ao eliminarmos as referências causais e de significado, supondo que sejam externas aos “sons”, mantemo-nos ancorados na interpretação incorreta do *objet sonore*, projetado por Schaeffer para nos ajudar na descrição de itens isolados. O próprio conceito de “objeto sonoro” deve ser entendido como o foco inicial de uma linguagem operacional descritiva aplicada a “sons” isolados, desenvolvendo suas descrições por meio de classificação morfo-tipológica. Entretanto, para complicar as coisas, o próprio Schaeffer ensinou a estetização do objeto sonoro, explorando as qualidades morfo-tipológicas, a partir de 1958, expostas em primeiro plano em suas peças. Transformada, assim, em uma estética, fechou o invólucro do som.

É vernaculamente aceito ouvir que “sons” são objetos, mas também é útil ter em mente que eles ainda pertencem a uma categoria de “objetos voadores não identificados”. A tarefa de contabilizar seus significados, complexidades, escopo e conotações por meio de traduções, aproximações, esquemas, analogias ou outras “reduções” é interminável. Para fins de análise e descrição musical, o esforço de redução pode parecer adequado, mas apenas para os setores musicais ou outros setores artísticos que não tentaram ir além das pretensões construtivistas e modernistas.

Para outros, ele continua à beira da inutilidade. Tim Ingold afirmou que, assim como a luz é uma transportadora que não deve ser confundida com o objeto visual, o som é apenas o transportador e não o material transportado (INGOLD, 2007). Os sons, confundidos com o nome de seu veículo, são imagens transportadas para nossas mentes, assim como imagens visuais, cada uma em seu meio e velocidade específicos. Assim como “cheiros” são imagens olfativas que nos alcançam através do ar, e as qualidades táteis, também as imagens - não muito diferentes das sonoras - afetam nosso toque ao alcançar nossas peles, sendo o tímpano o mais leve (atenção à palavra!) de todas as peles. O som, como um objeto em si, não existe.

Uma psicologia espacial

Uma das técnicas mais empregadas na composição de música eletroacústica, já presente nos tempos analógicos, mas sobretudo na composição que faz uso de computadores, é a colocação, a movimentação e a transformação de sons no “espaço”. Programas de computador, aliados a alto-falantes colocados em locais estratégicos, permitem controle bastante preciso do posicionamento e da projeção de trajetórias sonoras por toda a sala de concerto. Assim, otimizou a “espacialização”, que já era uma reclamada propriedade da música eletroacústica, esta capaz de conduzir sons por rotas e lugares, distribuindo esses objetos entre todos os quadrantes dentro um “espaço de projeção sonora”.

Existem muitos espaços e diagramas de projeção/difusão: em forma de cubo, hexágono, octógono ou apenas um quadrado, de acordo com cada salão. Já houve uma hemisférica, como o pavilhão de Osaka, construído para Stockhausen e a *Coupole* de Léo Küpper, e salões muito mais complexos, como o Pavilhão *Phillips*, onde Varèse e Xenakis estrearam em 1958. Invariavelmente, é uma sala vazia, que o artista mais ou menos prevê em sua mente durante seu trabalho de composição. Mas o objetivo do artigo é mais amplo do que uma crítica a um segmento artístico, pois se dirige a um modo de escutar.

[Intervalo para um comentário sobre a interferência das tecnologias em nossos modos de perceber. O histórico cientista da computação Alan Perlis (WANG, 2008) dizia: “linguagem de programação que não muda sua maneira de pensar, não vale a pena

aprender”. Os programadores são uma parte importante do assunto em pauta, porque subjazem espacialmente às assinaturas composicionais dos autores. A outra parte importante é o próprio *hardware*.]

Antes mesmo dessa contribuição tecnológica que tendemos a esquecer, a noção de espaço como vazio é uma herança da evolução da moderna sala de concertos (THOMPSON, 2004). Quanto mais “neutralidade” numa sala de concerto, mais se constitui como o local ideal para o controle por computador da condução espacial do “som”. No entanto o espaço não é necessariamente vazio, podendo ser entendido até como um ser vivo, ou afetivo, como já mencionado (TUAN, 1990). Suas qualidades dinâmicas, psicológicas e emocionais não são (ainda) objeto da manipulação de software. O simples gesto analógico de aproximar o microfone da boca, o *close-miking*, que nos anos 1950 transmitiu intimidade a muitos ouvintes, não tem tido - ainda - equivalente no mundo digital. Isso é, para mim, um alívio, pois ainda não estamos explorando a manipulação de uma conexão estreita entre as emoções e o espaço (CAESAR, 2004).⁵ Se essas emoções podem fazer interseção com o espaço, e este com os “sons”, como operaremos o corte entre “percepção” e “emoção”? John Cage entendeu perfeitamente bem o ser vivo do espaço de uma sala de concertos, ao deixá-lo ganhar vida por 4’33”.

Escuta abrangente

É preciso reforçar que esta pregação não é um pedido de supressão do treinamento de “escuta reduzida”, etc., porque essa é uma entre várias outras experiências que nos permitem ter contatos parciais com a realidade sonora, e que todas elas devem ter seu reconhecimento. Minha própria pesquisa com sons de aves, insetos e anuros, pelo desconhecimento de suas linguagens, deve se servir de descrições bem ao gosto schaefferiano. Mas a promoção exclusiva ou central de ouvir apenas essas sonoridades “internas”, ou “escuta timpânica”, como eu chamaria em um artigo (CAESAR, 2007), na

⁵ Uma de nossas emoções mais primitivas, a angústia, é uma forma de medo relacionada à tensão, à falta de espaço onde se pode respirar livremente.

verdade “reduz” apenas nossa capacidade de ouvir sons mais intelectuais, emocionais e demais possibilidades associativas.

Nisto segui o modelo de Marcel Duchamp, certamente um dos artistas mais interessantes do século passado, que criticou as limitações a uma arte voltada para a “retina”. Coincidentemente, e quase simultaneamente a Duchamp, mas sem palavras faladas ou escritas, sem teorias, Erik Satie fez proposições semelhantes com algumas de suas peças. A mais radical delas, *Vexations* (1897) certamente não foi feita para agradar nossos ouvidos e nádegas, expondo-os à mesma melodia repetida 840 vezes.

Em desacordo com a certeza científica, esperada em textos acadêmicos, assumo um risco ao propor que a palavra “som” não tivesse, nos tempos antigos, o significado descritivo genérico que lhe damos agora: algo capaz de arrancar esses objetos sonoros de suas causas, significados, etc. Hoje, qualquer pessoa pode dizer que ouve o som da porta rangendo, em vez de simplesmente dizer que ouve uma porta rangendo. A palavra “som”, interposta entre o ato de escutar e o rangido da porta, altera a experiência da porta rangente, enquanto a noção de som – ao individualizar a própria palavra – adquire importância. Dizer: “escutei um rangido de portas” produz uma sensação mais direta e objetiva da experiência. Difere de: “escutei o som de uma porta rangendo”, frase em que o efeito descola da causa, podendo ser atribuído a outra causa que produza as mesmas características.

Não sei em que momento da História os humanos deixaram de se referir a escutas diretas, por exemplo os cantos de pássaros, os gritos de crianças, o murmúrio de águas e assim por diante, passando a interpor esse “som” genérico antes da designação do agente causador. Provavelmente a incerteza de identificação do agente soante. No mato, é mais fácil dizer-se que se escutou um pio de aves do que acertar com certeza o nome do agente. Acredito que deve ter havido um salto paradigmático, cuja consolidação provavelmente ocorreu junto ou logo após os tempos modernos.

Uma das minhas primeiras lembranças de ouvir no modo “reduzido” data de quando eu tinha quinze anos. Durante as fortes chuvas no Rio de Janeiro em 1966, que durou muitos dias, a cidade foi declarada em estado de calamidade pública. A rua onde eu morava, assim como outras ruas do bairro, se transformou em cursos d’água, correndo em direção à avenida principal – ela que já era um rio enterrado – a rua Lopes Quintas,

no Jardim Botânico. Todas as ruas afluentes foram pavimentadas com paralelepípedos (também conhecidos como pavimentos ou sampietrinos), cada peça pesando ca. três quilos. Lembro-me de estar na janela da minha casa, ouvindo o som dessas pedras, enquanto elas rolavam puxadas pelo peso da água, passando em frente ao jardim, até chegarem às outras pedras que já estavam descendo a rua principal. Não podíamos ouvir nada além daquele som estrondoso e esmagador. Uma qualidade “suave” do som, uma massa textural de choques aleatórios molhados, eventualmente interrompida por solavancos mais evidentes, como se água e pedras derretessem em uma nova matéria, produzia um efeito sublime, cativando minha atenção para uma pausa agradável na audição, muito perto de um sentimento de beleza, um estado calmo tanto para minha mente quanto para meu corpo. Protegido da chuva e consciente da agudeza eventual no início de cada choque, e de suas variações imprecisas e ininterruptas, desfrutei acima de tudo a fusão dessa “massa complexa” com sua complexidade rítmica aleatória. Eu me envolvi com a massagem auditiva desses sons, ingenuamente inconsciente de suas consequências: a destruição que a chuva causaria à cidade.

Uma escuta abrangente é aquela em que atribuímos, aos sons, não somente os predicados plásticos de uma morfologia, nem só os atributos emprestados pelos sentidos vizinhos, porque é uma escuta em que a linha de corte entre percepção, sensação e sentimento está borrada.

Referências bibliográficas

ALBAHARI, Miri. *Analytical Buddhism. The two-tiered illusion of Self*. London: Palgrave MacMillan, 2006.

BAYLE, François. *Musique acousmatique propositions... ...positions*. 1. Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1993.

CAESAR, Rodolfo. Ela é tão tudo que é insignificante. *Asa-Palavra*, v. 1, 2004

_____. As grandes orelhas da escuta (entre a teoria e a prática). In: Silvio Ferraz (ed.). *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. O som como é: imagem; água e ar, seus suportes. In: (ed.). *Pelas vias da dúvida. II Encontro de Pesquisadores em Artes*. 1. Rio de Janeiro: PPGAV-UFRJ, v.1, 2012.

_____. *O enigma de Lupe*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.

_____. O berro da arara: para “re(con)duzir” o *objet sonore*. *Anais do XXVII Congresso da ANPPOM*. Campinas, 2017.

CHION, Michel. *Le son*. Paris: Nathan, 1998.

DELL'ANTONIO, Andrew. *Beyond structural listening: Postmodern modes of hearing*. California: University of California Press, 2004.

DENNETT, Daniel C. *Consciousness explained*. New York: Little, Brown and Company, 1991.

HAVELOCK, Eric A. *The muse learns to write*. New York: Yale University Press, 1986.

IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

INGOLD, Timothy. Against Soundscape. In: CARLYLE, A. (Ed.). *Autumn Leaves: Sound and the environment in artistic practice*. Paris: Double Entendre, 2007.

KITTLER, Friedrich A. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press, 1985.

_____. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1986.

MAIER, Joost *et al.* A Multisensory Network for Olfactory Processing. *Current Biology*, v. 25, n. 20, 2015.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. New edition. University of Minnesota Press, 1991.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1945.

POLLAN, Michael. The Intelligent Plant Scientists debate a new way of understanding flora. *The New Yorker*, 2013.

ROUDNITSKA, Edmond. *L'esthétique en question*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

SCHAEFFER, Pierre. *Solfège de l'objet sonore*. Paris: Éd. du Seuil - ORTF 1967.

SUBOTNICK, Rose R. Toward a deconstruction of structural listening: a critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky. In: SUBOTKICK. R. R. (Ed.). *Deconstructive variations: Music and Reason in Western Society*. 1. Minnesota: University of Minnesota Press, 1995.

THOMPSON, Emily. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Cambridge: MIT Press, 2004.

TUAN, Yi-Fu. *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes, and values*. New York: Columbia University Press, 1990.

UEXKÜLL, Jakob. V. *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Lexington: University of Michigan, 1929 [2010].

WALLACE, Mark. Multisensory Perception: The Building of Flavor Representations. *Current Biology*, v. 25, n. 20, 2015.

WANG, Ge. *The Chuck Audio Programming Language: "A Strongly-timed and On-the-fly Environ/mentality"*, Tese de Doutorado. Princeton University, 2008.

ZHOU, Wen et al. Olfaction Modulates Visual Perception in Binocular Rivalry. *Current Biology*, v. 20, 2010.

Orquestra Errante: uma prática musical entranhada na vida

Rogério Costa
Universidade de São Paulo
rogercos@usp.br

309

Resumo: Neste artigo pretendo descrever, investigar e refletir sobre o ambiente criativo da Orquestra Errante¹ em suas relações com a improvisação e com processos de subjetivação e individuação. Me interessa também discutir em que medida e de que forma a improvisação interage com determinadas configurações socioculturais e políticas. Para isso, pretendo examinar registros (escritos, gravados e filmados) de ensaios e apresentações, e realizar entrevistas e conversas com integrantes do grupo. Neste tipo de investigação é importante saber o que os seus integrantes falam de si no ambiente da orquestra. Alguns conceitos de Gilles Deleuze e Gilbert Simondon serão utilizados para subsidiar estas reflexões.

Palavras chave: Improvisação. Processos de Subjetivação. Individuação. Gilbert Simondon. Gilles Deleuze. Orquestra Errante.

Orquestra Errante: a musical practice deeply rooted in life

Abstract: In this article I intend to describe, investigate and reflect on the creative environment of the Orquestra Errante² in its relations with improvisation and processes of subjectivation and individuation. I am also interested in discussing to what extent and in what way improvisation interacts with certain sociocultural and political configurations. For this, I intend to examine (written, recorded and filmed) records of rehearsals and presentations, and conduct interviews and conversations with group members. In this type of research, it is important to know what the members talk about themselves in the orchestra environment. Some concepts by Gilles Deleuze and Gilbert Simondon will be used to support these reflections.

Keywords: Improvisation. Processes of Subjectivation. Individuation. Gilbert Simondon. Gilles Deleuze. Orquestra Errante.

¹ Este é um resumo do texto de apresentação da Orquestra Errante que está no website do Nusom (Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP - <http://www2.eca.usp.br/nusom/>): “a Orquestra Errante é um grupo experimental ligado ao Núcleo de Pesquisas em Sonologia da ECA/USP que se dedica ao estudo e à prática da improvisação. A orquestra – que foi fundada por mim em 2009 – é composta por performers oriundos dos mais diversos meios e com variadas formações musicais. As atividades da orquestra – que funciona como uma espécie de laboratório – incluem a realização de propostas criativas trazidas pelos seus integrantes que, em geral, desenvolvem pesquisas sobre as conexões da improvisação com outras áreas de estudo. As atividades são desenvolvidas de forma democrática e não hierarquizada e se fundamentam na interação e na criação coletiva. Na OE, todos são performers-criadores e os únicos pré-requisitos para a participação são o desejo, a presença e a escuta ativa e profunda”.

² This is a summary of the presentation text of the Orquestra Errante that is on the website of Nusom (Nucleus of Research in Sonology of USP - <http://www2.eca.usp.br/nusom/>): “*The Orquestra Errante is an experimental group linked to the ECA/USP Sonology Research Center, dedicated to the study and practice of improvisation. The orchestra - which was founded by me in 2009 - is composed of performers from various music backgrounds and with varied musical formations. The activities of the orchestra - which functions as a kind of laboratory - include the realization of creative proposals brought by its members who, in general, develop research on the connections of improvisation with other areas of study. Activities are developed in a democratic and non-hierarchical way and are based on interaction and collective creation. In OE, all are performers-creators and the only prerequisites for participation are desire, presence and active and deep listening*”.

1 - Improvisação enquanto plano de consistência³

No ambiente da improvisação livre a música é sempre ação. Isto porque ela se dá em um espaço relacional focado no processo e não na produção de obras musicais, e o que importa é a preparação deste ambiente que pode ser definido em termos deleuzianos, como seu plano de consistência. A este respeito, cito uma passagem de meu livro:

[...] o plano é, no caso da livre improvisação, um bloco de espaço-tempo indefinível em seus contornos onde acontecem as atuações - agenciamentos - dos improvisadores e onde, por conseguinte, coexistem diferentes energias, atitudes singulares, pensamentos, conexões, histórias pessoais e coletivas. Ele é o "horizonte de acontecimentos" da livre improvisação que emerge enquanto resultado (em movimento pois a performance é uma prática) de lances livres e casuais, de interações e conexões paralelas (polifônicas), a-paralelas (melodias acompanhadas), transversais (memórias curtas, médias e longas), verticais (harmônicas) e horizontais (melódicas). O plano é que possibilita o movimento da performance. Ela se dá no interior do plano, mas não se confunde com ele. Uma performance depende da existência deste plano que deve ser preparado a partir do desejo, da disponibilidade e da necessidade (COSTA, 2016, p. 38).

O plano, portanto, é pura virtualidade enquanto cada performance é uma atualização possível. Enquanto prática musical relacional empírica, a performance é temporal e espacialmente localizada no aqui e agora. Mas este aqui é multidirecional e este agora é um presente intenso atravessado pelas energias dos diversos passados – dos seus integrantes individuais, das relações entre eles, das memórias do conjunto e de seus sub agrupamentos – que o atravessam e o compõem, e pelo futuro que ele projeta.

2 - Música Relativa

O que resulta é uma música “impura e relativa”, não absoluta, nem universal; uma prática musical “encharcada” de vida, de emoção, de corpo e contexto (pessoal, cultural, social etc.); música de ouvir, ver e viver, na qual convivem múltiplos regimes de escuta,

³ “Todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam todas as suas dimensões: falar-se-á então de um *plano de consistência* de multiplicidades, se bem que este “plano” seja de dimensões crescentes segundo o número de conexões que se estabelecem nele. As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, a linha de fuga ou desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. O plano de consistência (grade) é o fora de todas as multiplicidades. A linha de fuga marca, ao mesmo tempo: a realidade de um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche efetivamente; a impossibilidade de toda dimensão suplementar, sem que a multiplicidade se transforme segundo esta linha; a possibilidade e a necessidade de achatar todas estas multiplicidades sobre um mesmo plano de consistência ou de exterioridade, sejam quais forem as suas dimensões” (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 17).

não só sonoros. Trata-se de uma música molecular⁴ que acontece na forma de performances coletivas e que é parte de um processo relacional complexo e multilinear que envolve vários componentes dispostos no plano. A este respeito cito o guitarrista Fred Frith a partir de um outro texto meu (COSTA, 2017, p. 73):

311

[...] para vários pesquisadores, a música (e em particular a improvisação) está numa posição privilegiada: “a música enquanto um processo experimental, social e estético está numa posição única para articular em si um entendimento, tanto das relações grupais quanto da individualidade, baseados nas quais, códigos éticos e ideologias sociais são entendidas (FRITH, 1996, p. 110).

A permeabilidade é fundamental para este tipo de processo relacional e para o devir das performances. O que interessa é o que há *entre*. Entre o dentro e o fora, entre os idiomas, entre os corpos, entre os corpos e os instrumentos⁵, entre corpo e mente, entre as energias, as ideias, as intenções, as expectativas, os olhares, etc. As diferenças de potencial, as incompatibilidades, as assimetrias entre os componentes é que possibilitam este devir. A improvisação é um sistema tenso, saturado de energias e que, em seu devir se desdobra individuando-se. Neste tipo de sistema não há equilíbrio estável – o que levaria à estagnação – e até mesmo cada performer participante é um subsistema metaestável.

Por isso, é possível afirmar que na improvisação, também os performers são componentes de uma rede e passam por processos de individuação a partir do contato com os elementos que compõem o plano: o outro, a tecnologia, o público, os instrumentos, o ambiente, a arquitetura etc. E o conhecimento de base⁶ de cada um não se restringe aos conceitos e ideias, mas é também conhecimento do corpo em movimento. O indivíduo se define em seu contato com o coletivo e é pensado como fase do processo

⁴ A respeito da ideia deleuziana de molecularização, afirmo em um outro artigo (COSTA, 2015, p. 130) que Para a improvisação livre, o som “molecular”, “virgem”, “desnaturado” de seus eventuais condicionamentos molares (territoriais, idiomáticos, sociais, estilísticos, instrumentais, históricos, geográficos etc.) pronto para ser construído e moldado a partir da ação instrumental dos músicos durante o fluxo dinâmico em uma performance interativa (solista ou coletiva) é um horizonte utópico almejado.

⁵ Sobre esta relação entre os músicos e seus instrumentos, cito aqui o meu texto “Transversalidades” (COSTA, 2017, p. 77): “Na improvisação livre o performer produz e “mergulha” no som, seja através de um instrumento tradicional, seja através de instrumentos digitais controlados por interfaces ou híbridos, seja através de seu próprio corpo (às vezes através de combinações de todos estes recursos). Assim, o *performer* estabelece com o seu instrumento uma relação muito íntima, corporal e empírica”.

⁶ O conhecimento de base (*knowledge base*) necessária para a prática da improvisação, de acordo com Jeff Pressing, inclui materiais, trechos, repertório, sub-habilidades, estratégias perceptuais, rotinas de resolução de problemas, estruturas de memória hierárquicos e esquemas que são construídos em uma “memória de longo prazo” do intérprete individual (PRESSING, 1984, p. 53).

de individuação e não o contrário. O plano é pré-individuação e cada performance é um processo de individuação coletivo que se realiza através das trocas entre as estruturas (estados provisórios do fluxo) e a operação (devir). De acordo com Simondon, o ser se conserva pelo devir e não pela identidade, que é sempre provisória. Assim, o ser é, sendo. Para ele,

[...] o devir é uma dimensão do ser, corresponde a uma capacidade que o ser tem de defasar-se em relação a si próprio, de resolver-se defasando-se [...] o único princípio pelo qual podemos nos orientar é o da conservação do ser pelo devir e que essa conservação existe pelas trocas entre estrutura e operação [...] (SIMONDON, 2003, p. 101-102).

Assim também, o ambiente da improvisação é um devir. É possível perceber aspectos deste processo de individuação que se torna possível no ambiente da improvisação neste relato de um membro da Orquestra Errante⁷:

[...] é um espaço que eu sinto muito confortável para, sei lá...dependendo do dia, deixar fluir o que está acontecendo dentro de mim... por muitos anos eu ia nos ensaios logo depois da terapia e junto com a pesquisa que eu fiz na Iniciação Científica sobre eutonia e toda pesquisa com o corpo, também começou a ser um laboratório para mim, de falar: 'beleza, não vou pensar muito racionalmente, vou deixar manifestar o que está acontecendo aqui (dentro de mim)'...Às vezes eu não faço a mínima ideia...parece que eu não estou nem escutando, mas eu estou escutando num outro lugar....quando eu tinha dor para tocar, doía para tocar Mozart mas não doía na OE... eu me sinto muito livre...(mas) tem essa coisa de querer fazer o que está faltando..(eu penso): 'está faltando o registro agudo, (então) eu vou para o registro agudo ou, foi muito tempo liso, (então) eu preciso fazer alguma coisa estriada'...de ficar equilibrando...eu tenho um pouco de mania de fazer isso...ao mesmo tempo eu gosto de fazer coisas que provoquem transformações, só que eu não gosto de me impor, por isso eu tenho essa mania de esperar filtragens...seduzir pela beleza (do material)...aprender a respeitar...cada vez mais eu estou aprendendo a admirar o que cada um faz...a gente tem se escutado muito...esta coisa da escuta ampliou muito...depende da expectativa que cada um tem, às vezes eu tenho uma expectativa num dia e uma pessoa está tocando mais do que eu estou esperando...é a própria dinâmica das relações sociais (Mariana Carvalho).

3 - Orquestra Errante: um espaço relacional

A Orquestra Errante é um exemplo deste tipo de ambiente que se constitui enquanto espaço de subjetivação e relação. Na orquestra a improvisação livre instaura um ambiente de exercício cooperativo e compartilhado das potências criativas, de ativismo empírico através da escuta, do jogo e da conversa. Trata-se de um espaço livre e desimpedido que

⁷ Os relatos dos integrantes da OE foram colhidos em entrevistas informais conduzidas por mim para a realização deste artigo. A publicação das mesmas foi autorizada pelos integrantes.

favorece a fluência das energias e das trocas energéticas. Sob o ponto de vista do performer (que aqui pode ser pensado enquanto um meio – um corpo/mente munido de memórias, desejos, inteligências e pensamentos), este espaço é ativado pelas relações, pelas interações com o fora: os outros performers, o espaço, o instrumento, a arquitetura e o público – se houver⁸. A este respeito, reproduzo aqui os relatos de dois dos membros da orquestra:

[...] influencia muito, muda os jeitos de pensar, as ideias de música, a concepção do fazer musical...o fazer e o pensar sobre a música é coletivo...também está no coletivo o pensar e o falar sobre...isto é muito legal porque é nesta troca de ideias que a gente vai formando estas novas concepções de música...são tantas conexões e tanta coisa que acontece...Então nesta conversa, nesta dinâmica que acontece depois das performances a gente aprende muito de ouvir o outro falar...aí tem uma questão política muito forte que é dar voz ao coletivo... e tem um embate às vezes das ideias de música, mas nesta troca... tem um crescimento que me influencia hoje em todos os outros contextos musicais onde eu atuo...um ideal estético é mais uma sensação de liberdade...de poder, a partir, ou do nada, de nenhuma proposta, ou de gatilhos...de a gente descobrir esta estética do fazer juntos que é diferente (Migue Antar).

[...] eu sinto que a OE é um espaço super acolhedor para experimentar coisas, então, desde que eu entrei foi muito forte e, inclusive eu mudei muito durante todos estes anos...os momentos dos ensaios sempre foram assim: tem este espaço na minha semana, que independente do que está acontecendo na vida, do que eu estou fazendo...é um lugar que eu sei que eu vou experimentar coisas que eu estou vivendo, sejam elas musicais ou...sei lá, até coisas que eu estou passando na vida...é um lugar de testar coisas, testar relações com as pessoas...(além disso) me sinto atuando politicamente ao participar da OE pelo fato de ser mulher...porque estou ocupando um espaço importante como mulher (Mariana Carvalho).

Como forma de garantir a potência e a fluência das energias dentro deste ambiente problematizamos as estruturas de poder e os julgamentos de valor que funcionariam como fatores de estagnação, enrijecendo o ambiente. A questão do julgamento no contexto das práticas interpretativas da tradição musical europeia “erudita” está geralmente ligada às ideias de excelência e rigor técnico que estão a serviço da execução (reprodução) de um determinado repertório produzido em tempo diferido e neste caso, há o certo e o errado, parâmetros de julgamento etc. Com relação a estas questões cito um outro texto meu:

[...] a ênfase na criação de “obras de arte”, os ideais de excelência técnica, virtuosismo, referências de especialização, conhecimento e domínio obrigatório de certas ideias de música (que compreendem materiais sonoros e procedimentos de articulação pré estabelecidos) impostos pelo modelo hegemônico, também são questionados e substituídos por uma

⁸ Apesar de eventualmente participar de concertos, shows e eventos, a Orquestra Errante não ensaia para se apresentar. No cotidiano da orquestra ensaios e apresentações têm a mesma importância e, apesar de serem diferentes, não há hierarquia entre estas duas atividades.

ênfase nas ideias de processo, liberdade criativa (que supõe a criação com o conhecimento disponível), intuição, interação musical e social, flexibilidade no uso dos materiais (sonoros), atitude experimental e utilização de novos recursos instrumentais (COSTA, 2017, p. 73).

Por essas razões, as ideias de julgamento e valoração estão ausentes das práticas de improvisação livre. No lugar do certo e errado e dos julgamentos a partir de repertórios de referência, há criação coletiva em tempo real movida por assimetrias e diferenças de potencial. Há sim, discordâncias, conflitos e desentendimentos. Mas estes são resolvidos dentro de uma dinâmica coletiva e de forma provisória. Este tipo de ambiente construído coletivamente e de forma colaborativa se relaciona claramente com um posicionamento político e ético que questiona estruturas de poder. A respeito deste tema vale mencionar a resposta de um membro da OE:

[...] só para dizer que o que me interessa na OE: me interessa o lado anti político e anti institucional. No sentido anarquista de que é necessário fazer no presente aquilo que você esperaria da política...a OE realiza estas relações muito próximas do horizontal e é um campo aberto à contestação...é um lugar meio de quebra-pau, no melhor dos sentidos... as relações horizontais requerem que nada seja inviolável. E como é que o fazer musical deixa de ser sagrado? Isto parte de um certo projeto ético de vida que a OE está realizando no presente. Como é que a OE realiza isso sem esperar pelas condições ideais, sem esperar pela universidade ideal, sem esperar pela dissolução do estado etc.? Mas alguém poderia dizer: “então vocês são um bando de burgueses que ficam lá fazendo coisas entre vocês e não estão militando”. Mas eu jamais diria que a OE está se bastando, né?... Por isso é tão importante as coisas que a gente faz e que dialogam com este fora: ir nas escolas, ou quando a gente toca para os alunos do departamento etc. A OE é pública em um certo sentido, está aberta a qualquer um, mas que não é “todos”. Qualquer um no sentido de que não é elitista, o que não quer dizer que vão todos...o fascista não, não! Este é o projeto ético e estético que está lá para bom entendedor. A associação não é uma generalização. E isto não é elitismo. Não é assim: você chega ali e faz o que quer. Senão você acha que o que é público e democrático é vale-tudismo... (Stênio Biazon).

4 - Orquestra Errante: um espaço liso

Fotografia 1 - Membros da Orquestra Errante em várias ocasiões diferentes.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

A improvisação livre coletiva da Orquestra Errante pode ser considerada como um espaço liso. É liso porque não há “estrias”. Não há medidas e contabilizações, hierarquias, funções pré-estabelecidas e estratificações prévias. Nas performances da orquestra, assim como num processo de cristalização, “a forma se forma” a partir dos movimentos imanentes da performance. Na performance pensada enquanto espaço tempo-liso, os fluxos e energias heterogêneas confrontam suas diferenças de potencial e assimetrias. É este jogo de diferenças que possibilita o movimento e compõe os agenciamentos. Estes agenciamentos se dão através da escuta, das conversas e do jogo de diferenças. A improvisação livre da Orquestra Errante não se pretende universal, mas sim local. Absolutamente local e aberta às contingências. Trata-se de um espaço singular e

compartilhado, de experiência pública e privada, de negociação de alteridades e de subjetivação. A este respeito já me manifestei no mesmo texto citado acima:

Um grupo que improvisa ou que utiliza a improvisação em suas práticas artísticas, compartilha ideias e/ou imagens sobre música. Este conjunto de ideias e imagens é o que unifica, dá coerência e possibilita este tipo de prática colaborativa. Trata-se de imagens e ideias de música ligadas às suas funções sociais, culturais, emocionais, aos seus materiais e procedimentos, às suas relações com o delineamento e organização do tempo /.../ É preciso localizar estes grupos sociais e sua música em seus territórios específicos. A prática musical destes grupos no que diz respeito aos materiais e procedimentos, é manifestação de uma forma de ser/pensar/estar no mundo (COSTA, 2017, p. 77).

Por isso, a orquestra não é somente um espaço de performances. É também um espaço de estudo, de convivência e práticas criativas e colaborativas (não só musicais). É um espaço político de experiência pública e privada, de negociação de alteridades, de subjetivação e de presença. Em termos foucaultianos pode-se dizer que se trata de heterotopia⁹. A Orquestra Errante é um laboratório, um espaço de prática musical, criação, pesquisa e educação. Neste espaço se evitam as estratificações enrijecidas. Na medida em que o presente é enfrentado a cada instante pelos músicos que interagem, tanto a variação constante de materiais (processos de desestratificação) quanto a configuração de estados provisórios (processos de estratificação) se constituem enquanto dinamismos fundamentais. A respeito deste duplo dinamismo presente nos processos de subjetivação, Suely Rolnik¹⁰ remete aos conceitos de formas e forças:

Sendo assim, os mundos virtuais engendrados na experiência das forças produzem uma fricção com a experiência das formas moldadas segundo as cartografias socioculturais vigentes [...]. Gera-se com isso uma tensão entre, de um lado, o movimento que pressiona a subjetividade na direção da conservação das formas em que a vida se encontra materializada e, de outro, o movimento que a pressiona na direção da conservação da vida em sua potência de germinação (ROLNIK, 2018, p. 55-56).

⁹ O termo heterotopia foi cunhado por Foucault e se refere a utopias realizadas. Segundo ele, “Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contrapositionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (FOUCAULT, 2002, p. 414-5)”.

¹⁰ Suely Rolnik é psicanalista, crítica de arte e de cultura e curadora, Professora Titular da PUC-SP, fundadora e ex-coordenadora do Núcleo de Estudos da Subjetividade no Pós-Graduação de Psicologia Clínica.

5 - Orquestra Errante: o funcionamento de um espaço não institucional

Fotografia 2 - Orquestra Errante em várias ocasiões diferentes.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

5.1

A OE, apesar de ter sido fundada, ser coordenada por mim e ensaiar regularmente (toda quinta-feira, das 17 às 20h) nas dependências do Departamento de Música da ECA/USP, não mantém praticamente nenhum tipo de vínculo institucional¹¹ com a universidade. Dos integrantes que são, na sua maioria, alunos do Departamento de Música (graduação) ou da Pós Graduação em Música da ECA/USP¹², não se exige nenhum tipo de inscrição ou matrícula, não há processos de seleção ou de avaliação, notas ou lista de presença¹³.

¹¹ A Orquestra Errante não consta como disciplina na grade curricular do Departamento de Música da ECA/USP. A única menção oficial à existência do grupo está, conforme mencionado acima, na página do NUSOM, Núcleo de Pesquisas em Sonologia da ECA/USP, onde a orquestra aparece como um grupo associado (<http://www2.eca.usp.br/nusom/OE#overlay-context=%2523OE>). As pessoas ficam sabendo da existência do grupo através de concertos, apresentações, anúncios informais em salas de aula e de relatos de amigos.

¹² Vale mencionar que há também integrantes provenientes de outros ambientes: ex-alunos, alunos provenientes de outras escolas da USP (FFLCH, IME, CAP etc.), Unicamp, EMESP, além de amigos de integrantes etc.

¹³ Há integrantes bem assíduos e outros que participam das atividades de forma mais esporádica. Nos ensaios e apresentações o número de participantes varia entre 7 a 15 pessoas. O nível de engajamento de

Não há uma ementa ou um programa estabelecido de atividades. Trata-se de um grupo autônomo e horizontalizado que se mantém ativo, única e exclusivamente devido ao engajamento de seus integrantes. Estes passam a fazer parte do grupo assim que decidem participar dos ensaios com alguma regularidade. Pode-se dizer que a orquestra funciona como um organismo vivo que mantém a coesão devido à presença mais ou menos assídua de um certo número de integrantes¹⁴ e da continuidade das pesquisas práticas e teóricas sobre a improvisação que são ali desenvolvidas. Em vários sentidos e aspectos, neste projeto se equilibram as ideias de impermanência (adaptabilidade, informalidade, flexibilidade, porosidade e maleabilidade) e permanência, já que não se trata de um ambiente totalmente aberto e propositalmente desestruturado no qual, a cada ensaio semanal o grupo se modifica totalmente (como é o caso das atividades que são coordenadas pelo músico Edwin Prévost¹⁵ há mais de 20 anos em Londres). A este respeito um membro da orquestra nos diz:

Uma pessoa acaba ‘rostificando’ a orquestra...se eu participo há tanto tempo, é claro que a orquestra vai ter um pouco da minha cara, assim como tem a cara de todas as outras pessoas e aquelas pessoas que estão há mais tempo. Tem aquela coisa do ‘som da Orquestra Errante’. A orquestra tem uma coisa assim: é aberta e todo mundo é bem-vindo, mas ainda é um grupo...a gente trabalha coisas, a gente conhece as pessoas, a gente vai profundo nas relações. Tem esta coisa de uma continuidade...não precisa participar desde o começo para acompanhar, mas existe uma coisa de uma formação que tem a ver com uma experiência no grupo (Mariana Carvalho).

5.2

Pode-se dizer que o exercício de poder na OE se dá da forma mais dialógica, democrática e horizontal possível. Através dos processos de discussão e conversa que

cada um/a é bem variado. E não há nenhum problema quanto a isto já que as atividades (ensaios, apresentações, discussões etc.) ocorrem com qualquer número de participantes. Vale mencionar o fato de que, durante o ano de 2018, a orquestra realizou várias apresentações públicas sem a minha participação enquanto coordenador e com formações instrumentais diferentes a cada vez.

¹⁴ Alguns integrantes estão na orquestra há mais de 10 anos.

¹⁵ Edwin Prévost é um improvisador e percussionista inglês. Fez parte do AMM, grupo que se dedicava à improvisação livre e à criação coletiva entre os anos de 1960 e 1970. Em suas palavras: “*In November 1999 I made it known that a free improvisation workshop would start weekly in a room at London’s Community Music Centre, near London Bridge. Originally, under the auspices of the London Musicians’ Collective, [...] these premises were found and minimal lines of communication to possible interested parties were opened. The first Friday evening (not thought to be an auspicious evening of the week because people ‘went out’ to have a good time) duly arrived. The room was available precisely because no one ever hired it on a Friday! I waited*” (PRÉVOST, 2011 p. 115-116).

ocorrem durante os ensaios entremeando as performances, os próprios integrantes da OE estabelecem critérios de avaliação e cobrança coletiva (que incluem as ideias de responsabilidade e comprometimento), visando atingir certos resultados almejados e relacionados a objetivos específicos e contingenciais, sejam eles uma apresentação, a discussão de um conceito, o estudo de uma estratégia de interação, uma experiência relacionada à pesquisa de algum integrante etc. Esta ênfase no aprendizado coletivo e na negociação das subjetividades aparece claramente no relato abaixo:

Há 5 anos a minha biografia inclui a improvisação livre. E quando eu falo em biografia eu penso em rock e heavy metal, que eu nunca abri mão. Os trabalhos com a OE e com a Teca (Maria Teresa de Alencar Brito, professora do curso de licenciatura no Departamento de Música da ECA/USP e autora de vários livros sobre educação musical e sobre a obra de H. J. Koellreutter) foram os únicos lugares da minha formação musical (acadêmica) em que foi possível retomar estas coisas de alguma forma, porque estes campos altamente escolarizados (EMESP, Escola Municipal, USP) sempre foram lugares em que eu tinha que fingir que eu não gostava de trítone, pentatônica e distorção. Neste sentido, a OE acolhe este repertório que não é o legitimado por alguma escola. Então, como eu lido com a minha biografia? Não quer dizer que eu não dissolva estes sons de rock na OE. As biografias precisam de alguma forma, se submeter às particularidades da improvisação livre. As pessoas vão lá experimentar uma coisa nova e precisam dissolver estes outros saberes, é um pré-requisito. Eu estou bem contaminado por um certo discurso que atravessa a OE que é o do não idiomático. O interessante da OE é me deslocar do meu projeto estético. Nas contingências do coletivo eu tenho que abrir mão do meu projeto (Stênio Biazon).

A minha ação enquanto coordenador no dia a dia dos ensaios (além de garantir que o ambiente permaneça “liso”, fluente e horizontal) é mais a de mediar conflitos e propor conversas, escutas, análises, estratégias de estudo, reflexão ou assuntos para discussão. Mesmo este tipo de ação que está mais centralizada na minha pessoa, é por vezes exercida por qualquer outro integrante do grupo. Minha “autoridade”, que está baseada na minha experiência e em um suposto maior conhecimento sobre os diversos temas trabalhados é frequentemente colocada em questão pelos membros da OE e até por mim mesmo. A este respeito, colhi estas respostas de membros da orquestra numa entrevista:

A gente tenta ser um grupo sem hierarquias, horizontal, mas de fato, você tem uma representação simbólica forte, de ser um professor. De fato você representa, simbolicamente, uma autoridade e acho que a gente não precisa se preocupar com isso porque é natural...e é legal porque a gente conversa sobre este relacionamento livre que temos...como as hierarquias...como tentamos diluí-las, criar um ambiente democrático. Mas faz parte ter a figura do professor...senão a entropia fica muito alta. E você faz questão de não deixar virar uma coisa burocrática...assim se dilui esta figura de autoridade (Migue Antar).

[...] e embora você dissolva bastante a figura do coordenador e até brinca que tem que dissolver mais, eu acho sempre na medida o quanto você segue sendo professor na Orquestra Errante, eu acho isto imprescindível...eu acho que tem alguma coisa disso que tem que continuar... (Stênio Biazon).

5.3

Obviamente, há alguns pressupostos estéticos, éticos e conceituais estabelecidos quando da fundação da orquestra e que são transmitidos de forma mais ou menos sistemática¹⁶ aos integrantes da orquestra: 1) a orquestra se dedica à improvisação livre que é aquela que não se submete a nenhum idioma específico; 2) todo e qualquer som pode se usado nas performances; 3) não se exige nenhum tipo de proficiência técnica dos integrantes¹⁷ e os pré-requisitos para participação são o desejo (composto pelo engajamento corporal, mental e emocional), a escuta atenta e o respeito pela contribuição de cada um; 4) a orquestra cria e produz música coletivamente (em tempo real) e não se dedica a reprodução de nenhum repertório pré-estabelecido. De qualquer forma, não se trata de mero recurso retórico dizer que, enquanto membro participante, eu aprendo tanto quanto os outros integrantes da OE. Esta dimensão relativa ao aprendizado coletivo pode ser percebida nestes relatos de membros da OE:

[...] não sou o mesmo que eu era há 10 anos atrás... eu fui aprendendo com a Errante, a postura de ouvir, de ter paciência, de controlar a ansiedade...A Errante oferece esse espaço para as pessoas se sentirem à vontade para se colocarem do jeito que elas são, e isto é legal, porque num outro ambiente mais rígido você não tem isto...através desta ideia de música...a improvisação livre é uma postura de entrega...neste contexto da Errante você se coloca de verdade (Migue Antar).

Da OE eu tiro coisas para o meu trabalho o tempo inteiro, seja para a minha aula de violão ou grupos de musicalização...ou qualquer aula que eu venha a dar...realmente a OE é um campo de reflexão, é este negócio que atravessa ensino, pesquisa, prática e performance e dissolve estas fronteiras (Stênio Biazon).

¹⁶ Além disso, enquanto coordenador do grupo tenho incentivado a leitura e discussão de textos relacionados à questão dos regimes de escuta intencionada e não intencionada (cf. John Cage), reduzida (cf. P. Schaeffer), profunda (cf. Pauline Oliveros), etc. Tenho também produzido e sugerido a leitura de vários textos relacionados ao ambiente da improvisação livre, às ideias de controle e não controle, às relações entre composição e improvisação, entre pedagogia e improvisação, entre etnomusicologia e improvisação etc. Outra atividade importante relacionada à coordenação tem sido a de propor escutas de repertórios variados com o intuito de ampliar as ideias de música dos integrantes. Estes conceitos são discutidos de formas mais ou menos sistemáticas durante os ensaios. Vale mencionar, por exemplo, a discussão sobre os conceitos de pensamento figural, gestual e textural (cf. B. Fernyhough e Silvio Ferraz) que é realizada durante vários ensaios.

¹⁷ A este respeito vale mencionar o fato de que é importante que os integrantes estabeleçam relações íntimas e criativas com seus instrumentos, tendo em vista sua utilização nas performances, mesmo no caso de instrumentos inventados. Não se trata, portanto, de um vale-tudo banalizante e irresponsável.

5.4

Os vínculos da orquestra com as atividades acadêmicas da graduação do Departamento de Música da ECA/USP são bastante difusos já que, numa mirada superficial, a eventual participação de alunos na orquestra não se relaciona de forma evidente com os objetivos específicos atuais dos cursos de bacharelado em instrumento, regência e canto¹⁸. Os vínculos com os cursos de composição e licenciatura são mais promissores já que a participação na orquestra pode incentivar as práticas de criação, experimentação, invenção, imaginação, estruturação etc. Apesar disso, não tem havido muito interesse por parte de alunos de composição do departamento em participar das atividades orquestra.

Já os vínculos com as minhas atividades na pós-graduação e a minha pesquisa sobre improvisação são bastante consistentes. A maioria dos projetos orientados por mim na USP (4 TCCs, 2 IC, 13 mestrados, 12 doutorados e 4 pós-docs, até 2018) se relacionam de forma mais ou menos direta com as atividades desenvolvidas na Orquestra. Há inclusive alguns trabalhos que se propõem a investigar assuntos relacionados diretamente ao funcionamento da orquestra.

Por se constituir enquanto um espaço liso de relação sempre em construção, a OE não mantém uma estrutura fixa, sob nenhum aspecto (número de integrantes, formação instrumental, nível de excelência técnica dos instrumentistas, agenda de apresentações, funções etc.). Os “assuntos” dos ensaios da OE são livres, contingenciais e construídos na imanência de cada encontro. Trata-se de um espaço intencionalmente “desorganizado” ou “semi organizado” e aberto às contingências. Neste sentido, pode-se dizer que se trata de uma prática musical entranhada na vida: tudo o que acontece num encontro da

¹⁸ Na realidade a participação na Orquestra poderia se tornar um obstáculo a um tipo de formação centrada na excelência, no rigor e na homogeneização da técnica instrumental que visa criar músicos intérpretes inteiramente voltados para a reprodução do repertório europeu tradicional. Isto porque, conforme já explicitado acima, na Orquestra Errante não há certo ou errado, não se exige nível técnico mínimo e os músicos são incentivados a extrapolar as técnicas tradicionais. Na OE os instrumentos – que podem ser tradicionais, híbridos, inventados, etc. – são como ferramentas do jogo interativo da criação em tempo real e podem ser encarados como “usinas” de som, territórios de experimentação. Recentemente, produzi dois textos nos quais reflito sobre as questões relacionadas ao desenvolvimento da técnica instrumental no ambiente da improvisação livre. Um deles (*Free Improvisation: a way for the expansion of listening and technique for the contemporary performer*) foi apresentado num congresso de Performance Studies em Cambridge/UK em 2013 e o outro intitulado *A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas* foi publicado na revista *Debates*, v. 20, série 1, 2018 da UFRJ. (<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/7860>).

Orquestra Errante é resultado das interações entre os seus integrantes, suas vontades, projetos, disposições corporais e emocionais.

5.5

Nada é imposto de fora para dentro. A única regra de funcionamento institucionalizada (além das regras éticas expostas acima) e mantida já há mais de 10 anos é o compromisso de ensaiarmos – a não ser que haja algum problema – toda quinta-feira das 17 às 20h. Os concertos e apresentações ocorrem de forma não regular (não há um calendário de concertos) a partir de propostas trazidas por membros do grupo (concertos didáticos no Departamento de Música da ECA/USP, em centros culturais, em escolas ou espaços dedicados à música experimental) ou em eventos relacionados às atividades do Nusom (série ¿Música? - <http://www2.eca.usp.br/nusom/producoes-musica>). E cada ensaio tem uma história singular. Com o objetivo de possibilitar discussões e conversas sobre conceitos, procedimentos e dinâmicas trabalhados alguns ensaios são relatados por membros da orquestra.

5.6

Seguem abaixo alguns exemplos de relatórios de ensaio escritos por membros da orquestra que procuram descrever os acontecimentos singulares daqueles ensaios específicos:

Dia 01/03/18 (Stênio Biazon)

Presentes: Mari, Rogério, Stênio, Fábio Manzione, Fábio Martinelli, Caio, Micael, Rafael, Pedro, Cássio. Assistindo: Yonara, Paola, César. Rogério leu um texto que está escrevendo com o André Martins. Algumas questões presentes no texto com as quais lidamos: heterocronias (simultaneidade de tempos divergentes), definição de música do Deleuze (tornar sonoro o que não é sonoro). Conversamos sobre subir gravações num drive, para posteriormente irem para o *SoundCloud*. Rogério dará o pontapé inicial do drive. Combinamos de revezar quem faz as atas. Performances:

Uma livre, que seria bem longa, mas que foi cortada (apenas para conversarmos). Pós-intervalo: Uma livre, com a recomendação de nos olharmos. Não teve tanto os olhares. Outra recomendação: explorar as heterocronias, evitar as sincronizações (em sentidos múltiplos). Livre “com buracos” (mas procurando se olhar para, por exemplo, "sincronizar entradas", que deu mais certo dessa vez) - acho que a heterocronia não estava em questão nesta, ao menos não no mesmo sentido. Questão suscitada por Fábio Martinelli: como entramos e como saímos do silêncio. Outra questão, após a performance: de fato rompemos com as linearidades? Em que sentidos?

Dia 08/03/18 (Pedro Sollero)

Escuta da primeira (gravação) livre do ensaio passado

Miguel, que trouxe a gravação, falou sobre a diferença da escuta no momento da performance e uma semana depois, e atentou para o teor mais autocrítico da primeira. Voltamos a um gesto do Fabio Martinelli, nesta improvisação citada, que desencadeou uma transformação considerável no todo, que se organizou rapidamente em uma nova forma sonora a partir de uma série e surpresas e quebras de expectativa. O tempo de digestão destas quebras parece oferecer outras possibilidades de escuta.

Duos/Trios/Tutti

Fizemos uma rodada de duos que se transformavam em trios e voltavam aos duos conforme musicistas entravam e saíam sucessivamente em roda. Depois do último trio fizemos um tutti.

Intervalo

Fabio Martinelli

Fabio trouxe a ideia de um jogo musical no qual dois times de 3 musicistas cada, encontram-se em uma espécie de tabuleiro de 9 lugares. @s musicistas devem realizar determinadas movimentações, coordenadas de acordo com regras explicadas pelo Fabio, com o intuito de formar uma linha de 3 peças/musicistas seguidas. Além disso, estas pessoas devem tocar enquanto se movimentam e administrar um barbante colorido que envolve todos os musicistas de cada time. Embora o barbante tenha ficado muito bonito (foto em anexo), falou-se muito sobre as dificuldades práticas deste aspecto da proposta. Não chegamos a experimentar sons.

Livre?

Tenho a impressão de que fizemos uma livre em algum momento do ensaio, mas não me lembro. Isso que dá deixar para fazer a ata na semana seguinte. Peço desculpas...

De qualquer forma tenho boas lembranças dessa música que não lembro se fizemos. FIM

5.7

A dinâmica dos ensaios que, já há alguns anos ocorrem no estúdio de gravação do CMU (LAMI), é mais ou menos sempre a mesma: os integrantes chegam no horário estabelecido (atrasos de 15 a 30 minutos são normais), vão montando seus instrumentos, acessórios e se colocando no espaço, ao mesmo tempo em que vão conversando animadamente sobre assuntos diversos, geralmente não relacionados às atividades da orquestra. Neste momento inicial de preparação entra em jogo, de forma um pouco mais sistemática, a minha função de coordenador na medida em que procuro administrar os horários, as colocações dos músicos no espaço, facilitar a montagem dos instrumentos e equipamentos eletrônicos (microfones, cabos e caixas) e dar início às atividades

propriamente ditas. Em geral começamos com uma sessão de improvisação livre¹⁹, sem nenhuma proposta ou roteiro pré-estabelecido. A “senha” para este tipo de performance é: “vamos fazer uma livre”? Esta performance inicial tem, em geral, um caráter de “aquecimento”. É quando as pessoas, através da atividade de improvisação coletiva “abrem os poros” para a interação (a permeabilidade é fundamental), se sintonizam com seus instrumentos, com os outros, com o ambiente etc. Esta performance favorece a instalação de um ambiente de concentração e de escuta profunda e atenta. Logo após, se instaura um momento de conversa²⁰ a respeito das impressões de cada um sobre a performance. Em alguns ensaios, após este momento de aquecimento, algum dos integrantes do grupo traz propostas (como as que estão relatadas acima, na forma de roteiros, jogos ou experimentos) em geral, relacionadas às suas pesquisas de IC, mestrado ou doutorado ou até mesmo com alguma pesquisa autônoma, não acadêmica. Às vezes estas propostas tomam o tempo de um ensaio inteiro (ou até mesmo, de vários ensaios), às vezes, só de parte de um ensaio. Após as realizações das propostas há sempre um momento de discussão sobre as propostas, seus objetivos e os resultados dos experimentos.

5.8

Vale mencionar, a guisa de exemplo, as propostas trazidas durante o ano de 2018 pelo orientando de doutorado Migue Antar, que é paraguaio naturalizado, que se relacionam com a sua pesquisa “sobre criação musical a partir das *interferências* decorrentes de materiais (des)(re)territorializados e postos em jogo no contexto da livre

¹⁹ “Livre” neste caso, se opõe a outras performances que têm origem em propostas e roteiros trazidos pelos integrantes da orquestra tais como as relatadas acima.

²⁰ Vale ressaltar a informalidade e a liberdade com que são conduzidas estas conversas. Na realidade não há propriamente uma condução das conversas que se constituem enquanto momentos descontraídos e bem-humorados de troca de ideias, sensações e experiências. Pode-se dizer, no entanto, que estas conversas são uma parte fundamental do funcionamento da orquestra e garantem o caráter dialógico, democrático, não hierarquizado e horizontal deste ambiente. Vide abaixo, a transcrição da gravação de um trecho de um ensaio realizado no mês de agosto de 2018: Rafael: “mas eu não penso assim, em fazer uma frase de jazz, eu só penso em fazer melodias...”; Rogério: “...não, ninguém está te criticando, não. Pode usar o seu jazz aí...eu só estava falando, porque a frase melódica às vezes é muito prenante...”; Rafael: “entendi...”; Rogério: “fala aí, Inés, o que você queria falar? “; Inés: “não...era uma besteira gigante”; eu: “mas é bom, legal, fala aí...”; Inés: “é que eu fico escutando, e de repente eu sinto que estas conversas que a gente tem sobre som são muito parecidas com estes programas de futebol (risadas gerais), que parece que não estão falando nada (mais risadas), que é o cúmulo da abstração (muitas risadas) “; Rogério “sim...é que nem uma mesa redonda...”.

improvisação” e que remetem claramente à ideia de dentro e fora (I/O), envolvendo idiomas, etnias, fronteiras e relações entre improvisação livre e idiomática. Trata-se de uma pesquisa relacionada à sua história pessoal de vida na medida em que se baseia em “elementos de identidade cultural e de configurações musicais compartilhados entre Paraguai e Brasil, no intuito de friccionar ingredientes culturais e transformá-los em estopins de livre improvisação (textos extraídos de seu projeto de doutorado)”.

Anexo abaixo um trecho da gravação de uma performance que utilizou como estopim uma canção popular paraguaia e que faz parte desta pesquisa. O processo de interferência (descrito no texto acima) que envolve uma vivência emocional, racional e corporal com o repertório, passou pela audição de uma gravação, uma explicação sobre o seu contexto sociocultural e uma reprodução informal da canção pelo grupo (a partir da escuta e da leitura de uma partitura preparada pelo Migue). Em seguida, realizamos várias performances em que deveríamos improvisar dialogando de alguma forma (através da utilização transformada de elementos rítmicos, melódicos, harmônicos, formais, de caráter etc.) com a vivência que tínhamos tido com a canção. No link abaixo é possível ouvir uma performance gravada durante um desses ensaios e perceber a utilização de materiais musicais de origem paraguaia recontextualizados: <https://soundcloud.com/rogeriomoraescosta/improvisacao-sobre-cancao-paraguaia>

5.9

Não há, ou pelo menos até o momento nunca houve, um calendário de atividades ou um planejamento de longo prazo, com metas definidas. Como já explicitado acima, os ensaios não têm como objetivo a preparação para apresentações ou concertos a não ser pelo fato de que é nestes encontros semanais que se constrói o ambiente interativo. Numa metáfora com o mundo do futebol, o treino (que no nosso caso é tão importante quanto os jogos/apresentações) serve para que os jogadores se conheçam, aprimorem e ensaiem as jogadas. Evidentemente, as apresentações e concertos modificam radicalmente o ambiente de performance. Além da mudança de espaço físico com suas características acústicas, a disposição emocional dos integrantes se transforma devido à presença do público.

6 - Orquestra Errante: prática entranhada na vida

Mas o que significa dizer que as práticas da Orquestra Errante são entranhadas na vida? Significa afirmar que estas práticas são temporal e espacialmente localizadas no aqui e agora sendo que este aqui é multidirecional e este agora é um presente intenso atravessado pelas energias dos diversos passados – dos seus integrantes individuais, das relações entre eles, das memórias do conjunto e de seus sub agrupamentos – que o atravessam e o compõem, e pelo futuro que ele projeta e que um dos resultados desta prática é uma música “impura e relativa”, não absoluta, nem universal. Significa dizer, portanto, que se trata de uma prática musical encharcada de vida, de emoção, de corpo e contexto (pessoal, cultural, social etc.); música de ouvir, ver e viver, na qual convivem múltiplos regimes de escuta, não só sonoros.

Por isso, pode-se afirmar que a Orquestra Errante se constitui enquanto espaço de subjetivação e relação. Na orquestra a improvisação livre instaura um ambiente dinâmico de exercício cooperativo e compartilhado das potências criativas, de ativismo empírico através da escuta, do jogo e da conversa. Trata-se de um espaço livre e desimpedido que favorece a fluência das energias, as trocas energéticas e os processos de individuação. Fazendo referência às ideias de Simondon, pode-se dizer que a orquestra em suas dimensões de interação coletiva se assemelha a um organismo vivo em constante processo de individuação:

[...] o vivo conserva em si uma atividade permanente[...] ele não só é resultado de individuação como o cristal ou a molécula, mas também teatro de individuação [...] o vivo é também o ser que resulta de uma individuação inicial e amplifica esta individuação [...] o vivo resolve problemas não só adaptando- se, isto é, modificando sua relação com o meio, mas também modificando a si próprio. O indivíduo vivo é contemporâneo de si próprio em todos os seus elementos (SIMONDON, 2003, p. 104-105.)

[...] a individuação sob forma de coletivo faz do indivíduo um indivíduo de grupo, associado ao grupo pela realidade pré-individual que traz consigo e que, reunida à de outros indivíduos, se individua em unidade coletiva (idem, p. 107).

Sob um ponto de vista complementar, mesmo tendo em vista que questões políticas não tenham sido investigadas de forma direta ou aprofundada, creio que a discussão sobre os conceitos que fundamentam as atividades e a descrição do ambiente de trabalho da Orquestra Errante colocam de forma implícita várias questões ligadas aos pressupostos políticos que subjazem este tipo de atividade. Me parece que pensar na potência criativa deste ambiente de criação coletiva aponta, necessariamente para uma forma de resistência absolutamente contemporânea. Num momento em que, segundo Suely Rolnik:

[...] é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação em seu nascedouro – ou seja, sua essência germinativa –, bem como da cooperação da qual tal potência depende para que se efetue em sua singularidade [...] a resistência hoje passaria por um esforço de reapropriação coletiva dessa potência para com ela construir o que tais autores (Toni Negri e Michael Hardt) chamam de “o comum” (ROLNIK, 2018, p. 32-33).

E mais à frente, no mesmo livro, Rolnik relaciona de forma mais incisiva esta reapropriação, ao mesmo tempo individual e coletiva, com uma ética vital, como algo que se entranha na vida, potencializando o seu devir:

[...] é da reapropriação desejanse, individual e cooperativa, do destino ético da pulsão vital – em síntese, de sua reapropriação ontológica – que pode resultar um desvio coletivo de seu abuso pelo regime, na direção de uma ética da existência [...]. Nessa transterritorialidade criam-se condições mais favoráveis para a mobilização da potência de criação das práticas ativistas, bem como da micropolítica nas práticas artísticas (ROLNIK, 2018, p. 32 e 33).

É disto que se trata quando dizemos que as práticas da Orquestra Errante são entranhadas na vida. Como diria Suely Rolnik, trata-se de uma resistência contínua contra os processos de colonização do inconsciente.

Referências Bibliográficas

COSTA, Rogério, A improvisação livre, a construção do som e a utilização das novas tecnologias. *Música Hodie*, Goiânia, v. 15, p. 119-131, 2015.

_____. *Música Errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

_____. Transversalidades: Música e Políticas. *Transversalidade/Série Diálogos com o Som*, Org. Amorim, Felipe e Zille J. A. Baêta, Belo Horizonte: Ed. UEMG, 2017.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs I*. São Paulo: Editora 34, 2004.

FOUCAULT, Michel. (2002 [1967 – versão da publicação de 1984]). Outros espaços. In: *Ditos e escritos: Estética, literatura, pintura, música e cinema*. Trad.: Manoel B. da Motta. Rio de Janeiro, Ed. Forense, pp. 411-422.

FRITH, S. Music and Identity. HAL, Stuart; DU GAY, Paul (Ed.). *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE Publications, 1996.

PRESSING, Jeff: Cognitive Processes in Improvisation, in *Cognitive Processes in the Perception of Art*, ed. W. Ray Crozier and Anthony J. Chapman, Amsterdam: Elsevier, 1984.

PRÉVOST, Edwin. *The First Concert: An Adaptive Appraisal of a Meta Music*. Essex: Copula – an imprint of Matchless Recordings and Publishing, 2011.

ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N – 1 Edições, 2018.

SIMONDON, Gilbert, A Gênese do Indivíduo. *Cadernos de Subjetividade*. Tradução de Ivana Medeiros. Reencantamento do Concreto. São Paulo: Hucitec, 2003, pp. 99-117

SMALL, Christopher. *Musicking: The meanings of performing and listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998.

Arquivos sonoros em tempos de guerra: a troca de discos entre Discoteca Pública Municipal de São Paulo e Archive of American Folk Song da Biblioteca do Congresso

329

Biancamaria Binazzi

Universidade de São Paulo – Instituto de Estudos Brasileiros
binazzi.biancamaria@gmail.com

Resumo: Neste artigo, busco identificar aspectos de identidade e alteridade em práticas sonoras a partir do caso do intercâmbio de discos realizado entre a Discoteca Pública Municipal, vinculada à Divisão de Expansão Cultural do Departamento de Cultura de São Paulo e a Divisão de Música da Biblioteca do Congresso de Washington no período da Segunda Guerra Mundial. Entre os anos de 1939 e 1943, as duas instituições trocaram vasta correspondência que culminaria na troca de discos de música folclórica gravados em expedições fonográficas com financiamento público. Entendendo práticas sonoras como a gravação em campo, a formação de coleções discográficas públicas e a sua difusão, procurarei situar, naquele momento histórico, a fonografia e os arquivos sonoros como mediadores de relações interculturais.

Palavras-chave: Arquivos Sonoros. Fonografia. Folclore. Política da Boa Vizinhança. Segunda Guerra Mundial.

Sound Archives in War Times: records exchanges between the Discoteca Pública Municipal de São Paulo and the Archive of American Folk Song (1939-1943)

Abstract: In this article, I will describe some aspects of identity and alterity in sonic practices based on the case study of the agreement between the Discoteca Pública Municipal – which was associated with the Cultural Expansion Division of the Culture Department of the State of São Paulo – and the Music Division of the Library of Congress in Washington during the Second World War. Between the years of 1939 and 1943, both institutions shared a vast correspondence that led to an exchange of folk music records captured during recording expeditions funded by public resources. With the understanding that sonic practices include field recordings, the creation of music collections and the diffusion of these collections, I will attempt to describe how, in that historical moment, phonography acted as a mediator of intercultural relations.

Keywords: Sound Archives. Phonography. Folklore. Good Neighbor Policy. Second World War.

Colecionando sons

Em tempos de guerras, nacionalismos e modernidade, a chegada de tecnologias sonoras como o rádio e a fonografia abria um mundo de novas possibilidades para lidar com o tempo, as distâncias geográficas e a morte. A partir de pelo menos 1877, com o lançamento do fonógrafo de Thomas Edison, o som, antes efêmero, agora poderia ser deslocado de seu contexto original, poderia ser reproduzido e multiplicado, poderia ser manipulado, comprado, vendido, estudado e, principalmente *colecionado*. Ao separar a fala humana de seu corpo emissor e a música da performance, a nova tecnologia foi

celebrada pela capacidade quase mágica de congelar momentos, e imortalizar a fala humana e a música. Como um veículo de transporte, o disco transformava radicalmente as práticas sonoras (de escuta, criação, pesquisa e lazer) encurtando distâncias de espaço e tempo.

Escolhi dois arquivos sonoros públicos criados no período entre-guerras, a Discoteca Pública Municipal de São Paulo (DPM) e o Archive of American Folk Song da Biblioteca do Congresso (LOC) em Washington em uma tentativa de escutar coleções de discos buscando ouvir, além da música prensada, ecos de políticas e práticas culturais, econômicas e sociais. Nesse artigo, pretendo apresentar o caso específico do intercâmbio de discos folclóricos entre as duas instituições, identificando convergências, divergências e trocas nas práticas e discursos de seus principais agentes: Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Alan Lomax e Harold Spivacke.

Pretendo fazer uma breve apresentação sobre a formação dos dois arquivos identificando convergências, divergências e trocas nas suas as práticas e discursos sobre gravação de campo, preservação e difusão. A criação dos dois arquivos se insere em um contexto histórico entre duas guerras mundiais e nos amplia a reflexão sobre como práticas sonoras modernas ligadas à fonografia foram adotadas em políticas culturais voltadas a memórias coletivas, identidades e alteridades sonoras. Como veremos, a gravação de campo, preservação e difusão da música folclórica em discos de acetato, seriam ferramentas bastante úteis para a construção de imaginários sonoros de identidades coletivas, um processo que teria se iniciado com o fim da Primeira Guerra, e que ganharia ainda mais forças no período da Segunda Guerra Mundial com a Política da Boa Vizinhança.

A Discoteca Pública Municipal, hoje Discoteca Oneyda Alvarenga, foi criada em 1935 como um braço do que seria a Rádio Escola do recém-fundado Departamento de Cultura de São Paulo. O projeto foi idealizado por Mário de Andrade, então diretor da divisão de Expansão Cultural do Departamento, e dirigido pela musicóloga Oneyda Alvarenga. Para Mário de Andrade, a fonografia impunha-se como “remédio de salvação” para as tradições musicais brasileiras que, acreditava-se, estavam “condenadas à morte” pela influência do rádio e da indústria musical (TONI 2004, p. 264). Não apenas uma imensa biblioteca musical, a Discoteca operava de forma pioneira na América do Sul

como uma produtora de eventos (audições de discos, cursos, concursos, conferências) e gravadora comprometida com a preservação da memória destas tradições musicais e com a renovação artística da música nacional além de estimular e produzir estudos científicos sobre música brasileira.

331

Logo em seu segundo ano de existência, a Discoteca já chamava a atenção de outros arquivos sonoros do mundo principalmente pelas modernas tecnologias para a gravação e rigorosas metodologias científicas para gravação e sistematização do conteúdo apoiadas em estudos de etnografia e folclore trazidos principalmente contribuição da antropóloga Dina Dreyfus (então Dina Lévi-Strauss). Recém-chegada da França, Dina ministrou, a convite do Departamento de Cultura, um Curso de Etnografia ministrado com o objetivo de formar folcloristas para trabalho em campo e apresentou técnicas e metodologias etnográficas que iriam embasar as ações do Departamento, principalmente nas gravações de música folclórica conduzidas pela Discoteca.

É nesse contexto que acontecem as trocas de discos e informações técnicas e teóricas sobre gravação, armazenamento, preservação e divulgação com instituições com o Arquivo Sonoro de Berlim, a Discoteca do Serviço Oficial de Difusão Rádio-Electra (SODRE) do Uruguai, e finalmente, a Biblioteca do Congresso em Washington. (BINAZZI, 2019, p. 79-102).

O projeto do intercâmbio de discos com Biblioteca do Congresso já vinha sendo esboçado desde 1939 e acabou se concretizando apenas em 1943. Como veremos, esses longos anos de negociação estão relacionados a falta de recursos financeiros e tecnológicos para a cópia dos discos e a uma aparente resistência da parte de Mário de Andrade em ceder um precioso material sobre o folclore brasileiro a uma instituição estrangeira sem antes ter podido escutá-lo apropriadamente.

Para entender como acontecem a trocas entre LOC e DPM, partirei de um conjunto de cartas trocadas entre os quatro principais agentes interessados no intercâmbio entre os arquivos: Mário de Andrade (idealizador da Discoteca Pública Municipal, e diretor do Departamento de Cultura de São Paulo), Oneyda Alvarenga (diretora da Discoteca Pública Municipal), Harold Spivacke (diretor da Divisão de Música da LOC), Alan Lomax (responsável pela seção de música folclórica da LOC). A leitura das cartas, oficiais e pessoais, entrega pistas sobre diferentes percepções das vantagens e

desvantagens do intercâmbio para ambos os arquivos sonoros, além de dados objetivos sobre esse processo.¹

Sob incentivo da política da Boa Vizinhança e financiamento do Fundo de Emergência de Guerra do Departamento do Estado dos Estados Unidos, o convênio entre as duas instituições promoveu não apenas a troca de material fonográfico sobre música das Américas a ser apreciado pelo meio acadêmico (antropólogos, linguistas, musicólogos, folcloristas) e artístico (rádio, cinema e espetáculos musicais), mas também uma relevante troca de conhecimento tecnológico sobre gravação dos chamados discos instantâneos e sua preservação.

Enquanto a biblioteca dos Estados Unidos recebia significativos recursos, públicos e privados, para ampliação de seu arquivo sonoro de música folclórica, no Brasil o projeto original da Discoteca Pública Municipal sofria duras amputações, como a exoneração de Mário de Andrade do cargo de direção Divisão de Expansão Cultural do Departamento e o corte de orçamento para a continuidade das gravações, preservação e divulgação estipulado pelo interventor Francisco Prestes Maia durante a ditadura Vargas.

Inspirada pelo desafio lançado por Jonathan Sterne, procuro entender o som gravado como um problema que ultrapassa o seu contexto empírico imediato (STERNE 2012:2). O que a fonografia nos conta sobre tensões, tendências e atualidades das culturas das quais elas pertencem? Ampliando a compreensão do intercâmbio de discos para outros campos, entenderemos a fonografia como mediadora, ativa, em processos sociais, políticos e culturais. Afinal, como provoca William Kenney, enquanto as máquinas de gravação sonora parecem simplesmente reproduzir o que “está ali” a ser gravado, elas também estão reproduzindo decisões sobre quem gravar, quando, por que e como, decisões essas influenciadas por variados fatores (KENNEY, 1999, p. xiii).

¹ Esse artigo foi produzido durante a pesquisa de mestrado “Fonografia em trânsito: o intercâmbio de discos entre a Discoteca Pública Municipal de São Paulo e a Biblioteca do Congresso em Washington (1939-1943) defendida por esta autora em 2019 no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). A dissertação aborda o caso do intercâmbio a partir de correspondências localizadas no Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo, no American Folklife Center, da Biblioteca do Congresso em Washington e na correspondência trocada entre Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, preservada no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

Trocando sons

Embora as negociações sobre a troca de discos tenham começado em 1939, o convênio entre a Discoteca Pública Municipal de São Paulo e a Divisão de Música da Biblioteca do Congresso em Washington foi aprovado apenas em 5 de março de 1941 e se concretizou somente em 1943 devido a dificuldades tecnológicas e ausência de recursos financeiros.

Realizado com fundos do Departamento do Estado (Working Fund, Library of Congress - Emergency coordination between American Republics, War 1940-1942 - appropriation 030/25994/002), o convênio entre as discotecas deveria custar para o governo dos Estados Unidos \$1200,00, e incluía cópias de filmes e fotografias do museu da Discoteca (\$465,00), duplicação de discos folclóricos da LOC para envio ao Brasil (\$350,00), 200 discos virgens (\$250,00) e agulhas de corte (\$30) para a cópia dos fonogramas brasileiros e custos de envio, telegramas e outros (\$105,00)².

Esse valor integrava um fundo de \$ 100.000,00 investidos pelo Departamento do Estado e pelo Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA) para programas diplomáticos voltados à música no ano fiscal de 1941-1942. De acordo com a pesquisadora Maria de Fátima Tacuchian (1999), Nelson Rockefeller teria aprovado o recurso para projetos relativos a pesquisa de campo na área de educação musical, organização de uma bibliografia de livros de música e material de referência, pesquisa de campo sobre o carnaval no Brasil e outros países na América Latina, turnês de companhias de balé, coral e quinteto de sopros, visita do compositor chileno Domingos Santa Cruz aos Estados Unidos para concertos e conferências, programa de intercâmbio de estudantes e, finalmente, o intercâmbio com a Discoteca Pública de São Paulo (TACUCHIAN, 1999, v. 2, p. 20).

De acordo com o catálogo da Coleção da Discoteca Pública Municipal localizado na Biblioteca do Congresso, o acervo norte-americano recebeu 199 discos 78 rpm de 10 e 12 polegadas, contendo gravações realizadas no Maranhão, Pará, Paraíba, Pernambuco

² Memorandum from Gilbert Chase to Dr. Harold Spivacke, 11 de maio de 1942. The Discoteca Pública Municipal de São Paulo Collection. AFC 1943/001. Folder 2. Correspondence. Library of Congress. American Folklife Center.

e São Paulo, totalizando 33 horas e 33 minutos de música folclórica brasileira gravada pela Discoteca entre 1937 e 1943³.

Não por acaso, dos 1223 fonogramas que foram enviados aos Estados Unidos, 90% eram registros sonoros gravados durante a *Missão de Pesquisas Folclóricas* (AFS 7399-7586). Idealizada por Mário de Andrade com financiamento do Departamento de Cultura de São Paulo, a épica expedição para documentação do folclore brasileiro percorreu estados do Norte e Nordeste do Brasil entre fevereiro de julho de 1938, registrando em som aproximadamente 55 gêneros musicais do país em municípios do Maranhão, Pará, Paraíba e Pernambuco. Pioneira na América do Sul, essa expedição fonográfica foi conduzida por Luís Saia (chefe e principal interlocutor da Missão), Martin Braunwieser (compositor austríaco que fazia notação musical de algumas manifestações e decidia o que devia ser gravado), Benedito Pacheco (técnico de gravação) e Antonio Ladeira (auxiliar técnico). Além de mais de 30 horas de música gravada em discos de acetato por um gravador instantâneo *Presto Recorder* importado dos Estados Unidos, a Missão voltou a São Paulo com mais de 1000 fotografias em preto e branco, 14 filmes silenciosos, objetos sagrados e instrumentos musicais e mais preciosas anotações (e desenhos) em cadernetas de campo (TONI, 1985, 2006; CARLINI, 1994).

Além 189 discos da *Missão de Pesquisas Folclóricas* enviados ao arquivo sonoro da LOC, Oneyda Alvarenga enviou dez discos com a gravação de uma congada completa apresentada pela embaixada Rancho Mineiro, de Lambari (MG) em São Paulo no bairro de Santo Amaro (AFS 7587-7597). A gravação, de 1h25m de duração, foi realizada em maio de 1937 pelo Departamento de Cultura e, de certa forma, teria antecipado e preparado a equipe da Discoteca para a *Missão*. Todo o material enviado foi acompanhado por cópias das fichas das gravações preparadas por Oneyda Alvarenga contendo informações como data e local da gravação, título da música, nome dos informantes, instrumentos, indicação de fotografias e notas adicionais. Anos depois, a coleção da Discoteca Pública Municipal nos Estados Unidos foi complementada com o envio de publicações sobre parte desta documentação sonora, como uma relação de discos comerciais com temas musicais ligados à música folclórica com comentários sobre os

³ The Discoteca Pública Municipal Collection. AFC 1943/001. In: *Guides to the collections in the Archive of Folk Culture*. American Folklife Center. Library of Congress, 1995.

gêneros musicais representados em cada um deles, e a série de livros *Registros Sonoros do Folclore Musical Brasileiro* organizada pela diretora da Discoteca, contendo transcrições, em notação musical, de parte do material recolhido na *Missão*.

A primeira edição da série, *Xangô*, de 1948, contempla transcrições de 14 gravações feitas em Recife (FM-1 a FM14). A segunda, *Tambor de Mina e Tambor de Criolo*, foi lançada em 1948 (FM-15 a FM-28A). A terceira, *Catimbó*, foi lançada em 1949 (FM 28B-FM32); *Babassué*, 1950 (FM 39 a FM51); por último *Chegança de Marujos*, em 1953 (FM 72, FM 73, FM 82B a FM86, FM 97 a FM-104). Apesar da intenção de publicar transcrições de todos os gêneros musicais gravados pela Discoteca, a ausência de recursos financeiros e humanos não permitiu a conclusão do projeto, restando ainda não sistematizados em livro gêneros musicais como Bumba meu Boi, Reis de Congo, Reisado, Caboclinho, Cambinda e Praiá⁴.

Em contrapartida ao envio de cópias dos discos, fotos, filmes e fichas catalográficas, a Discoteca Pública Municipal receberia 199 discos em base de vidro com cópias de gravações realizadas nos Estados Unidos, Haiti e México, além de 200 discos virgens em base de alumínio e agulhas de corte para a produção de cópias do acervo brasileiro.

O acervo paulistano hoje tem 198 discos 78 rpm de 12 polegadas em base de vidro enviados pela Biblioteca do Congresso, todos já digitalizados e disponíveis para audição em formato mp3. Dispondo apenas de resumidas fichas catalográficas enviadas à Discoteca, o arquivo brasileiro lamentavelmente não conta com informações completas sobre os intérpretes e contextos em os discos foram gravados. Como veremos, as fichas catalográficas fornecem apenas uma noção sobre o título das cantigas, data, o nome da pessoa responsável pela gravação, e, algumas vezes, seus intérpretes e locais.

A maior parte da coleção enviada a São Paulo (166 discos), corresponde às gravações realizadas pelo folclorista Alan Lomax e sua futura esposa Elisabeth Lyttleton Harold, em uma expedição de quatro meses no Haiti em 1937. A viagem do casal resultaria em mais de 1500 fonogramas (equivalente a 50 horas de som gravado) e 6 filmes. Essa expedição aconteceu apenas dois anos após o fim da ocupação dos Estados

⁴ Indicações dos fonogramas FM de acordo com o *Catálogo Histórico Fonográfico da Discoteca Pública Municipal* publicado em 1993.

Unidos no país, portanto um momento de forte nacionalismo a afro centrismo naquele país, que despertou um grande número de folcloristas, etnógrafos e artistas interessados na cultura haitiana⁵.

Entre as gravações feitas em Pont Beudet entre janeiro e fevereiro de 1937, a maioria corresponde a manifestações de vodu, prática proibida na época, em registros de Odelia, Anita, Saul, grupo de Madame Degras Alphonse e Joseph Paul e grupo vocal masculino, além de cantos de trabalho de homens em lavouras de cana-de-açúcar. Também foram enviados discos com gravações realizadas em março em Plaisance, Leogane, Carrefour.

A Discoteca também recebeu 18 discos com gravações de músicas mexicanas gravadas por crianças no Texas Alan Lomax e seu pai, o pioneiro John Avery Lomax, em abril 1934 (San Antonio) e em janeiro de 1936 na escola Lanier School em San Antonio, no Texas⁶. Também são de música mexicana os registros realizados na Flórida por Stetson Kennedy e Robert Cook em 1939 durante a Florida Recording Expedition⁷ e os 9 discos com *corridos* gravados no Sul do Texas por Norman Laird 'Brownie' McNeil em 1942, em uma parceria entre a LOC e a Universidade do Texas.⁸

A Discoteca Pública Municipal também recebeu cinco discos música em português gravados em 1939 na Califórnia pela etnógrafa Sidney Robertson Cowell durante o W.P.A. California Folk Music Project, em 1939.⁹

⁵ Entre 1934 e 1937 o Haiti também foi o destino de Melville e Frances Herskovits, George E. Simpson, Harold Courlander, Katherine Dunham e, finalmente, a escritora Zora Neale Hurston, a principal incentivadora da viagem de Lomax.

⁶ John A. Lomax Southern States Collection, 1933-1937 <<https://www.loc.gov/collections/lomax/about-this-collection/>>

⁷ Florida Recording Expedition WPA, 1939. *A Flórida Expedition*, inclui registros feitos em Ybor City. A expedição coordenada por Stetson Kennedy contou com equipamento e discos virgens emprestados da LOC e registrou em som contos populares, histórias de vida, crenças e música sagrada e secular de culturas e comunidades afro-americanas, anglo-americanas, árabes, bahamianas, cubanas, gregas, italianas, seminolas, eslovacas e sírias. <https://www.loc.gov/collections/florida-folklife-from-the-works-progress-administration/about-this-collection/>.

⁸ Brownie McNeil Collection of Southern Texas Recordings, 1942. Realizada em parceria da LOC com a Universidade do Texas. Corridos mexicanos interpretados por Silvestre e o Hesperidion Gutierrez, Jr., Josefina and Adelaida Cavazos, Mariano Orozco, Jose Gomez, Pancho Delgado, Jose Silguero, and Cayetano Villalon. <[https://catalog.loc.gov/vwebv/search?searchCode=LCCN&searchArg=2006700222&searchType=1&permlink=y](https://catalog.loc.gov/vwebv/search?searchCode=LCCN&searchArg=2006700222&searchType=1&permalink=y)>

⁹ W.P.A. California Folk Music Project, 1939. California Music Project, dirigido e conduzido no Norte da Califórnia pela etnógrafa Sidney Robertson (Cowell), com equipamento e 200 discos "virgens" da Biblioteca do Congresso e apoio da Universidade da Califórnia Berkeley. Focalizando principalmente os

Gravando sons: o selo fonográfico da Discoteca Pública Municipal

Mário de Andrade desenhou a Discoteca aos moldes dos arquivos sonoros que vinham surgindo na Europa desde pelo menos 1899, quando foi fundado o Arquivo Sonoro de Viena ligado à Academia Imperial de Ciências. Com recursos da Prefeitura de São Paulo, a Discoteca Pública Municipal seria voltada a estudos etnográficos, linguísticos e musicais e daria vez e voz a sonoridades que não tocavam no rádio nem estavam representadas pela produção fonográfica comercial: a música erudita contemporânea, a música folclórica e os sotaques de diferentes regiões do país.

Em entrevista ao *Diário da Noite* publicada no dia 17 de agosto de 1938, a diretora da Discoteca reafirmava o interesse em produzir uma documentação sonora ainda inédita sobre o folclore nacional comprometida com estudos científicos e com uma renovação da produção artística contemporânea.

A documentação folclórica da Discoteca visa não só um melhor conhecimento do nosso povo através de seus costumes e tradições, como fornecer aos nossos compositores uma fonte que lhes permita, pelo estudo da nossa música popular, orientar e fixar a sua arte dentro da realidade nacional (ALVARENGA, 1938).

Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade estavam informados sobre a movimentação dos arquivos sonoros que vinham surgindo na Europa. Para angariar recursos para a gravação de discos folclóricos pelo Departamento de Cultura, Oneyda se apoiava nos argumentos lançados em 1927 no Congresso de Artes Populares de Praga:

Supomos não ser preciso insistir sobre a importância da colheita urgente dessas manifestações populares que, infelizmente, tendem a desaparecer. O serviço de registro do folclore musical brasileiro encetado pela Discoteca, atende assim indiretamente ao apelo lançado pelo Congresso Internacional de Artes Populares (reunido em Praga pelo Instituto Internacional de Cooperação Intelectual): a maioria dos cantos e melodias populares estão prestes a desaparecer. Sua conservação é de uma grande importância para a ciência e para a arte. O Congresso recomenda insistentemente aos diversos governos a fazer proceder ao seu registro fonográfico no mais curto prazo possível. As notações, por mais perfeitas que sejam, não substituirão o registro fonográfico (ANDRADE, 1936).

A movimentação dos arquivos sonoros que estava acontecendo na Europa foi utilizada como argumento por Mário de Andrade em sua *Justificação de verba para 1937*

imigrantes, Robertson produziu uma coleção etnográfica "multiformatos" bastante semelhante à Missão de Pesquisas Folclóricas. Além das 35 horas de som gravado em discos de acetato, a coleção reúne fotografias, anotações e desenhos de instrumentos musicais. Das gravações de Sidney, foram enviadas à DMP apenas as em língua portuguesa, gravadas em Oakland. <https://lccn.loc.gov/2017701051>.

sobre gravação de discos, enviada para aprovação do prefeito Fabio Prado. No documento, o diretor do Departamento de Cultura justificava um pedido de 100:000\$000 para dar continuidade às gravações fonográficas da Discoteca. Em seu primeiro ano de existência, com os 80:000\$000 destinados a gravações, a jovem Discoteca já havia gravado uma sonata de Carlos Gomes e realizado duas gravações em campo de música folclórica de Minas Gerais e São Paulo.

Na “justificação”, o criador da Discoteca mostrava como o som gravado vinha ganhando importância nas últimas décadas não apenas como uma tecnologia recreativa, mas principalmente por seu caráter documental a ser incorporado em estudos científicos e produções artísticas.

Gravando a boa, a excelente música dos compositores da escola paulista e buscando o que há de essencial e característico no folclore musical brasileiro para estudos científicos e base de trabalhos para esses mesmos compositores, teremos feito por nós mesmos e pelo povo mais que 250 discursos pomposos (ANDRADE, 1936).

Mário de Andrade entendia que o registro sonoro de manifestações tradicionais deveria acontecer no plano das esferas públicas e, portanto, cita em sua “justificação” iniciativas ligadas sobretudo a universidades europeias. São citados como referências o *Berlin-Phonogrammarchiv*, ligado ao Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim, o *Archives de la Parole* do Instituto de Fonética da Universidade de Paris e o *Arhiva de Folklore a Societatii Compozitorilor Romāni*, ligado à Sociedade de Compositores Romenos, que hoje integra o fundo Constantin Brăiloiu do Instituto de Etnografia e Folclore da Academia Romena.

O nosso imenso, o nosso riquíssimo patrimônio folclórico musical está todo por explorar. Até a fundação da Discoteca Municipal nada se fizera nesse terreno (não só no Brasil, mas na América do Sul). Entretanto, a Europa sentira desde 1899, desde o aparecimento dos primeiros aparelhos fonográficos deficientíssimos de Edison, o valor inestimável do fonógrafo posto a serviço das pesquisas científicas não só de folclore mas também de fonética.... Discotecas - como a toda a parte do mundo. A Alemanha tem uma notável coleção de fonogramas de nossa música indígena, enquanto nós próprios nada possuímos a esse respeito. A Rumania vê nascer a seção de pesquisas musicais folclóricas por meio do disco, do Ministério das Belas Artes; vê nascer a valiosíssima, eficientíssima Sociedade dos Compositores Rumenos. Na França, a Sorbonne trabalha seriamente. E assim por toda a parte. E em toda a parte, os governos quando não iniciam eles mesmos as campanhas científicas, são patrocinadores delas (ANDRADE, 1936).

Sobre a importância de iniciativas de gravação sonora patrocinadas por órgãos públicos, Mário de Andrade estava a par do que havia sido discutido no *Congresso de Artes Populares* promovido em Praga por iniciativa do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual da Liga das Nações em 1928, dispondo inclusive dos Anais do evento em sua biblioteca particular. Na resolução adotada pelo Congresso sobre tema específico das Canções Populares, Hubert Pernot, então diretor do Museu da Palavra e do Gesto em Paris, lançava um apelo para que os governos dos países começassem a registrar sonoridades tradicionais que estariam ameaçadas (PERNOT, 1931, II, p. 104). Este apelo seria utilizado também por Paulo Duarte, chefe do gabinete do prefeito, em artigo publicado no Estado de São Paulo em 7 de outubro de 1937.

Suponho não ser preciso insistir sobre a importância da colheita urgente dessas manifestações que, infelizmente, tendem a desaparecer... O serviço de registro do folclore musical brasileiro encetado pela Discoteca, atende assim indiretamente ao apelo lançado pelo Congresso Internacional de Artes Populares (reunido em Praga pelo Instituto Internacional de Cooperação Intelectual): a maioria dos cantos e melodias populares estão prestes a desaparecer. Sua conservação é de uma grande importância para a ciência e para a arte. O Congresso recomenda insistentemente aos diversos governos a fazer proceder ao seu registro fonográfico no mais curto prazo possível. As notações, por mais perfeitas que sejam, não substituirão o registro fonográfico (DUARTE, 1937).

Além de dispor de uma coleção de discos comerciais de música popular e erudita que podiam ser escutados em cabines de audição ou em concertos de discos promovidos por Oneyda Alvarenga, a Discoteca tinha uma biblioteca musical com livros, revistas e partituras, um museu etnográfico-folclórico, uma filmoteca, um arquivos de matrizes de discos comerciais descartados pela gravadora Victor e, finalmente seu próprio serviço de Registros Sonoros.

Como uma gravadora pública, a Discoteca produzia registros para seus três selos: de Folclore Musical Brasileiro (MF), de música erudita da Escola de São Paulo (ME) e o Arquivo da Palavra (vozes de homens ilustres do Brasil e gravações para estudos de fonética). De acordo com o Catálogo Histórico Fonográfico da Discoteca Oneyda Alvarenga organizado por Álvaro Carlini e Egle Leite (CARLINI; LEITE, 1993), entre

1936 e 1945, a Discoteca gravou 234 discos das séries de música folclórica nacional (F), música erudita nacional (ME) e Registros de Fonética e de Homens Ilustres do Brasil (AP), totalizando 36 horas e 41 minutos de sons gravados. Embora a Discoteca exista até os dias de hoje, o serviço fonográfico foi interrompido e nunca mais se investiu em gravações.

Imagem 1 - Selo Folclore Musical – Nau Catarineta. Areia/ Paraíba (FM 84).



Fonte: Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga.

Imagem 2 - Selo Música Erudita. Artur Pereira. *Tenho um vestido novo* (São Paulo)/ *Cabocla Bonita* (Amazonas). Coro Misto e Vozes. Coral Paulistano regido por Camargo Guarnieri. (ME-4).



Fonte: Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga.

Imagem 3 - Selo Arquivo da Palavra. Pronúncias Regionais do Brasil. Baiano Culto (2.a parte). Padre Nosso e Ave Maria (AP 1).



Fonte: Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga.

Imagem 4 - Selo Arquivo da Palavra. Homens Ilustres do Brasil. Rubens do Amaral (alocação). AP-19.



Fonte: Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga.

Como vimos, em 1938, a Discoteca finalmente consegue verba para realizar a *Missão de Pesquisas Folclóricas*. De acordo com documentação localizada por Álvaro Carlini (1994), para a realização desta expedição, foram reservados 60:000\$000 (sessenta contos de réis). Essa verba custearia todas as despesas com transporte, alimentação, alojamento, salário dos 4 integrantes, entre outros gastos, durante os 6 meses de viagem da expedição. Além disso, a Discoteca Pública Municipal teria investido aproximadamente 35:000\$000 (trinta e cinco contos de réis) para a aquisição dos equipamentos técnicos para a coleta de campo (CARLINI, 1994, p. 26).

Apesar dos gigantescos esforços e investimentos públicos para a Missão, quando os discos gravados retornam à Discoteca o cenário político é desfavorável. Com o golpe do Estado Novo em 1937, o prefeito de São Paulo Fábio Prado é substituído pelo interventor Prestes Maia. Mário de Andrade é exonerado do cargo e Oneyda encontra-se em desespero com o corte de recursos para a Discoteca. Em carta a Mário de Andrade onde comenta a visita do prefeito ao arquivo, relata que não havia mais onde guardar os objetos coletados, considerados “bugiganga” pelo novo gestor: “Fiquei, como resultado da visita, com uma nítida, uma aguda sensação de perigo. E com a convicção de que

precisamos tratar de salvar isto aqui, principalmente o material folclórico, de qualquer jeito” (ALVARENGA, 1983 p.140). Para piorar, os discos em acetato gravados começavam a deteriorar com os meses, e não se podia escutá-los antes de fazer as cópias. Para produzir as cópias, era necessário fazer a chamada “matrização” onde seria extraídas uma mãe e uma matriz da gravação. Um procedimento custoso, mas urgente.

[...] parece que com o tempo a massa de que o alumínio é recoberto fica muito ressecada, dando um chiado horrível... tenho medo de que, dentro talvez de pouco tempo, em vez de um Bumba-meu-Boi ou qualquer coisa que o valha, a gente tenha, como diz o Pacheco, um solo de chiado com acompanhamento de bumba-meu-boi (ALVARENGA, 1983, p. 230).

Embora práticos e economicamente viáveis para atividades de gravação em campo como a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, os discos de acetato para gravação instantânea tinham a desvantagem de ser extremamente sensíveis. A fina camada de nitrocelulose que cobria o disco de alumínio para que fossem cravados os sulcos do som, os tornava extremamente vulneráveis à processos como oxidação, exsudação por ácido palmítico, descamação e fissuras no revestimento laminado do disco. Eram necessárias agulhas específicas para a audição desses discos e, mesmo assim, a camada se deteriorava a cada audição, tornando o disco altamente perecível.

Músicos e pesquisadores brasileiros (inclusive o próprio Mário de Andrade) estavam ávidos para escutar (e estudar) o material, mas nada se podia fazer enquanto não houvesse verba para a matrização dos discos¹⁰. É nesse momento, em que os discos deterioravam no porão, que a Biblioteca do Congresso de Washington, e outras instituições pelo mundo, iniciam as propostas de parceria para ter acesso às gravações.

Gravando sons: os serviços fonográficos da Biblioteca do Congresso em Washington em tempos de Segunda Guerra

Para podermos entender os objetivos do convênio entre a LOC e DPM, será preciso conhecer brevemente as transformações que aconteceram no *Archive of American Folk Songs* a partir da entrada Segunda Guerra Mundial.

O *Archive of American Folk Songs* foi fundado em 1928 como uma pequena seção da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso. Robert Wilson Gordon, seu primeiro

¹⁰ A cópia de parte dos discos só iria acontecer em 1945-46 quando Oneyda enviou à Byington & Co 87 discos da Missão de Pesquisas Folclóricas e os 5 discos com a Congada de Lambari.

curador, era um grande entusiasta da mecânica, e foi considerado pioneiro nas gravações de canções folclóricas nos Estados Unidos. O arquivo de música folclórica da LOC foi inaugurado com sua coleção particular de gravações feitas na Carolina do Norte, Geórgia e Califórnia, totalizando 900 fonogramas em cilindros de cera e discos de acetato. A intenção inicial de Gordon seria transformar o arquivo em um Instituto de Musicologia dentro da LOC, voltado à coleta e ao estudo de canções tradicionais dos Estados Unidos. Como não havia verba do governo para Gordon, o projeto era sustentado com doações privadas. Com a Grande Depressão nos Estados Unidos, as doações diminuem e Gordon é demitido.

O texano John Avery Lomax, que desde a infância já anotava a música folclórica do sul dos Estados Unidos assume, em 1932 a direção do arquivo da LOC e, em 1933 parte, acompanhado pelo filho Alan, para sua primeira expedição fonográfica sob os auspícios da LOC. No Texas, pai e filho visitam fazendas-prisão onde gravam as conhecidas canções de trabalho, blues e baladas cantados pelos prisioneiros. Como Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, Lomax procurava registrar formas de arte tradicionais que ele via como ameaçadas pela ampla aceitação da música popular e pela influência do rádio e da indústria fonográfica. Lomax tinha esperanças de que, de certa maneira, os antigos prisioneiros pudessem ressoar uma cultura “intocada pelo mundo moderno”. Em relatório anual produzido para a LOC em 1933, John Lomax escrevia que os prisioneiros “largados com seus próprios recursos para entretenimento, eles ainda cantam, especialmente os prisioneiros de longo prazo que foram confinados por anos e que ainda não foram influenciados pelo jazz e pelo rádio, as distintivas melodias negras dos velhos tempos” (LOMAX, 1940, p. 24).

Diferente de Gordon, John Lomax contava com recursos federais para sua pesquisa e foi beneficiado pelas políticas do New Deal que buscavam tirar os Estados Unidos da Grande Depressão causada pela crise de 1929. Em 1936 é contratado como consultor para coletas de folclore do Federal Writers Project e a Historical Records Survey, programas gerados pela *Work Progress Administration* (WPA). O programa de combate ao desemprego empregou 8,5 milhões de pessoas em 1,4 milhão de projetos públicos em seus oito anos de existência, como a construção de pontes, represas, rodovias etc. A atividade musical foi contemplada no Federal Music Project (FMP) que, entre outras atividades, incluía coleta e pesquisa de material folclórico

Em 1937, aos 24 anos de idade, Alan Lomax é contratado como Assistente do Arquivo da LOC após sua famigerada expedição ao Haiti. Harold Spivacke, então diretor da Divisão de Música, publica em memorando de 14 de agosto de 1937 um plano de coleta sonora estratégica que exploraria a diversidade da expressão cultural dos Estados Unidos, focando o olhar sobre comunidades diaspóricas. Spivacke autoriza três grandes viagens de campo por Kentucky, Ohio e Indiana, e Michigan e Wisconsin, todas elas propostas e realizadas por Alan Lomax (HARVEY, 2013, p. vii). A expedição aconteceu, com intervalos, entre setembro de 1937 e novembro de 1938 (quase simultânea à Missão de Pesquisas Folclóricas). Alan Lomax viajou de carro pela região dos Grandes Lagos, acompanhado por sua esposa Elizabeth, utilizando um gravador *Presto* e uma câmera de vídeo para registrar cantigas e histórias. Voltou com 250 discos e oito rolos de filme documentando a diversidade étnica e tradições expressivas de comunidades étnicas afro-americanas, britânicas, chippewas, croatas, finlandesas, francesas, alemãs, húngaras, lituanas, norueguesas, polonesas, romenas, sérvias, eslovenas e suecas.

Aqui há uma divergência crucial entre o projeto fonográfico dos Lomaxes e o de Mário de Andrade que dispensou a coleta de sonoridades das tradições musicais de imigrantes. Para além das linhas geográficas, Alan Lomax tinha percepção sobre o que soaria como música "autêntica" diferente da maioria dos folcloristas nacionalistas da época, como confirma Gage Averil:

Para Alan Lomax, "autêntico" não exigia que a música fosse de alguma forma "pura", pois ele era um defensor de muitas músicas 'criolizadas' de afro-americanos como blues e jazz. Em vez disso, a música autêntica significava música derivada de estratos sociais populares e pobres e não da elite (AVERIL 2008, p. 16).

Assim como seu pai, Alan Lomax também percebia a maneira como a música comercial vinha devorando culturas tradicionais e se aborrecia com estilizações do folclore que impediam a música folclórica de "falar por si mesma". Em 1938, ao visitar o Ohio Valley Folk Festival, Lomax escreve a Spivacke: "Era óbvio que essas pessoas conheciam muito material folclórico também, e não havia desculpa para um encontro chamado *Folk Festival* não dar a esse material a chance de falar por si mesmo" (HARVEY, 2013, p. xi).

Segundo Todd Harvey (2013), as viagens foram cada vez mais ampliando o pensamento progressista de Lomax que, em 1939, teve um processo aberto pelo FBI, por suas “associações comunistas”. Embora tentador, não seguirei discorrendo sobre a fascinante trajetória de Alan Lomax e suas percepções políticas que redirecionaram sua vida e seus trabalhos com o folclore por novos caminhos. Transcrevo, contudo, uma passagem de seu artigo *Saga of a folksong Hunter*, publicado na revista *HiFi Setero* em 1960 em que o autor faz uma breve revisão de sua trajetória como folclorista e comunicador. No artigo, Lomax traça paralelos entre sua biografia e os avanços das tecnologias de gravação sonora, e prevê os destinos das tradições culturais em tempos de consumo. No início do texto, ele relata o momento em que, ao gravar em uma fazenda no Sul do Texas o lamento de Blue, um lavrador de algodão que vestia trapos e um chapéu furado, percebeu que as gravações de campo não interessariam somente seus pares (folcloristas e intelectuais da classe média) e que, além de gravar notas musicais, ele estava registrando “a voz dos sem voz”.

O pessoal das plantações havia registrado seus sentimentos! ... Como Blue e seus amigos viram, a máquina de gravação pode ser uma voz para os sem voz, para os milhões no mundo que não têm acesso aos principais canais de comunicação, e cujas culturas estão sendo faladas até a morte por todos os tipos de pessoas bem-intencionadas - professores, missionários, etc. - e que estão sendo gritadas em silêncio pelos alto-falantes comerciais. Levei muito tempo para perceber que o ponto mais importante de minha atividade era equilibrar um pouco a balança, colocar a tecnologia sonora à disposição do povo, trazer canais de comunicação para todos os tipos de artistas e áreas (LOMAX, 1960, p. 1).

De acordo com o relatório anual da Biblioteca do Congresso de 1938, o *Archive of Folk American Songs* já dispunha de 2,959 discos e cilindros.

Com o intuito de ampliar ainda mais o arquivo, a LOC passa a emprestar seus equipamentos de gravação e discos virgens para coletores de outras instituições. Em 1939, em uma iniciativa promovida pela WPA a LOC empresta seu equipamento de gravação para mais “expedições” de música folclórica que nos interessam no estudo sobre intercâmbio de discos. Resultados dessas parcerias e do apoio financeira da WPA são as gravações sonoras da *WPA Florida expedition* e da *WPA California Folk Music Project* enviadas para a Discoteca Pública Municipal.

Quando percebe que “o trabalho do folclorista era dar voz”, Lomax observa um contexto político “amigável a esta ideia”. De acordo com o folclorista, a gestão de Franklin Roosevelt (de 1933 a 1945) “não foi apenas um momento de desenvolvimento político em que a América se conscientizou de suas responsabilidades sociais para com toda a população. Também foi um período em que o interesse na cultura norte-americana cresceu, floresceu e deu frutos” (LOMAX, 2005, p. 93). Foi com o apoio das políticas do New Deal e iniciativas como a criação do *Work Progress Administration* (WPA) que a cultura dos Estados Unidos seria “gravada, estudada e arquivada como nunca”. Para Lomax, até o momento, na música, pintura e literatura, a cultura americana ainda não se sentia em pé de igualdade com a europeia:

As reflexões sobre uma cultura americana própria ganharam força na era Roosevelt, e a busca pelas raízes folclóricas era parte disso. Os escritores da WPA passaram a escrever sobre o povo de suas próprias cidades e divulgar a América, que começou a ser fotografada, pintada e até muralizada. A América como uma civilização múltipla começou a ser gravada, estudada e arquivada como nunca (LOMAX, 2005, p. 93).

É preciso lembrar que, a partir de 1941, com entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra, se amplifica o incentivo a estudos sobre o “caráter nacional” financiados pelo Estado. Entre outros exemplos desta política de guerra apoiada em estudos sobre cultura, podemos citar a escola norte-americana de Cultura e Personalidade. Em um assumido esforço de guerra, antropólogos como Ruth Benedict, Margareth Mead e Geoffrey Gorer e Gregory Bateson se empenharam em investigar não apenas o, assim chamado, “caráter” das Nações inimigas para entender como vencê-las, mas também o “caráter” dos próprios estadunidenses e dos aliados, produzindo argumentos para políticas internas e externas. Muitos dos estudos desses antropólogos foram produzidos sob encomenda do *Office of War Information* (GOLDMAN; NEIBURG, 2002).

Nesse mesmo sentido, a partir de 1941 a LOC também recebe volumosos recursos públicos (Departamento do Estado e Office of the Coordinator of Inter-American Affairs e privados (Carnegie Foundation) para ampliar seu acervo de música folclórica dos Estados Unidos e de países vizinhos. Os recursos seriam utilizados para a compra de equipamentos para gravação de campo, criação de um laboratório de copiagem (e venda) de discos e parcerias com colaboradores externos para a coleta de gravações pelo mundo.

A Carnegie Corporation foi uma das fundações culturais atuantes no corpo de consultores da Comissão de Música do Departamento de Estado/OCIAA, ao lado de

empresas comerciais das áreas de cinema e rádio, universidades e escolas de música. Em 1941 a fundação destinou verbas para a criação de um Laboratório de Gravação dentro da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso. Com tecnologias para a duplicação de gravações da coleção, o Laboratório foi um marco fundamental para a ampliação e difusão do arquivo e início das parcerias com arquivos sonoros e instituições de pesquisa de outros países.

Corinne Pernet (2004) adiciona ainda o fato de que durante a Guerra “viagens de campo dentro dos Estados Unidos estavam fora de questão” e por isso o arquivo estadunidense passa a patrocinar projetos de gravações em países como México e Cuba e a incentivar programas de permuta e intercâmbio com outros arquivos sonoros, como será o caso da nossa Discoteca Pública Municipal.

Para o arquivo norte-americano, esta foi uma forma conveniente de adicionar novos materiais à sua coleção, mesmo durante os anos de guerra, quando viagens de campo dentro dos Estados Unidos estavam fora de questão por causa do racionamento de gasolina e pneus. O American Folksong Archive também começou a produzir discos com a finalidade específica de “fazer a permuta com instituições culturais de outras repúblicas americanas... Outra possibilidade eram contratos de intercâmbio satisfatórios para ambas as partes. Assim, o Arquivo Sonoro de São Paulo, que anteriormente não quis compartilhar gravações com Seamus Doyle, disponibilizou cópias, na base de permuta, com a Biblioteca do Congresso apenas alguns anos mais tarde (PERNET, 2014, p. 89).

Nesse sentido, veremos que entre 1941 e 1945 a Divisão de Música da LOC encabeçará projetos de coleta musical em países como México (Henrietta Yurchenco), Alasca (Amos Berg), Panamá (Niron Schneffer), Cuba (Fernando Ortiz), Argentina (Carlos Vega), Guiana Holandesa/ Suriname (Michol Smith), e finalmente, o Brasil. Além do intercâmbio de discos com a Discoteca de São Paulo, a Biblioteca do Congresso apoia gravações de música folclórica brasileira conduzidas por Seamus Doyle (1941) Melville e Frances Herskovits (1941-1942), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1943)¹¹.

De acordo com o catálogo *Folk Music of the United States and Latin America: combined catalog of phonograph records* (1948), o arquivo já tinha ultrapassado 10.000 discos de acetato, com mais de 40.000 temas musicais dos Estados Unidos e de outros países da América do Sul e Central em 1948.

¹¹ Mais sobre a coleção de música folclórica brasileira disponível na LOC na dissertação de mestrado desta autora (BINAZZI, 2019).

Exportando sons

Se no hemisfério norte a Política da Boa Vizinhança aumentava recursos da LOC para a gravação e duplicação de discos folclóricos com músicas de “toda a América”, aqui no Brasil o projeto original da Discoteca Pública Municipal andava de mal a pior com a falta de recursos para a preservação do material (e muito menos para novas gravações de campo).

A partir das cartas desse período trocadas entre Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga observamos que, mais do que obter discos de música folclórica dos países vizinhos, a Discoteca brasileira precisava desesperadamente de recursos financeiros e tecnologias para duplicar os seus discos para usufruto interno de pesquisadores e músicos locais. Emudecidos, os discos gravados pelo Departamento de Cultura não podiam ser reproduzidos livremente a qualquer momento. Ouvir um disco original em acetato sem que tivessem sido feitas cópias significava matá-lo aos poucos. E é aqui que percebemos que, embora contrariados com a possibilidade de encaminhar discos para serem escutados uma instituição estrangeira, Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga aceitam a proposta do intercâmbio, também pela possibilidade de salvar a sua documentação sonora. Além de trocar música gravada, as instituições estavam negociando tecnologias, e eram os recursos para a cópia dos discos que, mais do que uma gravação de vodu haitiano feita por Alan Lomax, tornaram o convênio interessante para a Discoteca.

Por quê trocar discos, e não apenas doar cópias? O que sabemos sobre como esses discos foram escutados? Por quê a Discoteca Pública Municipal? Por que a Biblioteca do Congresso? Na balança, o que se ganha e o que se perde com essa troca de sons e de discos físicos?

Da correspondência de Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, localizei um conjunto de 28 cartas trocadas entre 1939 e 1940 que documentam os primeiros pensamentos sobre o intercâmbio de discos e nos dão pistas sobre essa inicial resistência ao intercâmbio.

O primeiro documento sobre o “Caso Spivacke” (como Mário se refere às negociações sobre a parceria) é uma carta de maio de 1939 em que Oneyda relata a visita de Henry McGeorge, da Biblioteca do Congresso à Discoteca. Nela, já aparece a questão

da tecnologia à frente do conteúdo musical gravado e Oneyda conclui que o intercâmbio seria uma saída “gostosíssima e desolante” para o problema da preservação dos discos:

Acaba de sair daqui o sr. Henry McGeorge, da Library of Congress. Expus o caso do material folclórico a ele, a impossibilidade atual de intercâmbio por falta de matrimento e estudo das peças. O sr. McGeorge perguntou então se eu acreditava possível uma solução do problema, caso o Ministério das Relações Exteriores entrasse na dança. Inútil dizer que nós nos agarramos violentamente à ideia. Mário amigo, eu quero crer na eficácia desse remédio. É bem provável que cheguemos a esta conclusão ao mesmo tempo *gostosíssima e desolante*: vamos ter o nosso material estudado, por interferência dos Estados Unidos!!! Nós somos um povo divertidíssimo (ALVARENGA, 1983, p. 187).

É preciso lembrar que, àquela época, Mário de Andrade não era um grande entusiasta das políticas sociais e culturais dos Estados Unidos, tendo deixado registrado em artigos e cartas vasta documentação que indica antipatia e resistência a práticas racistas e imperialistas que, em tempos de Guerra impunham, por meio da cultura o *American Way of Life* para os países vizinhos (COLI, 1998, p. 160; GRILLO, 2015; BINAZZI, 2019).

Segue-se uma sequência de cartas em que Mário e Oneyda ponderam, com aparente desinteresse, sobre o envio de discos folclóricos aos Estados Unidos. Ao imaginar que a LOC comercializaria os discos do Departamento para os norte-americanos, enquanto no Brasil pesquisadores não tinham acesso aos discos, considera o intercâmbio “incongruente, inaceitável, absurdo” (ALVARENGA, 1983, p. 222).

Ao comparar o caso desse intercâmbio com outras parcerias que a LOC fez com arquivos de música folclórica, fica nítida a recusa da Discoteca brasileira em figurar passivamente como fornecedora de discos. Corinne Pernet (2008) destaca, entre outras trocas entre arquivos, o caso da Discoteca Pública Municipal como uma das poucas situações em que houve um “considerável espaço para compartilhamento e negociação”. A autora sugere uma certa equidade entre as instituições e um espaço aberto para que se negociasse uma troca justa entre projetos fonográficos de semelhante relevância científica.

Mário de Andrade, inclusive, chega a comemorar a superioridade “científica” da Discoteca em relação ao arquivo dos Estados Unidos,

E o fato dele não ter fotos, filmes, instrumentos e toda a documentação musical anexa ao documento musical, prova que a nossa Discoteca foi mais

cientificamente concebida e organizada que a dele... Viva nós, minha cara!" (ALVARENGA, 1982, p. 222).

De fato, para a expedição fonográfica brasileira foi precedida por uma minuciosa preparação científica, e se embasou, entre outras referências, na metodologia de coleta etnográfica apresentada pela antropóloga Dina Lévi-Strauss em curso ministrado no Departamento de Cultura em 1936. A coleta detalhada de informações sobre as práticas culturais, fotos, filmes, elaboração de fichas catalográficas e a complementação do registro sonoro com fotografias, filmes, questionários e cadernetas de campo realizados durante a *Missão* colocaram a instituição paulistana em posição de destaque no cenário mundial da coleta e preservação de gravações folclóricas.

A correspondência entre Mário e Oneyda que antecede a concretização do convênio revela uma longa negociação entre as instituições até que se chegasse a uma equidade entre as vantagens da troca. Por parte da Discoteca, parece não haver nenhum interesse em ter a música brasileira representada no gigantesco arquivo americano. Mas, se a LOC enviasse discos de sua coleção, a troca poderia trazer algum benefício. A correspondência dá pistas de sobre o interesse em um repertório que contribuísse com estudos sobre a formação identidade musical/cultural no Brasil. Mário de Andrade sugere que Oneyda escolha, dentro do vasto arquivo da LOC, um recorte temático específico: “quanto ao que você escolher, pergunte desde logo, o que eles têm de negros da África; de Portugal, de Cuba; de ameríndios; e de negros africanos de origem, já nos Estados Unidos” (ALVARENGA, 1983, p. 222).

Como Mário de Andrade já soprava nas cartas de 1939, as músicas de negros das Américas gravadas pela LOC embasariam estudos sobre as origens da música brasileira e suas raízes africanas. Em relatório de 1942, mesmo antes de receber os discos da LOC, Oneyda já comemorava esta possibilidade em uma edição especial da Revista do Arquivo Municipal:

Outro excelente trabalho já em realização, é a troca de cópias dos nossos discos folclóricos com material da mesma espécie gravado pela Divisão de Música da Biblioteca do Congresso de Washington. Visto que a música popular norte-americana sofreu uma das influências que atuaram também na música brasileira - a influência negra, - a existência na Discoteca de material folclórico norte-americano representa um meio excelente e indispensável de estudos comparativos, necessários ao esclarecimento de muitos casos da nossa música popular. Tendo sido proposto à Discoteca, o intercâmbio demonstra, além do mais, o interesse que as nossas pesquisas folclóricas já despertam no estrangeiro (ALVARENGA, 1942, p. 16).

Os discos americanos remetidos em fevereiro de 1943 só chegariam ao Brasil em setembro, como confirma Oneyda Alvarenga em carta de 15.06.1943¹². Na carta, Oneyda conta que havia remetido os discos brasileiros ao consulado norte-americano em 28 de julho, e que estes só deveriam chegar aos Estados Unidos em 15 de outubro daquele ano. Essa carta nos permite espiar Oneyda Alvarenga escutando os discos, buscando fazer comparações entre o vodu do Haiti e o Catimbó do Pará. Nela, também percebemos sua reação ao lidar com os discos de vidro da LOC. Esse suporte, frágil mas funcional, substituía o alumínio na fabricação dos discos de acetado, uma vez que, segundo o próprio Harold Spivacke, em tempos de Guerra o alumínio estava em falta.

O meu medo de lidar com material tão frágil me impediu de satisfazer bem a minha curiosidade. Ouvi apenas uns três discos vodú que me causaram um prazer extraordinário. É enorme a semelhança deles com alguns dos nossos discos de feitiçaria. A semelhança se estende mesmo ao timbre vocal. Um dos solistas que escutei tem uma voz absolutamente igual à de um mulato ou caboclo, não me lembro agora, de quem gravamos uma porção de cantos de catimbó (ALVARENGA, carta de 15 jun. 1943).

Escutando sons

2020. Quase oitenta anos depois do intercâmbio dos discos, onde estão todos esses sons colecionados? Como escutá-los? Quem os procura e para quê?

Apesar do aparente entusiasmo de Oneyda Alvarenga frente às coleções recebidas, pouco sabemos sobre como os discos foram escutados e se realmente, eles teriam contribuído para estudos comparativos. Até onde sabemos, não há nenhuma publicação brasileira que tenha se valido desta documentação sonora.

Se o material brasileiro enviado aos Estados Unidos foi estudado ou consultado por pesquisadores daquele país naquele período, também não sabemos. Arrisco afirmar que naquele momento histórico, a música folclórica prensada em disco representava a grande novidade da possibilidade de se materializar e objetificar o som. E esse objeto-som, com diferentes dimensões e fabricados com diferentes materiais, agora poderia ser colecionado, quantificado e trocado.

Incorporando centenas de discos de música folclórica brasileira em sua coleção, a Biblioteca do Congresso se aproximava do objetivo de ser o maior arquivo sonoro de

¹² Receipt from Exchange. In: The Discoteca Pública Municipal Collection. AFC 1943/001. Correspondence [pasta 2]. American Folklife Center. Library of Congress, Washington DC.

música das Américas, e essa imensa coleção reverberava as políticas culturais de um tempo de Guerra em que se buscava forjar uma unidade cultural (e sonora!) entre “bons vizinhos” latino-americanos. Bons vizinhos que segurariam a economia em tempos de crise, e seriam aliados (ou pelo menos neutros) na guerra contra países do Eixo.

Do lado de cá, Oneyda Alvarenga podia respirar aliviada por ter recebido da LOC, junto com as cópias das gravações da LOC em discos de acetato em base de vidro, os tão esperados discos virgens em base de alumínio para finalmente copiar (e salvar) grande parte dos seus discos em risco.

Alguns anos depois, em 1945, a diretora da Discoteca finalmente consegue verba pública para realizar a matrização para produzir cópias de um terço das gravações sonoras do Departamento de Cultura. Agora, a Discoteca poderia disponibilizar e distribuir cópias. Naquele mesmo ano, Mário de Andrade falecia em sua casa em São Paulo, restando a dúvidas se ele finalmente teria conseguido escutar todos os fonogramas gravados por sua tão sonhada Discoteca. Se não temos notícias dessa escuta, o aproveitamento dos discos da LOC pelo musicólogo parece algo ainda mais nebuloso e distante. Apesar disso, sabemos que a Discoteca Pública Municipal podia se orgulhar de manter, em sua coleção, valiosos discos de música folclórica do Haiti, México e Estados Unidos enviados pela LOC, conforme comprova Oneyda Alvarenga em publicações variadas sobre a Discoteca.

Em 1992, sob coordenação de Álvaro Carlini e colaboração dos funcionários da Discoteca Oneyda Alvarenga foi contratado um laboratório de som (Le Son Laboratório de Engenharia Sônica Ltda) para regravar os discos de acetato no sistema DAT (Digital Audio Tape). Nesse processo, pode-se “salvar” grande parte dos discos que não haviam sido matizados por Oneyda Alvarenga, embora uma parte (que ainda não foi quantificada) não pôde ser recuperada devido ao mau estado dos discos de acetato. Como esse processo aconteceu mais de cinquenta anos depois das gravações e, evidentemente, muitas delas estavam deterioradas, podemos concluir que, sim, o intercâmbio com a Biblioteca do Congresso teria contribuído com a preservação das gravações.

Em 1997, a Biblioteca do Congresso lançou um CD intitulado *The Discoteca Collection: Missão de Pesquisas Folclóricas (Brazil)* em sua coleção *Endangered Music Project* produzido por Mickey Hart e Alan Jabbour. No encarte, bilingue, fotos da Missão

e breves explicações sobre a Instituição paulistana, sobre a *Missão*, e sobre os os Xangôs, Tambor de Mina, Babaçúês, Pajelanças, Praiás, Côcos, Sambas, Carimbós e Bumba Meu Boi representados nas 23 faixas do disco. Entre as gravações, estão presentes músicas com qualidade sonora superior às que foram regravadas em DAT a partir dos acetatos, e algumas delas são inéditas, no sentido de não estarem mais disponíveis para audição na Discoteca Pública Municipal.

Pela primeira vez, o público, brasileiro e internacional, pôde escutar e adquirir as gravações em formato digital. No Brasil, a digitalização e disponibilização de parte dos fonogramas acontece em 2006 com o lançamento de uma coletânea contendo 6 CDs e um livro, também bilingue, com fotos e textos de especialistas como Flávia Camargo Toni, Marcos Branda Lacerda e Jorge Coli. Anos depois, em 2010, a Associação de Amigos do Centro Cultural São Paulo (que hoje sedia a Discoteca) lança um DVD com as Cadernetas de Campo da Missão, fotos e textos de Vera Lúcia Cardim de Cerqueira, Aurélio Eduardo do Nascimento e José Saia Neto.

Reconhecendo a importância dos esforços heroicos de nomes como Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e Alan Lomax no sentido de constituir arquivos sonoros públicos que dessem conta da diversidade cultural de um mundo entre guerras, e também a de pesquisadores que, desde os anos 90 se empenham na digitalização desse material me pergunto: o que a fonografia reserva para os tempos atuais?

Ainda sem respostas, arrisco supor que é chegado o tempo da Escuta. Uma vez constituídos esses imensos arquivos sonoros e resolvido o problema da deterioração dos discos físicos, acredito que é chegado o momento de escuta cada uma dessas gravações. Uma escuta profunda da música, suas vozes, seus autores, seus instrumentos, seus contextos, seus assuntos, suas intenções, seus ruídos e silêncios, talvez amplifique o conhecimento sobre realidades sociais daquele tempo e do nosso tempo.

Referências

ALVARENGA, Oneyda. ANDRADE, Mário de. Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. *A Discoteca Pública Punicipal*. Separata da Revista do Arquivo Municipal, n. LXXXVII. São Paulo: Departamento de Cultura, 1942.

_____. (org). *Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro* (5 vols.: Xangô, (1948), Tambor de Mina e Tambor de Crioulo (1948), Catimbó (1949), Babassuê (1950), Chegança de Marujos, (1953). São Paulo, Discoteca Pública Municipal, 1948-1953.

_____. *O Mundo dos Discos*. Entrevista concedida ao *Diário da Noite* em 17 ago. 1938.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3 ed. São Paulo: Livraria Martins/ Instituto Nacional do Livro, 1972.

_____, *Justificação de verba para 1937 sobre gravação de discos*. São Paulo (município). Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. Fundo Discoteca Pública Municipal. PASTA 1935 a 1939. Não catalogado.

AVERIL, Gage. Ballad Hunting in the Black Republic: Alan Lomax in Haiti, 1936-37. *Caribbean Studies*, v. 36, n. 2, 2008, p. 3–22.

BINAZZI, Biancamaria. *Fonografia em trânsito: o intercâmbio de discos entre a Discoteca Pública Municipal de São Paulo e a Biblioteca do Congresso em Washington (1939-1943)*. Orientadora Flávia Camargo Toni. Dissertação de Mestrado em Filosofia, Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CARLINI, Álvaro. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 1994.

CARLINI, A.; LEITE, E. A. (org). *Catálogo Histórico-Fonográfico da Discoteca Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993.

CAROZZE, Valquíria M. *Oneyda Alvarenga: da poesia ao mosaico das audições*. São Paulo: Alameda, 2014.

DUARTE, Paulo. Contra o Vandalismo e o Extermínio. *O Estado de São Paulo*, 7 out. 1937.

GOLDMAN, Marcio; NEIBURG, Frederico. Da Nação ao Império: A guerra e os Estudos do Caráter Nacional. In: De Estoile, B; Neiburg, F; Sigaud, L. (org.) *Antropologia, Impérios e Estados Nacionais*. Rio de Janeiro: Relume/Dumara, Faperj, 2002.

GRILLO, Angela T. *O losango negro na poesia de Mário de Andrade*. Tese de doutorado em Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas USP. São Paulo, 2015.

HARDIN, James. *American Folklife Center: an illustrated guide*. Washington. Library of Congress (2004). <https://www.loc.gov/folklife/guide/>.

HARVEY, Todd. *Michigan I-O: Alan Lomax and the 1938 Library of Congress Expedition*. Library of Congress/ Dust to Digital. Atlanta, 2013.

LOMAX, Alan. *Alan Lomax: Selected Writings, 1934-1997*. AVERILL, Gage (org). New York: Routledge, 2005.

_____. Saga of a folk song hunter. In: *Hi-Fi Stereo review*. May, 1960. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/afc2004004.ms090123/>>. Acesso em 28 de julho de 2019.

LOMAX, John A. *Annual report of the chief of the Division of Music, Carl Engel, in Archive of American Folk Song: A History 1928-1939*. Library of Congress Project, Work Projects

Administration, 1940. Disponível em: < <https://www.loc.gov/collections/lomax> >. Acesso em 26 jul. 2019.

PERNET, Corinne A. Pela cultura genuína das Américas. Folclore musical e política cultural do Pan-Americanismo, 1933-1950. In: *Revista Brasileira de Música*, v. 27, n. 1, p. 17-49, jun., 2014.

PERNOT, Hubert. *Art populaire: travaux artistiques et scientifiques du 1er Congrès international des arts populaires*. Prague, 1928; Paris: Duchartre, 1931.

STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham; London: Duke University Press, 2003.

SPIVACKE, Harold. *Annual Report - Division of Music (for the fiscal year ended June 30, 1940)*. Washington: United States Printing office, 1941.

TACUCHIAN, Maria de Fátima G. *Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)*. Tese de Doutorado em História. Universidade de São Paulo: FFLCH, 1998.

The Discoteca Pública Municipal Collection. AFC 1943/001. In: Guides to the collections in the Archive of Folk Culture. American Folklife Center. Library of Congress, 1995.

TONI, Flávia C. *Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura do Município de São Paulo, 1985.

_____. *Missão de Pesquisas de Folclóricas*. In: Mário de Andrade - Missão de Pesquisas Folclóricas. Caixa com seis CDs e um livreto. São Paulo: Serviço Social do Comércio – Sesc-SP. Secretaria Municipal de Cultura, Centro Cultural São Paulo, 2006, p. 71-99.

The use of an interactive music system as an aid for exploring sound in music education in a rural area

Mario Alberto Duarte-García¹,
Emma Wilde¹,
Rodrigo Cortez-Madrigal¹,
Jorge Rodrigo Sigal-Sefchovich^{1,2}

¹ The National Autonomous University of Mexico, UNAM.
mduarte@enesmorelia.unam.mx

² Mexican Centre for Music and Sonic Arts, CMMAS.
rodrigo@cmmas.org

Abstract: Technology has been widely used for educational processes; in the arts several researchers have investigated the employment of computational systems and gadgets to approach younger audiences. This paper describes the design and implementation of an interactive music system used as a tool for an electroacoustic music course for children in a rural community. The system comprises a MaxMSP digital interface and an OSC Controller app for Android. Graphic User Interfaces were created in MaxMSP in order to process individual musical parameters, this can be controlled by mobile devices using Open Sound Control OSC protocols. The interactive system was used by children (6-15 years old) to explore sound worlds during a series of electroacoustic music courses and workshops.

Keywords: interactive music systems, sound mobile apps, electroacoustic music, music educational program, socially underserved communities.

El uso de un sistema de música interactivo como ayuda para explorar el sonido en la educación musical en un área rural

Resumen: La tecnología ha sido ampliamente utilizada con fines educativos; en el ámbito artístico, diversos estudiosos han empleado dispositivos móviles y sistemas computacionales para acercarse a las audiencias más jóvenes. Este artículo describe el diseño y la implementación de un sistema musical interactivo como herramienta educativa, fue utilizada en un curso enfocado en el estudio de la música electroacústica en una comunidad rural. El sistema interactivo se integró por una interfaz digital en MaxMSP y un Controlador OSC en una aplicación para Android. Las interfaces gráficas de usuario en MaxMSP sirven para procesar diferentes parámetros musicales que pueden ser controlados por medio de la aplicación móvil por medio de protocolos OSC. El sistema interactivo fue utilizado en un curso educativo por estudiantes de primaria y secundaria (6-15 años), con el objetivo de explorar el sonido en una serie de cursos y talleres de electroacústica.

Palabras Clave: Sistema musical interactivo, aplicaciones móviles para el sonido, música electroacústica, programa educativo musical, comunidades en desventaja social.

1. Introduction

The evolution of technology has allowed for the development of hardware and software at affordable prices which means that not only specialized musicians have access

to such technology. Now people from different age groups, especially younger people, can access technology for the purposes of music creation. Interactive music systems have changed the way in which musicians are involved in the making music process and more people are engaging with music at earlier stages of their lives. Younger children have a very natural approach to technology, and this can be taken advantage of to create strategies for teaching electroacoustic music at elementary levels of education.

The use of music technology in the classroom has been widely explored by several researchers; Manzo (2007) developed an open source application to assist teachers in delivering performance and composition lessons through the use of an interactive music system called EAMIR¹. Additionally, Manzo (2011) wrote a book to guide teachers and students in the development of interactive music systems for educative creative processes (*Max/MSP/Jitter for Music*). LaRose, Burns & Chupka (2014) used a motion tracking application to teach music composition to children with special needs in elementary schools. Moreover, Masu *et al* (2017) designed an interactive system called *Robin flock* to generate and manipulate different musical parameters in real time in order to allow children to create polyphonic compositions. *Robin flock* stimulated children to participate in the compositional process. Tobias (2018) argues that the use of digital media and new technology provides students with opportunities to engage with music through a “new literacy” that new forms of media brings into account and this must be regarded in the development of music education programs.

All these projects suggest that the use of music technology in the classroom has a potential to bring young students into music fields and can provide an important opportunity in the development of creativity in children as well as a pedagogical tool for teachers in the delivering of their music teaching.

Around the world there are various examples of educative programs related to music and education. We can mention the holistic pedagogical work in the UK of Leigh Landy (2012) *Making Music with Sounds*, which is a fundamental text to approach to sound-based music composition. This book is reinforced by Landy’s online pedagogical *ElectroAcoustic Resource Site EARS II*. Another example is *Eersteklasconcerten* by Musica, Impulse Centre for Music in Belgium. In this program primary school children

¹ <http://www.eamir.org>

attend a music hall for one day and interact with different ensembles and performers, this activity introduces the children to contemporary instrumental music (Regenmortel, 2017: 93). There have been some efforts to promote access to electroacoustic music in Mexico; for example, the Mexican Centre for Music and Sonic Arts CMMAS in Morelia, has been developing the program *Acercamientos Sonoros*² (sound encounters) since 2015. The main aim of this program is to reduce the distance between the creation of electroacoustic music and the public, as well as to arouse the interest of children and teenagers in music created or performed with new technologies. It is fair to also mention that many independent artists have worked in various non-institutional initiatives involving electroacoustic that go beyond the scope of this text.

The educative programs described above are mainly set in cities. The study of electroacoustic music in schools located in rural areas of Mexico has been little explored. This research investigated the use of an interactive music system as an educative tool, using a mobile phone app which controls a graphic user interface in MaxMSP through OSC communication. This tool was used in a pedagogical program in a rural community in Michoacán, Mexico.

2. Community Background

The town of Tumbisca is located 35 kilometers from Morelia in the middle of the mountains of the Trans-Mexican Volcanic belt. The main economic activities are related to woodcutting, sap extraction from trees, beekeeping and mezcal production. This locality has around 200 inhabitants, Tumbisca has a high level of social disadvantage and marginalization compared with the national average (INEGI, 2005). The community does not have access to technological communications such as broadband internet, fixed landline connections or computers. All these services are substituted by mobile devices and smartphones.

A quarter of the population are children aged from 5 to 15 years old. There are 40 children that attend the primary school which has only one teacher, and three teachers deliver the lessons to 20 adolescents in the secondary school. There is a lack of artistic subjects offered in the schools although these are a compulsory part of the national

² <http://cmmas.org/as/>

curriculum for basic education. The teaching staff is not artistically specialized; in consequence they have to look for other kinds of activities in order to fulfill the curriculum. The educative program was implemented in Tumbisca due to the social features described above and the willingness of the community to participate in this project.

3. National Arts Curriculum Content for Basic Education

The Mexican Public Ministry of Education stipulates that children in primary schools should receive 1 hour of artistic education per week whereas students in secondary level need to have at least 3 hours of artistic training (SEP, 2017). In the same document, the Ministry leaves open the options depending on the teaching staff availability and there is a choice of artistic fields to be studied which includes music, theatre, fine arts or dance. Additionally, the document establishes general competences and skills for all the arts sharing same pedagogical objectives in primary and secondary levels at a different depth. The study of arts is divided into four areas:

1. Artistic practice: To develop an artistic project.
2. Basic elements: To study the basic elements of music (music parameters).
3. Expression and creativity: To create an artistic work.
4. Arts and environment: To promote artistic and social relationships between the art and the community.

As we see above, all these areas can be addressed by different approaches depending on the school's resources and teaching staff availability.

The teachers of Tumbisca have been very active with trying to get artists and NGOs from the region to deliver these four areas described above. The main issue with this approach is that some artists and NGOs involved only go to the community to deliver concerts, exhibitions or workshops one to three times per year depending on the commitment and budget of the organization. The strategy employed by some NGOs is to do one single workshop in one community in order to reach more people and more

localities. Although, this strategy is understandable due to fact that they need to show figures to sponsors or government in order to get funding, this policy does not solve the educational lagging in the community. The amount of time employed does not meet the criteria of the minimal time framework stated by the Public Ministry of Education in the National Arts Curriculum and these activities are only focused on one or two of the four areas of artistic study stated above.

To solve the artistic educational lagging problem, it is necessary to consider the continuity of artistic activities in a school and not only the quantity of people that can be reached in one single time. The Music Maze program³ by Birmingham Contemporary Music Group addressed this kind of problem; they deliver a series of workshops on Sundays about once a month for one year. The program is aimed at children aged from 8 to 11 years old. The workshops are an opportunity to play or start to play an instrument as well as start to create music; at the end of the year children have a concert for family and friends. An implementation of a program like Music Maze in Tumbisca would require a large amount of funding, resources and infrastructure that Tumbisca does not have. We tried to contribute to music education, addressing the educational lagging problem with the help of music technology in order to fulfill the four areas described above throughout the study of electroacoustic music using a very basic configuration of an interactive music system. In this sense we believe that our research can contribute to the mitigation of the music educational lagging problem. The tools created for this research will be described below.

4. Interactive Music Systems

A system has been defined by Backlund (2000) as an array of elements that are interconnected to achieve a goal; each element in the system is affected by the response of the others. According to Manzo (2011) an interactive music system is a set of hardware/software arrangements that is designed to manage a musical task in real-time; it has mainly been associated with accomplishing performance and compositional objectives. Interactive music systems propose an active way of engaging with music where children can explore musical parameters through interactions with computers or

³ <https://www.bcmg.org.uk/music-maze>

gadgets. An interactive system is generally integrated by a computer and physical/digital interfaces. The computer is the musical brain of the system; it can analyze, process and transform the sound, while the interface bridges the physical world with the digital. These input devices can convert gestures, movements and actions into computer data code (Winkler, 1995, p. 4). As stated above, human actions captured by the interfaces can modify the sound using computer programs, the elements of the interactive systems are interrelated, and the actions affect the response of the other components in the system.

Interfaces have undergone a significant development during the last decades, midi controllers marked an important step in facilitating the spread of electronic music, the use of these physical devices for performance and composition allowed for the development of interactive music systems and more people started to incorporate new technology as a source of musical configurations, developing the interaction between musicians and computer music. In this sense, interactive systems helped to ‘establish a common language for both technological and musical invention’ (Boulez, 1986, p. 10). Smart devices brought about a second revolution in the development of interactive systems, digital interfaces can be downloaded in just seconds, having the advantage of a quick and economic access compared to a physical interface. Digital interfaces and *apps* can be modified and edited according to creative/artistic needs; also, they can be taken everywhere and connected wirelessly through WIFI access using an OSC protocol.

4.1. Open Sound Control

OSC Open Sound Control is a protocol of communication between electronic devices across a network. OSC transports messages containing data among computers and devices sharing musical parameter information in the embedded system. This communication receives the messages using the User Data Protocol UDP setting a localhost IP and the port to transmit the information over the network. The basic elements in an OSC message consist of two elements: firstly, the symbolic address and message name; secondly, the data package of the message (Wright & Freed, 1997, p. 153).

OSC has been widely used in the communication of digital interfaces in *apps* for smart devices such as mobile phones and tablets, with the purpose of open interaction

possibilities between sound creators and multimedia devices. OSC protocol promoted the creation of music in a different way than had been seen before; now a person can manipulate musical parameters just by using finger movements in the screen of their gadgets to participate in a performance or to process sound to compose.

This new approach entailed a change of paradigm from a studio-focused system with specialized equipment to a musical interface that can be carried in the pocket using the smart devices features such as touch screens, gyroscopes and cameras to process sound and to create music.

5. System Components

This research project created an interactive music system consisting of a smartphone app using an OSC controller and a graphical user interface (GUI) in MaxMSP⁴. The main objective of the system is to control and manipulate musical parameters with an educative purpose. This system was used to teach basic concepts of sound and electroacoustic music to children aged from 6 to 15 years old.

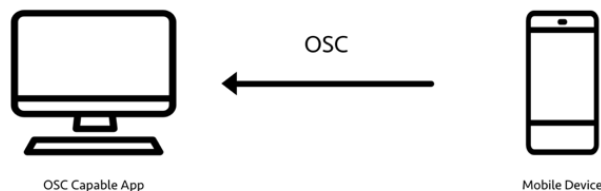
Today there is a plethora of applications that use the OSC protocol to implement control interfaces on mobile devices, by simply searching the most popular application galleries we can find many options for both paid and free control interfaces. Due to the nature of the project, we needed an application to be simple and lightweight enough so that it could be run on modest phones.

To develop the interactive system used in this research, an OSC custom-made app was written in *Processing*⁵, a programming language based on Java. While the GUI was developed in MaxMSP, this interface processes the sound events in the computer and can be controlled using the OSC app (Fig. 1).

⁴ <https://cycling74.com/>

⁵ Processing is a flexible software sketchbook and a language for learning how to code within the context of the visual arts. For further reference see <https://processing.org>

Figure 1. Communication System, main interface on the computer (left), router of the local network (center), app on the mobile device (right).



Authors' production.

5.1 GUI MaxMSP

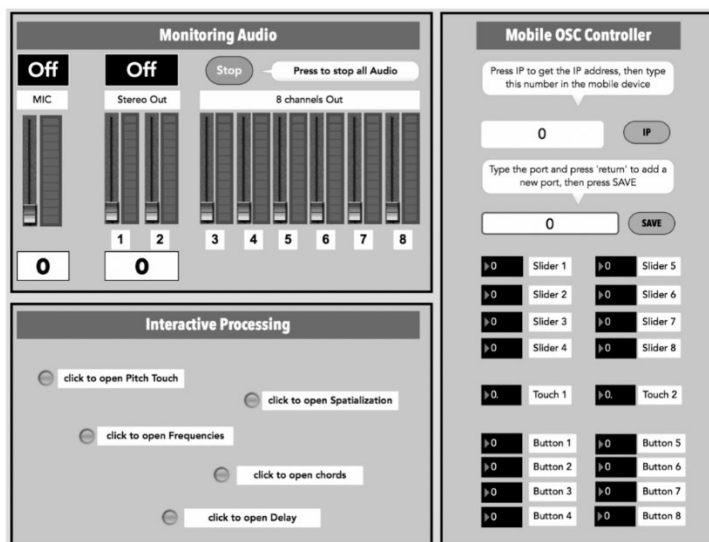
The interface in MaxMSP⁶ comprises three main modules of sound processing:

- Audio monitoring
- Mobile OSC controller
- Interactive processing

The first module is used to control the volume of the audio in the interface (in case of live instruments), both the input and the output in 2 or 8 channels. The second one monitors the data sent from the mobile device, while the third one consists of several sub-interfaces that process the information of the controller (Fig. 2).

⁶ The GUI could be run as a standalone application.

Figure 2. Graphic User Interface, modules of monitoring, control and audio processing in MaxMSP.



Authors' production.

5.2 OSC Controller

The aim of the application is to serve as a control interface for a musical environment developed by Max. The communication is carried out using the Open Sound Control and carrying information through User Data Protocol UDP. We wanted to develop an open source app in this research rather than acquiring licenses from the established interfaces in the market. Using an open source app would allow for easier sharing in the schools and experimenting in the community in a few months.

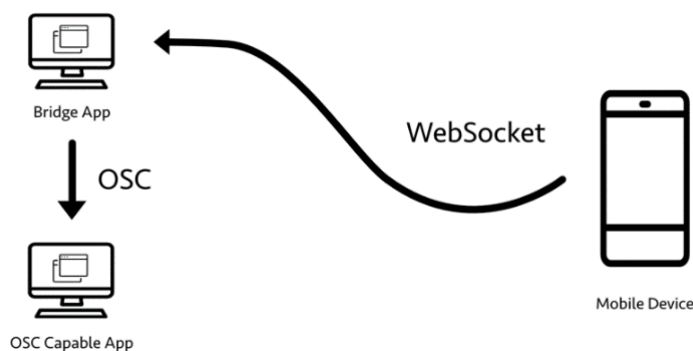
5.2.1 Processing Architecture/Design

Processing is an open source programming language which aims to help artists to integrate new technologies within the context of the visual arts. Easy to implement, it is used as a means of teaching and producing digital design multimedia projects (REAS; FRY, 2014, p. 9). This software also offers a possibility to execute the application on different operating systems including *Android* for mobile devices and it is possible to send information over OSC directly from the mobile device on the same network. With Processing we achieved a simple interface that was easy to use, but whose configuration remained somewhat technical and also had some additional limitations such as the need to install the necessary libraries manually in the source version of Processing, the need to

have Java installed in the desktop stand-alone edition and the need to make some configurations prior to the installation of the application in Android.

Despite its limitations, the application could be used, and feedback was received from field application experiences. With all this information it was decided to take a new approach to the problem in which these limitations could be solved. Given the increasingly popular web-oriented technologies, it was decided to explore the possibility of using the web browser to accomplish our purpose. Due to the difficulty of sending information over the network directly from the browser, it was necessary to use WebSocket, which is a communications protocol that enables interaction between a web browser and a web server. However, because OSC and WebSocket are different communications protocols, it is not possible to use both directly, which means that it is necessary to receive and forward information from one to the other. In other words, the information must arrive via WebSocket from the browser to the device and then be processed and redirected over OSC to the end application or device (Fig. 3).

Figure 3 - Web socket route map.



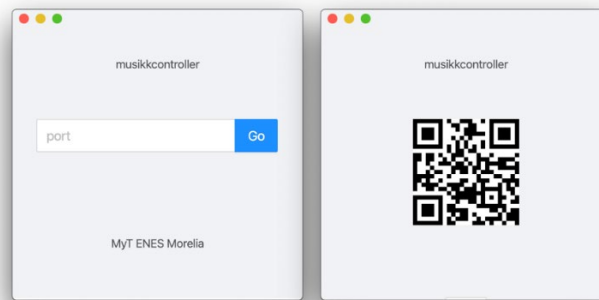
Authors' production.

A desktop application that acted as a bridge between WebSocket and OSC was ideal and also solved the second problem which was to serve the web application so that it could be accessed from a web browser. We used Electron⁷ for this purpose, a framework

⁷ Electron is an open-source software framework developed and maintained by GitHub. It allows for the development of desktop GUI applications using web technologies. For further reference see: <https://www.electronjs.org>

to build apps with HTML, CSS, and JavaScript. Using these technologies, we could have a first version of the application running in a short time while also ensuring scalability in the future. To facilitate usability for the user we also used QRCode to open the interface. The final result is a very simple and minimum config UI (Fig. 4).

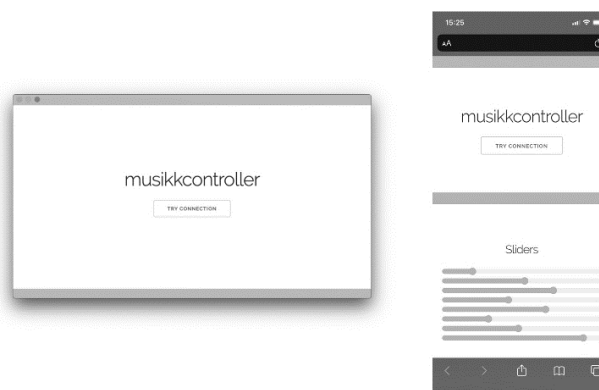
Figure 4 - QR home screen.



Authors' production.

To use the interface in the web application it is only necessary to scan the above-mentioned code to establish the connection automatically and without any configuration, you will be immediately redirected to the web browser (Fig. 5). At the moment it is a simple interface made with HTML and JS, it contains some simple widgets that allow us to interact easily and without the necessity of installing anything⁸, the drawback of this approach could be the unreliable mobile internet network in remote communities.

Figure 5. Web Browser.



Authors' production.

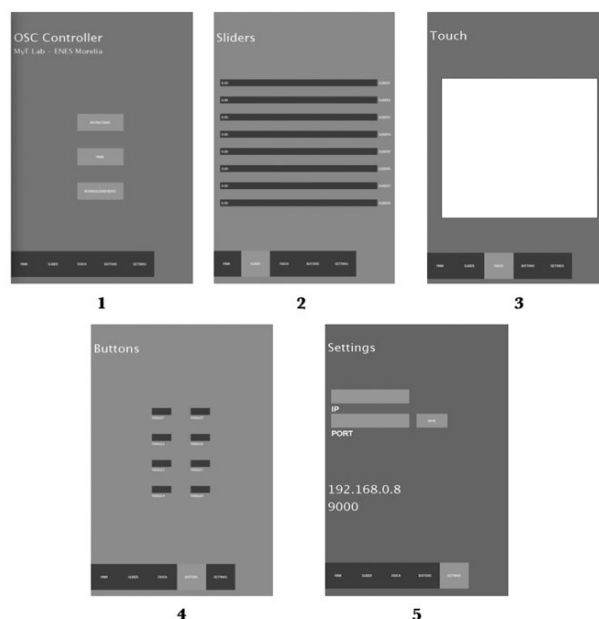
⁸ For attribution on used libraries please refer to the code which is available on Github. https://github.com/roicort/Processing_OSC and <https://github.com/roicort/musikkcontroller>

5.2.2. App GUI controller

The app on the mobile device consists of five screens (Fig. 6):

1. Main, instructions and general information of the app.
2. Slider, screen with 8 sliders.
3. Touch, uses a graph in two dimensions (X and Y).
4. Buttons, screen with 8 buttons
5. Settings, IP address and port configuration.

Figure 6 - This figure shows the GUI of the OSC controller App. Screen 1 Main, Screen 2 Sliders, Screen 3 Touch, Screen 4 Buttons, and Screen 5 Settings.

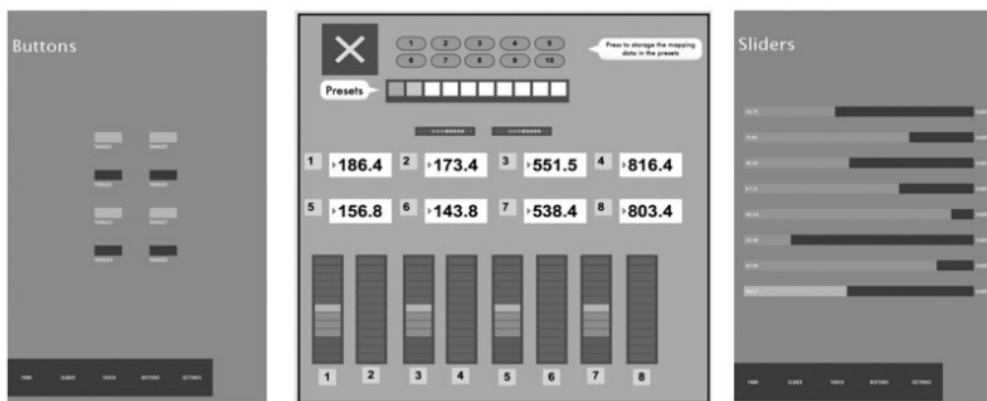


Authors' production.

The first screen of the OSC controller contains information about the instructions and configuration of the app. The process of interaction between the mobile device and the graphic interface in the computer begins when establishing the connection in the local network through the IP address. For this, the graphical user interface in MaxMSP (Fig. 2) obtains automatically the IP of the network to which the computer is connected. After

that, a Port number is required to establish the connection between the computer and the controller. This data, IP and Port, will have to be entered by the user in the Settings (screen 5) of the OSC Controller (Fig. 6). Once the connection is established, it will be possible to monitor the activity of the OSC Controller in the MaxMSP GUI and process different modules based on musical parameters. For example, the additive synthesis of frequencies in the MaxMSP GUI can be triggered by buttons (screen 4) and its volume controlled by the sliders in the screen 2 of the OSC controller app (Fig. 7).

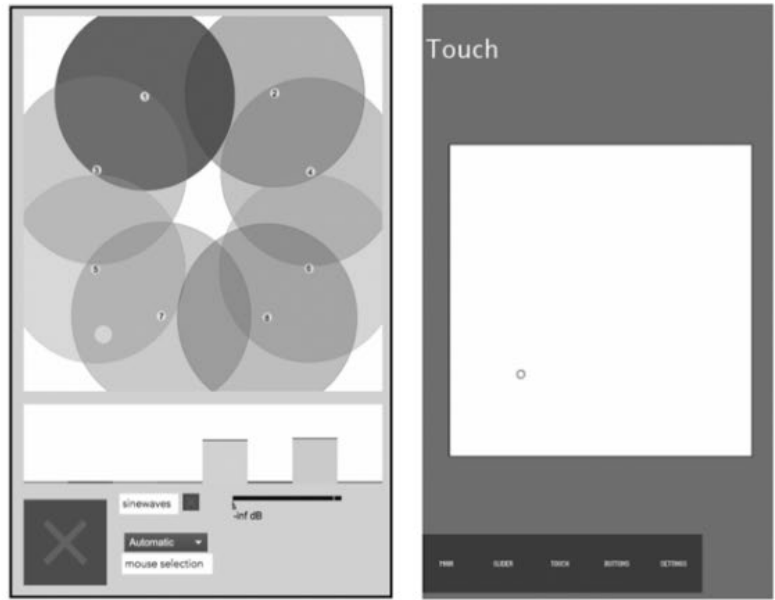
Figure 7 - Frequencies. The buttons (left) activate the frequencies in the graphic user interface (center) that can change their pitch when the sliders are activated (left) on the OSC controller app.



Authors' production.

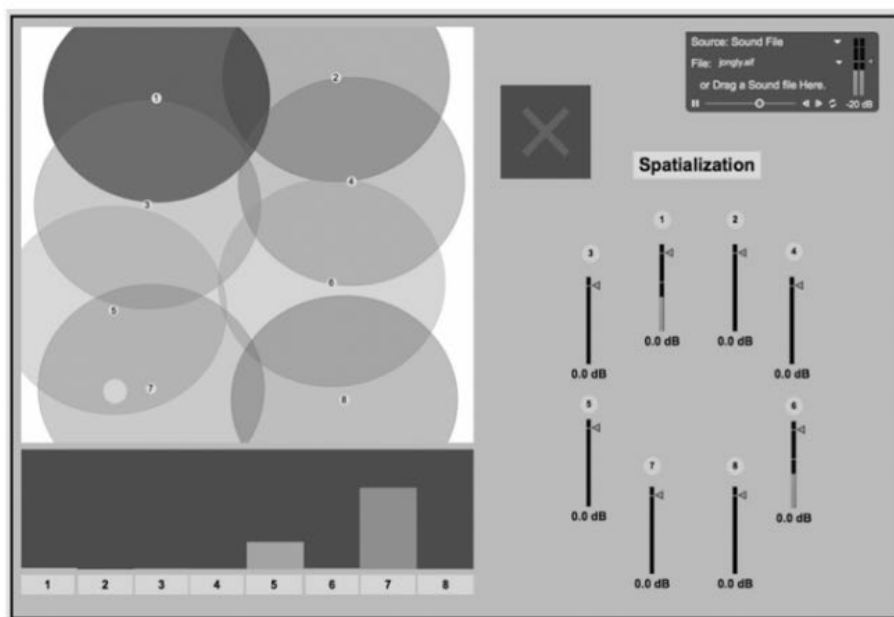
Pitch and spatialization modules can be modified by sliding the cursor over the surface of the mobile of the touch screen of the OSC Controller, pitch can be transformed, and sound can be diffused into 8 channels (Fig. 8).

Figure 8. Pitch Touch. The GUI in the computer receives the information of the movements produced by the touch of the app GUI controller (Touch). In the same way, a sound can be diffused into 8 audio channels (spatialization).



Pitch

Touch



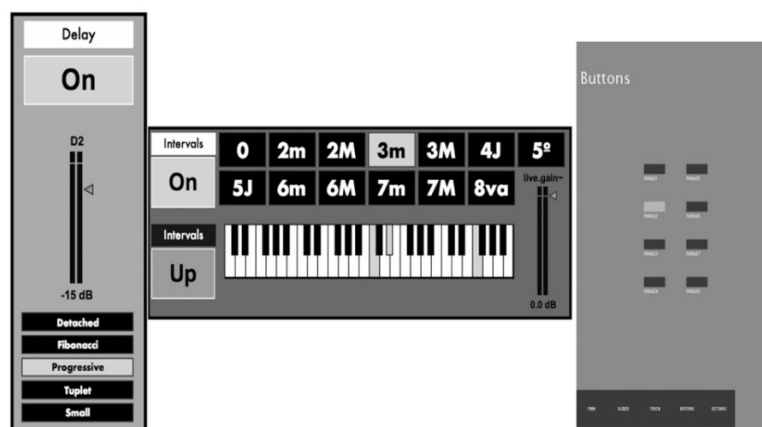
Spatialization

Authors' production.

Finally, the buttons of the fourth screen in the OSC Controller can trigger a musical interval module in the MaxMSP GUI. A sound can be pitch-shifted creating musical intervals in two octaves, these sounds can be time transformed using the variety of delay modules in the MaxMSP GUI (Fig. 9).

371

Figure 9 - Delay/Intervals. The buttons (right) activate the intervals or chords in the GUI interface (center) and also the delay process (left).



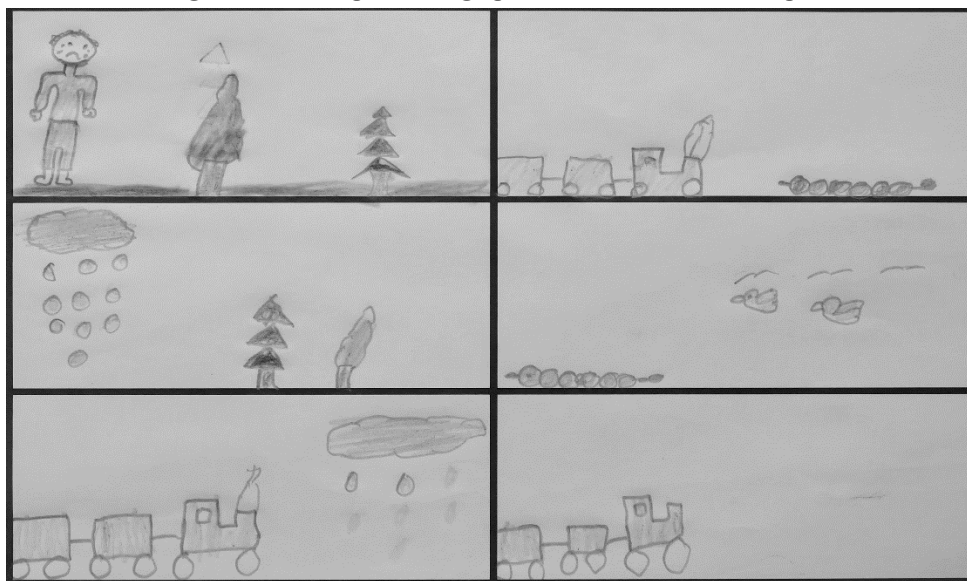
Authors' production.

6. Use of interactive system in music education

The interactive system described above was implemented in an electroacoustic music program one day per week during one semester in the primary and secondary school of Tumbisca. We had 60 students in total, 40 children in primary school (6-13 years old) and 20 adolescents in secondary level (13-15 years old). The main objective was to engage children and teenagers with electroacoustic music performance and composition.

Prior to commencing the use of the interactive system, a basic approximation to sound was implemented in order to realize about the sounds of the environment and their properties. Children started to listen more carefully to the soundscapes of the community. This kind of approach led us to use soundscapes as a method of teaching musical parameters. The students quickly began to develop graphic notations to capture the sounds of their surroundings, sharing them with their classmates (Fig. 10).

Figure 10 - Example of the graphic notation of a soundscape.



Authors' collection.

After this training, the app was used to explore sound qualities and perform basic routines regarding sound transformations (pitch, duration, timbre, volume) within the interactive system. Also, this helped us to deliver concepts of spatialization, timbre, gesture and texture. All these topics were very hard to deliver to small children, but they started to play with the interactive system more intuitively.

One of the objectives of this project was to engage children with electroacoustic music performance and composition. We designed a course in order to accomplish that goal, at the end of the semester the children could perform their pieces in a concert for all the community. The course involved the participation of a clarinet performer and the use of graphic scores in which the students were able to use the interactive system as a tool for their educative process.

The first stage of the course was to discover and comprehend the basic elements of the sound, they explored timbre, pitch, duration, volume, and space. The second phase consisted in the improvisation of music using non-pitched percussion instruments, this allowed them to perform graphic notations and verbal instructions related to gesture, texture, and structure. The third stage was the main core of the program, in this step the students were asked to compose electroacoustic miniatures using the materials created in former stages. These miniatures were composed using the interactive music system,

improvisations, and the participation of the clarinet performer where sound was processed and transformed. The final step in this course was the performance of the pieces in a concert in the community⁹, the students were able to perform their pieces in front of an audience of classmates, family, and friends.

6.1 How the Children Approached Sound and Composing

The children's compositional approach stemmed from the sounds that they had heard in their everyday environment. One of the electroacoustic miniatures that we created together with the students was based on the sounds of wind and rain. Tumbisca is located in Michoacán, a Mexican state that endures dramatic seasonal contrasts in terms of weather. A hot, dry season occurs from approximately October to May and this contrasts with the rainy season from June to September which brings daily thunderstorms. It became apparent when we were discussing musical parameters such as timbre in the workshops that the children strongly related to the sounds of wind, rain and thunder. During the demonstration of the technical capabilities of the clarinet, the children also perceived connections between the clarinet's sounds and those found in their own environment and this triggered many of the ideas for their compositions. For example, when air sounds were played the children commented that they sounded like the wind and when fast-moving high-pitched notes were played, it reminded them of the sound of bees. Nature and environment also provided a stimulus for their handling of musical structure in the wind and rain piece. The piece began quiet with air sounds and low-pitched material, gradually gathering momentum and energy to reflect the onset of a storm. Other sounds which the children wanted to incorporate into their compositions included sounds from agriculture. As Tumbisca is located in a rural part of Michoacán many of the children's families work in sectors such as beekeeping and logging and therefore sounds such as bees, vehicles and machinery were common features of the compositions.

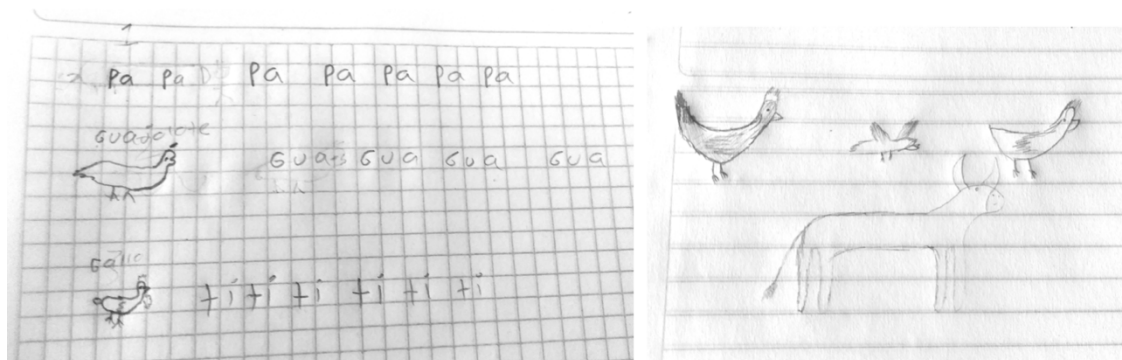
6.2 Graphic Scores and Communication

In order to notate their compositional ideas, the children created graphic scores. The children's often quite literal approach to the preparation of graphic scores enabled them

⁹ To watch the concert please visit <https://duartemario.com/research>

to transfer their compositional ideas lucidly which from the performer's perspective brought a lot of advantages. The images they drew demonstrated direct links to sound sources which communicated very effectively the kind of sound that they wanted the clarinetist to achieve. The graphic scores contained clear pictures such as vehicles, animals and raindrops. The children's musical intentions were straightforward to interpret which enabled an effective dialogue between composer and performer and allowed for easy collaboration between all members of the class. For example, in one exercise, the children swapped scores in order to take turns performing each other's pieces and due to their literal approach to the design of graphic scores they were able to clearly identify and reproduce the sounds of the other children's pieces. This unambiguity promoted confidence in their performing and interpretive skills. The characteristics of the children's graphic scores displayed many similarities to the piece *Stripsody* (1966) by Cathy Berberian which also contains literal graphic representation of objects and words. Berberian's piece *Stripsody* has been promoted for use in primary education (Hennessy, 1998) and could prove to be a useful tool in the classroom for introducing and developing the concept of graphic scores (Fig. 11).

Figure 11 - Graphic scores examples.



Authors' collection.

6.3 Ensemble Performance

When it came to performing the pieces as a group, at first some of the children were reluctant to get involved as it was the first time that they had taken part in a group musical performance and they were unsure of how to approach playing together in an ensemble. One of the first strategies implemented in the performance workshops was to incorporate the idea of call and response. This involved the clarinetist playing a characteristic sound

or motif such as fast-moving percussive key clicks, air sounds, quiet sustained low-pitched notes or loud high-pitched accented notes. The children would then be encouraged to search for a similar sound that they could create on their own instruments to respond to the sound played by the clarinet. For example, responses to the clarinet's key clicks included tapping the wood of the glockenspiel, tapping the keys of their accordion, shaking a rain stick and tapping the flute. This exercise had the additional advantage of developing perception of musical parameters such as timbre, pitch and dynamics as well as encouraging approaches to improvisation. Once the children were confident responding to the calls of the clarinet, the call and response relationship was then reversed so that the children themselves were then able to suggest their own sounds on their own instruments which the rest of the group would then begin to respond to. This role reversal allowed the children to take control of the direction of the piece, they gained ownership of the performance as well as an understanding of how their own role within the ensemble could fluctuate between that of leader or soloist to that of accompanist (Fig. 12).

Figure 12 - Performance experiences.



Authors' collection.

Once the children were comfortable and confident with the exercises of call and response with the ensemble of acoustic instruments, the electronic element was added to the ensemble of acoustic instruments. The addition of the electroacoustic sounds provoked some problems at first. The electronics provided a stark contrast to the sounds of the acoustic instruments and for some children this proved to be a distraction. Some children found it difficult to understand how their acoustic instruments related to the starkly juxtaposing nature of the electroacoustic sounds. To combat this issue, we again implemented the call and response exercise and the students responded to the electroacoustic sounds triggered by the application and gradually they came to view the electronic element as another “instrument” in the ensemble (Fig. 13).

Figure 13 - Sound exploration using the app GUI controller.



Authors' collection.

7. Discussion

In this article we have presented the use of music technology for an educative program in primary and secondary schools in Tumbisca, Michoacán. We developed an interactive music system as an aid for electroacoustic music education in a rural community of the municipality of Morelia. The main objective of this research was to

enable children's and teenagers' access to electroacoustic music performance and composition and to contribute to the mitigation of the music educational lagging problem in this community.

This project helped us to cover the four key areas of the national arts curriculum content and the recommended time framework for primary and secondary levels. In this research the students participated in a four-stage course in order to compose and perform an electroacoustic miniature. Table 1 shows each stage of the course covered by these four key areas.

Table 1 - Left column shows the four areas to develop in the national arts curriculum. Right column shows the activities developed in the electroacoustic music course in Tumbisca.

Areas	Activities in the course
Artistic practice	To develop a whole comprehensive artistic project
Basic elements	Exploration of musical parameters
Expression and Creativity	Creation and performance of EA miniatures
Arts and Environment	Concert To promote artistic and social relationships within the community

Authors' production.

This course was led by specialists in the field, meaning that an external agent is needed to deliver the course, leaving the issue of external entity dependency unsolved. This is an area of opportunity to cover in further research where teachers from the community will have to be trained in sound organization and interactive music system, only in this way will the project be self-sustaining and will contribute to the mitigation of the music educational lagging problem without external intervention. In this sense the interactive music system and graphic users' interfaces need to be designed to be friendlier to people without IT or music technology backgrounds.

It is important to highlight the social-economic circumstances of Tumbisca, the lack of facilities and resources did not stop the development of this research; on the contrary, we had to come up with creative solutions. We only used a low-tech setup: computer,

interface, a pair of speakers and microphones, and the use of smart devices (mobile phones/tablets) as controllers. This program could be implemented in rural communities with the same or similar characteristics.

The participation and cooperation of the students is crucial in opening up new perspectives of musical expression. Small children are more open to engaging with new forms of music, the activities for this age group must not be too numerous and must be of short duration. Teenagers in secondary school had more difficulty with engaging due to their ages, this age group had a strong conviction about what music is and it is more difficult to open their music genre boundaries.

8. Conclusion

In this research the aim was to facilitate access to exploring sound-control technological devices that allow children to express themselves through sound.

This article showed that the implementation of an interactive music system can be a valuable aid in the classroom in order to deliver electroacoustic music lessons. The use of mobile devices helped to attract people who otherwise would not have been able to access musical education, more specifically, electroacoustic music. This high level of accessibility opened up a new possibility to deliver music courses and interaction with new audiences.

This paper concludes that sound exploration can be very helpful in delivering pedagogical objectives of arts curriculums where communities have a lack of facilities and resources. The inherent language of electroacoustic music is open to different approaches to sound organisation, all sounds can be part of a music composition, and these features placed electroacoustic music in a favoured position that could be exploited in rural schools with music education disadvantage. In the case of Mexico, the aims and objectives of the national art curriculum can be covered using electroacoustic music.

Acknowledgments and Funding

Comunidad de Tumbisca, Municipio de Morelia, Michoacán de Ocampo.

Escuela Primaria 16DPR 0979B “20 de Noviembre”, Profra. Eloísa Campos.

Escuela Secundaria ESTV 16819 “Simón Cortez Vieyra”, Professors: Sigfrido Lara, Nahúm Ramírez y Leonardo Chávez Juárez.

This research was supported by the postdoctoral scholarship programme of DGAPA, UNAM.

This research is part of the PAPIIT IA401218 programme ENES Morelia, UNAM.

This project was funded by PADID 2018 CENART, FONCA.

“Este texto es parte del proyecto de investigación apoyado por el programa de becas posdoctorales en la UNAM del Programa de Fortalecimiento Académico de la DGAPA”

“Este texto es parte del proyecto de investigación apoyado por el programa PAPIIT IA401218 (ENES, Morelia, UNAM).”

References

- BACKLUND, A. The Definition of System. *Kybernetes*, v. 29 n. 4, p. 444–451, jun. 2000.
- BOULEZ, P. Technology and the Composer. In: Emmerson, S. *The Language of Electroacoustic Music*. London: The Macmillan Press Ltd., 1986. 5-14.
- HENNESSY, S. *Coordinating music across the primary school*. London: Farmer Press, 1998.
- INSTITUTO Nacional de Estadística y Geografía. Encuesta intercensal 2015. Ciudad de México, MX: INEGI, 2015.
- LANDY, L. *Making Music with Sounds*. Abingdon: Routledge, 2012.
- LAROSE, D. M.; BURNS, K. J.; CHUPKA, Z. D. 2014. Available at <<http://digitalcommons.wpi.edu/iqp-all/258>>. Date of access: 3 jun. 2020.
- MANZO, J. V. *Electro-acoustic musically interactive room EAMIR*. 2007. Available at <<http://www.eamir.org/>>. Date of access: 3 jun. 2020.
- MANZO, J. V. *Max/MSP/Jitter for Music: A practical guide to developing interactive music systems*. New York, NY: Oxford University Press, 2011.
- MASU, R.; CONCI, A.; CORE, C.; ANGELI, A.; MORREALE, F. Robinflok: A polyphonic algorithmic composer for interactive scenarios with children. In: *Proceedings of the 14th sound and music computing conference*. Espoo, Finland: SMCC, 2017. 127-32.

MUSIC Maze, Birmingham Contemporary Music Group. 2020. Available at <<https://www.bcmg.org.uk/music-maze>>. Date of access: 3 jun. 2020.

REAS, C.; FRY, B. *Processing: A Programming Handbook for Visual Designers and Artists*. London, UK: The MIT Press, 2014.

REGENMORTEL, H. Eersteklasconcerten: a different look at music participation of children in concert halls. In: *Proceedings of the 8th Conference of the European Network of Music Educators and Researchers of Young Children*. Cambridge, UK: MERYC2017, 2017, p. 93-100.

380

SECRETARÍA de Educación Pública. Plan y programas de estudio para la educación básica. Ciudad de México, MX: sep. 2017.

THE MEXICAN CENTRE for Music and Sonic Arts CMMAS. 2020. Available at <<http://cmmas.org/as/>>. Date of access: 3 jun. 2020.

TOBIAS, E. Let's Play! Learning music through video games and virtual worlds. In: McPherson, G. and Welch, G. *Creativities, Technologies, and Media in Music Learning and Teaching: An Oxford Handbook of Music Education*, v. 5. New York: Oxford University Press, 2018, p. 217-235.

WINKLER, T. Strategies for Interaction: Computer Music, Performance, and Multimedia. In: *Proceedings of the 1995 Connecticut College Symposium on Arts and Technology*. Connecticut, USA: SAT, 1995, p. 1-4.

WRIGH, M. Freed, A.; MOMENI, A. Open Sound Control: State of the Art 2003. In: *Proceedings of the 2003 Conference on New Interfaces for Musical Expression*. Montreal, Canada: NIME, 2003, p. 153-159.

Music is Not Enough: The appropriation of the category “arte sonoro” in Argentina

Mene Savasta Alsina
Universidad Nacional Tres de Febrero
mene.savasta.alsina@gmail.com

381

Abstract. The first event in Argentina that ever included *arte sonoro* in its programming was Experimenta. Through its concerts and workshops, it was a milestone for the Argentinean experimental music at the end of the 90s. Since its first edition in 1997, it challenged circles and procedures already stabilized in music, bringing together artists from different generations and sonic searches. It was in its year 2000 edition that the festival incorporated *arte sonoro* as one of its tags for the first time. What does it happen when it becomes necessary, from one moment to the next, to use a new expression to name an artistic activity? That music is not enough is the hypothesis of this outline of the sound art history in Argentina, which aims to illuminate the foundational moment when that category *arte sonoro* began to be used in the programming of events and festivals.

From the observation of the textual framework around works and events -that is, catalogs, critical texts or press releases- we will see that, since 2000 in Argentina, the initial circulation of the expression *arte sonoro* shows what could be understood as musical origin, as a reaction to what was established, and as one of the features that contribute to the particular identity of early Argentine *arte sonoro*, in contrast with other histories -from other geographies- that usually link the origin of sound art with art installations and the participation of galleries and museums.

Keywords: Arte sonoro. Sound art. Identities. Histories. Categories. Argentina. Musical establishments.

A música não é suficiente: a apropriação da categoria “arte sonoro” na Argentina

O primeiro evento na Argentina a incluir *arte sonoro* em sua programação foi o Experimenta. Em seus concertos e workshops, foi um divisor de águas para a música experimental argentina no final dos anos 1990. Desde sua primeira edição em 1997, tem desafiado círculos e procedimentos já arraigados na música, reunindo artistas de diferentes gerações e indagações sonoras. Foi na edição do ano 2000 que o festival incorporou como uma de suas tags a expressão *arte sonoro* pela primeira vez. O que acontece quando se torna necessário, de um momento para outro, usar uma nova expressão para designar uma atividade artística?

A hipótese de que *música não é suficiente* sublinha a história da arte dos sons na Argentina, que pretende desvendar o momento fundador quando a categoria *arte sonora* começou a ser usada na programação dos eventos e festivais.

A partir da observação do arcabouço textual em torno de obras e eventos - ou seja, dos catálogos, textos críticos e press releases - veremos que, desde 2000 na Argentina, a circulação inicial da expressão *arte sonoro* mostra o que poderia ser compreendido como origem musical, como uma reação ao que estava estabelecido, e como uma das características que contribuem para uma identidade particular da antiga *arte sonoro* na Argentina, em contraste com outras histórias - de outras geografias - que usualmente relacionam a origem da arte do som com instalações artísticas e a participação de galerias e museus.

Palavras-chave: Arte sonoro. Arte dos sons. Identidades. Histórias. Categorias. Argentina. Instituições musicais.

Introduction

Why, from one moment to the next, does a new designation, such as *sound art*, *arte sonoro*, or *Klangkunst* arise in order to name an artistic practice? Why, if thus far the word *music* has been enough to denominate the artistic domain involving sound?

“Music is not enough” is the hypothesis of this outline of the history of the origins of sound art in Argentina. With the aim of recovering the particular case of early-20th-century Argentina, we will first address the initial circulation of the category of *arte sonoro*; that is, where and when *arte sonoro* began to be talked about, and what social representations promoted this designation.

Beginning from the observation of the textual framework surrounding events, cycles, and festivals, we will see that, since the year 2000 in Argentina, the category of *arte sonoro* has been propagated in association with the work of experimental and electroacoustic musicians, broadening the genealogy connecting vanguards, experimentalism, and interdisciplinary searches. We will also see it evidenced that the appropriation of expression occurs primarily in order to construct an alternative to an antiquated circuit of academic music which did not embrace more radical practices in sound.

Thus, we will postulate what could be a musical origin of Argentine *arte sonoro*. It is musical in its negative sense: *arte sonoro* is proposed as a reaction to what is institutionalized as music and its legitimated paths of circulation. And it is musical in the sense of persistence, evident in its recurring proximity to categories such as experimental music, improvisation, and performance art, and in the tendency to prolong spectatorial habits around music, such as that of the concert format.

This origin grants to the Argentine sound art of the beginning of the 21st century its particular identity, which furthermore contrasts with other histories – of other geographies – which usually connect the origin of sound art to artistic installations and the participation of galleries and museums.

So it is, that this paper hopes to provide two lines of examination: one illuminating the history of *arte sonoro* in Argentina in the foundational moment at which the category began to circulate in order to define a practice, starting with its incorporation in events

and festivals, such as Experimenta, Conciertos en el Limb0, and Tsonami, and another which aims to address the sense that pushes categories forth as particularly site- and time-specific phenomena.

It is being: sense as relation

History is not a simple succession of facts. The past is written in history: history is the past textualized in material traces that connect in some way, starting from an observation. I refer to history as a scientific discipline, and as experience.

The object of history is always a relation, unstable, between the observed, the observer, and the situation of observation. Fortunately, it is this way. Otherwise, it would be a closure, well-known and boring. This good fortune is rooted in the fact that the past is not that which has happened, but that which happens with each new designation (MOYINEDO, 2014). For this reason, each group or individual provides its particular vision of the past, connecting and disconnecting practices from genealogies, each time with its own intentions. Thus, are written histories which live in synchrony with others and, through legitimation, in different states of truth.

The object of a form of expression such as *arte sonoro* also enjoys this good fortune. *Arte sonoro*, like so many other designations emerging in contemporaneity, emerges steeped in that consciousness of the instability of its sense, the broadening of its being-true. As with other designations, artifacts of language, *arte sonoro* is not today as it was yesterday; it is neither here nor there. Perhaps this is why aesthetic approaches which attempt to delimit their identities beginning with the enumeration of characteristics within works drown in contradictions. And even more so when this delimiting is attempted based on histories which are not constructed from the point of observation of the particular case.

As we were claiming: sense is always a relation. No material manifestation is, in itself, a work of *arte sonoro* or sound art. A text's ability to signify (A text, a cluster of heterogeneous materials presented for perception) is defined every time it is placed into a social fabric, that is, every time it acquires a position with respect to other texts. Linguistic texts, or texts with otherwise semiotic modes: visual, spatial, sonic, gestural. Only upon being placed, that is, upon linking with its discursive surroundings, may a materiality acquire the status of a work of art, of sound art or music.

If our objective is to reconstruct some aspect of the identity of sound art in Argentina at a foundational stage, it will be necessary to rebuild those links in order to recover the different representations that it brought about at a given moment. That is, to try to rebuild the relations of that which was denominated *arte sonoro*, with the habits of production and of reading that it called forth. Methodologically, these habits are revealed as textualities, as discursive sets that constitute the conditions of production and recognition (VERÓN, 1987). The textualities that concern us in this work may be denominated paratexts.

By introducing the notion of paratexts, we are recovering the ideas of Gerard Genette, who also provides the relational focus that we are proposing as a counterpart to intrinsic discursive analysis. Through the idea of transtextuality (GENETTE, 1962), Genette approaches the study and classification of the different modes of relation that a text establishes with others. Of those possible, of special interest to us will be paratextuality, which is that which maintains the greatest degree of proximity to the text, surrounding it and forming a threshold through which the reader or receiver accesses the text.

With the aim of describing how, from paratexts, the horizon of expectations determining works of sound art is constructed, we will analyze the case of those events, festivals, and cycles which, in early-21st-century Argentina, used this category to refer to their content. Thus, our body of work will be comprised both of any graphical and digital categories, and any articles in newspapers and magazines, which have proposed *arte sonoro* as a configuration of sense.

Starting from the observation of this textual framework, we will propose a reconstruction of the relationships that *arte sonoro* established with adjacent categories such as music, concerts, installations, improvisation, performance art, and others, in order to bring ourselves closer to some of the trajectories of sense that it has brought forth in this slice of space-time.

Border Zone: Experimenta 2000

The first event in Argentina that included *arte sonoro* in its programming was the Experimenta cycle. Through its numerous concerts and workshops, it constituted a milestone for late-90s Argentine experimental music. Since its first edition in 1997, it was not only the setting for internationally-renowned artists to present their work in the country; it also signified an important impulse in the local scene. Artists of different generations and seeking different sonic pathways congregated at and around its concerts. This raised the standard for questioning the established circuits, genres, and procedures around them; they thus broadened the ideas of music and experimentation with sound in Argentina. Furthermore, its programming built bridges between Latin American avant-garde art and international experimentation in the 60s and 70s, via the recuperation of works by artists not included in the official repertory, and from the divulgation of texts and videos by artists who were impossible to schedule for presentation.

All of its editions between 1997 and 2000 included the publication of a general catalog with information on the artists presented, as well as handbook catalogs for each edition. The festival's statement appears over and over: Experimenta aimed to encourage a cutting-edge aesthetic and bring to light all sound works circulating outside of established genres.

Experimenta is a production and diffusion space which provides for the sharing of the knowledge of current-day creators who exist on the border areas, "no-man's land", and at the same time invites anyone who wishes to venture, in this sense, to use the space to develop new ideas¹ (KOREMBLIT, Catalog 1997).

This question-posing nature, one seeking the aesthetic and institutional borderlines, led to the incorporation, in the year 2000, of *arte sonoro* as one of its tags, which appeared in close proximity to *experimental music*, *improvisation*, and *performance art*, to describe its content. In fact, it even changed its name: Experimenta 2000 was sub-titled as *Festival Internacional de Arte Sonoro y Visual* (International festival of sonic and visual art).

¹ "Experimenta es un espacio de producción y difusión que ofrece compartir el conocimiento de creadores del presente que caminan por zonas de frontera, "tierras de nadie", y a la vez invita a quienes quieran arriesgar en ese sentido a utilizar el espacio para desarrollar ideas nuevas" (KOREMBLIT, Catálogo 1997).

Before it has simply been Experimenta. Again the words of Claudio Korembli, its driving force and producer:

Experimenta 2000 is an Independent International Festival of experimental music, improvisation, sound and visual art, performance art, film, and experimental video, which has been alive in Buenos Aires for 4 years,

It is independent in that it does not depend on any political organization and it answers to no established artistic school, ghetto, or genre² (Prologue of 2000 edition catalog).

Experimenta 2000 lasted 10 days in a row and was held in three cities: Buenos Aires, Bariloche, and Santiago de Chile. The activities were concerts, workshops, and video projections. In the case of Buenos Aires, these were held in the Rojas Cultural Center, the MAMBA (Buenos Aires Museum of Modern Art), and the Recoleta Cultural Center.

As in its previous editions, the graphical items that the festival produced were a general catalog numbering nearly 100 pages and a foldable A3-sized hand catalog. The general catalog contains information about the programming, plus interviews and theoretical texts or essays which serve as a framework for reflection on the activities. The hand catalog, on the other hand, only deals with listing the program, giving minimal information on the works: artist, title, and description, date, time, and place of activities.

It is interesting to distinguish between the different functions or associations that the category of *arte sonoro* acquires in the catalogs (Fig. 1). Initially, it suggests an overall sense of expression, which seems to construct a disciplinary distinction more than a generic one, as it appears in the event's name: *Festival internacional de arte sonoro y visual* (International Festival of Sound and Visual Art). In this case it would seem to gravitate towards that conception of *sonic arts* or *artes sonoras* as a notion inclusive of all artistic practices involving sound, within which music would fit.

However, in both catalogs, another sense of the expression *arte sonoro* is evidenced, when, in the description of the programming, it appears in a list among other

² "Experimenta 2000 es un Festival internacional Independiente de música experimental, improvisación, arte sonoro y visual, performances, cine y video experimental, que cumple 4 años de vida en Buenos Aires. Independiente porque no depende de organización política alguna y no responde a ninguna escuela, ghetto o género artístico establecido" (prólogo del catálogo de la edición del 2000).

expressions such as *experimental music*, *performance art*, *improvisation*, *experimental film*, and *video art*. In this case, the functioning of the category seems to issue a distinction of type or genre, through which the works may be grouped.

Another place where it takes on the character of a generic category is in the general catalog. There, the works and artists are grouped into sections, under categories that were not in the hand catalog: *Arte sonoro*, *Pianismo* (works with piano), *Electrónica viva* (Live electronics), *Improvisación* (Improvisation), *Nuevas composiciones* (New compositions), *Nuevos instrumentos* (New instruments), *Del Di Tella al 2000* (From Di Tella to 2000), and *Video-arte sonoro* (Video-sound art). These sections allow us to distinguish the curatorial lines in the programming of the festival and, through allusive texts, offer a context for their interpretation.

Figure 1 – Experimenta 2000 hand catalog.

Festival Internacional de Arte Sonoro y Visual



EXPERIMENTA
BUENOS AIRES 2000
BARILOCHE
SANTIAGO DE CHILE

ARTISTAS LOCALES
El Avión Negro
Gabriel Paiuk Ensemble
Guaco
Gustavo Ribicic
Adriana de los Santos
QfwfQ
Mariano Losi
Eduardo Kusnir
Sin Cataforesis
Oscar Bazán
Héctor Fiore
Patricia Martínez
Adolfo Reisin
Marcelo Katz
Martín Ferres Trathenbroit
Colectivo Eterofónico
Ensamble Experimenta

MUSICA EXPERIMENTAL
ARTE SONORO
IMPROVISACION
PERFORMANCES
CINE EXPERIMENTAL
VIDEO ARTE
TALLERES
DEBATES
ENSAYOS

ARTISTAS VISITANTES
Frederic Rzewski (USA-BÉLGICA)
Salvo Cuccia (ITALIA)
Jean Marc Montera (FRANCIA)
Ricardo Arias (COLOMBIA)
Renato Maselli (GUATEMALA)
Paul Panhuysen (HOLANDA)
Richard Lerman (USA)
Voice Crack (SUIZA)
Nic Collins (USA)
David Dunn (USA)

Centro Cultural Recoleta | **OCTUBRE** | **2 al 11**
Centro Cultural Ricardo Rojas
MAMBA- Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

 **2000**
RICARDOROJAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
Corrientes 2038 Buenos Aires

Association Française d'Action Artistique **A F A A**
Ministère des Affaires Étrangères

PR • HELVETIA

SAVOY HOTEL
DE BUENOS AIRES

IC
Laboratorio de cultura
Internacional

BANCO CREDICOOP
COOPERATIVA CREDITARIA

Municipio de Eindhoven-Embajada de Holanda, ADESCA-Guatemala, Festival Escuta!-Rio de Janeiro, The Institute of Art of Chicago, Arts International-USA, Embajada de los Estados Unidos de Norteamérica

It is interesting to note that the *Arte sonora* section, in addition to the two articles which deal with aesthetic problems in sound art (written by Paul Panhyusen and Barbara Barthelmes, respectively), only includes the works of David Dunn and Richard Lerman, both of whom are artists from the United States who deal with the relationship between environment and sound, through the use of electronics and computers. The reason for this inclusion will be, for us, another narrowly-taken hypothesis: these artists work from an idea of sound “liberated” from the constrictions of musical and instrumental language; they consider the sonic environment of the world to be a source for their works, and, in some cases, their work is site-specific.

On this occasion, “the composer and sound artist” (as he is called in the bio in the catalog) David Dunn presented two works, or two performances for computers. Both compositions, which, furthermore, were displayed in sheet-music form, possess a certain degree of openness, starting from the inclusion of computer programs with behavioral autonomy. Pleroma 3, one of the works, is basically a multi-channel electro-acoustic work in which the artist explores the chaotic behavior of a software-modeled system, proposing a sonic metaphor for the behavior of nature. In the catalog description, neither of the two works claim any belonging to the practice of sound art. However, on the same page as his description, the workshop that David Dunn was to give in Experimenta was summarized as so: “Nature, sound art, and the sacred”. This workshop was to be concerned with presenting reflections regarding the relationship of sound and nature, and with bringing forth the artist’s production of “sound art performances in specific places” (Experimenta 2000, p. 21).

For his part, the works of Richard Lerman are also presented as compositions which are performed, in this case, for different setups of contact microphones and objects. Changing States 6, for example, is a piece for 5 instruments, made by the artist, amplified with piezo pickups. The sounds are produced by the action of small blowtorches on the instruments. The performer follows a piece of sheet music describing the gestures that he or she must carry out.

Dunn and Lerman’s inclusion in the catalog under the category of *arte sonora* shows a particular representation of the figure of sound artist, which offers no greater specificity. In fact, it coexists alongside that of composer, not only because the

denominations “sound artist and composer” appear nearby in their bios, but also because neither of the two artists abandons the productive habits of academic music: the works are composed, written in sheet music, and performed by an interpreter (in both cases, the composers themselves).

Observing the content of the other sections of the catalog will shed no additional light for our aim or configuring an idea of *arte sonoro*, or distinguishing the figure of sound artist clearly from that of musician in this appropriation. In fact, it would support the hypothesis of its initial instability, and above all, of how it exists near music, and its habits of production and reception.

The text of the catalog that introduces the festival, written by Daniel Varela, contributes not towards identifying sound art with some particular type of work, but rather, with the ability of the practice to establish an interdisciplinary space and question established genres and circuits.

Experimenta 2000 will give a fundamental place to paradigmatic expression of the crossing of barriers between disciplines. Sound Art is an established example of the space where sound, plastics in the form of installations and environment - like simultaneous architecture and sculpture - may conjugate as another response to the limitations of the idea of the work. (...) Communication opened by these principles invites a dissolution of vertical structures pertaining to the musical establishment...³ (VARELA, in Experimenta 2000 Catalog, p. 13).

It is very quaint (or symptomatic) how, in this list of crossing disciplines, music is not named. In this affirmation, the liberation of sound from its musical ties seems to be taken for granted. We can take it as an expression of desire, which is in line with what the spirit of Experiment was since its first edition. But, as the last sentence of the quote indicates, in Argentina, this would still require a disconnection that neither Experimenta nor the experiences to immediately come would not deliberately enact. This is because, from our reading, the musical establishment is not only identified with the institutional: music is also rooted (or stuck) in the methods of creation of those who would mobilize

³ Experimenta 2000 dará lugar primordial a una expresión paradigmática del cruce de barreras entre disciplinas. El Sound Art es un acabado ejemplo del espacio donde el sonido, la plástica en forma de instalación y el ambiente –como arquitectura y escultura simultánea-, pueden conjugarse como otra respuesta a las limitaciones de la idea de obra. (...) La comunicación abierta por estos principios invita a una disolución de los verticalismos propios del establishment musical... (VARELA, en Catálogo Experimenta 2000, p. 13).

the category of *arte sonoro* in the beginning of the 21st century. Though sound may have successfully broadened its domain, it was to remain fenced into the concert form.

Interdisciplinary work, liberation of sound and counterculture: Limb0 and Tsonami experiences

391

Some years later, there arose other events which incorporated *arte sonoro* in their programming, and in which some recurrent aspects can be seen from the aims of Experimenta.

The cycle “Conciertos en el LIMb0” emerges at the pivotal point in the development of multimedia art in Argentina, towards the year 2007, and its activities extend into 2011 (inclusive), with the CCEBA (Spanish Cultural Center in Buenos Aires) as its principal headquarters. Coordinated by Jorge Haro, the concerts enjoyed a continuity which allowed for the presentation of numerous international and local artists.

At least since 2008, articles in the press and invitations refer to their activities as a *Ciclo de arte sonoro y música experimental* (Cycle of sound art and experimental music), and its content intermixes at least these three genealogies: electroacoustic music, experimental music, and sonic explorations stemming from “art and new technologies”. In press articles and the official blog of the LIMb0 concert series, the concerts are presented as follows:

... A project of divulgation of new musical expressions and of sound art, constructed from the starting points of aesthetic and technical research at intersecting areas between languages and new technologies⁴ (Online site of Concerts in Limb0).

A great many experimental musicians, electroacoustic composers, and audiovisual projects, and at times presentations of recordings or performances with new interfaces for creation, were presented at these concerts. To name only a few of the Argentine artists who were presented: Cecilia Castro, Nicolas Varchausky, the Buque Factoria collective, Yamil Burguener, and Coso, all linked to these concepts even in the years prior to the practice of sound art.

⁴ “...un proyecto de divulgación de nuevas expresiones musicales y de arte sonoro construidas desde la investigación estética y técnica en áreas de cruce entre lenguajes y nuevas tecnologías” (sitio online de Conciertos en el Limb0).

Despite the emphasis placed on the intersection between languages, the selection of the concert format did not facilitate the presentation of works which proposed other modes of listening or other relationships with space. The concert determines behaviors of reading: it begins at a specific time, the spectator must arrive on time, find a place to be situated, and remain in the hall for as long as the artist provides for the duration of his or her work. Even when, within the hall, the spectators are not situated “*a la italiana*” (in front of a stage), the temporal determinations of the concert are comprehensive in terms of the reception of the works.

On the other hand, as in *Experimenta*, we find in the concert programming the representation of sound art both as a practice which “liberates sound” from musical language, and to a greater or lesser degree, from the productive habits of the figure of the composer. As Jorge Haro himself, artist and curator of the *Limb0* cycle, reflects, in an article entitled “Sound Art: Hybridization and the Liberation of Sound” from 2004:

There are many ways to present an object or an artistic process containing sound: from concerts, today redesigned in the experimental field, and in many cases decoupled from the idea of the show, to installations, exhibitions, performances, or Internet projects integrating the sonic and the visual. What is certain is that sound as an expressive element has been liberated from music and musicians, and furthermore has been democratized in its use⁵ (HARO, 2004, p. 7).

However, when we contrast these ideas with the circulation of the category of *arte sonoro* in events in Argentina in the first decade of the 2000s, we again find that sound had indeed not been liberated from musicians, nor from their productive habits. Let’s take a look at another festival.

Tsunami took place annually between 2008 and 2013, in the Recoleta Cultural Center of Buenos Aires, except for the final edition, which was in Cordoba. Designated as an *Encuentro de arte sonoro* (Sound art conference), it was modeled after a Chilean event of the same name held since 2007. The catalog with 2009’s program announced the event as follows:

⁵ “Hay muchas formas de presentar un objeto o un proceso artístico que contenga sonido: desde los conciertos -hoy rediseñados en el ámbito experimental y muchas veces desligados de la idea de espectáculo- hasta las instalaciones, muestras, performances o proyectos en Internet que integran lo sonoro y lo visual. Lo cierto es que el sonido como elemento expresivo se ha liberado de la música y de los músicos y además se ha democratizado en su uso” (HARO, 2004, p. 7).

Tsunami Sound Art Conference Buenos Aires.

Instrumental, electroacoustic, and mixed music concerts.

Performances and Sound Installations.⁶ (Tsunami Festival 2009 catalog, Fig. 2).

Figure 2 – Tsunami 2009 Catalog.



Author's collection.

⁶ “Encuentro de Arte Sonoro Tsunami Buenos Aires. Conciertos de Música instrumental, Electroacústica y Mixta. Performances e Instalaciones Sonoras” (catálogo Festival Tsunami 2009).

The meaning of the title *Encuentro de arte sonoro* finds purchase in the generic category list in its subtitle. Here again we find the broad meaning of *arte sonoro*, in which, under this expression, different modalities of music are contained, as well as more interdisciplinary practices such as performance art and sound installations.

In addition to this, that a work be that of artists who use sound as a favored dimension does not seem to be the sole condition under which the expression *arte sonoro* is used. In the same text, reference is made to a characteristic of the works that is of a more social nature than one of working modalities or procedures. Tsonami brings together:

any and all expressions which work with sound as their principal axis and which do not have a space in mass or traditional media, whether due to their own characteristics or the pretensions of its creators, and which constitute expression which seeks neither profit nor commercial ends⁷ (Tsonami Festival 2009 catalog).

These ideas, which aim more at artistic circuits and the mode of relating with the public, evidently were not sufficient to explain why a festival mostly programmed for music concerts was called a sound art conference. Perhaps this is why, as seen on the web page, the hand catalogs, and in promotional materials, the original subtitle of *Encuentro de arte sonoro* was replaced in 2011 with *Encuentro de arte sonoro y nuevas músicas* (Sound art and new music conference) (Fig. 3).

⁷ “[...] todas aquellas expresiones que trabajen con el sonido como eje principal y que no tengan espacio en los medios de comunicación masivos o tradicionales, ya sea por sus propias características o por las pretensiones de sus creadores y que constituyen en una expresión que no busca el lucro, ni fines comerciales” (catálogo Festival Tsonami 2009).

Figure 3 – Tsonami 2011 Catalog cover page.

395



Author's collection.

Something similar, or perhaps more radical, was to happen with the continuation of the Limb0 Concert cycle, the ESCUCHAR cycle. After changing the name and headquarters in the year 2013, the event kept the subtitle *Ciclo de arte sonoro y música experimental* (Sound art and experimental music cycle). But nearing the year 2016 it abandoned its affiliation with the *arte sonoro* category in its institutional paratexts, replacing its subtitle with *sonidos visuals* (visual sounds).

Once again, in all cases we highlight temporal events, whose social means and habits of reception bring them closer to the concert genre than to a situation of exhibition. The denomination of an activity as festival, conference, or cycle places the emphasis on the event's temporal nature.

The question of temporality is key to approaching the majority of activities surrounding the use of the expression *arte sonoro* in Argentina; the spectators must come together at the same time, and of course in the same place. At the same time, the use of

the expressions “art show” or “exhibition” would turn attention towards spatiality: in a showing, the works are there, and the spectator decides the duration of their watching.

In this way, the type of events shown here are closer to the tradition of the temporal arts, prolonged spectatorial habits pertaining to music, such as the modality of the concert; these coexist to a lesser degree with other habits, such as those of the exhibition. Nonetheless, many of the spaces where sound art activities are carried out are associated with the world of contemporary art, (for example: Museum of Modern Art, Recoleta Cultural Center, CCEBA), implying not only the broadening of the specific audience, but perhaps also a certain predisposition to consuming sound art in a more artistic than musical form.

Some conclusions

We have observed that the incorporation of the expression *arte sonora* in the cases examined coincides with the will to broaden the domain of artistic use of sound beyond the confines of music. The events taking place in Argentina in the first decade of the 21st century are born from a common symptom: there being no institutional space in music for certain poetics and modalities of work. Seen in this way, *arte sonora* emerges as an alternative to a type of circulation which, as we can see in the paratexts of all cases, is considered restrictive in some way. In the brief duration of this work, I have not set the scene of what these events propose as an alternative; rather, we are talking about those which focus on the figure of the composer and the musical work, such as for example in the Buenos Aires Contemporary Music Concert Cycle, and in the training grounds of CEAMC.

The denomination *arte sonora* is proposed at once as disciplinary space, as practice and as genre. Without defining a specific program, or defining characteristic procedures with sound, its incorporation allows for the fundamental opening of the aesthetic discussion of the operations that distinguish it from the musical space. However, in the cases observed there does not seem to be a clear distinction between the figure of sound artist and that of composer, nor between the modalities of musical works and of sound art.

The favored means of reception in the events also contribute to the idea of a musical origin of Argentine *arte sonoro*. In the experience of Experimenta, the concerts of Limb0, and the Tsonami festival, their programs indicate the prolongation of spectatorial concert habits. Though many of the works included in these programs constitute methods of questioning these habits (with the incorporation of new interfaces, instruments, sonic and visual devices), they continued to unfold in durations limited to the scheduled times. While methods of work which propose another type of temporality, such as installations and sound sculptures, and the means of reception of which is the exhibition, these are shown on far fewer occasions.

Though it was not dealt with in detail in this text, I'd like to indicate that, beyond the events and cycles planned for sound art, towards the year 2002 composers began to work with the urban space as a medium for site-specific sound works. This is the case, for example, with Nicolas Varchausky and the Buenos Aires Sonora collective, who came from electroacoustic composition, and who, a few years later (perhaps around 2005 or 2006) would retroactively denominate this part of their production as *arte sonoro* or sound art.

Until approximately 2013, the category of *arte sonoro* appeared mostly in association with the margins of the musical circuit and multimedia art forms, almost always appearing near the expression *música experimental* (experimental music). Further on, new events and competitions would link sound art to the worlds of technological art and contemporary art as well.

In contrast to what is happening in Europe and North America, where those who initially used the term regard works and events which focus on the spatial aspect of sound and, in many cases, from the contemporary art circuit, its use in these latitudes seems to take place in order to provide air for the deeply constricted generic categories of music and its traditional productive habits. As a coda, let's recover something of these other histories for comparison.

For example, the German example, *Klangkunst*, constructs its object in a more restrictive manner. The majority of the texts theorizing about its practice focus on the relationship of sound with its spatial localization, with installations and sound sculptures being central work modalities for circumscribing artistic practice. In turn, from aesthetic

thought, solidified, for example, in the thought of Helga de la Motte-Haber, *Klangkunst* supposes the dissolution of the division between temporal arts and spatial arts. (DE LA MOTTE-HABER, 2002). Speaking of events, even in the catalog of the celebrated Sonambiente exhibition of 1996 in Berlin, the same author writes:

Klangkunst means in the first place not the many music performances, for which, with help from synthesizers and computers, artists develop new instruments that demand new performing techniques. Music performance might well have a place on the vague border with *Klangkunst*, and it has also become much broader, following action art. *Klangkunst* in the narrow sense is, however, mainly defined through new aesthetical implications, which have crystallised over the course of a long historical process. To this belongs an abandonment of the strong differentiation between spatial and time-based qualities, which had already been questioned by the musicalisation of painting and abolished with the onset of process art. Through this, every purist concept of the artistic material, which assumed a division between the eye and the ear, was dissolved. An art form emerged that wanted to be heard and seen at the same time. (DE LA MOTTE-HABER, *apud* ENGSTROM; STJTERNA, 2009, p. 12).

Or, furthermore, to summarily exemplify other estimations of the Anglophone world, we may cite Alan Licht, sound art theorist of north American origin, who would say: “Sound art belongs to a situation of exhibition more so than to a situation of performance” (LICHT, 2007, p. 14).

Trying to tell a history of *arte sonora* in Argentina thus implies something more than viewing artistic practice as a description of the works, procedures, and poetics as opposed to others. As we established in the beginning, this task must be directed towards the methods by which the practice builds links to the outside of its material dimension. In this work, we are concerned with freeing the circulation of *arte sonora* as enclave of sense, in order to be able to, from this observation, access the description of a more complex sociocultural process which situates Argentine *arte sonora* as part of a reaction to a way of understanding artistic practice using sound.

Regarding reach, this text is no more than one possible history, one more trajectory of history understood as a network of histories. The vision of complexity in the domain of the historic, and the construction of identity, proposes the acceptance of the multiplicity of possible readings (histories and identities) as coexisting and co-participating in a

complex world. Likewise, the ideas solidified in this paper aim to contribute to the sense of *arte sonoro*, feeding into the density of its identity with one history more.

References

- DE LA MOTTE-HABBER, (2009) Concepciones del arte sonoro. In: *Ramona* v. 96. Buenos Aires, 2009.
- ENGSTROM A.; STJTERNA, A (2009) Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound art. In: *Organized Sounds*, Abril 2009. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/231833876_Sound_Art_or_Klangkunst_A_reading_of_the_German_and_English_literature_on_sound_art.
- GENETTE, G. *Umbrables*. Mexico: Siglo XXI, [1987] 2001.
- GENETTE, G. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, [1962] 1989.
- HARO, J. Arte sonoro: liberación del sonido e hibridación artística. *Revista Lucera*, n. 5, 2004.
- LICHT, A. *Sound Art: Beyond music, between categories*. New York: Rizzoli Internacional Publications, 2007.
- MOYINEDO, S. *Aspectos discursivos de la circulación artística*, Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2008, n. 15, p. 54-82.
- VERÓN, E. *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa, 1987.

Graphical and online catalogs

- KOREMBLIT, C. Catálogo de Experimenta 2000. Buenos Aires, 2009.
- HARO, J. Blog de Limb0. Retrieved from <http://conciertosenlimb0.blogspot.com.ar/> Consultado en junio 2017.
- MAKEDONSKY, D. et al. Catálogo de mano del Festival Tsonami 2009. Buenos Aires, 2009. Retrieved from http://www.schachter.com.ar/2009-Tsonami_BSAS.pdf.
- MAKEDONSKY, D. et al. Festival Tsonami 2011, Buenos Aires, 2011. Retrieved from <http://tsonamibuenosaires.blogspot.com.ar/p/tsonami-2011.html>.
- VARCHAUSKY, N. personal site. <http://varchausky.com.ar/>.

New Noises New Voices

Martina Raponi
Noiserr

martina.raponi@gmail.com / info@noiserr.xyz

401

Abstract. As an artist interested in Noise, and a CODA (child of deaf adults), I will tackle the issue of noise and counterculture from the entry point of deafness and un-cultured voices. In ableist societies the voice is a cultural product, and certain voices, perceived as “other”, flawed, “noisy”, can open up discourses related to shared sonic spaces, disruption, and inclusivity. Soundscape is here described as a social and political environment, and the bodies immersed in it are considered according to the entire spectrum of their capacities, beyond listening, in rhythm analytical terms. Soundscape, understood within the thresholds of audibility, expels, and rejects communities which carry the stigma of “handicap”, such as Deaf communities. This theoretical exercise is accompanied by examples from contemporary art and technological-historical references, pointing at “acts of silencing” and “acts of noising”, while underlining the value of “deviant” bodies as resistant bodies. The paper ends with the testimony of a Deaf dancer who used my writings to produce her last two shows. I will refer to the audiological deaf using the lowercase and capitalize the linguistic minority: Deaf. Despite being considered disabled, or deviant, Deaf bodies are the last example of countercultural agents in all-speaking and all-hearing ableist societies.

Keywords: noise, deafness, voice, counterculture, soundscape, vibration.

Novos ruídos, novas vozes

Como artista interessada em *Noise* e filha de pais surdos, abordarei a questão do ruído e da contracultura a partir da questão da surdez e das vozes não cultivadas. Nas sociedades de pessoas sem deficiências a voz é um produto cultural e certas vozes percebidas como “outras”, imperfeitas, “barulhentas”, podem gerar discursos ligados ao compartilhamento de espaços sonoros, perturbações e inclusões. Tomo a paisagem sonora como um ambiente social e político, e os corpos ali imersos são considerados para além da escuta, incorporando o espectro total de suas capacidades, em termos rítmico-analíticos. A paisagem sonora, entendida dentro dos limites da audibilidade, expelle e rejeita comunidades que carregam o estigma da “deficiência” como é o caso da comunidade dos surdos. Este exercício teórico é acompanhado por exemplos de arte contemporânea e de referências histórico-tecnológicas, apontando para “atos de silenciamento” e “atos de ruído”. Ao mesmo tempo, sublinha o valor de corpos “desviantes” como corpos que resistem. O artigo termina com o testemunho de uma dançarina surda que usou meus textos para produzir seus dois últimos trabalhos. Apesar de serem considerados deficientes ou desviantes, Surdos são um exemplo significativo de agentes contraculturais em sociedades plenamente habilitadas nas capacidades da fala e da escuta.

Palavras-chave: Ruído. Surdez. Voz. Contracultura. Paisagem sonora. Vibração.

(intro-)SOUND-

We inhabit sound, because it happens to us. We do not inhabit the world of vision because our acts of looking are constantly doing things to that world. Looking [...] is a kind of having. Listening can only approximate to this appropriative hand-eye coordination (CONNOR, 2011, p. 135).

Sound is immersive, it possesses us, but this doesn't mean that we are fully passive when it happens to us. We do not merely "hear" sound, but we listen instead, we select and isolate signals from random sonic inputs or from background noises. The words of Steve Connor help us set off our argumentations in order to define the particular importance of the aural environment, and the sensory activities and reactions it triggers. Magnifying the aural environment is relevant here because on the one hand it is the realm of sharing, of community, of sociability, of sense of belonging, on the other it can be used for social coercion and control. It is from within these boundaries that I will expand the notion of the sonic, in order to reconsider those bodies defined as deviant, imperfect, handicapped, incomplete, as the core of the potential that can be unfolded towards an expansion of the shared space, understood in more vibrotactile terms. This exercise will help redefine the notions of "noise" and "counterculture" - or more generally, of resistance and interference, abandoning the usual binary and oppositional paradigm used for their definition, in order to expand towards a more complex analysis of contextual conditions that lead to the stigmatization of certain bodies, communities, and practices.

-SCAPE(-duction)

The soundscape can be defined noisy, the incessant hubbub accompanying our everyday activities. Noise, if we refer to its relational feature, could be any element of interference or disruption of our soundscape, our habits, our well-acquainted humming and clattering.

However, noisy sounds are not always worth the definition of Noise.

"As a discrete object in itself, noise resists interpretation" (NOVAK, 2015, p. 126), which means that in itself, taken out of the relational entanglement, it cannot be defined. When perceived as disruption, noise is that something we do not recognize immediately,

it annoys us, it puts us on the alert, it signals something new, different, uneven if compared to our aural customs, however noisy they might be.

Soundscape is here for me a reference to decode social and political realities. Soundscape is mostly referred to and defined according to the limits of human audibility, and it is characterized by habitual and vernacular qualities, depending on the social contexts it helps aurally define. I want to go beyond the boundaries given by audibility, and diminish the preponderance of hearing in the entanglement between individuals and environments. I am interested in looking instead at the relation among bodies, and between bodies and their surroundings, on more haptic terms. This means considering the bodies' potential of affecting and being affected, and re-considering their entire spectrum of capacities, in order to reduce the relevance of stigmatizing terms used to discuss certain deficiencies from the predominant normative hearing standpoint.

This can lead to a more rich and transformative relationship with the body, as a generative core of undisciplined voices.

NOISESCAPE

Noise has always existed, it is nothing new in humanity's aural environments, but it became a topic of discussion since the industrial revolution, and it emerged as such from the mechanization and the industrialization of the everyday life, generating at first health concerns, to then become that amount of "sounds we learned to ignore", as Schafer states, forecasting a "universal deafness as the ultimate consequence" of our habits (SCHAFER, 2011, p. 110). This doesn't mean that before the industrialization the soundscape was less noisy, we could say that it was differently noisy. As Hillel Schwartz states:

Pre-modern communities had not been oblivious to noisy trades, which were exiled to the outskirts of town or subjected to laws restricting the hours during which, for example, grain could be ground, oil pressed, soap boiled, tin and copper hammered, swords forged. And it was not that manmade sounds were innocuous in a world without gunpowder, steam engines, or dynamos: anvils had branged with ear-splitting force; fulling hammers thudded with much the same vehemence when driven by waterwheels; the scream of old windmills could be heard for leagues across Dutch polders (SCHWARTZ, 2011, p. 363).

The difference between pre-industrial and industrial era's noises then can be measured in terms of habits.

Moreover, each and every site has its own specific sound qualities that are affective, symbolic, religious, customary, political, and ecological, defining the aural landscape, giving structure and pace to the everyday life, generating sense of belonging, relationality, territorialization, agency, and behavioural structures. Therefore, sounds not only design and shape activities as much as architecture does, but become also signifiers of social frameworks, activating individuals and communities on different levels. In our customary sonic environments, we get accustomed to different sounds in different situations, and when they cease to be (to “sound”) new to us, we also stop noticing them: we either ignore them, or we react automatically to them on account of our established set of habits.

A PERSONAL SOUNDTRACK/A PERSONAL SILENCE

Soundscapes cannot always be perceived. There are conditions, or ways, of isolating oneself from the aural environment one is immersed into. When detached from the possibility of sharing, within the noisiness of the soundscape and the decoding possibilities offered by cultural habits, the isolated individual is perceived as noise.

I have two examples with regards to this: the possibility of creating a specific and individual soundscape of one’s own within the soundscape we share with our fellow citizens, and the actual deafness, which immunizes individuals against the harms (or the seduction, the indoctrination, the contamination, the sharing) of the soundscape of the city life.

In 1979 a new device was introduced in the Japanese market, which was able to revolutionize entirely the everyday aural experience of the people, first in Japan and then around the world: the walkman. “Unlike eyes I cannot close my ears and so cannot avoid my own physical complicity with [the sound’s] attack” (VOEGELIN, 2010, p. 49), writes Salomé Voegelin, but the walkman did enable individuals to physically shut their ears with shells of sounds which could be superimposed on the aural cityscape.

It gave people totally private worlds, and before its introduction in the consumer electronics’ market, “people never thought they could take music with them and control their listening environments” (BULL, 2004).

In 1989, Rainer Schönhammer, professor at the University of München, conducted a research about the effects of the use of the Walkman in public space. His point of view

was biased by the irritation he felt towards those which he defined as “earphone beings”, described by equally irritated interviewees as “dumb, childish, immature, silly, withdrawn, unwilling to communicate, egocentric, narcissistic, autistic, and so forth.” (SCHÖNHAMMER, 1989, p. 129). While introducing his field research about the use of the Walkman, he states that the headphones, appearing strange to the observer, would lead him to “attribute negative traits to that person.” And he adds: “the xenophobic attitude evoked by earphones is often expressed in a specific way: the strange being with earphones is not just ‘different’ but ‘isolated’. It is the separateness, the isolation of the earphone being that makes him or her strange.” The person who listens to a private soundtrack is accused of erecting walls and barriers, instead of breaking them down. Schönhammer states further: “we see the earphone user as living in a private acoustic world, which we are unable to share. This seems to interrupt a form of contact between ‘normal’ people in a shared situation, even if there is no explicit communication at all. People with earphones seem to violate an unwritten law of interpersonal reciprocity: the certainty of common sensual presence in shared situations.” This thesis of “reciprocity of perspectives” is introduced by Schönhammer in order to clarify further his previous statements: “the subject whose perspective cannot be taken over cannot be ‘human’ or ‘normal’” (SCHÖNHAMMER, 1989, p. 130); meaning: the inaccessibility of the individual soundscape of a Walkman user makes his or her perspective impenetrable as well, the consequence of this being the fact that the “earphone being” ends up being described as a social misfit, an alien, in xenophobic terms of irritation, separateness, distance. The “earphone beings” are just a spectators at, and not participants in, what is occurring around them.

A partial immunity from the city rumble is also given by the physical condition of deafness. There is not just one “kind” of deafness, and each deaf individual has a different residual capacity of hearing. The soundscape can be perceived in different ways by deaf people. Background noise makes people more alert and engaged; it is important to hear the small background sounds around us, because they help us to feel alive. The inability of identifying sources or nature of sounds (in hard of hearing people for example) is rather preferable to a total lack of the “backgroundness” of sound, defined as an advantage, since it situates a person in place and time. For a deaf person that very “backgroundness” could be represented by the sensitivity to substrate vibration, relying on more haptic senses.

However, deafness doesn't exist rigidly according to the deaf/hearing binary, but it implies a whole spectrum, as much as other conditions of life regarded as "disabilities" don't need to be generically opposed to a supposed normalcy.

NOISY CONDITIONS/UNDISCIPLINED BODIES AND ENTITIES BEYOND CULTURE

I will borrow from Husserl a distinction in relation to the body. Husserl divides the conception of body using the linguistic distinction of the German words "*Körper*" and "*Leib*". On the one hand *Körper* is the "object-body" or "representation-body", that is: the body which occupies a certain space, it is measured and measurable, it could define either animated and non-animated bodies. On the other end, *Leib* is the body which experiences, the lived and living body, conceived in its wholeness, it is the body that "I am", not that "I have". If the *Körper* is juridical and biological, the *Leib* is perceptual, affective, emotional.

Accustomed to the perception of the body as object of medical investigation, as a private property with rights and duties, we lose the contact with the *Leib* in its full multifaceted manifestation. The feeling of what *Leib* means is always there, accompanying us, but we put it aside to discipline ourselves according to laws, constrictions, measures, behavioral patterns to obey, moral restrictions.

However, the body has the power of emerging to the forefront of our perception when it betrays its weaknesses, its flaws, its abnormalities, and its pathologies.

In an article published in November 2015 on the Italian weekly magazine of international politics *Internazionale*, Paul B. Preciado discussed the sexuality of revolutionary bodies. I want to focus on the concept - the perception, the sensation - of body which arises from the discussion on the sexuality of disabled individuals. Using as a reference the book "*The Body Silent*" by Robert F. Murphy (1978), Preciado discusses the "elaboration of a critical knowledge about physical difference capable of resisting processes of exclusion, discrimination and silencing imposed to those bodies which are considered handicapped." He specifies further that "disability is not a natural condition, but the effect of a social and political process of 'disabilitation' and 'decapitation'". The systemic apparatuses of societies are built using as a main parameter an ideal

functioning/functional body which doesn't exist in the lived and affective reality we inhabit, therefore the issue here

is not about establishing a better taxonomy of deficiency, nor about claiming a better functional integration of the disabled body, but it is about analyzing and criticizing processes of construction of physical norms which render certain bodies more vulnerable than others (PRECIADO, 2015).

The concept of “body” is perceived in its profoundness, fragility, sensuousness, carnality, possibility only when described as “deviant”, “abnormal”, “excessive”, “deficient”, meaning: divergent, autonomous, subversive. The body which cannot follow rules or fit into measures is automatically assumed as expelled from itself, a malfunctioning Körper seemingly not having the rights of affirming itself as *Leib*.

The body emerges at the forefront of perception in *Sonic Somatic* by Christoph Migone. When talking about the stutterer, Migone says that the stutter poses the “accent on the affect and the effect of defect”, it represents the foreignness active, visible, and audible, from the inside, it is a proof of difference – and of differential – at the level of the individual.

The indivisibility in the etymology of individual is commonly taken to refer to the individual's wholeness, its unity, its self-containment (including its self-hearing). In other words, it is an individualized indivisibility predicated by the erection of a definitive divisibility from the collective, the erection of an impassable sheath delimiting an interior from the exterior (MIGONE, 2012, p. 120).

The notion of “dividuality” inserts the individual into a collectivity, which is made possible only through “the contact, the encounter, the porosity, the osmosis, the rubbing, the attraction and the repulsion” (MIGONE, 2012, p. 120). The contact could be made audible in a movement of contracture, somehow implying and including, thus exposing, the notion of contract underlying this encounter. The porous and dividual body is defined as “porophile” and when considered within a community arising from that contract of contact, it

is keenly acquainted with its reverse motion, the contraction, the phobic impulse, the repulsion which is fueled alongside every attraction. Nevertheless, if one conceives the body as porous, it becomes impossible to think of an individual without a collective, impossible to keep your distance, impossible to delimit the outside from the inside - one turns into a divisible and diseased dividual (MIGONE, 2012, p. 121).

The voicing of the repelled body becomes a necessary force which requires responsibility in order to recognize the separateness, the dividuality, embedded in the very act and context of sharing. The (im)possibility of speaking produces “the other which we can recognize even in its full unrecognizability. The separated other is no mere acquaintance, you recognize it as the foreigner from within which rhythms you” (MIGONE, 2012, p. 121-122). The fallacy of the body is perceived as a possibility, yet rejected, demanding indivisibility, completeness, “perfection”.

Beyond articulatory and conventions, though, “sounds are sounds and should above all be released as sounds. Everything is in the releasing. There is no score to follow” (MIGONE, 2012, p. 135). Sounds as expression of our somatic (in)dividuality should be considered as inherent, undeniable and undeniably present, in each and every body.

The impossibility of properly articulating language situates the “incapable” individual in a space which becomes haptic, more than aural, generating “a type of relation to and engagement with space which includes the tactile, kinesthetic and proprioceptive senses” (MIGONE, 2012, p. 135). When it is not able to hear itself, the body is exceedingly somatic and present, and it struggles with and in the desire for community, “but a community” which can be present “only in its potentiality; its actualization remains framed by factors of alienation” (MIGONE, 2012, p. 136).

The barrier between the utterance and the acknowledgement of that utterance beyond the boundaries of codified language is most of the times insurmountable. Codifications and canons bias the perception of bodies that utter differently, which sound alien, different, not normalized.

This happens because the other person’s point of view cannot be taken over. It is difficult to grasp and understand the impossibility of not self-containing oneself through self-hearing; the excessive speech becomes irritant, or liable to mockery, because it leaks out of norms’ containers and categories. The leaking bodies, uncontainable somatic agents, remind us of the fallacy of the flesh. They explode in our face, in all their lack of discipline. They teach us how to differ, but they are confronted with the fright that this kind of divergence generates. Normalcy, equality through repetition, where repetition equals silencing, is something that soothes and reassures us.

The undisciplined body interferes with the repetitive harmonious normative normalcy. The undisciplined body resonates, vibrates, and makes noise, disturbing with its identity our ableist environment,

It disrupts rather than smoothing the textures of the listener's experience; it demands that the listener engage with its meaning in a full-bodied manner, placing his or her entire being on the hazard. The act of attending to such a voice, the voice of the Other, sometimes sublime and terrifying Other, breaks and remakes the attending self (DRESSLER, 2015, p. 216).

HEARING LOSS / DEAFNESS / SCIENTIFIC RESEARCH

Soundscape and Deafness meet at the crossroads of industrialization. This doesn't mean that deafness had never existed as a definition before industrialization, but that, together with the vibrational urgencies brought about by the advent and spread of machines, the problem of occupational hearing loss induced by noise attracted medical and scientific interest.

This attention was directed mostly towards the loss of functionality of a "normal" individual within a (productive) society. An idea of supposed normalcy biased the gaze upon the people belonging to the deaf spectrum. If on the one hand hearing loss was defined by doctors and scientists with a variety of categories, and degrees, deafness, on the other was perceived as a monolithic condition of separation, even though in itself it was (has always been, and still is) also in essence varied and differentiated.

Deafness has always been associated with separation, it exceeds the effectiveness of those communication tools we commonly use, which are speech based, and rely on the capacity of learning a language thanks to the possibility of being immersed in it, and of practicing it through a process of self-hearing. When the different possibilities of communication offered by Deafness are not understood, the risk of advocating inclusivity and integration through means which repress the identity of the deaf is very high.

One of the most extreme examples of deviant assumptions regarding deafness is the eugenic plan envisioned by Alexander Graham Bell, son of a deaf mother, and married to a deaf woman. With his ear phonograph he wanted to educate the deaf so they could speak as if they could hear (STERNE, 2003, p. 36). Bell enhanced the phonograph designed in 1857 by Leon Scott, which was a machine capable of producing "a visual

representation of sound - called a phonautogram - by partially imitating the processes of the human ear” (STERNE, 2003, p. 35) with the attachment of an actual human ear instead of a synthetic diaphragm. In this way, according to Bell, the deaf could visualize the sounds that they would produce with their own voices, and through their recognition, they would learn how to modulate and correct the sounds they uttered, and align themselves to the normative speech enunciation. It was, ultimately, ‘a machine to hear for them’. The fundamental problem though was that without the possibility of hearing themselves, deaf people could not really use effectively the visuality of the phonautograms in order to train and educate their utterances. Articulated speech is possible thanks to audible feedback and error-correction, which allow to amend the uttered sounds and align them with the inflected sounds of a language.

The approach of Bell was brutal, making of him an advocate of what later would have been called “oralism”, and which denied to deaf people the opportunity of using their own sign language, forcing them to imitate the proper articulation of linguistic sounds, and to read lips of interlocutors, in order to become indistinguishable from hearing individuals. Bell’s approach to deafness aimed at eradicating linguistic differences. His interests then merged with theories of eugenics, he understood deafness as a human disability to be overcome, not as a condition of life (STERNE, 2003, p. 39).

Luckily, but not without struggles, the Deaf carried on the practice of “an eloquent [...] fluency which was mostly silent” (SCHWARTZ, 2011, p. 707). The active refusal of learning sign language, on the side of oralists, was opposed by the Deaf community with an inexhaustible activity, and activism, in signing on any possible occasion of conviviality. “Many members of the sign language community began to insist that their ‘disability’ was socially constructed, the result of stigma and barriers in the built environment” (MILLS, 2015, p. 51).

Deaf culture as a concept was proposed in the early 1970’s by James Woodward, “capitalizing the term to distinguish the linguistic minority from the audiological one. [...] Hearing children of deaf adults (CODAs) might also be Deaf, if they used sign language and participated in this minority culture” (MILLS, 2015, p. 51). The signed language, then, becomes the hallmark of a culture which was approached throughout the centuries only in relation to the deterioration of faculties of normal people caused by a soundscape

becoming noisier and noisier, endangered by the attempts of “inclusivity” which hid a will of erasing differences, and normalizing divergent, incomprehensible bodies.

In a *Körper*-based environment speech builds the political space when the *Phoné* translates into *Logos*.

411

The *Logos* gains effectiveness, in the hierarchical political realm only when heard and understood, when grasped in its meaning, but also when the divisions between rulers and ruled is recognized and respected. The lack of understanding towards this division and the omission of obedience make of the speech an indiscernible noise, a meaningless muttering.

Dressler quotes Rancière’s words “about the order that decides who speaks and who simply makes noise”:

There is order in society because some people command and others obey, but in order to obey an order at least two things are required: you must understand the order and you must understand that you must obey it. And to do that, you must already be the equal of the person who is ordering you. It is this equality that gnaws away any natural order” (DRESSLER, 2015, p. 299).

Deaf people in a normative environment exceed the boundaries delineated by the speech as *logos*. The deaf appear as ineducable subjects, difficult to indoctrinate by traditional (and institutional) means of communication. The exceeding individualities part of the deaf communities appear as deviant characters to be normalized. In 1880 an International Congress took place in Milano in order to decide whether the deaf should follow the oralist method or the manualist one. It goes without saying that the vote approved almost unanimously the oralist method, which was implemented worldwide.

Just quoting here the first resolution of the *Convention* can give an idea of the violent ableist “inclusivity” promoted by the Congress:

1. The Convention, considering the incontestable superiority of articulation over signs in restoring the deaf-mute to society and giving him a fuller knowledge of language, declares that the oral method should be preferred to that of signs in education and the instruction of the deaf-mutes.

In 1880 started what has been defined “the Dark Ages of the deaf”, which forced, according to the approved conventions, the deaf community to communicate with signs among themselves outside of the institutional realm, preserving the language which

identified them beyond the limits imposed by the structured and governmental environment they were coerced into.

At the end of the 20th Century Deaf communities started pushing for the official recognition of Sign Languages by national governments. However, this acknowledgement would mean including what has always been considered alien according to scientific taxonomies into the everyday normalcy, it would mean nullifying Deafness' status of handicap and accepting it as a culture, it would mean inoculating the virus of the noisy silence the Deaf carry along with them, disrupting the "harmonic" organization of institutions.

The medical definition of the Deaf allows a specific kind of containment and governance, which is also the main reason behind the restraint of most governments around the globe from formally acknowledging sign languages, a restraint that allows to marginalize the Deaf enough to keep them invisible, as they actually are.

Invisible "handicapped" people, which become visible (read: audible) only upon utterance, that one which disrupts normalcy and lets the soma emerge.

FROM NOISE TO RHYTHM / FROM RHYTHM TO THE BODY

Noise is "the chaos that resists social order; the unintegrated entities that exist beyond culture (NOVAK, 2015, p. 126).

Noise is the undisciplined body which marks the distance from a so-called normalcy, with the potential of expanding the possibilities of our senses, prescinding from the mere aural ones, and learning how to connect ourselves to the world on another level, the vibrational one.

Noise is not a finite object, or the end of a process, yet it is a field of possibilities.

For Goodman, the sonic landscape is a virulent aural space which keeps us under siege. In this landscape power is deployed through the articulation of, among many devices of coercion and terror, holosonic control, audio virology, and the ecology of fear.

From the glossary of Sonic Warfare:

Audio Virology: theory and practice of cultural virology operating at the level of affective contagion, as opposed to the cognitive epidemiology of memetic

Ecology of Fear: phrase coined by urban theorist Mike Davis to depict the affective climate of catastrophic urbanism, the city and its control systems as affected by the threat of natural, technological, sociopolitical, or economic disaster

Holosonic Control: the convergence of direction ultrasound technologies with preemptive power for audio virological objectives. Produces the effect of déjà entendu, among others. (GOODMAN, 2012, p. 195-198).

Goodman links the emergence of the contemporary city as a site of warfare to the notion of Kittler's military-entertainment complex. Most of the technologies we use on a daily basis were first developed as military devices and translated into the civilian realm without what Kittler defines the "talkback-capability". This means that these technologies become accomplices of pre-programmed one-way processes of affection, seduction, and indoctrination. This is the case of sonic branding, of *Muzak, aut similia*.

In a political framework, the deaf are deaf to the hearing people, but they are also deaf to orders. Their potential, despite the condition of "handicap", could be equalled to the potential of the communication and mass-mediatic machine, which is deaf to us. The potential of the deaf is exactly this being immune to the audible surreptitious virology of the sonic branding of our soundscapes. However, considering only the binary separation of hearing and deaf is rather reductive, since "the bandwidth of human audibility is just a fold on the vibratory continuum of matter" (GOODMAN, 2012, p. 9). It is possible to consider the sonic realm beyond the thresholds of the human audibility, including hyper- or infra-sonic frequencies. Infrasonic sounds, lower vibrotactile frequencies, are easily felt by deaf people, and their sensitivity towards them is usually more refined than the hearing bodies.

In this vibrational realm we can focus on the vibrant matter which constitutes reality, posing the perceiver and the perceived on the same level, in a relation of mutual prehension or mutual objectification" (GOODMAN, 2012, p. 92). The body, as the basic prehensive module of the micropolitics of rhythm, becomes the only prerequisite for existence, being the transducer "of energy and movement from one mode to the other" (GOODMAN, 2012, p. 27). The transduction process compels to focus on the potential of the body rather than on its definition. It is for this reason that instead of giving primacy to human audition, the sonic experience should be extended towards an ecology of vibrational affects.

In any sonic experience therefore, it is primarily the vibrational (the microrhythmic) nexus of sensory modalities that constitutes an encounter.

The affective sensorium of an entity becomes a rhythmic transducer composed of not just the five exteroceptive channels that open onto the external environment, but also the viscerally of interception, which is sensitive to intensity minus quality and in a sense preempts exteroception in that it makes decisions before the consciousness of extensive sensory objects fully emerges (GOODMAN, 2012, p. 48).

In this sonic landscape the “disabled” bodies of the deaf have an advantage, and retain a higher potential of affective transduction, prescinding from the aural qualities of the environment, and allowing *körper* and *leib* to be considered at the same level.

I will mention now the work of contemporary artist Damir Očko. The artist investigated in his video work themes related to sound and language, expanded in their vibrational features, including the body conditions of deafness and stuttering. In his video TK the bodies are presented in specific conditions of fragility: on the one hand an old man, writing with a trembling hand sentences like: “In Tranquillity the word is shivering. [...] In Tranquillity each stone has a purpose. [...]” etc., on the other a group of young muscular men half naked in a winter landscape shivering because of the cold.

In a time of global insecurity, uncertainty, injustice, turmoil, anxiety, and fear, ‘the shivering’ body is a metonymical figure intersecting different imperatives, reflecting imposed personal and social relationships. Shivering becomes a mechanism of resistance, pointing to the procedures of control and lack thereof, a metaphor of interaction between the society of control and the violence it produces (BRANKA BENČIĆ, 2014, p. 22).

The fragile body is presented in its vibrational state, resonating with its internal or external conditionings. In both cases “the shivering – subversive, treacherous, disclosing – becomes like a rhythm” (BRANKA BENČIĆ, 2014, p. 22) and it uncovers the vulnerable flesh we all are made of; watching this video causes unease and angst, it reminds us of what the body actually is. The shivering, rhythmical, body, is here moving in a way which suggests a primal form of existence: vibration.

ACTS OF SILENCING

Silencing is a display of power which doesn’t necessarily require silence.

It can be deployed in a surreptitious as much as in a more overtly repressive fashion.

We could say that somehow all the restrictions imposed by parameters of the measurable ideal *körper* can constitute a kind of silencing.

An interesting work by Katarina Zdjelar, titled *Stimme* somehow explains what does it mean to give voice back to a silenced voice, that is: a silenced body. In this video work Katarina follows a voice coaching session. In this session the coach modulates the patient's posture and movements, showing the process of voice emission as a construction. Katarina says:

The piece considers when our voice becomes our personal property. Where does the voice begin and where does it end? Who is speaking when we speak, and who is entitled to speak? For that I have followed the sessions of voice modulation, during which the client is promised to gain her natural voice, that is, a voice which is released of its existing socio-cultural markers and constraints. The piece circles in the time and space of the vocal attribution. Oscillating between voices and never arriving at the desired destination, *Stimme* focuses on a liminal voice; a voice between culture and nature, something in between the material and corporeal act of producing voice, and the social process of receiving voice. [...] We follow the way voice inhabits the body, and we hear the way the same body lies in the voice. On instances, the coach's hands do the work of her clients' bodies and therefore appear as an extension; a prosthesis. Each body part has its own sound, which needs to be tuned. Thus hands become, in certain instances, a hearing aid of the coach, like an extra pair of ears that examine and adjust the sound of the voice (ZDJELAR, 2014, p. 21).

The voice lies between a natural status and a social one, the latter resembling somehow what has been mentioned regarding the self-hearing process of refining one's own speech. A voice which has learned how to functionally respond to a certain environment, and which is not able of freeing itself from the constraints imposed by that very environment, is somehow a silenced voice. A voice responding naturally to the specificities of the body it belongs to, without effacing discrepancies, flaws, and traumas is not a silent one, because of its capacity of resonating from within, without necessarily being deaf to the surroundings.

What we witness in *Stimme* is the manufacturing of natural voice, the hard labour of producing natural sound. A contradiction in terms. We are situated in the middle of the power struggle fought on the battleground of language and voice, with all of its entrenched and enfolding history. [...] It is difficult to tell if there is a voice without all its historical, cultural and social underpinnings, mostly because its destination is speech. But if there is such a voice, can we actually do things with it? Is that voice operational? And what remains when all markers are removed? Is there voice beyond representation and can voice be heard without its markers? (ZDJELAR, 2014, p. 22).

The questions the artist asks make sense insofar as they relate to that consideration of the body as operational, functional, measurable. The non-operational voice, the natural voice, is hardly definable in terms of functionality. And it is here that its value, in opposition to the silencing methods, lies.

Another kind of silencing is deployed through the repetition of audio-viruses of any sorts (from sonic branding, to *muzak* and, nowadays, algorithmic taste making) babbling in the ears of people, manipulating their ideas by worming their brains. In these instances, bodies are silenced through “the mode of power implied by repetition [which] [...] eludes precise localization; it becomes diluted, masked, anonymous, while at the same time exacerbating the fiction of the spectacle as a mode of government” (ATTALI, 1985, p. 88).

The Attalian idea of silencing the masses, harmonizing society through ordered speech and music, is a human construction which avoids one and only truth: the fundamental noisiness of bodies. The undisciplined speech of the deaf, as much as of other non-normative and non-normalized bodies, is there to demonstrate that to us.

Beyond music, beyond the audible, the body inherently retains the possibility of being “noise”, despite the risk of being wormed, silenced, normalized.

ACTS OF NOISING / INTERFERENTIAL EVERYTHING

The silence/silencing we described before is an imposed silence, originating in noise or the fear of noise. “Everything is noise, and noise is in everything” (HAINGE, 2012, p. 2). Noise as a phenomenon could be boiled down to the word “interference”, and in its barest form it could be applied to almost anything.

The interferential feature triggers questions about the possibility for Noise to be the most suitable weapon for fighting hegemonic systems.

The capitalist machine, as a formalized system which determines our lives, has a capacity of resilience which allows it to inoculate enough viruses that they easily immunize themselves from noisy disruptive potentials. The result of this immunization process is the normalization of the noisy Noises, and their introduction in well specified systems and contexts, which somehow nullify their destructive capacity.

I don't think it's credible to attribute to noise a directly anti-capitalist political valence. The political significance of a phenomenon is often ambiguous (I say 'often' rather than 'always', because there is nothing ambiguous about the political significance of an English Defense League rally, for instance). Only rarely can it be unequivocally deciphered or straightforwardly translated into an identifiable political stance. And of course, it's not only content that is political, it's also the form of political deciphering: it's not just what something is but how it is interpreted that is

political. Ultimately, this means that nothing in the realm of cultural production is inherently pro- or anti-capitalist [...]. If noise harbors any radical political potential, then it needs to be elaborated via a process of interrogation, which would involve working through question such as: What is experience, given that capitalism commodifies sensations, affects, and concepts? What is abstraction, given that capitalism renders the intangible determining while dissolving everything we held to be concrete? What freedom are we invoking when we proclaim noise's 'freedom' from the alleged constrictions of musical genre? This is just to say that the 'destruction of capitalism' evoked in your question certainly won't be achieved via any form of spontaneous or participatory experience. It would require the development of a political agency informed and instructed by cognitive achievements obtained over the course of a critical collective investigation. A 'politics of noise' commensurate with such an ambitious task presupposes cognitive discipline, communal investigation, and collective organization (R. BRASSIERE).

The interference I am interested in, and which I discussed so far, is the one of the soma rendered visible in all its spasmodic mode, the one which disrupts the fabric of the everyday slipping through the grid created by the plain opposition of noise and silence. It is the interference which is deeply entrenched in its systemic contexts, and which noises from within the processes of analysis and exposure of the mechanisms that produce its "disturbance".

NEW VOICES / CONCLUSION

Noise is (or used to be) the emblem of counterculture, we could call it a countercultural weapon.

However, it could be easily normalized, included, coopted.

I don't intend to deny the power of noise as a countercultural weapon, but I want to try to envision another way of displaying countercultural thoughts, in interferential ways which don't need to be also defined noisy, but possibly: "not noisy Noises"; that is, "new noises: new voices".

This short journey through the environmentality of affects, inhabited by bodies in resonance with each other, bodies considered in all their potential, even when exceeding the limits enforced by institutions, showed how countercultural potential is inherent in each and every body, beyond the measurement and the definitions imposed by medicine or society.

Counterculture is here understood as interference, disruption, asymmetry, it is the unsolvable aporia which lies at the very core of the human, and the struggle between noise and silence. It is the excess.

Excess is a feature which can be easily applied to Noise. Noise is something which interferes with a message and exceeds the message itself. Noise exceeds definitions. It is ungraspable, definable by what it is not.

Excess is a feature which can also be applied to a body. It is the case with the bodies we tried to depict, not abiding by lawful pre-programmed ways of functioning. Deviant bodies, which swerve, instead of falling perpendicularly, and with this twist they generate invention, they create.

Bodies swerving. Outside binaries. Bodies derailing.

Derailment is what's needed in a cultural context dominated by numbers. Vibrating, being put out of balance is what we are scared of, and we turn to what soothes us, accomplices of a ruling machine that doesn't need to function anymore in a top-down fashion, it has absorbed the bottom-up, the proliferating, the hacking, the horizontal, it is everywhere. It can detect the potential of subversion in the loudness of Noise. "Noise destroys and horrifies, but order and flat repetition are in the vicinity of death" (SERRES, 2007, p. 127). Noise is easily detected, it cannot be hidden, and anybody can react to its "loudness". This has led the machine to learn how to counteract. It has rendered noise powerless, it transformed it into repetition, into order.

My vision of a future counterculture is a silent one, inherently divergent, like the Deaf, impossible to assimilate and normalize. The Deaf mode of existence is one of the noisiest we could think of. It can imitate the silence which is imposed to us, while being capable of resisting the attacks of the audio virology, of one-way commands, and it can sound as undisciplined as a voice which resonates just with its own body, a voice which has never learned how to fit into an ordered environment.

The future counterculture is in the traumas of the flesh, in the deviance of bodies. The potential of counterculture is in their fallacy, in their struggle for life.

Each deviance is excess.

Each excess has its own voice.

FROM LIFE TO THE PAPER / FROM THE BODY TO THE STAGE / ANNEX

419

Consider this an annex to this paper. This is an interview to an Italian choreographer, Laura Simi, based in France. Laura, a Deaf dancer, is part of the company Silenda, together with her partner, Damiano Foà. She encountered my writings (my first book: *Strategie del Rumore*. Interferenze tra Arte, Filosofia e Underground, Auditorium, ed. 2015, and this paper soon after) and got in touch with me. She used my thoughts in the creative processes of production of her last two shows, *Sonore* (2015/16) and *Fenomeno* (2018/19). After almost four years of digital correspondence, we met in Paris in October 2019, where I attended the premiere of *Fenomeno*, in which I recognized the content of this paper.

I decided to have a conversation with Laura and add it to this paper, because I deemed of the utmost importance to acknowledge the artistic outputs stemmed from contamination, in order to reinforce with a testimony from an embodied experience all that I have elaborated above. The mission of a thinker, especially a hybrid one, is to function in a mycelian fashion, to spread and fruit in non-linear ways.

I want to zoom here into the performativity of the deaf body, Laura's body, and the translation from the page to the stage, through sounds, vibrations, hiccups, rhythms, mis-hearings.

Martina: "I want to start with a very simple question in order to introduce your encounter with my work and how it affected your research, and we can later dive deeper into the many aspects that link your productions with my writings. When did you find about my book?"

Laura: "I first read about your book on social media between 2015 and 2016, through an event for a public presentation of it. Driven by curiosity, I bought the book and sent you an email, craving to start a conversation with you. When I contacted you, I was working on *Sonore*, and for the first time I was diving into the depths of what I consider my biggest fragility, but also what attracts me the most: sound. When I read your

book, many possible paths opened in front of me, and your writing shed a light on so many topics that were new to me at that time. Moreover, your words somehow explained all those emotions I felt, but I couldn't find words for. From that moment on, your book has always accompanied me during rehearsals. I would pick it and read it out loud to my collaborators. Even for the piece after *Sonore, Fenomeno*, the book, together with 'New Noises New Voices', has been a fundamental companion for creation, a source for creative ideas. Your writing were always there, as a pulsating presence, alive. Your thoughts and stories, your interviews with Noisicians, the research into the philosophical and sociopolitical fields, together with the discovery of Muzak and other contemporary forms of sonic thoughts and expressions, gave me a great artistic motivation. My biggest realization though was that sound is mysterious and ungraspable. This acknowledgment opened choreographic possibilities that became very important for me.

I have been interested for a few years now in the complex and mysterious connection between dance and sound, from the very specific and situated standpoint of a deaf person. Having been a dancer for a long time, this connection has always existed in me, but I never really processed it consciously or rationally. In these very last years, I decided to tackle this topic differently, inserting my embodied experience into the creative process, laying myself bare. As a hypo-acoustic being, I would constantly ask myself what did it mean to have malfunctioning ears in relation to music, and I reflected deeply on the strategies I found and implemented to practice and work with dance throughout the years. The fact that the sound traverses the body, and that the body is like an extended ear, a sponge for sounds, results into dance being a secretion that oozes out from this vibratory encounter.

When I was a kid I would encounter and behold so many anatomical representations of the ear, in clinics, in audiology labs, in specialized doctors' studios. I developed a very specific fascination for this organ, which I consider an anatomical gem. As a consequence, I worked a lot on the structure of the inner ear. The tiny bones inside of it, constantly moving, would suggest to me rhythmic themes, the stereocilia and the liquid inside of it would evoke a secret, precious, and fascinating landscape.

I got struck by a sentence you wrote: 'In a political framework, the Deaf are deaf to the hearing people, but they are also deaf to orders'. This sentence for me contains a

sentiment I have always felt throughout my life, a feeling of unconscious rebellion, of impermeability in relation to some words or phrases I was sure would hinder me, or repress me. Somehow deafness protects the psyche.

And this somehow connects also to my interest in why do certain musics or sounds trigger very specific emotional states. Or even, memories of places or situations, even when the hearing is not ‘perfect’. In this specific case, the collaboration with a composer has been fundamental for me. He has been able of recreating the sonic chaos, but also the silences, those very silences the Deaf people experience, which are somehow compressed, mineral and liquid, very difficult to explain and put into words in order to be then translated into sounds by somebody else. All of these physical sensations are interesting because they summon a sort of ‘primitivity’, a state of infancy, of not knowing, that lies at the core of all of us. These are the moments when we can recognize humanity in its entirety, and when humanity in its entirety can recognize itself, in its most intimate essence. I am sure the public can feel this very clearly through my pieces.

From the choreographic point of view, sound leads me through different paths, and it does awaken very specific processes during the creation. The body is slower than sound, and it translates into a continuous struggle between two temporalities. Sound reaches you faster than a bodily movement, and this is also what renders the creative and compositional process more interesting. I want to quote here Fernando Pessoa’s words, which I learned from Wim Wenders’ ‘A Lisbon Story’: ‘In broad daylight, even the sounds shine. [...] I have wanted, like sounds, to live by things and not be theirs’.”

M: “Can you tell me a little bit more about the collaboration with the composers for your last two pieces?”

L: “The history of this creative process is a bit lengthy, but I’ll try and summarize it for you.

As I mentioned, I have always been interested in the relationship between sound, body, and gesture. In 2014 I decided to zoom into this relationship and magnify it. At the beginning I didn’t tackle deafness, but I approached the topics in more general terms

instead. I worked first with the musician Jean-Noël François, with whom I created a piece titled 'Shut Up', in which we staged a war between two entities, Music and Dance. It was about the authority of sound and the figure of the musician in relation to the dancer: he would create 'sonic traps' for me, from which situations and actions swaying between tenderness and violence emerged. He would make my hearing aid ring, and it would amplify its sound. The hearing aid has always been a fascinating object for musicians, it seems. After 'Shut Up', I performed a duo piece with a child, accompanied by a pianist who played Bach's Preludes. I wanted to explore the notion of prelude, etymologically pre-ludic, before the game, in relation to childhood. As I worked on these projects, I thought about entering the theme of sound from a more corporeal standpoint: how the body absorbs sounds. I was getting closer and closer to talking about deafness, and I have to admit that I realized how firmly and for how long had I resisted this drive. I was against working on deafness because I was scared of being used to sell tickets, or to be treated with pity, of being inserted in circuits of "inclusivity", which I am very dubious about still today. I was a bit ashamed of the autobiographical aspect, of presenting my own story as special, when I think it's just one story among many others. However, I had to accept the fact that deafness had shaped my dance, my artistic personality, and this is sure and crystal clear... clear exactly like an audiogram! Moreover, the more I read about sound and sonic researches (including your book), the more I told myself I had to tackle this issue. That's how I got to *Sonore* in 2015/2016. At that time, I wanted to create a group piece, a choral work, and I collected material in order to score the choreography. I tried to explain to the dancers what is it that you hear, as a deaf person. This task turned out to be very difficult, especially for them, because it was impossible for them not to 'pretend'. For *Sonore*, we collaborated with two musicians, Perig Villerbu and Jean-Noël François, that Damiano and I had known since our arrival in Normandy. We carried on a research on sonic waves, on vibrations, on white noises. We started finding and discarding resources, we cut and pasted voices and rumbles, built a system of central diffusion, and an external one, in quadraphony, creating bumps among the speakers. The speakers were the symbolic objects of the piece, they were the actual scenography, they constructed and limited the space. After a dream I had one night, we added two giant ears, two sculptures. Those are ears which listen to the space (also a reference to Bosch's drawing 'The Forest that Hears, the Field that Sees'), two giant ears adding an ironic touch, underlining our

endeavor. At first, dancers were dragged into a vortex of sound, a maelstrom, and musicians would elaborate sounds triggering specific emotional states, sonic waves designing the space, in a hypnotic way, ordered by a score that grew in intensity, a primal sound that would evoke somehow the dawn of humanity, the movements of planets, directions and circulations, unison and canons that led eventually to a condensed and disordered chaos. From there, everything became language, and we mixed alphabets, signs and gestures, that we researched together with the dancers. These movements referenced sign language, but also ancient gestures, propitiatory gestures, rock music gestures, magical gestures, religious gestures, rage gestures, insults, protest gestures, musical gestures, marshallers' gestures. We also created a big partition on the notes of Demetrio Stratos' 'Le Sirene' - the sirens, a very important sonic reference from mythology. Each of the performers would stand on a speaker, like a pedestal. In one scene, which we called 'the dictator', we would gather all the speakers in the middle of the stage, creating a mass that resembled a totem, which would erupt like a volcano with guttural sounds and voices, a mix of real voices of dictators' from the past, meshed together in order to create an unsettling conglomerate, oneiric yet very real. We also added a piece by Alfred Schnittke, a piano piece which reminds of the black and white movies, the war, and two figures: another dancer and I, upside down, with a face drawn on each of our backs, the faces' mouths taped closed, grotesque and odd. We would move the speakers in the space, creating mutant sculptures made of sound and powerful vibrations. We aimed at giving the speakers an anthropomorphic connotation, the membrane became a skin, a tympanum, and we connected them with the idea of volumes (as sonic volume, and as volumetric articulation).

There's a lot happening in *Sonore*, and in the process we sourced from music archives, broadcasts, "Art of Noises" by Russolo, old movies which presented interesting voices, like *I Cavatori*, a documentary from 1958 about the marble quarries in Carrara. In this movie, the shouts of the quarrymen reminded me of tapes I would listen to from an old tape player when I was a child, and the explosion of the mountain conveys a very powerful, sonorous, and vibrating image.

Despite these very specific references, the piece resulted into being very abstract, and the light design, very geometrical, contributed to this outcome, together with the fact that it was impossible for me to convey all my feelings and sensations to the other dancers.

This impossibility led to *Fenomeno*, a piece in which I continued my research further, with more intensity and freedom. Perig Villerbu collaborated with me for the sounds of this piece. We explored new paths and dived into more archives, and, almost by chance, I came across my old journals. At the beginning I would keep these childhood diaries in my studio, I would read a page or two, and sometimes share fragments of them with Perig, until he proposed to record them. At first I wasn't sure about recording my voice, because I deeply dislike it, but Perig suggested that it was necessary for me to expose myself in this way according to the creative trajectory we had been delineating in the last years, and talk about my childhood with my own voice. That's how some of the intimate events of my life entered the piece, together with a more general and historical picture of those times. We gathered more texts, phrases, we cut and pasted, repeated, shortened, repeatedly while shaping the choreography. Eventually, this is a piece about communication, it is about a being that wants to say something out loud. Neil Callaghan, a choreographer who helped me out throughout the process, wrote to me in a private correspondence 'It is like these speakers are memories, an archive. [...] I think of the little white speakers as teeth and for a moment the whole stage becomes like a mouth, a resonant chamber' and 'Communication is important. Sometimes very direct, sometimes more of a landscape. Sometimes the piece feels like a protest, a rallying cry, a demand, and at other times it feels like swimming in a personal archive. [...] It is a technological landscape of microphone and speakers, but it is a very human piece, very touching'.

Some material aspects of *Sonore* can be found in *Fenomeno*, but the latter is more of a self-portrait that evokes also an external world that pushes against the dancer. *Fenomeno* evolves through repetitions, modules, swinging, oscillations, fragmentations, fractures, transformations. It is a mental landscape and therefore it is a bit more disorganized than *Sonore*, it's a forest of tangled cables, it is unstable, it evokes a ruined city, a place where imagination can take off. Within the piece, I created obstacles in order to openly deviate the dance practice towards other directions. Reminiscences punctuate the piece, like a piano piece for Schumann, summoning the way I would dance when I was 7, a dancing style and memory I revisit and relive very often. I need to confess that the piano has been an instrument that has accompanied me on a daily basis, during the early training for classical dance. I think it triggers something within my unconscious, and its sound has been the soundtrack of my intimate decision to continue dancing. With

Perig and Damiano we sculpted and manipulated all the materials we found in order to weave a dramaturgical thread, correcting, speeding up, cutting, slowing down, giving space to silences, or in general to moments in which there's nothing to see, and the audience should listen, or just pay attention. I don't consider *Fenomeno* a piece or a show, I think it's an experience in which the viewer is enveloped by the energy we create. Perig also composed several sound pieces exploring the sonic spectrum, besides the collages he made using multiplied and de-constructed voices. Some of the leading concepts (words, phrases) we would refrain and return, picked directly from your texts were: bodily felt, infrasounds, chaos, undisciplined, vibrations, sonic warfare, architecture, speed, virulent aural space, micro-rhythmic, viscerality, interoception, palpitation, contraction.

Many sounds that Perig worked with are imperceptible. Those are sounds extracted from the old archives, both radio and film archives, that I mentioned earlier, together with records, and recordings Perig produced himself. They exist, and they take part into the composition of a poetic mass, in which the audibility of the individual sounds is of lesser importance than their collective presence, they exist even when hidden.

Sonore and *Fenomeno* are connected but they are also different. One is a formal and choral experiment on sound. The other is an intimacy that erupts, in the moment it is revealed. Music and dance rub against each other, and through this rubbing they compose the piece together. We experimented a lot through improvisation, starting from themes or prompts proposed by me or by Perig. Sometimes we also followed trajectories which were perfectly planned and scored, and repeated them until we found something new within the repetition. Many details of the piece stayed the same since the inception of the creative process, they just got confirmed and fixed along the way, while around them we allowed mutation and unexpected discoveries. This process takes time, and in total we worked on the piece for two years and a half. However, the gestation has been way longer, because I had been ruminating about the themes contained in it for many many years. We would write, talk, discuss, put ideas aside to let them grow ripe and ferment, we would go back to them, pick them up again..and in this process, time flows forward. The show, eventually, is just the tip of the iceberg, and, to be honest, it is not even the most exciting moment of the whole process, which is definitely more intense and tragic, sometimes beautiful, sometimes extremely ugly. I think of a couple of quotes by Joseph Beuys, to which I can relate: 'I feed myself with waste of energy', and 'That is why the nature of

my sculpture is not fixed and finished. Processes continue in most of them: chemical reactions, fermentations, color changes, delays, drying up’.

I asked myself more questions, throughout this process: Can sound be a vessel for thought? Can it be a tool for observation? What happens when we stretch the space between the visual and the auditory? Can we choreograph this space? Can musicality inform us about systems, structures, or individual behaviors? Can a collective musicality have anthropological qualities? These are all open questions for me that could offer new lines of research.”

M: “Some of the questions you ask bring up some themes that I have been reflecting upon. For example: the space that opens up when stretching the visual and the auditory, and perhaps a seeming contradiction regarding the primacy of the visual on the sonic/sonorous/auditory. The deaf body develops an acuteness of vision, for obvious reasons, but at the same time it furthers its capacities and sensitivities towards vibrational forces. According to me, this is a fundamental node that could help to start answering some of your questions. The able body doesn’t ask itself too many questions, and this could be one of the main reasons it results more keen on being lulled unquestioningly into following the choreographies of power. The able body is accustomed to not having obvious limitations, and this is a systemic issue, of ableism in relation to the creation of a world that has been designed and measured according to the shape and figure - presumably uncontaminated therefore impossible - of a Western heteronormative white male. If we wished to oppose a counter-choreography to the choreography of power, which implies the un- and sub-conscious development of programmed responses to specific environments, communities, cultural expressions, where could we start, according to you and according to your experience as a deaf dancer?”

L: “Perhaps I would start from abandonment, from giving space to a non-civilized body, a ‘primitive’ body which feels the rhythm without dissecting it and ordering it, a body that follows the proposal for movement as sheer movement within and through the body, reflecting the inherent intelligence of the body as a rhythmic vector. A body reaching trance, inter-mediating”

M: “I recently found a wonderful metaphor at the beginning of a book which discusses the non-linear and fungal trajectories of life in the ruins of Capitalism, and the metaphor is about polyphony. Polyphony is accounted as the most suitable way to tell stories of the complexity of the world we inhabit, a world in which micro-stories with different temporalities merge into the bigger narratives of power, which in turn offer only one progressive line of evolution. Power, as I also elaborated previously, could be described as harmony, a single line of melody, something very easy to tune to, easy to follow, somehow also unimaginative. However, we can tell the stories of this world only following different lines of melody, even discordant among themselves, which can unite in a conglomerate that can result into dissonance and chaos, but in which we could recognize patterns, even euphonies, acknowledging the fact that those patterns have nothing to do with the 'harmonic monotheism' of the big narratives of power. This also somehow connects to the dissonance you embody in your practice as a deaf dancer, in the translation of what your ears perceive, which is very different from what hearing people perceive (even though we all have different hearing capacities, even within the spectrum of those we define as able bodies). Have you ever thought of your practice in these terms? Perhaps the collective musicality you ask about could be an exercise in polyphony?”

L: “I definitely think so! There’s a first dissonance, happening between what the spectator hears and what I hear. After all, it’s a whole life that I experience this ‘decalage’, this gap, but not only for sound. In general with my practice when I am on stage, I discover things that I couldn’t be able to identify without the reflection in and the resonance with the spectators in front of me. It is all very mysterious, and some aspects of this resonant process stay ungraspable to me.

For what concerns dance in general, in the last years contemporary choreography has focused on mass, symmetry, rhythmic order. Dance is considered a ‘fragile’ practice, and ordering it makes it more acceptable, easier to fund and sell. However, experimentation is being re-discovered by many, as a reaction to cultural policies that avow efficacy, productivity, immediacy, utilitarianism. We reached a point of saturation in several arts, there is no time left to search and research, to spread ideas in the right

way, to evaluate with rigor what should be rendered visible and what to hide: this process of selection and reflection takes time. Everything became spectacular, and it needs to function perfectly, it needs to be ready quickly. The machine ends up grinding very quickly into burn out those who follow these logics.”

M: “I want to open a little breach for hope: up until a few years ago, we relied on big narratives, in politics, in art, etc. Now we move and exist in a hyper-fragmentation of reality, in which several truths co-exist and intersect, or run parallel (polyphony again..), and perhaps novelty could be found in the micro-narratives which feed into the wider narratives, and contribute to their composition. As in your case, with *Fenomeno*, the fragments from your biography are presented as a very touching testimony of the embodiment of a stigma, a life lived ‘out of phase’ from the ‘normalcy’ defined by the medical system, a fragility that, in its contrast with the big narratives of society and institutions, connects with and gives substance to the multilinear, and fragmented, history of Deafness as a mutant culture, emerged from the ruins of systems designed for able bodies, according to medical taxonomies which are wrong, in the sense that they exclude other modes of existence from the dignified realm of *Leib*. They exclude polyphony.”

L: “Thank you for writing this. I have always avoided victimizing my position. My mother educated me in order not to drown in self-pity. I have two sisters, Deaf as well, and we had to give strength to each other, and try to find the humor in the situations we found ourselves into. This doesn’t mean that we aimed at isolating ourselves, or at developing hatred towards hearing people. It was just hard for us. For example: when I was a kid, I was told clearly and repeatedly that I would NEVER be a dancer, that I would NEVER achieve certain goals I set for myself or dreamed about. Luckily, during my teenage years, I met open-minded people in the field of contemporary dance, which were experimenting outside all norms as a matter of principle, and never stigmatized my deafness. I remember a solo I danced at Turin’s Teatro Nuovo, choreographed by the hyper-contemporary Torao Suzuki, accompanied by very abstract music including very acute violins that I couldn’t hear. Basically, I never heard the music as I danced, I have no idea what it sounded like, but Suzuki just sent me on stage... just like that.”

M: “Do you see in the analysis of micro-narratives a possibility of experimentation, of creating something “new”? Something meaningful and tangible for the spectator, but also relevant for your artistic field? An artistic mission as a localized practice? And I want to connect this also with a wider perspective regarding the categorization of specific practices (which we could define generally as non-normative) into specific buckets - in this case ‘disabled art’, a categorization which also removes the possibility of acknowledgment of its full integrity and dignity, within the polyphonic view of the world.”

L: “I certainly think so. These micro-narratives are always re-contextualized, refreshed, by new ways of expression. I don’t think the ‘new’ is in finding new ideas, but it lies in new ways of working on ideas, in the availability of the practice, its amplitude, it needs to be wide, very wide, in order to be able to include also the past. This is why the crazy experimenters in the 70s are fascinating and inspiring for us: they did not want to make ‘new things’. It was their attitude that was new, the way they worked and played with what they had, inverting and subverting, taking the time to fail, to exchange with others, with the rhythm of the cities, with other arts, with literature, with philosophy. They were not aware of the impact they would have. A big part of their freshness was the abolishment of the ego. In those years, if artists appeared as self-focused and self-centered, they were not well accepted. I studied also in New York, in Nikolais’ school, and I remember how they dismantled the students’ egos, sometimes a bit too harshly. However, when I think about it, this was such a big thing: putting aside the ego to leave space to movement, to the idea and the intention. Nowadays, the opposite is true: the self-referential and self-centered artist sells better, narcissism is a big hit. Personally, I have always been very discreet, I was not interested in the ego: this was due to my education, but it was also due to the fear I felt because of my handicap. The world kept telling me I wouldn’t succeed as a dancer, but I managed to find support in those spaces which didn’t focus on egotistic practices, and that’s how I managed to better myself, finding new wide landscapes for my artistic research.

I am also skeptical regarding the categorization of disabled arts. I will take part in a few ‘inclusive art’ festivals, and I agree on putting a halt to this logic of divisions. On the one hand it is interesting to see how these practices developed into their own niches [and the empowerment they can have in re-appropriating the terms that define them] but on the other I detect some marketing strategies that disturb me, because they can cause some dangerous drift in perception, besides catering to specific viewers. I am dreaming of a world in which a theater director is Deaf, a president is Blind, a dean is Paraplegic. Society disregards the precious inputs that could be gained from other ‘categories’ of existence, new temporalities and new modalities of practice and management, with more sensitive and original answers to problems in politics, education, arts.”

M: “Ableism intersects with many other forms of systemic exclusion, of stigmatic categorization, rendering polyphony even more complex, especially when we make an effort to imagine a new world, more expanded, more ample, where voices, able and non-able, of Western and non-Western ancestries, cis- and queer, coexist. I think of the term ‘inclusion’ and how it can contain a lot of violence, when implemented in ways that stress the negation and renouncement necessary by the person which is being included, it implies a fundamental unevenness, and superiority of the category that includes. It implies that you can have a place in the world only if you accept the stigma that is assigned to your body.”

L: “Yes, inclusion in these terms could mean, from the position of the privileged or powerful, to ‘make a sacrifice’ in order to include ‘odd’ bodies, and make just enough room for them to survive, but not thrive. It is always very difficult to find the right words, but I would stress what I mentioned earlier regarding expanding the practices, making room in order to include the past, and rethink the past, even when it is uncomfortable to do so. Moreover, I would suggest to always look at disabled bodies, like I do with my students with ‘handicaps’, to get inspired by their strength and patience, their boundless love for the other, their striking capacities for imagination, but mostly: their different temporalities for action, something I learn from, and something that is teaching me how to change my habits, and consequently my way of thinking.”

This conversation with Laura exemplifies how a polyphonic discourse regarding the potential of the voices of undisciplined bodies and entities beyond culture can lead to the development of practices which deconstruct definitions and paradigms, expanding their scope in order to make room for the “other”, even when the “other” is within ourselves. Discussing the possibilities contained within what society taught us to define as deviant, non-normative, or disabled can be a humble act of support and empowerment. It leads to the decoding of our (sonic, in this case) landscapes, and to the analysis of institutional modes of silencing, besides giving hints towards the possible paths we could undertake in order to find a new, wider - yet specific and localized - definition of counterculture. The new counterculture recognizes the traumas of the flesh, and accepts the voices exceeding the norms as part of a collective polyphonic endeavor of telling the stories of our present, projecting them towards the future, while including the past, our individual and collective past.

References

- BENČIĆ, B. In: BENČIĆ B., DROŠCHL S. (ed.), *Damir Očko: Studies on Shivering*, Graz: Künstlerhaus KM-, Halle für Kunst & Medien, s. d.
- BOBIN, V. In the Fabric of the Voice: A Polyphonic Conversation, *Manifesta Journal*, n. 17, 2014. Retrieved from <http://www.manifestajournal.org/issues/futures-cohabitation-0> (last accessed 06 June 2020).
- BRASSIERE R. *Mattin*. http://www.mattin.org/essays/METAL_MACHINE_THEORY_3.html (last accessed 06 July 2020), s. d.
- BULL, M. 2004. <https://www.wired.com/2004/02/bull-session-with-professor-ipod/> (last accessed 06 June 2020).
- CONNOR, S. In: Kelly, C. (ed.), *SOUND: Documents of Contemporary Art*, London: Whitechapel Gallery, Cambridge: The MIT Press, 2011.
- DRESSLER, I. In: Christ Hans D., Dressler I., Peters C. (ed.), *Acts of Voicing, The Poetics and Politics of the Voice*, Leipzig: Spector Books, 2016.
- GALLAUDET, E. M. *American Annals of the Deaf*, v. 26, 1881. Retrieved on http://saveourdeafschools.org/edward_miner_gallaudet_the_milan_convention.pdf (last accessed 06 July 2020).
- GOODMAN, S. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge and London: The MIT Press, 2012.

- HAINGE, G. *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*. New York/London: Bloomsbury, 2013.
- HOSKOTE, R. In: Christ H. D., Dressler I., Peters C. (ed.). *Acts of Voicing*. Leipzig: Spector Books, 2014.
- LAND, N. *Fanged Noumena: Collected Writings 1987-2007*. Windsor Quarry: Urbanomic and New York: Sequence Press, 2012.
- MIGONE, C. *Sonic Somatic: Performances of the Unsound Body*. Los Angeles/Berlin: Errant Bodies Press, 2012.
- MILLS, M., In: Novak, D. and Sakakeeny, M. (ed.). *Keywords in Sound*. Durham and London: Duke University Press, 2015.
- NOVAK, D. In: Novak, D. and Sakakeeny, M. (ed.). *Keywords in Sound*. Durham and London: Duke University Press, 2015.
- PRECIADO, P. B. (2015), <https://www.internazionale.it/opinione/paul-preciado/2015/11/13/sessualita-disabili> (last accessed 06 June 2020)
- RANCIÈRE, J. In: CHRIST H. D., DRESSLER I., PETERS C. (ed.). *Acts of Voicing*. Leipzig: Spector Books, [1999] 2014.
- SCHAFER, M. In: KELLY, C. (ed.). *SOUND: Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2011.
- SCHÖNHAMMER, R. The Walkman and the Primary World of the Senses, *Phenomenology+Pedagogy*, v. 7, p. 127-144, 1989. Retrieved from <https://journals.library.ualberta.ca/pandp/index.php/pandp/issue/view/1059> (last accessed 06 June 2020).
- SCHWARTZ, H. *Making Noise: from Babel to the Big Bang and Beyond*. Brooklyn, NY: Zone Books, 2011.
- SERRES, M. *The Parasite*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- SILENDA. *Sonore*, 2016. <https://vimeo.com/191054577> (last accessed 06 June 2020)
- STERNE, J. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham and London: Duke University Press, 2003.
- TABARELLA, F. *I Cavatori*, 1958. <https://www.youtube.com/watch?v=1-h5FR6IQ54> (last accessed 06 June 2020)
- VOEGELIN, S. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. New York and London: Continuum, 2010.
- ZDJELAR, K. In the Fabric of the Voice: A Polyphonic Conversation, *Manifesta Journal*, n. 17, 2014. Retrieved from <http://www.manifestajournal.org/issues/futures-cohabitation-0> (last accessed 06 June 2020).

Citizen Impulse Responses: City Protest Spaces and Echo Chambers

433

Elsa Lankford

Towson University, Electronic Media and Film Department
elankford@towson.edu

Abstract: Echo chambers are both spaces where sounds reflect until they lose their sharp edges and ways for citizens to lose perspective until only one viewpoint is reflected back. Echo chambers and their equivalencies have been used in music for decades. In our social and mass media, echo chambers have only recently made the headlines, particularly leading up to and following the 2016 U.S. presidential election. These cultural and physical echo chambers can be captured and studied, but what about the echo chambers found in the soundscapes of urban streets? The process and creation of the Citizen Impulse Response Library has connected these echo chambers of politics, democracy, media, and the streets of the U.S. capital. It is a collection of impulse response files created from recordings at protests in Washington, D.C. This conceptual yet tangible product grew from the history of spatial sonic effects, urban, and democratic soundscapes.

Keywords: echo chambers, impulse response, spatialization, protest soundscape, politics and sound.

Respostas impulsivas do cidadão: espaços de protesto na cidade e câmaras de eco

Resumo: Câmaras de eco são tanto espaços onde os sons refletem até perderem seus limites claros como maneiras pelas quais os cidadãos perdem a perspectiva, até que apenas um ponto de vista é refletido de volta. Câmaras de eco e seus equivalentes têm sido usadas em música há décadas. Em nossos meios de comunicação de massa e mídias sociais, câmaras de eco só recentemente têm ocupado as manchetes, particularmente no que antecedeu e sucedeu a eleição presidencial de 2016 nos Estados Unidos. Essas câmaras de eco físicas e culturais podem ser apreendidas e estudadas, mas e quanto aquelas câmaras de eco encontradas nas paisagens sonoras das ruas das cidades? O processo e criação da Biblioteca de Respostas Impulsivas do Cidadão tem conectado as câmaras de eco da política, democracia, mídias e das ruas da capital estadunidense. Trata-se de uma coleção de arquivos de respostas impulsivas criadas a partir de gravações dos protestos em Washington, D. C. Essa resultante tangível, apesar de conceitual, emergiu da história dos efeitos sônicos espaciais, urbanos e paisagens sonoras democráticas.

Palavras-chave: Câmaras de eco. Resposta impulsiva. Espacialização. Paisagem sonora de protesto. Política e som.

1. Introduction

The sounds heard within a space are not just the sounds created in the space, but the coloring and reflections of those sounds by that space. The tonality of a space is dependent upon the reflectiveness and absorptive abilities of the materials, the angles and the distance between reflective surfaces. Cities are not built with absorptive materials in mind. The materials in an urban center need to endure yet sparkle. Absorptive materials are intended to do neither.

Echo chambers are both spaces where sounds reflect until they lose their sharp edges and ways for citizens to lose perspective until only one viewpoint is expressed and reflected back. In music and recording, echo chambers and their recreated equivalencies have been used for decades. In our lives, political or otherwise, echo chambers have only more recently made the headlines. Echo chambers in mass media and culture can be captured and studied, but what about the echo chambers found in the soundscapes of urban streets? And how do the echo chambers of politics, democracy, media, and the streets of the U.S. capital connect? There is a tangled history of echo chambers and spatialization through urban, music, and recorded histories.

As an artist, I have been creating, experimenting with and researching a conceptual yet usable impulse response library from the 2016 American presidential election and the resulting protests in Washington D.C. These impulse responses can reflect the physical, public, and political movements that went into its creation, and I will share the process of building a citizen impulse response library. The history of spatial sonic effects and echo chambers, urban, and democratic soundscapes are the building blocks from which the library has been created.

In order for sounds to be heard, they require an input and output, a transducing of energy. This project is not just the soundscape of capital city streets during protest marches, but the compilation of the reflections of these soundscapes, reflections of the movements through outdoor public spaces, reflections of the echo chambers, reflections of ourselves. And through this lens of echo chambers, examines how our culture and news reflect on us.

2. Spatial effects

The interaction of sound and space have changed over time. For most of history, the sound of a space has been intertwined with that space in the sound. These two concepts were not just linked, they had been inseparable. It was through the creation of rooms made entirely for reflections, echo chambers, that the concept of separating space and sound was first born.

2.1 Reverberations

Reverb is a time-based modulator that for much of history has required three things: sound, space, and time. Both reverb and echo, as time-based effects, change the length of the original sound, utilizing time as part of their modulation. When these effects are added digitally or in a real space in real time, the listener experiences a shift in time, the sound of the past mixed with the sound of the present. (BLESSER, 2009, p. 16)

Reverb consists of three parts: early reflections, the original sound, and the later arriving reflections. The early reflections are the first sonic element of reverb to be heard, arriving after having traveled to and from the closest non-absorptive materials in a space. We hear early reflections within approximately 100ms of the original sound, dependent on the size of the room. These early reflections combine with the original sound and later arriving diffused sound waves to create the overall sound in that space at that time. Reverb is interactive and enveloping. (BLESSER, 2009, p. 62) Not only can it give us a sense of place, but it can give us a sense of what is in the space as well. (VÄLIMÄKI, 2012, p. 1421)

Reverb is measured in the amount of time it takes for the reverberated sound to decay 60 dB, otherwise known as RT60. This is the time for the late reverberation signals to have fully decayed, through its process of diffusion and filtering. If the space is large, that will result in longer RT60 time and delay between the direct sound and the first early reflection, typically called pre-delay.

These terms, RT60, pre-delay, and early reflections are now familiar to those who work with time-based effects, recording, design, and architecture. The vocabulary might be new, but these concepts of spatial acoustics have been around for thousands of years. Vitruvius was one of the first spatial architects. He created guidelines incorporating sound and architecture for Roman forums and theaters in the first century BCE. It was not until the late nineteenth century when Wallace Sabine brought science and sound together to create methods of measuring, controlling, and deadening reverberant spaces.

Spatial acoustics are not just about science, they are about the experience of sound in a place. That experience creates and evokes memories. It gives aural clues of the size, contents, and materials of the space. The acoustics affect the types of sounds that work

well in a space, and determines the types of activities that should occur there. As recording audio and music moved into dedicated spaces, the previously incomprehensible act of removing the space from the sound, what Jonathan Sterne termed the “detachable echo,” became possible. (STERNE, 2015, p. 111) By the middle of the twentieth century, engineers gained the ability to control and craft the sound of the space, and in doing so, the place and space in recording began losing its uniqueness and the connection between the two became tenuous.

2.2 Recording and spatialization

The space in which a recording has taken place has traditionally remained sonically imprinted in that recording. Recording sessions were live events in live spaces. Sonic reflections and the sound of the space, particularly after the 1920s with the development of the phonograph and microphone, became part of the recording. (DOYLE, 2004, p. 33)

Reverberation began with live reverberant spaces and distant microphone placement that could not isolate the recording artist but captured the original and reflected sounds. Specific rooms dedicated to sonic reflections, reverb or echo chambers, started to be used in radio broadcasts as early as the 1920s. Recorded music did not start using artificial reverb with reflective rooms until the 1940s. These chambers began as existing spaces: bathrooms, attics, or stairways where sound was sent to, played back in, and recorded. Specialized echo chambers, with the sole purpose of creating reverb, were built at commercial and label recording studios starting in the 1940s and 50s. Some studios and labels still utilize their echo chambers, having been in service for decades.

Portability was the next frontier for spatialization, starting with plate reverb in 1957. Sound was sent from the control room to the plate reverb, a heavy wooden box containing a large metal plate. The sound would bounce off and around the metal plate in its enclosure, to be picked up by a microphone that would transduce and return the reverberant sound to the studio. Plate reverb added even more control of sound and space, with the ability to change the reverberation time with the turn of a knob.

Plate reverb was portable, in theory, however a unit weighed hundreds of pounds and needed to be in a fairly quiet space with no extreme temperatures. While plate reverb was being made available at the commercial level, spring reverb was finding its way into

studios and homes via Hammond organs starting in the 1930s. Spring reverb was also to be found in guitar amplifiers in the 1960s, and stand-alone devices for recording studio and home hi-fi use.

437

Echo or delay effects, using magnetic tape, were used in music production starting in the 1940s. These spatial effects gave a sense of space, but not of realistic habitable spaces. During the 1940s and 50s, they helped to change the linearity and types of spaces in certain musical recordings (DOYLE, 2004, p. 38).

Reverb is fickle. A single sound may not always create the same resulting sound in a space, even given the exact same circumstances. A reflection, one of perhaps millions, that takes even just one second to arrive after the initial sound, has traveled over 1100 feet. This travel changes the sound based on minute differences in humidity, temperature or the number or placement of furniture or people in the room. The reflections happen in a space that even if the listener has not been to, inherently understands some of its sonic properties.

Metal was the preferred medium for creating reverberation, one in a line of successors to hold or sample the audio for multiple seconds while not adding noise or filtering the sound excessively (BLESSER, 2009, p. 123). Other mediums included air, tape, film, and electronics. Newer and better spring and plate reverbs were being released throughout the second half of the twentieth century. This artificial reverb that both represented and constructed a space was a sign of things to come (STERNE, 2015, p. 113).

The 1970s and 1980s brought with it the ability to digitally create and modify sonic space. What began as DSP (Digital Signal Processing) algorithms in the 1980s were followed by ICs (Integrated Circuits) in the 1990s. This created two paths for digital reverb development: modeling and simulation of existing spaces or the creation of virtual spaces (BLESSER, 2009, p. 117). Reverb became available as a rack-mounted unit in the studio, sitting alongside a compressor or equalizer. Then reverb transformed even further, becoming available as a virtual effect, including digitized simulations of the artificial versions of itself.

Convolution reverb is the latest in the long line of spatial effect iterations, beginning in 1999. It recreates the sonic qualities of a space using impulse response files. These files

have been recorded in the space and are encodings of the spatial reaction to a click, loud transient, or set of frequencies. An impulse response is going to let the reverb know what reflections occur in that space over a series of frequencies. Typically, impulse response files are created at the quietest moments, when there are no sounds, movement, or people. Convolution reverb is used to add a sense of space in general for music and for post-production sound for film, to give a sense of a particular space.

Convolution reverb has the ability to recreate any space. In reality, that is not quite the case. It is difficult to capture an entire space in one recording, just as a snapshot cannot take in an entire visual environment. Convolution reverb can also be used to combine other files, not strictly used for reverb. Any two files can be convolved, from white noise to cymbals, to create spaces that are not spaces (DERUTY, 2010).

The ability to create and modify spatial effects in music recordings was happening simultaneously to architects and scientists creating and modifying the sound qualities of physical spaces. As long reverb times in living and working spaces became less sonically appealing, architects lowered their recommended reverb times from 3 seconds in 1923 to 1.5 seconds in 1930 (BLESSER, 2009, p. 108). This control over reflections in the physical environment mirrored the control engineers were being given over reverb in the recording arena. As digital spaces were created and modified through electronic and digital reverb, digital environments and echo chambers were becoming part of our everyday lives and affecting not only what we heard but what we understood to be truth and fact.

3. Echo Chambers in the United States

The Cambridge Dictionary defines an echo chamber, in part, as “a situation in which people only hear opinions of one type, or opinions that are similar to their own” (CAMBRIDGE, n.d.). People in echo chambers only encounter news and opinions that they agree with, believing it is the only side of the issue (DUBOIS, 2018, p. 729). According to Google Trends, the use of the word “echo chamber” jumped in popularity in online searches in the United States starting in September 2015, with a jump in November 2016 and peaking in August 2017 (GOOGLE, n.d.).

Even before the 2016 U.S. election was underway, many U.S. citizens were choosing only to use those information sources that echo their same point of view. Throughout 2014, the nonpartisan Pew Research Center closely examined political polarization in the United States. Researchers examined sources of news, based on political leanings. They found that people who lean consistently to the left utilize a variety of news sources, including the New York Times (10%), NPR (13%), CNN (15%), and MSNBC (12%) and trusted 28 of the 36 listed news sources (MITCHELL, 2014).

Almost half of conservatives (47%) primarily received their news from Fox News and trusted 12 of the 36 listed news sources (MITCHELL, 2014). By 2020, the divide has widened. Pew revisited their 2014 study and found that Republicans have increased their distrust of most news sources over the past five years (JURKOWITZ, 2020). This media environment, or as James N. Cohen has termed it ‘echo-system’ is, like reverb, all-encompassing (COHEN, 2018, p. 147). Sometimes the echo is all that you can hear, and it masks the sounds of anything and everything else.

Echo chambers censor or underrepresent “competing views by enforcing social homogeneity” (BASTOS, 2018, p. 2). Media diversity is crucial to minimize the effects of political echo chambers. Examining the root of the term can also be helpful in remedying the problem. Echoes are the reflection of a single sound source that is repeated, returned, and renewed (VALLEE, 2017, p. 99). The original sound is created and gone, while an independent but tethered abstraction returns one or multiple times (VALLEE, 2017, p. 99).

Factual news vacuums are dangerous to democracy, as citizens become agitated due to false information. In order for democracy to be heard literally and figuratively, journalists need to be able to cover events, locally, regionally, nationally and globally. Between 1990 and 2017, the workforce of daily and weekly U.S. newspapers were more than cut in half, while Internet publishing jobs more than doubled (SHAFER, 2017). A liberal democracy requires more than journalistic coverage of public affairs. It requires discussion and compromise. These things are not possible if nobody can agree on the facts or what the truth is.

While there are still uncertainties over how influential Russia and other propagandists were in creating and spreading false information through social media, it

is known that there were entities who successfully helped create and enforce digital echo chambers or filter bubbles. This came to light in February 2018 when thirteen Russians and three companies were indicted by the U.S. Justice Department in a “sophisticated network designed to subvert the 2016 election and to support the Trump campaign” (APUZZO, 2018). It was also revealed that the private company Cambridge Analytica surreptitiously collected a third of the U.S. electorate’s Facebook user data, to manipulate the 2016 election through echo chambers (MARTINEZ, 2018).

There are many ways to interpret what led to and the outcomes of the 2016 U.S. presidential election. The citizens of the United States, through its established yet flawed democratic system, elected an unqualified, xenophobic, misogynist, narcissistic, uncreative, uncaring reality television personality to lead the country.

The shock of this election led to many feeling shocked, disappointed, scared, and angry. Most channeled their frustrations into protest through social media, to their elected officials’ offices and phones lines, and most visibly and audibly, onto the streets. This was especially true for women, people of color, and LGBTQIA citizens.

After the election, many pundits stated that the election results were only surprising to urban dwellers, as they were living in their own echo chambers, in their own realities (SHAFER, 2018). The implication was that those living in cities, who cast ballots for Hillary Clinton, the winner of the popular vote, were not listening to the rest of the country.

It is the soundscapes of the streets of these cities that changed almost immediately after the 2016 election, as protestors gathered in public spaces to voice their concerns. City streets in the United States became physical echo chambers, with government, public, and commercial buildings reverberating the sounds of a diverse concerned citizenry. From 2016 through 2020, city streets from Washington D.C. and beyond have been filled, then silenced, then filled again with the voices and the reflections of those demanding change.

4. “This is what democracy sounds like”

While American cities have hosted many protests, the 2016 election results brought people from across the country onto the streets. Many public spaces in U.S. cities are

commercialized, designed more for consumption and congregation than for democratic assembly and discussion (CHUN, 2014, p. 657). Despite this, citizens rediscovered their collective voices. The resonance, through street and public spaces, reflected throughout the unique spatial acoustics for urban and democratic soundscapes.

4.1 Sonic reflections in city streets

For the space to be heard, a sound has to activate it. In doing so, the activation modifies the sound (BLESSER, 2009, p. 15). The space responding to sound is what Blesser and Salter term ‘aural architecture’. It is dynamic, reactive, and enveloping (BLESSER, 2009, p. 16). Cities offer public and walkable spaces and architecture for visual and sonic reflection.

It is important for cities to have public places to talk and discuss politics, meet, and gather with visibility and symbolic importance. City sidewalks are where one steps out and into the public, shadowing the public square (LABELLE, 2010, p. 91). Sidewalks are the space that is in between inside and out, private and public, where “the meeting of city policy and private use” can be experienced (LABELLE, 2010, p. 108). Community cohesion can be enhanced through shared experiences, including in public spaces, conversational “third places” and in informal social spaces that have been labeled “fourth places” (AELBRECHT, 2016, p. 134). Quentin Stevens, in examining urban spatial experiences, divides public spaces into paths, intersections, boundaries, props, and thresholds (STEVENS, 2006, p. 807). These are thresholds, edge spaces, paths, and nodes, places that are publicly accessible but possibly privately owned, where people walk, watch, and wait (AELBRECHT, 2016, p. 134-135). Jane Jacobs noted that streets and sidewalks are “the main public places of a city, are its most vital organs” (JACOBS, 1993, p. 37).

These public and in-between places, city sidewalks and streets, are the primary sound sources. What happens to these sounds depends on the structure and spatial architecture of the city. On city streets with low buildings, where the height to width ratio is low and the visible sky to entire surface is large, sound energy dissipates and scatters into the sky, not remaining in the street for long (ONAGA, 2007, p. 319). But sound lingers and reverberates in streets with high buildings. The width of the street also plays

a part in the reflections. In narrow streets, the number of sound waves reflected towards the ground will be higher than those reflected towards the sky which increases the number of total reflections (CAN, 2015, p. 86-87). Diffuse reflections with low frequencies remain in the street but high frequency reflections, which are also reflected in more directions, dissipate and are absorbed into the air (PICAUT, 2005, p. 167). A sound source in the middle of the street, as opposed to an intersection, is also creating back-diffusion, where the sound, particularly high frequencies, have emanated from all sides of the sound source, including behind the sound source, to return with longer arrival times to the listener (PICAUT, 2005, p. 171).

Most modern cities are constructed from glass and steel. Mirrors and glass are geometrically reflective surfaces that reflect light and sound. They also project sound at higher levels with longer reverberations and decay times than other building materials (MANABE, 2015, p. 244). Main and side urban streets have long reverb times, even longer than what is acceptable for interior spaces. Reverb on city streets average one to three seconds with an early decay time of about the same (KANG, 2001, p. 292).

More textured and irregular materials like concrete help with diffusion. Absorptive materials, in and around buildings, like trees, spaces between buildings, open windows that can act as sound energy sinks, can help lower reflection energy and reduce urban sound pressure levels (KANG, 2001, p. 287). These softer materials, of air, trees and people absorb more sound, particularly in the higher frequencies. (MANABE, 2015, p. 244).

When there are no people on the streets, the city sounds are much different. An examination of urban sounds during the lockdown periods of the COVID pandemic deserves entire articles, issues, and books. During March and April 2020, the regular background sounds of a city, so often minimized, masked and ignored, became the topic of national newspaper headlines. Seismological data being collected in cities dramatically changed when we all went inside and businesses and transportation shut down (ANDREWS, 2020). These sounds that we take for granted were not reflected off the buildings, but in the media as the roar of urban life as we know it turned into a whisper, all over the world (ANDREWS, 2020).

4.2 The sounds of protests

People join protests for many reasons. They want others to know about a problem, to inform. They want to express their feelings or dismay. They want their politicians to listen, to change, to learn. They want to disrupt public space or interfere with the established order (LABELLE, 2010, p. 115). They might want to be with others who believe in the same goals, to be part of a community. Participation in a democratic action, working together on a common goal can bring joy (PAIT, 2017, p. 235). It is not just the act of protesting, but the sounds that “can, and must, be summoned to generate, harness, and leverage emotional energy toward collection actions” (PRESLEY, 2018, p. 310).

Unlike photographs and video, political and protest soundscapes tend to be temporal and in the moment, technically capturable on video and audio with a vibrancy that digital and physical media have trouble capturing. No matter the outcome of the protest, it can be these sonic moments, where voices are echoing, resonating, amplifying and becoming one that are the most memorable in sensory, if not physical, memory.

Cities with narrow streets and reflective buildings can create echo chambers. These reverberant and sonically alive spots can excite, energize and build the sense of solidarity among protestors (MANABE, 2015, p. 241). Others have written about protests and events seeking energy from a space of acoustic resonance. Matt Sakakeeny writes of a New Orleans funeral parade detouring to play under a bridge to “orient individuals as a collective occupying a shared space” (SAKAKEENY, 2010, p. 3). Noriko Manabe has written of favored sonic conditions for anti-nuclear protests in Shibuya, Japan. During one protest, a protest march was temporarily halted by the police in a very narrow road with tall glass and steel buildings on both sides. The echo and reverb created an “impressive cacophony” that energized the protestors vocally and sonically (MANABE, 2015, p. 253). During many of the protests that I have attended in Washington D.C. since the 2016 election, any time the route takes protestors past the privately and controversially owned Trump International Hotel, protestors yell “SHAME” in a way that upon reflections and various timings echoes and grows in resonance. This space of resonance can focus the sound and energize, making the crowd seem and feel more powerful.

5. Citizen Impulse Response

Before and after the 2016 American presidential election, the metal, concrete, and glass of government and privately-owned buildings lining the streets of Washington D.C. and other cities have created reflective surfaces for amplified politician's speeches and the call-outs of collective citizenry in protest. The sounds are political, from their content and context to their localization. What we might typically think of as noise in the recording of a political space contains the sounds of action and reaction by citizenry and the physical reflections of the politics in that space. This noise can be isolated and examined with noise cancellation software, doing the exact opposite of what the software is supposed to do. The echo chamber of that moment in time is contained in what is typically disregarded, the noise.

Convolution reverb digitally recreates a space by using a recording from that space, an impulse response (IR) file. Most impulse response libraries, collections of these IR files, are of silent unoccupied interior private spaces: concert halls and echo chambers. They are also typically recorded by white straight men. The input is generally a digitally created file, a sweep of frequencies, crescendoing from low to high. The output is a digitally recreated sanitized interior space. How different would an impulse response library be that has been created from spaces and speeches, activism and reactions, filled with tens and hundreds of thousands of people of all genders, sexuality, races, and ethnicities not standing quietly but yelling their concerns in exterior public spaces? The frequency sweep here is not digitally created, but human made, ranging from the low beat of drums carried by protesters through the frequency range of human speech. The Citizen Impulse Response Library grew from these sounds and places.

5.1 Washington D.C. Protest Soundscape

The sounds of commerce, traffic, and commuting overtake the urban soundscape much of the time. It is these sounds that reverberate and are filtered through the materials and people on and surrounding the city streets. After the 2016 presidential election, the sounds of protestors became ever more present, particularly in the capital city, Washington D.C.

Washington D.C., founded in 1791, did not have marches or protests until 1894. This first march involved a ragtag group of 10,000 diverse unemployed men and women who made their way across the United States following a populist, Jacob Coxey, and his message of mass infrastructure employment. The protest broke the law at the time, banning protests on the Capitol building's lawn and grounds (GRINSPAN, 2014). Despite his arrest, the march created opportunities for others to occupy the streets and symbolic spaces of the nation's capital, from suffragettes to the Ku Klux Klan to civil rights marches (PARKINSON, 2014, p. 157-158).

The Washington D.C. soundscape is like that of most other medium-sized cities. The spatial architecture of the streetscape differs, as buildings vary in age, height, and materials. Washington has many public buildings, made of marble, stone, glass, and steel, and protests down straight, wide streets reflect and carry the sound. The streetscape differs also in its 'deputization', where the hardened street elements help protect buildings from attack while adding more reflective surfaces (KRIEGER, 2003, p. 66).

While Washington D.C. has a robust Metro subway system, car traffic remains a significant part of its soundscape. When traffic is shut down for protests, the localized city soundscape develops a very wide dynamic range. In between the chanting, exclamations and rhythmic instruments that are accompanying the rhythm of the chant, there can be almost absolute silence, just the shuffling of feet on the street with an occasional conversation between protesters. While there is always some form of amplification, literally and figuratively, on the stage for organizers, politicians, and activists, most of the marching is unamplified. This allows for chants to make their way down the line of protestors, where reflections and reverberations can, at times, throw the timing off.

Counting people at protests or demonstrations is difficult and typically the media and politicians get the numbers wrong. According to countlove.org, a website that counts the protests and demonstrations in the United States since January 20, 2017, there have been almost 20,000 protests with over 12 million attendees in the United States alone through June 2020 (COUNTLOVE, 2020). The individual themes of the protests vary, with civil rights, racial justice, gun control, and immigration leading the way (COUNTLOVE, 2020).

The largest protests started with the Women's March on Washington in January 2017, the day after Trump's inauguration. Over four million women and men marched in and across the United States and around the world to be part of what is likely the largest single day demonstration in U.S. history, with at least 500,000 in Washington D.C. (CHENOWITH, 2017). In 2017, it is estimated that between 5.9 and 9 million people protested in the U.S., with 74% of the protests against Trump administration policy or issue viewpoint (CROWD COUNTING CONSORTIUM, n.d.). Since the original Women's March, some of the most well attended protests/events in city streets, including Washington D.C. have been the second Women's March with at least 2 million protestors in January 2018, March for Our Lives for gun control with 2.5 to 4 million marchers and walkout participants in March 2018, and 2.5-4.5 million people in June 2018 in different LGBTQ pride events and Families Belong Together protests to stop family separation (CROWD COUNTING CONSORTIUM).

The Citizen Impulse Response Library is as much conceptual as it is physical. The day after the 2016 U.S. presidential election, many of us were shocked with a feeling that remains to this day. While national politics does not affect every citizen immediately and directly, the dismay was felt deeply by many, including myself. I began to read and research, to try to find out how this could have happened, how a country with a supposedly fully democratic system could have elected an unqualified reality television personality into its lead role.

5.2 Creative Process

My research connected terms in audio recording with the 2016 election, starting with the term echo chamber. This is a fertile area of research - combining politics, science, sociology, psychology, communications, audio, and beyond. Living in Baltimore, Maryland less than an hour away from the nation's capital, I had an opportunity to reverse my complacency and attended and recorded as many marches and protests as I could. These ranged from smaller protests with hundreds of people to the Women's March in Washington that, despite claims of 500,000 attendees, seemed to be double that.

While researching, I collected the recordings from multiple protests, from the first Women's March in January 2017 through the third Women's March in January 2019 and

many of the major protests in between. Overall, I attended and recorded ten protests in Washington D.C., with others in Baltimore and Kansas City, Missouri. I was attending these protests as a concerned citizen as well as an artist and scholar. Reflections of my voice are to be found in some of the impulse response files.

447

My first work with convolution reverb and non-traditional impulse response files involved using political speeches from one party as the impulse response file for a politician from the other political party, for example, Obama's last speech as president as the IR file for Trump's inauguration speech. This was intriguing and created interesting results from the melding and convolving of sounds. The word convolution originates from the Latin word *convolvere* which means "roll together" (OED, 2018). Convolution is a mathematical term, to combine, but it is also in our vocabulary as entwining (OED, 2018).

The Citizen Impulse Response Library is the entwining or combining of different sounds in different spaces, diverse protestors with voices and emotions in the reflective spaces of government buildings. It is the sonic equivalence of a subject that Teresa Hoskyns writes about, the intertwining of the spaces of democracy and the democracy of space (HOSKYNS, 2014, p. 4). I wanted to make sure to capture the voices rolled together, to record a multitude while being cautious about privacy. The impulse response was recorded and edited in an entirely digital format, but what it was based on was live, at that moment. The convolution was in real time and very human and emotional. No recording or library, or convolution reverb can ever truly capture that.

I cropped out certain sections, looking for transients and rhythm and similar moments across marches. I experimented with using Izotope RX6 denoise software to listen to the "noise" versus the original signal. RX6 can also dereverb and just output the reverb. While ideally, this could have isolated the reflections, because there are so many layers in some of these recordings and the software is not infallible. The denoising and dereverbing process at times created very digital, choppy audio that was not listenable.

In editing the files, I had to decide on beginnings and endings of the impulse responses. Unlike a traditional impulse response file, which uses a handclap, starter pistol, or sweep of frequencies, I had hours of recorded audio from close to a dozen protests. Some of the files ended up involving handclaps, that transient sound that is at times used for more traditional IR recordings. The sound can be comforting and piercing, when part

of a group, the “sound of membership in a crowd that safeguards one’s identity” (GOODALE, 2013, p. 219).

I experimented with and without fadeouts on the files. In a space, the late reflections fade out, as the sound and reflections dissipate and diffuse in the space. A traditional IR file would include this decay to silence.

To hear what the impulse response files sounded like applied to other audio, I experimented with applying impulse response files to other impulse response files, and to other sound files. I used Waves IR-1, that uses convolution reverb and can import any wav file as an IR file. One of the most effective sounds to apply the impulse responses to was a ticking clock¹.

Conclusion

Space and sound are intertwined, their past and their future. When we hear a spatialized sound, we learn and inherently know something about the originating sound and the space in which it is reflected. As we gained control over their interactions, we still found reasons to keep spatialization audible.

While physical echo chambers, of city streets and studios, blend sounds with versions and reflections of themselves, virtual echo chambers are homogenous and dangerous. It is these online echo chambers, where singular and similar opinions are the sole reflection, that have helped to create a strong, consistent, and resonant set of protests in cities in the United States and around the world. These events have continued since the 2016 elections.

The sounds of democracy in action, of diversity, of protests, of city streets, are reflected in and through the glass, steel, and marble buildings. It is possible to capture these sounds and convolve them with others, as one would with a traditional impulse response library. But what does one do with this response library? Most impulse responses are used for other recordings, to recreate spaces, to put the listener in a particular place, real or virtual.

¹ To hear a collage that incorporates the Citizen Impulse Response Library, you can listen on SoundCloud <https://soundcloud.com/bad-crow/citizen-impulse-response-lankford-sound-collage> (LANKFORD, 2019).

Upon reflection, the convolving is already happening in real time during protests. The melding of diverse actions and voices in protests in U.S. city streets and beyond is a physical convolution reverb, where government and commerce buildings provide the reflective surfaces, and each of us attributes to that impulse response. Reflections only happen when there are actions. It is therefore up to each of us to be part of a collective response library.

Acknowledgments and Funding

This research did not receive any specific grant from funding agencies in the public, commercial, or not-for-profit sectors.

References

AELBRECHT, Patricia S. 'Fourth places': The contemporary public settings for informal social interaction among strangers. *Journal of Urban Design*, v. 21, n. 1, p.124-152, 2016. doi:10.1080/13574809.2015.1106920.

ANDREWS, Robin G. Coronavirus turns urban life's roar to whisper on world's seismographs. *The New York Times*. New York, Apr. 2020. Available at: <https://nyti.ms/3aUKgHH>. Accessed on 16 Jun 2020.

APUZZO, Matt and Sharon LAFRANIERE. 13 Russians indicted as Mueller reveals effort to aid Trump campaign. *The New York Times*. New York, Feb. 2018. Available at: <https://www.nytimes.com/2018/02/16/us/politics/russians-indicted-mueller-election-interference.html> Accessed on 16 Jun 2020.

BASTOS, Marco et al. The geographic embedding of online echo chambers: Evidence from the Brexit campaign. *PLoS ONE*, v. 13, n. 11, p. 1-16, Nov. 2018. doi:10.1371/journal.pone.0206841.

BLESSER, Barry and Linda-Ruth SALTER. *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.

CAMBRIDGE DICTIONARY [echo chamber, def. 2]. (n.d.) Available at: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/echo-chamber>.

CAN, Arnaud et al. Accounting for the effect of diffuse reflections and fittings within street canyons, on the sound propagation predicted by ray tracing codes. *Applied Acoustics*, V. 96, p. 83-93, Sept. 2015. doi:10.1016/j.apacoust.2015.03.013.

CHENOWITH, Elizabeth and Jeremy PRESSMAN. This is what we learned by counting the Women's Marches. *Washington Post*. Washington DC, Feb. 2017. Available at: <https://www.washingtonpost.com/news/monkey-cage/wp/2017/02/07/this-is-what-we-learned-by-counting-the-womens-marches>.

CHUN, Christian W. Mobilities of a linguistic landscape at Los Angeles City Hall Park. *Journal of Language and Politics*, v. 13, n. 4, p. 653-674, 2014. doi:10.1075/jlp.13.4.04chu

COHEN, James N. Exploring echo-systems: how algorithms shape immersive media environments. *Journal of Media Literacy Education*, v. 10, n. 2, p.139-151, 2018.

COUNTLOVE demonstration statistics. Available at: <https://countlove.org/statistics.html>. Accessed on 16 Jun 2020.

CROWD COUNTING CONSORTIUM. (n.d.) Available at: <https://sites.google.com/view/crowdcountingconsortium/home>. Accessed on 16 Jun 2020.

DERUTY, Emmanuel. Creative convolution: new sounds from impulse responses. *Sound on Sound*. Available at: <https://www.soundonsound.com/techniques/creative-convolution-new-sounds-impulse-responses>. Accessed on 16 Jun 2020.

DOYLE, Peter. From 'My Blue Heaven' to 'Race With the Devil': echo, reverb and (dis)ordered space in early popular music recording. *Popular Music*, v. 23, n. 1, p. 31-49, Jan. 2004. doi:10.1017/S0261143004000042.

DUBOIS, Elizabeth and Grant BLANK. The echo chamber is overstated: the moderating effect of political interest and diverse media. *Information, Communication & Society*, V. 21, n. 5, p. 729-745, 2018. doi:10.1080/1369118X.2018.1428656.

GOODALE, Greg. The sonorous envelope and political deliberation. *Quarterly Journal of Speech*, V. 99, n. 2, p. 218-224, May 2013. doi:10.1080/00335630.2013.775702.

GOOGLE TRENDS. (n. d.) Retrieved from <https://trends.google.com/trends/explore?q=%22echo%20chamber%22%20media&geo=U.S>.

GRINSPAN, Jon. How a ragtag band of reformers organized the first protest march on Washington, D.C. *Smithsonian Magazine*. Washington DC, May 2014. Available at: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/how-ragtag-band-reformers-organized-first-protest-march-washington-dc-180951270/>. Accessed on 16 Jun 2020.

HOSKYNS, Teresa. *The empty place: democracy and public space*. New York: Routledge, 2014.

JACOBS, Jane. *The death and life of great American cities*. New York: Random House, Modern Library Edition, 1993.

JURKOWITZ, Mark, et. al. U.S. Media polarization and the 2020 election: a nation divided. Pew Research Center, Jan. 2020. Available at: <https://www.journalism.org/2020/01/24/u-s-media-polarization-and-the-2020-election-a-nation-divided/>. Accessed on 16 Jun 2020.

KANG, Jian. Sound propagation in interconnected urban streets: a parametric study. *Environment and Planning B: Planning and Design* V. 28, p. 281-294, 2001. doi:10.1068%2Fb2680.

KRIEGER, Alex. 'Deputizing' the streetscape. *Places*, v. 15, n. 3, p. 66, 2003. Available at: <https://escholarship.org/uc/item/3mn6w3zd>.

LABELLE, Brandon. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*. New York: Continuum, 2010.

LANKFORD, Elsa. *Citizen Impulse Response Sound Collage*, 2019. Available at: <https://soundcloud.com/bad-crow/citizen-impulse-response-lankford-sound-collage>. Accessed on 7 Jul 2020.

MANABE, Noriko. Urban geography, music, and protest. *The revolution will not be televised: protest music after Fukushima*. New York: Oxford University Press, 2015. doi:10.1093/acprof:oso/9780199334681.003.0008.

MENG, Qi and Jian KANG. The influence of crowd density on the sound environment of commercial pedestrian streets. *Science of the Total Environment*, v. 511, p. 249-258, 2016. doi:10.1016/j.scitotenv.2014.12.060.

MARTINEZ, Antonio G. The noisy fallacies of psychographic targeting. *Wired*, March 2018. Available at: <https://www.wired.com/story/the-noisy-fallacies-of-psychographic-targeting/>. Accessed on 16 Jun 2020.

MITCHELL, Amy et. al. Political polarization and media habits: Pew Research Center, Oct. 2014. Available at: <http://www.journalism.org/2014/10/21/political-polarization-media-habits/>. Accessed on 16 Jun 2020.

OED ONLINE [convolve, def. 1 and 2]. (2018) *Oxford English Dictionary*. Available at: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/convolve>.

ONAGA, Hiroshi and Jens H. RINDEL. Acoustic characteristics of urban streets in relation to scattering caused by building facades. *Applied Acoustics*, v. 68, p. 310-325, 2007. doi:10.1016/j.apacoust.2006.01.010.

PAIT, Heloisa and Juliana LAET. Media epiphanies: sel vies and silences in São Paulo street protests. in L. Robinson, et al. (Eds) *Brazil: Media from the country of the future* (p. 231-257) Emerald Publishing Limited, 2017. doi: 10.1108/S2050-206020170000013018.

PARKINSON, John R. *Democracy & public space: the physical sites of democratic performance*. New York: Oxford University Press, 2014.

PICAUT, Judicael, et al. Experimental study of sound propagation in a street. *Applied Acoustics*, V. 66, p. 149-173, 2005. doi:10.1016/j.apacoust.2004.07.014.

PRESLEY, Rachel and Jason CRANE. Sonic colonizations, sound coalitions: analyzing the aural landscape of Standing Rock's No-DAPL movement. *Argumentation and Advocacy*, v. 54, n. 4, p. 305-322, 2018. doi:10.1080/10511431.2018.1509595

SAKAKEENY, Matt. 'Under the bridge': An orientation to soundscapes in New Orleans. *Ethnomusicology*, v. 54, n.1, p. 1-27, 2010. doi:10.5406/ethnomusicology.54.1.0001

SHAFER, Jack and Tucker DOHERTY. The media bubble is worse than you think. *Politico*, May 2017, Available at: <https://www.politico.com/magazine/story/2017/04/25/media-bubble-real-journalism-jobs-east-coast-215048>. Accessed on 16 Jun 2020.

STERNE, Jonathan. Space within space: artificial reverb and the detachable echo. *Grey Room*, n. 60, 110-131, 2015. doi:10.1162/GREY_a_00177.

STEVENS, Quentin. The shape of urban experience: a reevaluation of Lynch's five elements. *Environment and Planning B: Planning and Design*, v. 33, p. 803-823, 2006. doi:10.1068/b32043.

VÄLIMÄKI, V. et al. Fifty years of artificial reverberation. *IEEE transactions on audio, speech, and language processing*, v. 20, n. 5, p. 1421-1448, Jul. 2012. doi:10.1109/TASL.2012.2189567.

VALLEE, Mickey. The rhythm of echoes and echoes of violence. *Theory, Culture & Society*, V. 34, n. 1, p. 97-114, 2017. doi:10.1177/0263276416648466.

Rurals, The Experiment: Reclaiming the soundspace

Bartira de Sena e Souza
Pesquisadora independente
cultrix@riseup.net

453

Abstract: The Rurals Experiment was a sound intervention developed and conducted by me and it took place in the city of Cruz das Almas, Bahia, Brazil in May 21 and 23, 2014. In this paper I analyze the intervention as an opportunity to disrupt the established soundscape of the city and give space for fresh engagements of the population with their soundscape to temporarily occur and reflect on the reasons why this approach would particularly impact that city's reality. Making use of field recordings captured at the city's countryside, they were presented in contrast, in the commercial urban center of the city in order to instigate reflection about the quick changes their sound environment has experienced in a short period of time. Thus, I review the history of Cruz das Almas, identify some of its soundmarks I considered relevant to demonstrate the hardcore and sometimes oppressive nature of this city's sound reality which has strong influence in this community's disposition to perceive sound and provides essential tools for engagement with the experiment.

Keywords: Soundscape. Noise. Fireworks. Musicology. Affect. Cruz das Almas.

Ruralidades, o experimento: recuperando o espaço sonoro

Resumo: O experimento *Ruralidades* foi uma intervenção sonora que realizei em Cruz das Almas, Bahia, Brasil, nos dias 21 e 23 de maio de 2014. Neste artigo, analiso a intervenção como uma oportunidade para modificar a paisagem sonora da cidade, dando espaço para novos engajamentos da população com essa paisagem sonora e para refletir sobre como isso afetaria a realidade da cidade. Gravações de campo capturadas na zona rural foram apresentadas, de modo contrastante, no centro urbano comercial instigando a reflexão sobre as rápidas mudanças que o ambiente sonoro da cidade sofreu em um curto período de tempo. Assim, reviso a história de Cruz das Almas e identifico algumas de suas marcas sonoras que considero relevantes para apontar questões, muitas vezes de caráter opressor, da realidade sonora da cidade.

Palavras-chave: Paisagem sonora. Ruído. Fogos de artifício. Musicologia. Afeto. Cruz das Almas.

1. Introduction

In 2014, I created a sound intervention in the city of Cruz das Almas in the State of Bahia, Brazil. The idea was to contrast sound aspects of urban environments and the countryside, reflecting on the fast changes the city's sound environment has experienced in the last few years. Set up as a sound intervention presenting rural soundscapes in an urban center, the experiment consisted in reappropriating a popular element, heavily present in that town's cultural reality to temporarily transform that place's sonic topography. The intervention was called Rurals (*Ruralidades*) and consisted of repurposing the locally popular sound equipped cars, known as *carros de som*, commonly used as audio advertising tools to present rural field recordings in the city's urban center during the town's busy working days. It was realized as a result of the artist in residency

program Cambio 14 taken place in Mexico City, the project was funded by the Brazilian Ministry of Culture and will be referred to as “the experiment” for the purpose of this paper. In the afternoon of 21 and 23 of May 2014 the Rural Experiment created and directed by me took place, it spanned along the urban center for an hour each day, filling the streets with a loud clamor of crickets, frogs and toads.

This paper will present this experiment and discourse on the aspects from which the idea emerged, reflecting on the inadvertent audience's reaction, justifying the use of the sound equipped cars by analyzing the History and sonic background this experiment was implemented. The article is divided in three moments, the first thoroughly describes the project and how it took place in the context of the urban environment of Cruz das Almas, it makes the necessary definition of the sound system equipped cars, known as *carros de som*, the way they were organized and presented in the street to better create the dynamics between the audio files being played in each car. It will explain the process in which noise pollution was fully installed in Cruz das Almas' reality, configuring the soundscape characteristics to the city. It reports the reaction of the public, of people involved in the intervention and the problematic raised by their responses. The second moment investigates the aural history of Cruz das Almas contemplating some of its soundmarks, defined by Murray Schafer as sonic aspects which hold qualities exclusive to a community's acoustic reality and specially understood and esteemed by this community.

Thereby, it will present the socio-cultural conditions in which the traditional fireworks known as *espadas*, meaning “swords” in English and also nicknamed the “swish” fireworks are staged; the city's complex sound fabric which incorporates elements of the country and rural landscapes interweaving with technology from telecommunication devices, counterfeit electronics trading and the nationally famous *paredões*, the culture of spending large amounts of money to install extremely powerful sound systems in the back of the cars, organizing meetings to show off the systems or simply parading alone, sometimes in groups in the streets of the city. By examining these aspects, the paper discusses and recognizes the aggressive and invasive qualities of the

sound ingrained to the reality of Cruz das Almas, featuring the city with a unique soundscape and relationship to it.

2. The Experiment

455

After a tropical warm and rainy week, the sun had dried out the streets, the people left their umbrellas resting behind their living room doors and hit the city center for another busy lively day. The market was thriving with people rushing to avoid Saturday morning shopping. In the city center of a town like Cruz das Almas, in the State of Bahia, northern Brazil there is rarely a moment of tranquility and very little space for silence. Speakers installed on the lamp posts loud and sharply broadcast the local radio shows to the frantic main square, motorbikes grunt up and down the roads. The shop assistants holding their megaphones and microphones scream at the top of their voices about the best deals they have to offer interpolated by “cheesy” contemporary local music, popular and passionately known as *Arrocha*. This type of music combines sharp and extremely high pitched male vocalists singing about love, disillusion and unemployment while accompanied by keyboard default electronic harmonic and rhythms, commonly “merengue”, “beguine” or salsa in an unusual slower bpm and with each tune splicing over the next, nonstop.

Cruz das Almas offers several sound alternatives for businesses to advertise their products. In such a small scale city, amplified sound covers efficiently and for cheaper a much wider area; that explains why an increasing number of people install on their personal vehicles large PA speakers, charging per hour to drive around town advertising different products and services. Whether with a microphone reading a script live or with an audio file recorded on a cd or pendrive repeating over and over again, these vehicles can be cars, bicycles, motorbikes and even ice-cream trolleys; going around the center, rich residential neighborhoods, occupations, impoverished and sometimes closer countryside areas. These cars are also heavily used during election campaign with noise pollution levels perhaps at its peak in this period.

The universal deafness predicted by many experts mentioned by Schafer (1993) seems to be fully embedded in this city's reality, with husky speakers, 'doppler shifted' music, piles of cheap electronic toys and equipment in the market stalls loudly

demonstrating their gimmicks. Radio devices tuned and television sets on and in full volume for the simple purpose of demonstrating the efficiency of 'diy' antennas, highly integrate the life and psyche of this little town's soundscape. The experiment explored aspects of collective memory and 'psychogeography' by occupying the sound space of an urban center with its opposite, countryside environmental sounds. After frustrating negotiations and being stood up by three car drivers and a bike owner, the experiment finally came about with two cars equipped with more or less 200 watts speakers and one motorbike with something less potent. The three left the starting point at the same time, with the motorbike at the front followed by the two cars occupying the street in parallel, when possible. Each vehicle played one specific audio file and when out together created this dimensional effect where the soundscape would be perceived differently depending on where the listener were standing. It happened on a Wednesday and was repeated on Friday. The days and times were chosen based on the high peaks of street activities but limited to the city council's license permissions, which didn't allow the experiment to happen on a Saturday morning, the busiest day of the week arguing it would cause nuisance.

In *The soundscape*, Schaffer argues the production of sounds represents subjectivities of modern age while contemporary soundscape's dynamic hedonism could reflect upon social conditions, indicate trends and evolution levels of societies (SCHAFFER, 1993). To the author, sound stance is also disadvantaged in terms of historical perspective and while aspects of the city can be forever registered in photographs and maps, the soundscapes and sonic characteristics of an environment will rarely be known for certain, with these sounds being altered and slowly dissolving into the ever changing sonic reality. But if it is true that every reality carries soundmarks which creates its specific geography and, though they can gently fade away from the sonic reality, its systematic disappearance would directly cause a sense of impoverishment. Is it also true to say that by repositioning these soundmarks in a slightly different context where that society, for having been so indiscriminately fast transformed and bloated, still hold the tools to investigate their own collective memory and relate to them, would it create a sense of self-awareness and identity reinforcement? Would the experiment pose as an opportunity to create a human experience of exceptional powers, what Schaffer has

called “clairaudience” (SCHAFFER, 1993) and of which Western societies seem to be completely void?

As the cars drove along, people's reactions were expressed in diverse forms, the most appalling coming from one of my drivers whose reactions were expressed from his position of being part of the audience as well as a business man. He suspected it all to be part of a well orchestrated campaign to demoralize the culture of the sound equipped cars by exacerbating its effect through music he defined as “maddening” and “disturbing”. He also seemed to be extremely concerned that he might have been allured to engage into an illegal activity and could be arrested at any moment. He carried on and fled the scene after his one hour job was over.

His reaction demonstrated a curious controversy. These drivers get paid per hour and can sometimes work up to 4 hours non stop driving along and playing the exact same 15 seconds advert over and over again, how could he become so disturbed by the sound of birds, cicadas and toads? The files used were not plain sound recordings of nature environments, they had a mild level of filtering and software processing on them but the overall quality and timbres were still very faithful to nature's sound, resembling white noise and rearing an ethereal sound one could perceive as cosmic or simply as the familiar local countryside calmness.

Others ran to the shop' doors to see what was happening. Passers-by and business attendants froze their activities to experience it and, although looking confused for seeing sound equipped cars without adverts being played. Expressions of relief followed by smiles were reported, with people escorting the cars in the same manner seen during the carnival street party, when they follow the *trio elétricos*, trucks that go around a street itinerary and carry the music groups while they are performing; or also, when showing support to their political party candidate during campaign parade. Here the experiment suggested moments of fun and leisure, where people stopped their fast-paced walking, relaxed and chatted with each other in the street.

Figure - Sound system equipped cars during procession.



Photo by Bartira Sena.

Figure 2 - Sound system equipped cars.



Photo by Bartira Sena.

Another comment explained the experiment as an actual advert to campaign for dengue fever awareness, while the other remarkable assertion defined it as Art, from the perspective that whatever cannot be understood or objectively justified would fit into this category, with the passerby describing it as 'that's what Art is, these crazy things'. This comment was coming from a man on his mid- 50s who appeared to be from the countryside himself and possibly uneducated. However, it also highlights the cultural changes the city and its surroundings have experienced throughout the years where, though people might not attend school or Higher Education or even leave their rural settings they are educated by tv and Internet, accessed from gadgets such as smartphones and tablets, re- stating Brazil as one of the countries which most consumes telecommunication products.

3. An account of Cruz das Almas

Cruz das Almas is a county in the State of Bahia with an estimated population of 63.761 inhabitants apart from an average of 15 thousand dwellers residing in the city during University's term. Considered an important subregional center, it is the second most important city in the south of the region known as Reconcavo Baiano. The city hosts the Rectory Office for the Reconcavo da Bahia's Federal University and houses important centers for agricultural and livestock technology research.

The name means "Cross of the Souls" and its origins are uncertain with some regarding it to late drovers who, when passing by the city of Nossa Senhora do Bom Sucesso (one of Virgin Mary's many names) spotted a cross where they stopped and prayed before continuing their journey. It is said the city developed around this cross. Others argue that the name was chosen in tribute to the Portuguese city of same name so there would be a sister city in the south American invaded land.

With a majority of the population experiencing serious financial struggle and with a council severely compromised with corruption and bribe, the city is nationally famous for its St. John's festivities in June. The *espada*, "sword" in English, an extremely dangerous type of fireworks have given the city its strongest cultural pillar. As someone who grew up in the city I have vivid memories of its sound and I believe it is engraved in everyone's who have lived there too. This certainly very ancient artifact is regarded by

researcher Moacir Carvalho (CARVALHO, 2009) as being 6 to 7 centuries old and has gone through several transformations in its functions. Consisting of a pyrotechnic device, the 'espada' is an artifact which is pushed forward through autonomous energy generation, in this case, gun powder and it has Arabic origins, with initially war functions and later as port signaling tool in Europe. It is used in Cruz das Almas today in what they conveniently named “'espada' wars”, consisting of playful group disputes for a determined space control and taking place basically anywhere in the city, apart from streets with hospitals or petrol stations. Designed to stay just above ground level it received the name of 'swish' firework and the word in English could not define better the astounding sound this device produces. Banned since 2011 in Cruz das Almas, people still make and play with it and because it requires the use of illegal smuggled substances, some communities have kept a complicity to cover the local manufacturers as if reclaiming their cultural heritage.

My perspective to the 'espadas' is that of a social soundmark, regarded by Schaffer (SCHAFFER, 1993) as “those sounds which are important either because of their individuality, their numerousness or their domination”. It once more places the city of Cruz das Almas as this environment encoded with imposing sound with which relationship's nature can be clearly defined as one of power and domination, with sound frequently playing the role of oppressor. As a child and teenager I perceived St John's festivities as the most extremely dangerous time of the year, with my sister spending most of the days locked up in her room and people covering up their windows and doors with pieces of wood or thick cardboard to prevent the fireworks from entering. I was strangely very drawn to it, mesmerized by this mixture of feelings I was unable to grasp, the loud sonic violence it produces reminding what one would define as harsh noise. This time of the year is waited with huge expectation by most of the people, mainly the disenfranchised communities who embrace it as their unique tradition. Recognizing this as a significant sound feature of the soundscape and considering Schaffer's accounts that features may not always be heard consciously but its ubiquity pervades behaviors and moods, it is interesting to think what the aggressive sound of the 'espadas' says about that society, specially when looking through the lens of sound as social welfare.

Attali (1977) argues that music is more than a subject of study but a way of perceiving the world, a tool to directly assess it. This growing ambiguity and fast change of social economic scenarios pose a challenge to rethink music, since he as well believes it to be an instrument of understanding society, “a form of sound knowledge which in his own words reflects the manufacture of society, constituting the audible waveband of the vibrations and signs that make up society”, could we theorize about other societies through the case of Cruz das Almas' unique scope of sounds and its relationship to it?

In *Noise, the Political Economy of Music*, Attali (1977) also speculates about “why music is so rarely listened to and why-as with every facet of social life for which the rules are breaking down (sexuality, the family, politics)-it is censored, people refuse to draw conclusions from it.”

Although Cruz das Almas' council organizes a huge outdoors event secured by police and with all sorts of catering options for tourists and all the city's communities, the vast majority of poor people stay in their houses or proximity watching the 'espadeiros', name given to the person lighting up and throwing the firework and who could be their neighbors, friends or just someone passing by.

Figure 3: *Espadas* War in 1983.



Photo from <http://reynivaldobrito.blogspot.co.uk/2012/05/guerraque-assusta-uma-cidade.html>. Retrieved in 20 November 2014.

While burning the *espadas*, people deliberately run after it in an attempt to kick it or take it from the ground and throw it back again, with people getting seriously burned as a result of actions performed during these adrenalin rushes. Several *espadas* can be lit up at the same time by different groups of people, smoke takes over the space and the tremendous sound coming from all directions can be seriously disorientating. For some of the participants however, these burns will be exhibited as trophies suggesting this practice as one of liberating vindication not only of the physical space but also their whole body and consciousness, away from the submission of their workplaces or social power relations.

Cruz das Almas' soundscape can as well be expressed through its historical complex semiotic system, with its own grammar and syntax as understood by Garrioch (2003) in his analysis of western cities. Having gone through dramatic changes in the last decades, the city has experienced a fast process of expansion towards the countryside areas. Brazil has in itself gone through considerable economical reconfiguration which

reflected directly in northern cities. The horses and wagons gave place to motorbikes; landline devices to mobile phones, tablets and notebooks used outdoors; community vans and cars equipped with potent sound systems replaced horses and donkeys, radically changing that landscape in less than 20 years. From a bucolic rural setting, marked by farmers leading the cattle, whistling or singing while working the land, the town developed to a small self-contained urbanized rural center with a confusing mixture of loud television, radio and other communication mobile devices occupying the space with their embedded notification bleeps competing with the sounds of farmers' markets, carts and donkeys.

Figure 4: playful disputes in 2014.



Source: <http://atarde.uol.com.br/galerias/30/18425-cruz-das-almas-naoabre-mao-das-espadas>.

Figure 5 - Cruz das Almas Central Market.



Photo from <http://newssaj.blogspot.co.uk/2011/10/cruz-das-almas-feirantes-reclamam.html>. Retrieved in 20 November 2014.

It is important to highlight affect as something consistently manifesting in large or minor scale in everyday life. When Thrift (2004) attempts to establish notions of affect he argues it is usually “associated with words such as emotion and feeling, and a consequent repertoire of terms such as hatred, shame, envy, jealousy, fear, disgust, anger, embarrassment, sorrow, grief, anguish, pride, love, happiness, joy, hope, wonder.” He continues to justify his approach to affect as an often indirect and non-reflective form of thinking where motion and emotion are both literally and figuratively in intrinsic correlation. The experiment coheres with conceptions envisioned by Thrift as a framework in which individuals are generally understood as effects of the events to which their body parts (broadly understood) respond. The space then participates in constant dialog in the construction of affect, representing another form of thinking on which affect can act.

In a more similar fashion to noise gigs, here a violent and aggressive sound might not exactly pose as oppressive but well as enjoyable circumspection, the constituent

which incites the guts to confront such dangerous fireworks with great charges of adrenalin liberated, like the reassuring shouts of self-encouragement when about to experience something one is scared of.

465 According to Garrioch (2003), soundscapes can contribute to evoke multiple identities, local and broader. For the author, these particular sounds and responses allow the construction of multiple acoustic communities bonded by a dispersed sense of belonging arising from familiarity with the local noises thick with meaning. The communities participating in the 'espadas' wars might share this familiarity, ascribing triggers to the fireworks' sound that might suggest urgent frightening escape for safety or signal the folk street party's starting point. The council's free music festival taking place in the city's commercial center is dismissed and a certain civil disobedience materializes elsewhere.

If human language is no longer assumed to offer the only meaningful model of communication as states Thrift (2004), events must be understood as genuinely open on at least some dimensions and, regardless of the extraordinary power of many social systems, the experiment proposes temporary condition for them to emerge. Cruz das Almas inherited set of keynotes, consisting of the harsh noise in the 'espadas' tradition; the convention of invasive amplified sound spaces, whether through personal cars pounding sub-woofers, loud level music coming from houses and the shop assistants with their microphones; the city constitutes an auditory community equipped with properties to withdraw meaning and engage with the experiment, which on the other hand uses the very same method of intense sound occupation to momentarily reconnect with another set of symbols. If events unfolded in the cities are threads in which the bodies experience affect this experiment could as well bring a whole set of histories and geographies. The incongruence the rural sounds caused when broadcast widely in that urban scenario effectively staged an experience of de-familiarization which revealed that city's own contradictions. It disrupted the established cluster of registers which Thrift (2004) argues is used as economic weapon instrumentally deployed for political ends.

Such assertion weighted when a license to execute the action on a Saturday was regarded as "difficult to obtain". Saturday is the busiest day of the week in the center, with the farmer's market and other stalls in the main square intensely running its activities

as well as huge number of cars and motorbikes traveling in the smothered and overcrowded streets. The experiment would only last for one hour, with the cars moving in an average of 20km/h, stopping the traffic was not required and sound equipped cars when in use for adverts are not normally prohibited on Saturdays. A recurrent question I had to answer was about what exactly I was selling with the difficulties being disclosed after they have learned it was an Art project and I was not selling anything.

Although cities are expected to have “buzz” and be “creative” as Thrift (2004) mentioned they are also supposed to catalyze economical activities and the experiment didn't seem to dialog with the capitalist guidelines. A staff member in the Transport and Traffic Office as well as one of the drivers had suggested the experiment should be heavily advertised with time and 'space' clearly informed so people would be able to plan themselves to attend it. One of the drivers also suggested the details about the project should be read live through a microphone from one of the cars during the action, explaining what the project was about. I was obviously not interested in having an audience but in catching passers- by inadvertently turning them into audience only temporarily, as that would be the only effective way to disrupt their acoustic routines. It would no longer propose a form of sociality where people could meet and communicate, a very programmed project where people would know exact location and time would simply be ineffective and sterile though timely to the economic agenda. An Art project taking place in the streets of the city becomes an opportunity, a commercial attraction for trading goods rather than a construction of symbols dissolving the other imposed and controlled to exist as commercial arena.

In this context, Attali (2003) assures the networks can be destroyed by noises attacking and transforming the conventional codes if the latter fail to normalize and suppress the first. For Attali (2003) noise contains order in itself, it carries different codes of information. Thus, a new order can be constituted by replacing new differences for old differences.

The use of sound equipped cars in the context of Cruz das Almas seem to hold analogous position to the musical instrument in Attali's (1977) understandings. Since the instrument often predates the expression it authorizes it grants constant creation of music, what he defines as a renewed syntax. It allows a new system of combination, outstretching

the field for a wider possibility of musical expressions usage. Thus, the Rurals experiment re-appropriates from element and practice constitutive to that context and could not have worked the same way in any city.

The *carros de som*, term for these audio system equipped cars integrate a cultural group of means used to propagate sound and it could be regarded as of mild impact in face of what they call *paredão*, meaning big wall in English, these are cars, sometimes of popular cheaper model, with portable soundsystems installed at the rear, attached to the back seats and extending all the way to the trunk, the whole system can cost more than the actual car and have strength to break window glasses and be heard from miles away. Though the *paredões* exist nationally, the community in context listens to a very specific locally brewed type of music and encompasses various levels of social complexities, I will not cover this subject in this paper, focusing my analysis in their use.

The choice for the sound equipped cars for my experiment was not done by chance and in order to justify it, a presentation of this other crucial cultural sound component becomes necessary. The very organized community of owners meet regularly in meetings to exhibit their always more improved sound systems. I am talking about meetings held in the local stadium or large outdoor spaces where their portable sound systems are pulled out and fully opened, played at its highest in order to identify technical qualities of their sound systems, usually focused in how clear and high the audio in their systems can get. It will not be abnormal to see more than 10 of these cars parked on semicircles, all playing at the same time. They also give names to their systems and most of the times as direct references to violence implying one has to painfully “endure” or “survive” their soundsystems with names such as *pancadão* (big bash) or *porradão* (big shitload) heading the list.

It is easy to make connections with Suzanne Cusick’s studies of music as torture, with the owners of these cars clearly stating the distress they cause through the names given (CUSICK, 2008). In this context, however, this distress is glorified and understood as playful provocation to enthuse one another to keep on improving their equipment and without including an audience. In her paper “Musicology, Torture, Repair”, Suzanne G. Cusick (2008) claims to be uncertain in relation to the aimed functions of music played to prisoners in the detention camps, concluding it rather worked more often as sheer sound

which to assault the hearing capabilities of the prisoners, obscure and confuse the prisoner's ability to think clearly as well as disorientating their sense of temporality and bombarding the prisoner's body with acoustical energy. The circumstances here can present similarities, as a few of the cars have their systems pulled out and playing music at the same time in very loud volume, a cacophony of sound emerges and one cannot immediately recognize any music, possibly perceiving it as sheer sound. Considering the extreme power of the equipment, the acoustic energy it produces can be definitely felt in the body of those standing close to it, usually their owners and acquaintances. It is clearly a very different way of music enjoyment and to attempt to explain it a real challenge, as it dramatically changes the concept of music as a form of expressing human creative feelings, due to its characteristics of severe violation of someone else's sound space. Though the *paredões* enthusiasts are not being tortured, this cultural ingredient presents itself as a case to grasp what kind of meaning it is taken from this experience, since it does not favor their music and besides it posing serious harm to their hearing capacity. Having such a sonic feature as a soundmark, Cruz das Almas's soundscape, once again exposes its aggression and oppressing features, adding substance to the sound ecology the experiment attempted to dialogue.

Figure 6 - *Paredões*.

Photo by <http://www.bloggers.com.br/fotos-de-carros-com-som/>.

4. Conclusion

This paper investigated the aspects of the soundscape present in Cruz das Almas, denoting the characteristics of its sonic reality in order to contextualize the scenario in which the experiment was implemented. By analyzing the process of modernization that happened in a very fast period of time, the paper recounted the process through which the city became one of the main centers for shopping in the region, with farmer's markets and shops competing for a parcel of the outdoors sound space. The use of outdoors sonic fabric seemed to be essential for the experiment to effectively engage with the community, as the use of outdoor spaces remained as a tradition inherited by the dynamics of farmer's and street markets to trade goods, even after the fast expansion and changes experienced during the process of modernization.

Technology and electronic goods co- exist in the outdoors with unpaved rural settings, car and motorbike traffic, market sellers, horses and other animals as well as chariots, expensive 4x4 trucks, amalgamating this complex urban environment in which

the Rurals experiment took place. The use of the outdoors seemed utterly justifiable and a contrast between the sonic environment and the recordings presented by the experiment strikingly necessary to disrupt and temporarily establish a new soundscape. One which could be understood by that community, effectively remove them from their commercial activities and allure their habitual disposition to noise and invasive sonic backgrounds, channeling this remarkable skill to a plunge into their memories, allowing them to engage and re- think their sound reality.

Cruz das Almas's intrusive and richly textured sound composition could be defined as one of a hardcore nature with its harsh noise similarities re- enforced by the 'swish' fireworks and the '*paredões*'. Whether it is one more expression of subcultural resistance, a means to participation, class and gender reaffirmation, the '*paredões*' configure an appalling puzzle to musicology, because of the way enthusiasts exercise music listening and enjoyment, challenging any conventional conception and complexities such as loudness and pervasion. Thus, sonic mobility represents a notable characteristic of the aural environment of Cruz das Almas proving to be exceptional tool to briefly suspend the order and it could not be ignored when developing the experiment's framework. Thus, it is reasonable to conclude that the status quo can be formed by a myriad of sonic layers tensed together within an economical, cultural, and geographical context. By 'reading' and manipulating the aural fabric of a city, in order to understand its dynamics and syntax it is possible to disrupt momentarily that status quo and release from conventions, opening space for people to interconnect with their identities and culture behind social codes mostly economically controlled, suppressing the economic hypnosis strengthened by their sound environment. This experiment has revealed the relevance of the soundspace as a medium to transmit a different kind of message, one with no commercial purposes, which freely allows the community to overtake an opportunity to stir questions and, perhaps feelings of empowerment and liberation.

Acknowledgments and Funding

This paper has become a reality with the kind support and help of Dr. Nannette De Jong, my tutor at the time of writing. I would like to extend my sincere thanks to her and all of the others.

I would like to express my gratitude to my beloved mother for her unconditional love, support and encouragement. I would never be confident enough to thrive with my career without her.

Last but not least, I would like to thank everyone who has donated money to fund my travel expenses to attend the conference and take this paper to such a highly esteemed audience. I am highly indebted to my dear mother Graça Sena, Caro C, Victor Paes, Paul Becker, Aline Monteiro Maia, Annick Kleizen, Sara Previtali, Edmund Nesveda, Sr. Elton John, Giles Bailey, Ali Wade, Heather Bonnie Reid, Filipa Cordeiro, Tim Birtwistle, Helma Rud, Tim Shaw, Leila Longo, R Barr.

References

- ATALLI, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- BELL, Genevieve et al. Making by Making Strange: De-familiarization and the Design of Domestic Technologies. *ACM Transactions on Computer-Human Interaction*, v. 12, n. 2, 2005. DOI: 10.1145/1067860.1067862
- CARVALHO, Moacir. Brincando com Fogo: Origem e Transformações da Guerra de Espadas em Cruz das Almas. *Anais ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Retrieved in 20th Nov. 2014. From <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19327.pdf>
- CUSICK, Suzanne G. Musicology, Torture, Repair, 3, *Radical Musicology Journal*, 2008.
- CUSICK, Suzanne G. Music as Torture/ Music as Weapon. *Trans-Revista Transcultural de Música-Transcultural Music Review*. Retrieved in 13th Nov. 2014.
- DE CERTEAU, Michel. Walking in the City. In: During, Simon (ed.) *The Cultural Studies Reader*. London; New York: Routledge, 1984.
- GARRIOCH, David. Sounds of the city: the soundscape of early modern European towns. *Urban History*, v. 30, p. 5-25, 2003. DOI: 10.1017/S0963926803001019.
- ILES, Anthony et al. *Noise and Capitalism*. San Sebastian, Spain: Arteleku, 2009.
- LEFEBVRE, Henry. *Writings on Cities*. Oxford: Blackwell, 1996.

SCHAFFER, R. Murray. *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vt.: Destiny Books, [1977] 1994.

SOUZA, Bartira de Sena. *Rurals/ Ruralidades*. Available in: http://cargocollective.com/tragedie_optimiste/ruralidadesrurals (last accessed in Dec. 2nd, 2014).

THRIFT, N. (2004): Intensities of feeling: Towards a spatial politics of affect. *Geogr. Ann.*, v. 86, n. 1, p. 51-78, 2004.

TONKISS, Fran. Aural Postcards: Sound, Memory and the City. In: Bull, Michael and Back, Les, (eds.) *The Auditory Culture Reader*. Sensory formations. Oxford: Berg Publishers, p. 303-310, 2003.

Headphone listening cultures: contingencies and crossings

Paulo Assis Barbosa

Universidade de São Paulo/Escola de Comunicação e Artes

music@pauloassis.com.br

Julián Jaramillo Arango

Pontificia Universidad Javeriana

julianjaus@yahoo.com

Esteban M. V. Astorga

Universidade de São Paulo/Escola de Comunicação e Artes

emviveros@gmail.com

473

Abstract: This paper discusses the headphones as key factors in the establishment of a mobile listening culture by suggesting that the function of this artifact has been changing according not only with technological innovation, but also with economic contingencies borrowed from capitalist logics. By discussing concepts such as tympanic function (Jonathan Sterne) and Commodity Scientism (Thimoty Taylor) the text will examine theories on the origins of headphones, as well as analyzing early models. The Walkman, launched in the 1980, will be the subject of a detailed scrutiny, since it is responsible for linking the use of audio devices with the urban life. Afterward, the article will confront a handful of texts discussing mobile listening, fostered by the Walkman and extended by subsequent portable audio products such as the Apple's iPod. In the contemporaneity, the headphones underwent a process of stylization and have achieved the status of a fashion accessory. On the other hand, they are being implemented in interactive audio narratives such as games and smartphone applications. Locative audio will be discussed as an experimental field envisaging future functions and features for the headphones.

Keywords: Audio Culture. Headphones. Walkman. Audio Portability.

Cultura de escuta em fones de ouvido: entrelaçamentos e contingências

Resumo: Este artigo discute os fones de ouvido como fatores-chave no estabelecimento de uma cultura de escuta móvel, sugerindo que a função desse artefato muda de acordo não apenas com a inovação tecnológica, mas também com contingências econômicas emprestadas da lógica capitalista. Ao discutir conceitos como função timpânica (Jonathan Sterne) e cientificismo (Thimoty Taylor), o texto examina teorias sobre as origens dos fones de ouvido, bem como analisa seus primeiros modelos. O Walkman, lançado em 1980, será objeto de um exame minucioso, pois é responsável por levar o uso de equipamentos de áudio à vida urbana. Posteriormente, o artigo confrontará alguns textos, discutindo a escuta móvel promovida, inicialmente, pelo Walkman, e estendida por outros equipamentos de áudio portáteis, como o iPod da Apple. Na contemporaneidade, os fones de ouvido passaram por um processo de estilização e alcançaram o status de acessório de moda. Por outro lado, estão sendo implementados em narrativas de áudio interativas, como jogos e aplicativos para *smartphones*. O áudio locativo será discutido como um campo experimental que prevê funções e recursos futuros para os fones de ouvido.

Palavras-chave: Cultura de áudio. Fones de ouvido. Walkman. Portabilidade de áudio.

Introduction

The changes that mobile music brought to music consumption and society are mainly related to the launch of the Walkman and its successors, such as the iPod. Often overlooked, the headphone plays an important role in this history, being the part that actually allows the private listening in public - one can be "mobile" carrying a big stereo, but never listening privately without a pair of cans.

Even without a systematic study of the headphones, this article finds its presence in different subjects and authors, such as early phonography (STERNE, 2003), the mp3 format (STERNE, 2012), music consumption (TAYLOR, 2001), hi-fi and genders (IAZZETTA, 2009), the Walkman and its successors (HOSOKAWA, 1984; ACOSTA MAYA, 2000; CHAMBERS, 2004; DU GAY et al, 1997; BULL, 2005) and locative media (TUTERS; VARNELIS, 2006), (BEHRENDT, 2015; VERSTRAETE, 2017).

Being a technology adapted from military communication to hi-fi stereos and finally to the streets, its history may be traced even before any sound recording, back to the start of what Jonathan Sterne calls tympanic function, evolving from there to a technological commodity and even to a fashion statement. This article looks at the headphone history, suggesting its functions varies through time, from his use as a military device to a luxury accessory.

The tympanic function

The origins of the headphone get back to what Jonathan Sterne calls tympanic function, which raises in the transition between the 18th and 19th centuries, with the study of the human's ear anatomy and functioning. According to the author, from these mechanisms derived a series of research techniques as well as scientific experiments, which promoted the construction of a new gear of equipment, dealing with operational hearing and composed by auditory extensors.

The history of the isolation and reproduction of the tympanic function leads us back into the construction of sound and hearing as objects of knowledge and experimentation in the late eighteenth century and the nineteenth. The tympanic function emerged at the intersection of modern acoustics, otology, and physiology and the pedagogy of the deaf (STERNE, 2003, p. 22).

Leon Scott is the inventor of the Phonautograph, the first device with sound transduction. Analyzing his works, Sterne finds that the ear's mechanism can be used with several purposes. Hence, Sterne accomplishes an archaeology of auditory devices, including in the hearing amplification history the stethoscope and communication devices, such as the telegraphic and the telephonic network, developed in the 19th century. According to Sterne, these devices contribute to the creation of the firsts sound reproduction products, commercialized by Edison in the last decade of the century.

Following Sterne's reasoning, the function of a technology sets up before its materialization in devices and products. The function of technology would be "a set of common operational and philosophical principles, and, most important, as embodiments and intensifications of tendencies that were already existent elsewhere in the culture" (STERNE, 2003, p. 34).

The author suggests that the interest in the auditory channel as a research subject triggered the proliferation of audio equipment creation. The headphones are no exception, being a material result of the tympanic function discovery.

It worths mentioning that, by finding that connection between the stethoscope and Edison's audio gears, Sterne inverts the causal role that technology use to have towards culture. Furthermore, it could be argued that Sterne follows the inverse path of the sound media commentators and experimenters, by counterbalancing the hegemonic post-war explanation of audio culture origins. Remarkably, the cultural theorists of the School of Frankfurt, such as Walter Benjamin or Theodor Adorno, or even composers from the so-called electroacoustic music schools, such as Pierre Schaeffer or Karlheinz Stockhausen. For these thinkers and artists, the assumption is that sound reproduction media triggered a series of cultural and artistic practices. In contrast, according to Sterne, "...tympanic sound reproduction technologies are best understood as the result of a proliferation of a particular set of practices and practical understandings concerning sound and the ear, not as the cause" (STERNE, 2003, p. 35).

Headphones as technological commodity

Besides the relations between the tympanic function and the creation of the first sound reproduction machines, we also identify a social need for communication as key to

the development of 19th century sound media technologies such as the headphones. That need, fed with the discoveries of the human auditory system, pushed inventors and audio engineers to the creation of audio technological products for a growing modernity.

The Electrophone System is one of the first inventions of audio technology to operate in the UK in the late 19th century. This sound transmission system used the National Telephone Company lines, broadcasting to its subscribers a live stereo audio signal with music performances from concert halls, theaters and churches, as well as financial market news (ESTREICH, 2013).

Figure 1 - Photograph of hospitalized British soldiers, joined by their toy elephant mascot, enjoying the Electrophone entertainment service.



Source: Photograph included in the article “British Wounded Hear London's Favorites Via Telephone”, page 230 of the August 1917 issue of *The Electrical Experimenter* magazine, available at https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1917_London_Electrophone_hospital_listeners.jpg.

The figure shows an early headphone model used by Electrophone subscribers (Fig. 1). Its shape reveals a proximity with the stethoscope, echoing the idea of an outer body auditory extension. The Electrophone System was also an early tentative in the commercialization of audio, but the venture vanished when broadcast radio spread.

Headphones were originally developed for military and civil communication purposes, where the telephonic patchbays were manually operated and the need for a

hands-free device led to some of the first headphone designs. The bi-telephone, patented in 1891 by Ernest Mercadier (Fig. 2), pioneered today's earbuds. It's a hands-free design, yet very similar to a medical stethoscope.

Figure 2 - Mercadier's patent for telephone earbuds, U.S. Patent No. 454,138.

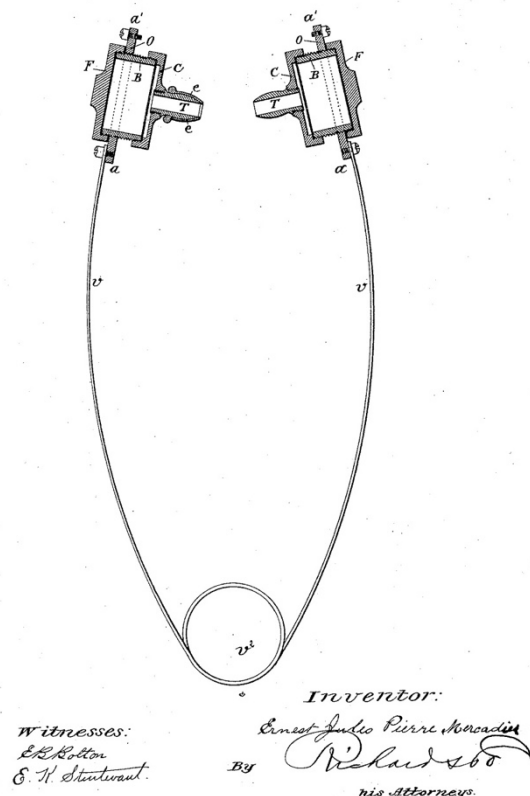
477

(No Model.)

E. J. P. MERCADIER.
BI-TELEPHONE.

No. 454,138.

Patented June 16, 1891.

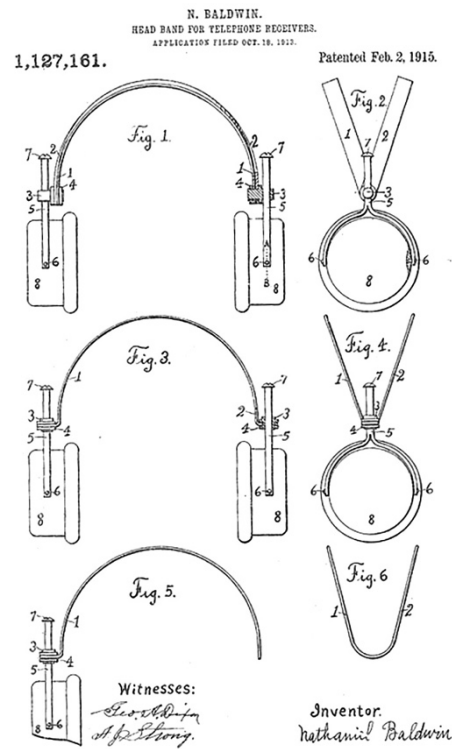


Source: Google patents.

Nathaniel Baldwin's 1915 patent shows a closer link with modern headphones (Fig. 3). Its head band for telephone operators achieved great commercial success due to the quality of its sound amplification. After several rejections, Baldwin sent his prototype to the American Navy. Following feedback and suggestions from his new client, he improved the head band, achieving a more comfortable design and receiving a 100 units order from the US Navy (HOWETH, 1963, p. 149). Making the first headphones in his own house with a contract for 10 units deliver batches, he soon had to build a factory in Utah to deal with the increasing demand. By 1922, radio had become a popular leisure

activity, Baldwin's company grew even more, producing about 150 headsets per day. Through partnerships, he built two more factories in the cities of Chicago and Holladay, and sales contracts were signed with companies from Japan and Canada (SINGER, 1979, p. 51).

Figure 3 - Baldwin's patent for head-band for telephone-receivers, U.S. Patent No. 1,127,161.



Source: Google patents.

Despite his success, Baldwin ended up poor. After some bad deals in new ventures and choosing wrong partners, his radio equipment company went bankrupt. He went to jail in 1930 for irregular transactions, and after his time Baldwin was flat broke.

Headphones as auditory display

In the 1930s, with the expansion of the phonographic and radio industries, we observe the design of new devices in separated modules. Transducing electric energy into sound, the terminal module, previously embedded into the devices, start to have autonomy as a module, being sold as speaker boxes and headphones. In the Sound Design field, the idea of auditory display is considered as a category, in which headphones are a particular case.

Auditory Display encompasses all aspects of a human-machine interaction system, including the setup, speakers or headphones, modes of interaction with the display system, and any technical solution for the gathering, processing, and computing necessary to obtain sound in response to the data (HUNT; HERMANN, 2011).

Although relevant in the problematization of the design research process, the notion of auditory display helps to illuminate the new functions of the headphone. It becomes the auditory display of a myriad of consumer products used in everyday life. This process matches with the dizzying development of technological innovations incorporated into the headphones during this period.

In 1937 the German company Beyerdynamic launches the first dynamic headphone (BEYERDYNAMIC, 2014). Being a monaural headset, the DT-48 pioneer dynamic transduction technology in the headphone market. This technology is still used today in the vast majority of commercial headphones, due to its reduced cost and lower distortion performance.

Headphones and commodity scientism

The economic interests of capitalist agents coming from the 1940's phonograph and radio industries also participated in the social transformation of the headphones. With the prominence of unidirectional models of communication, the advertising and marketing sectors came to elaborate a new symbolic universe associated with the audio and materialized in the notion of High Fidelity, or Hi-Fi, which provided a new set of connotations for headphones. The idea of Hi-Fi audio gathers ethical values and ideologies circulated in advertising campaigns of the period, which reached the consumers at their weakest spot. Therefore, the proliferation of domestic gadgets, intended to the North-American middle class, made the headphones a kind of techno-listening commodity. According to Iazzetta,

The term hi-fi (high fidelity) was introduced by the recording industry as one of the market strategies to convince its consumers that the music played by such devices as phonographs, gramophones and later turntables was "faithful", meaning by that an adequate representation of the music performed live (IAZZETTA, 2009, p. 114).

Analyzing the advertising and marketing campaigns of audio devices in postwar American society, researcher Timothy Taylor highlights the notion of commodity

scientism as “a belief, negative or positive, in the ineffable qualities of science and technology” (TAYLOR, 2001, p. 76). Being key devices within the Hi-Fi home audio system, the headphones went beyond symbols of social differentiation, and acquired meanings related to a form of futuristic leisure provided by the advances of science. Moreover, Taylor points gender issues in the materialization of this commodity scientism in the Hi-Fi audio, identifying the consolidation of a male figure as the main consumer of this technology.

Commodity scientism in the domestic scene for men is probably best represented by the hi-fi craze of the late 1940s and 1950s. Many of the first hi-fi enthusiasts were men who had learned about audio technology in the army during World War II. They continued their interest by becoming hi-fi hobbyists back (TAYLOR, 2001, p. 79).

According to Taylor, within the values of the period, a Hi-Fi headphone allows the user to escape from the mass media production intended to the female audience (TAYLOR, 2001, p. 80). The man had access to a qualified device for listening high culture musical products. The household appliances for cooking and cleaning are usually settled as a female version of Hi-Fi.

The male audience used these technologies to confront the female hegemony within the family environment, supported by the obscure operation of those devices and the volume they could produce, thus confronting the order and tranquility imposed by the housewife (IAZZETTA, 2009, p. 121).

What Taylor and Iazzetta suggest is that during the 1940s and 1950s the consumerist notion of Hi-Fi contributed to the definition of gender identities. Particularly, by transforming the user’s home into a technological leisure environment, Hi-Fi audio equipment such as the headphones helped to magnify the user’s masculinity.

During the 1950s, valves replaced transistors inside audio equipment. Transistorized components built by AT&T enabled the construction of lighter, smaller and more efficient audio amplifiers, which were quickly implemented in hearing loss devices. However, according to Acosta,

[...] through the United States regulatory anti-trust system, licenses were granted to the small Japanese company who wished to acquire the rights, and Mr. Morita and Mr. Ibuka from the newly named company, Sony, did in 1952 for US\$ 25.000 (ACOSTA MAYA, 2000, p. 20).

Thanks to the transistor, during the 1950s, 1960s and 1970s corporations such as Sony launched in the market smaller radios and players, with recording and media browsing capacities such as rewind and forward. The functional and visual diversification in the design of audio equipment also suggests a transformation in user habits, placing audio consuming as a lifestyle.

Headphones joined this audio technology stylizing process. The electronics brand Koss released models such as the SP/3 and then the ESP/6, commercialized some years later. The former, created in 1958, was the first stereo headphone to be sold (KOSS, 2015).

The idea of Hi-Fi was frequently invoked to sell these devices. The latter was launched in 1968 and is also aligned with an audiophile listening practice. They were the first electrostatic headphones launched on the market. The magnetic induction takes place in the diaphragm itself, composed by thin layers of conductive surfaces that vibrate when excited by the electric audio signal.

Regarding audiophilia, audio device manufacturers spent years optimizing the technologies they developed, offering their consumers products with more quality. With the exponentially increase of quality and prices, a niche market for the consumption of these technologies appears. A worth mentioning example is an innovative noise cancelling model, manufactured by Bose and released in 1995.

Two years before the launch of the Koss ESP/6, in 1966 Koss launched the famous Beatlephones, which main innovation was not technical, but social, marketing the product to new audiences. The Beatlephones had a blue color shield with pictures of the band members printed, adding a new social layer to the headphones, through artist sponsorship.

Headphones as urban strategy

With the launch of the Walkman in 1981 and its vertiginous popularization, the consumption of audio devices gets more complex. Leaving behind the domestic audio Hi-Fi devices, portability was explored by Sony for two decades. The Walkman super aural headphones model was lighter and smaller than previous models, since it was intended to outdoor use. The Walkman outlined a cultural transformation, which did not remain indifferent to the humanities. Thus, a series of theories emerged, pointing out different

aspects that are relevant to our thinking about the function of headphones. These theories accumulate in a field of studies addressing cultures of mobile listening. This article intends to contribute in this field, discussing some of the main ideas and authors.

Walkman studies

Shuhei Hosokawa's seminal text "The Walkman Effect" (HOSOKAWA, 1984) was the first to link audio equipment to urban life, by discussing the Walkman as a citizen's instrument in a nomadic course in the modern city. Hosokawa discusses concepts such as portability, uniqueness, autonomy and construction/deconstruction of meaning as key factors in the desire for social isolation. The author outlines a whole musical theory on portability, the *musica mobilis*, taking into consideration many relations between music listening and urban structures.

From the technical perspective, Hosokawa states that the Walkman was a technological regression, in the sense that it has neither recording operation nor a speaker. The idea of reducing the functions was conceived by Sony president Akio Morita as we walked through New York streets. Furthermore, the Walkman advertising campaign pointed to an urban lifestyle where technological simplification became a positive aspect. By collecting arguments in both conceptual and technical grounds, Hosokawa suggests that the Walkman is a strategy, a tactic for the contemporary urban life.

British scholar Ian Chambers (2004) extended some of the thoughts addressed in Hosokawa's original text, notably by discussing the construction of a diasporic identity of life in transit. For Hosokawa, the construction of identity raised by the use of the Walkman is materialized in the notion of singularity, while Chambers draws attention to the place destabilization caused by the Walkman:

Its uncanny quality lies in its deliberate confusion of earlier boundaries, in its provocative appearance “out of place”. Now, the confusion of “place”, of voices, histories and experiences speaking “out of place” forms part of the altogether more extensive sense of contemporary semantic and political crisis. A previous spatial hierarchy has had increasingly to confront an excess of languages emerging out of the histories and languages of feminism, sexual rights, ethnicity, race and the environment that overflow and undercut its authority. The Walkman is therefore a political act? It is certainly an act that unconsciously entwines with many other micro-activities in conferring a different sense on the polis. In producing a different sense of space and time, it participates in rewriting the conditions of representation: where “representation” clearly indicates both the semiotic dimensions of the everyday and potential participation in a political community (CHAMBERS, 2004).

In sociology and cultural studies fields, the Walkman provided an excuse to elaborate a detailed and didactic academic work getting onto social sciences research topics and methods. The text “Doing Cultural Studies, The Story of the Sony Walkman”, brings together five essays and five authors (Paul Du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay and Keith Negus) who analyze the Walkman's cultural phenomenon from perspectives such as Representation, Identity, Production, Consumptions and Regulation.

We have chosen the Walkman because it is a typical cultural artefact and medium of modern culture, and through studying its “story” or “biography” one can learn a great deal about the ways in which culture works in late-modern societies such as our own (DU GAY et al., 1997, p. 2).

Although the main topic of the text is cultural studies rather than the Walkman, the thorough social science research developed by the authors enables a closer look at the various cultural nuances of the Walkman and the headphones. The study involves the analysis of advertising and journalistic material, interviews with executives and designers from the Sony corporation, as well as a rich reference path which confronts many of the 20th century cultural studies theorists. In short, the text responds in a systematic way to the complex problem of Walkman’s cultural meaning.

The chapter 5 is particularly relevant to our discussion while it discusses consumption and how the theories explaining it have historically evolved. Consumption is characterized in contemporary societies as a productive practice involving appropriation and resistance. The chapter 6 deals with the mechanisms of the society to rule the use of the Walkman. According to the authors, the Walkman causes a disruption in the established classifications that define the public and private spheres. The authors

discussed the enfolded debate about appropriate and inappropriate modes of public behavior shortly after the launch of the Walkman in Britain.

Michael Bull's study "Sounding out the city: Personal Stereos and the Management of Everyday Life" (2000) follows the same direction than the study performed by Du Gay, Hall et al, since he places it in the field of cultural studies. The originality of Bull's study resides on the research methodology, since the author appeals to ethnographic methods to reach his conclusions. In doing so, the author points out new arguments about the use of the Walkman from interviews and focus groups among other methods of practice-based social science research.

A more recent commentator of Hosokawa, Pieter Verstraete, reflects on the qualities of the Walkman to construct and deconstruct musical meanings.

This audio walk or 'theatre' turns the sense of being 'in charge' as iPod user over one's environment around and plays on a voyeurism in the mobile listening act, enhanced by the secrecy of the headphones which make one feel safe to look shamelessly at others who become part of one's own secret theatre (VERSTRAETE, 2017).

Taken from the Hosokawa analysis of the passerby's experience with the Walkman, the notion of secret theater is confronted by Verstraete with recent works of locative sound art, especially the piece *Alter Bahnhof Video Walk* by Janet Cardiff and Georges Bures Miller, presented in Kassel's Documenta 13.

About twenty years after the Walkman, some technologies matured and converged to renew the *musica mobilis* in urban culture, adopting an intangible media. As Jonathan Sterne explains in his book *mp3: The Meaning of a Format*, the music exchange culture was reborn by new ways of storing, transporting and copying music.

Headphones in the computer age

With the proliferation of personal computers with multimedia players, the songs could be extracted from a physical media. With the development of an algorithm that reduces the size of digital audio files and the creation of the mp3 format, the songs were converted into smaller files, that could be easily stored and, thanks to the popularization of the internet in the developed countries, distributed among those interested in accumulating mp3 files in their computers.

Soon, portable devices running the new audio format appeared. In the beginning, they were extremely limited, almost as functional prototypes: one of the first devices able to reproduce mp3 files was Diamond Multimedia's Rio, released in 1998 (STERNE, 2012, p. 203). It had 32 Megabytes of memory, enough for about half an hour of music in the mp3 standards of the time. Just three years later Apple started selling mp3 players. The first iPod, from 2001, had five Gigabytes of space – or “1000 songs in your pocket”, as the marketing campaign bragged.

In line with the music industry attempts to contain piracy, Apple launches the iTunes Store digital sales platform in 2003, establishing a new market (CUMMINGS, 2013, p. 89; 220). This allowed the commercialization of the digital phonograms to a wider audience than internet geeks: Apple sells one million files in the first week, 25 million in eight months (HILL, 2013), and in 2008 it becomes the largest music seller in the United States (APPLE, 2008).

In the computer market, Apple's product design has always been a distinguishing feature, being part of its marketing strategy. His "mp3 player" had to be unique and unusual.

Sony popularized the super aural headphones - small and unobtrusive for that time - selling them alongside the Walkmans. The devices, although portable, were hardly concealable, and the Walkman was visibly worn and fixed to the clothes with clips. iPods, launched more than twenty years later, took advantage of another generation of component miniaturization. Although the advertising images showed silhouettes holding the device in hand, even the slogan of the 1000 songs suggested the pocket as the most suitable place to keep the equipment.

Because of its size and discretion, the product uniqueness appeal had to spread to the headphones: since its first model, the iPod was sold with a pair of innovative little white earphones. The 2003 iPod ad campaign (Fig. 4) illustrates just how Apple intended the headphones looks as a way to stand out from the competition.

Figure 4 – Apple's iPod ad campaign.



Photo "20. Chelsea. NYC. PM. 25 March 2006" by Elvert Barnes, 2006, under CC license [CC BY-SA 2.0], original available at <https://www.flickr.com/photos/perspective/14765417491/in/photostream/>.

With an advertising campaign approximately one hundred times more expensive than the one from its competitors (ISAACSON, 2011, p. 392), Apple not only positioned itself comfortably in the portable player market, but also collaborated to renew and multiply the use of headphones on the street. Apple branded products were socially differentiated by the use of white earbuds, which were replicated by the competitors shortly thereafter, proving the strategy's efficiency.

The headphones, which slowly came out from military applications to play a decisive role in the the privatization of music, now was also serving as an object of ostentation in the urban landscape.

Headphone as luxury item

Shortly after the first few years of selling iPods and other "mp3 players", North-American rapper Dr. Dre, music producer Jimmy Iovine and engineer Noel Lee teamed up to create headphones that mixed sound quality with fashion and branding. By appealing to hip-hop music lovers, the headphones audio response was designed to enhance rhythm patterns and bass frequencies. The brand Beats by Dr Dre launched its

first pair of cans in 2008, associating its products with music and sport celebrities in aggressive product placement campaigns, giving to the headphones the status of fashion accessory and luxury item (Fig. 5). They are circumaural (covering the entire ear), much larger than Apple earbuds, and therefore very flashy.

487

Figure 5 - Basketball player LeBron James warming up before game with his Dr Dre headphones.

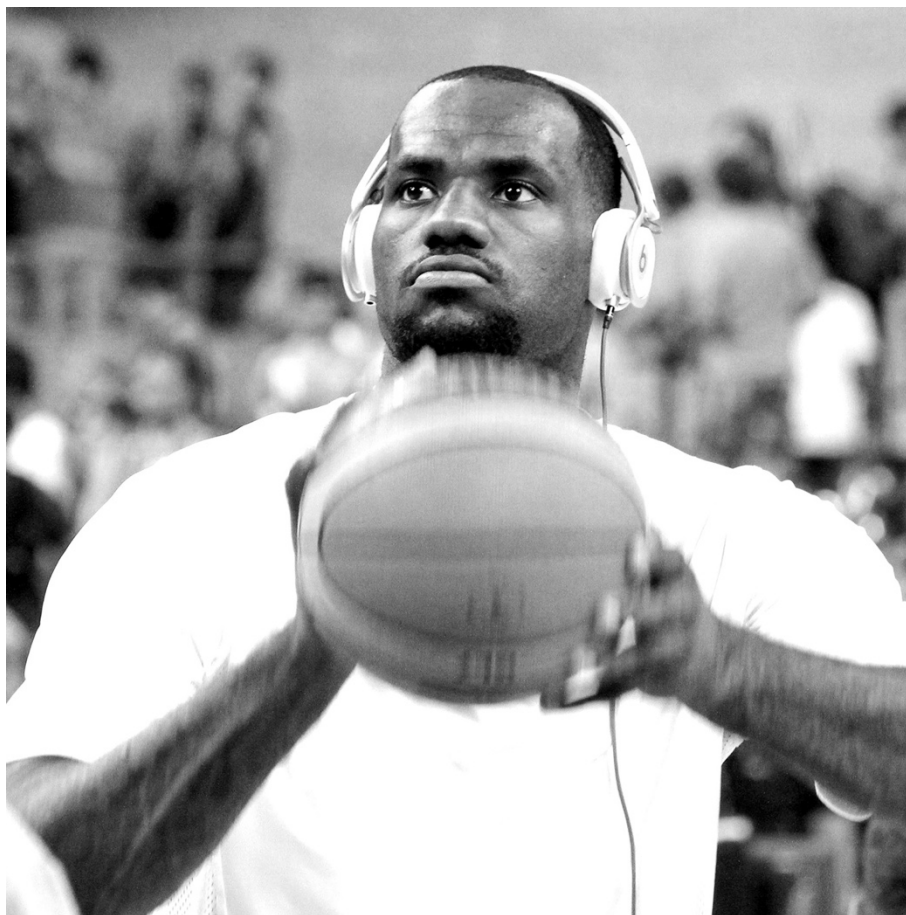


Photo “Basketball: USA reign in Spain” by Christopher Johnson, 2012, under CC license [CC BY-SA 2.0], original available at:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LeBron_James_warming_up_before_USA_vs_Spain.jpg.

According to the creators, the goal was not competing with well-known brands of headphones like Sennheiser or Bose, but to dispute the money of the young who buys a pair of sneakers. The success of the venture reflected in the industry numbers, which saw a 32% increase in revenue. The headphones now have another social function, as Greenburg reflects:

Just as Nikes were as much a fashion statement as an athletic necessity, Beats—with its flagship Studio line available in a rainbow of colors—soon became equal parts accessory and audio device. “We changed the way headphones are a part of lifestyle,” says Lee. “It established headphones,

where it's cool to wear headphones around the neck even though they may not be plugged in." Adds Brian Dunn, Best Buy chief executive: "It's not about the sound, solely; it's about the fashion" (GREENBURG, 2013).

It is clear in the statement above the value of the headphones beyond musical fruition or urban noise isolation. In the 1960s they were already associated with famous bands like The Beatles, but since the launch of the iPod they have a new layer of meaning, with a evident fashion and status appeal, often even losing its sound reproduction function and used as a necklace.

Locative Audio

Digital audio devices provide operations that extend the playback of music files. Both in the gaming and in the mobile applications industries, a territory of creative experimentation in the field of interactive audio has extensively grown in the last decades. In the construction of these new narratives, the integration of a microphone to the cans in a single headset device has produced a new powerful human-computer interface. They gave rise to new ways of exploring virtual and mixed realities, where neither the sight nor the hands are occupied. Among these new narratives, we will discuss headphones in the context of locative audio.

Locative media take advantage of context-aware computing (TOWNSEND, 2006) by working under the assumption that ubiquitous internet access is changing our relationship with space by overlaying a second virtual world over the physical one (TUTERS; VARNELIS, 2006). Under this condition, the headphones become an indispensable tool for the commuter to access the smart cities.

The specificity of locative sound media or locative audio has been discussed by Frauke Behrendt (2015) from four different categories such as placed sound, sonified mobility, sound platforms and musical instruments. The author brings different uses of the GPS on audio applications and highlights what she calls placed sounds:

The popularity of this category is demonstrated by the fact that, over the last decade, several themes or sub-genres of the "placed sound" category have emerged, including more narrative ones such as historical, touristic, educational, fictional, games, and less narrative ones such as music and experimental sound (BEHRENDT, 2015).

In the locative audio experience, the headphones play a different role than as a traditional music player. The headset enables the user to send and receives information

without occupying neither the sight nor the hands. While the relevance of GPS and online information about the city is growing and the tools to access this information is getting more and more sophisticated, it is expected to be an even bigger field of exploration for locative audio headphones designers.

Discussion

From our inspection, the headphones turned up a place of convergence, bringing together a set of technological and cultural values, where issues about music, market, alterity, citizenship, gender and fashion coexist. Despite these crossings, it also raises the question on the supposed empowerment of listening through technology, by unveiling the cultural and social contingencies interacting in the definition of its function. As remarked by Sterne, “it also shows the degree to which a social practice almost two centuries old—the isolation in a world of sounds first developed by medical doctors in the early nineteenth century—can be articulated in new ways” (STERNE, 2003, p. 337).

Beyond the scientific use addressed by Sterne or even the commercial success of Baldwin’s headphones in military training, the headphones have joined the evolution of recent human civilization becoming an indistinctive symbol of modernity. In the first decades of the 20th century they were a rudimental communication device used in the first radio and telephonic systems. With the expansion of phonographic and radio industries, they were promptly exploited as a music listening device. It is when they assume their modern function as an auditory display. While music consumption was a postwar middle-class value, headphones were transformed in a kind of techno-listening commodity, grounded in an ineffable trust in scientific innovation and materialized in the concept of Hi-Fi. Furthermore, according to Taylor and Iazzetta during the 1950 and 1960, the headphones were a gender definer, as they were associated with a male universe. Transistor’s miniaturization brought new modes of use for the headphones, notably with the launch of the Walkman in the 1980’s. They turned into an urban strategy for the passerby in a nomadic path through the modern city. Therefore, original headphones features such as mobility and portability gained attention as consuming values. The headphones’ function turned into a lifestyle matter. From the 1980’s, the headphones are used deliberately as context isolators, not without provoking a disruption

in the traditional categories of public and private behaviors. Apple iPod + iTunes package exploited MP3 audio Internet technologies and changed the consumer market scenario by offering earphones as an extra gift. While the privatization of music listening was tokenized by apple earphones, Dr. Dre was launching its first fashion headphones that did not take long to become a luxury item. Meanwhile, headsets equipped with microphones are also being adopted in interactive narratives such as gaming and smartphone applications. Particularly, in the emerging field of locative audio, headphones play a decisive role as a hands-free and sight-free computer interface.

Since each of these headphones uses have a temporary validity, they overlap each other in the contemporaneity. As a result, we can conclude that headphones have many possible functions related to audio consumer habits. From this perspective, the history of headphones is also the history of consumerism, marketing, and advertising of audio. While Walkman users surpassed the domestic audio Hi-Fi craze by giving an urban function to the headphones, Dr. Dre headphone users have completely absorbed this urban function and are adding new stylish meanings to them. The evolution of headphones use shows how consumerism became an active operation: an act where identity is defined and constructed.

Lastly, we wonder why Walkman has received so much theoretical attention, while is hard to find studies devoted to the headphones. By comparing the Walkman and the headphones as subject matter, we would say that all that is true for the Walkman, is also true for the headphones. Moreover, some of the analysis devoted to the Walkman, could be rather attributed to the headphones, such as the isolation quality, the disruption of the public and private or even the association with a lifestyle. From this point of view, the Walkman could be seen as an academic fetish masking the relevance of the headphones as a symbol of modern culture.

Acknowledgments and Funding

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

References

ACOSTA MAYA, S. The Sony Walkman. *Revista Universidad EAFIT*, v. 36, n. 117, p. 19-27, jun. 2012.

APPLE. iTunes Store Top Music Retailer in the US. *Apple*, 2008. Retrieved from: <<https://www.apple.com/newsroom/2008/04/03iTunes-Store-Top-Music-Retailer-in-the-US>>. Accessed on: May 2020.

BEHRENDT, F. Locative media as sonic interaction design: walking through placed sounds. *Journal of Mobile Media*, v. 9, n. 2, 2015. Retrieved from <<http://wi.mobilities.ca/frauke-behrendt-locative-media-as-sonic-interaction-design-walking-through-placed-sounds>>. Accessed on: May 2020.

BEYERDYNAMIC. Once and Today. *Beyerdynamic*, 2014. Retrieved from: <<https://global.beyerdynamic.com/company/once-and-today>>. Accessed on: May 2020.

BULL, M. *Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. Oxford: Berg, 2000.

_____. No Dead Air! The iPod and the Culture of Mobile Listening. *Leisure Studies*, v. 24, n. 4, p. 343-355, 2005.

CHAMBERS, I. The Aural Walk. In: COX, C.; WARNER, D. (ed.). *Audio Culture: readings in modern music*. New York: Continuum, 2004.

CUMMINGS, A. S. *Democracy of Sound: music piracy and the remaking of american copyright in the twentieth century*. New York: Oxford University Press, 2013.

DU GAY, P. et al. *Doing Cultural Studies: the story of the Sony Walkman*. London: SAGE Publications, 1997.

ESTREICH, B. The Electrophone System. *Bob's Old Phones*, 2013. Retrieved from: <<https://www.telephonedcollecting.org/Bobs%20phones/Pages/Essays/Electrophone.htm>>. Accessed on: May 2020.

GREENBURG, Z. Dr. Dre's \$3 Billion Monster: The Secret History Of Beats. **Forbes**, 2013. Retrieved from: <<https://www.forbes.com/sites/zackomalleygreenburg/2018/03/08/dr-dres-3-billion-monster-the-secret-history-of-beats-3-kings-book-excerpt/#478d996e258d>>. Accessed on: May 2020.

HILL, B. The iTunes influence. *Engadget*, 2013. Retrieved from: <<https://www.engadget.com/2013/04/29/the-itunes-influence-part-one>, <https://www.engadget.com/2013/04/30/the-itunes-influence-part-two-setting-the-music-free>, and <https://www.engadget.com/2013/05/01/itunes-influence-art-in-the-age-of-digital>>. Accessed on: May 2020.

HOSOKAWA, S. The Walkman effect. 1984 [2012]. In: STERNE, J. (ed.). *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge, 2012.

HOWETH, L. S. *History of Communications: electronics in the United States Navy*. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, 1963.

IAZZETTA, F. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Perspectivas, 2009.

ISAACSON, W. *Steve Jobs*. New York: Simon & Schuster, 2011.

KOSS. Koss history. *Koss*, 2015. Retrieved from <<https://www.koss.com/history>>. Accessed on: May 2020.

SINGER, M. Nathaniel Baldwin, Utah Inventor and Patron of the Fundamentalist Movement. *Utah Historical Quarterly*, v. 47, n. 1, p. 42-53, 1979.

STERNE, J. *The Audible Past: cultural origins of sound reproduction*. Durham; London: Duke University Press, 2003.

_____. *Mp3: the meaning of a format*. Durham; London: Duke University Press, 2012.

TAYLOR, T. *Strange Sounds*. New York: Routledge, 2001.

TOWNSEND, A. Locative-Media Artists in the Contested-Aware City. *Leonardo*, v. 39, n. 4, p. 345-347, 2006.

HUNT, A.; HERMANN, T. Interactive Sonification. In HERMAN, T., HUNT, A., NEUHOFF, H. (ed.), *The Sonification Handbook*. Berlin: Logos-Verlag, 2011.

TUTERS, M.; VARNELIS, K. Beyond Locative Media: Giving Shape to the Internet of Things. *Leonardo*, v. 39, n. 4, p. 357-363, 2006.

VERSTRAETE, P. The Secret Theater revisited: eavesdropping on Locative Media Performance. *Journal of Sonic Studies*, v. 15, n. 1, 2017. Retrieved from <<https://www.researchcatalogue.net/view/411830/411831>>. Accessed on: May 2020.

Politics of listening: feminisms and community building

Lílian Campesato
Universidade de São Paulo
lilicampesato@gmail.com

493

Abstract: In this work I intend to explore the issue of listening in regards to gender and music by discussing two projects in which I have participated: the collective Sonora: Músicas e Feminismos; and the work on 'conversation' and 'self-listening' conducted in conjunction with Brazilian composer and scholar Valéria Bonafé. In both of them I want to stress the connection between the idea of community as a space for the establishment of differences and the question of listening as an exercise of otherness.

Keywords: listening, feminisms, community building, politics of listening.

Políticas da escuta: feminismos e construção de comunidades

Resumo: Neste trabalho pretendo explorar a questão da escuta nas discussões sobre gênero e música a partir da reflexão sobre projetos que tenho participado: a atuação do coletivo Sonora: Músicas e Feminismos; e o trabalho sobre conversa e 'escuta de si' realizado em conjunto com a compositora e pesquisadora brasileira Valéria Bonafé. Neste texto busco conectar a ideia de comunidade como espaço para a formação de diferenças com a questão da escuta como exercício de alteridade.

Palavras-chave: escuta, feminismos, construção de comunidade, políticas da escuta.

Introduction

The idea of a listening policy is taken as a counterweight to the discussion that has developed on music listening since the second half of the 20th century. Recognizing the dimensions of listening policies implies understanding the contexts and conditions in which it occurs and the consequences it produces. Here, the idea of listening unfolds into different forms of listening that goes beyond the usual relationships between listener and music.

In this work I intend to explore the issue of listening in regards to gender and music. I will discuss two projects in which I have participated: the collective Sonora: Músicas e Feminismos¹; and the work on 'conversation' and 'self-listening' conducted in collaboration with Brazilian composer Valéria Bonafé.² In both cases I want to emphasize

¹ www.sonora.me.

² <http://www2.eca.usp.br/nusom/poeticas-da-escuta>.

the connection between the idea of community as a space for establishing differences and the issue of listening as an exercise of otherness.

I think of listening as a political act, a vital component of activism and community-building. It is an action whose consequences extend beyond the direct relation to sounds and that reflects the social conditions in which it is immersed. Here I want to stress the dichotomy between speech and listening as two sides of the same political process. While the former is associated with action -- the production of sound, the transmission of concepts, the imposition of ideas -- the latter is often associated with passive reception and understanding. To a certain extent, speech and listening are mutually exclusive: no one listens while speaking, nor is it permitted to speak when one wants to listen. The balance between speech and listening, however, is what helps to define a communication policy: when someone assumes the position of listener or speaker she or he is assuming a political position.

But, what does it mean to listen to the other? How can we listen to diversity? How do we build a transformative listening in a culture that favours hyper-individualization? Listening is also an opportunity to renounce the position of power and let the exchange of language and experience assume a central position. However, in a strongly institutionalized social structure like the one we live in, particularly in schools and universities, this space is often mitigated.

The process of constituting a community is part of a desire to create alternative social formulas. They can open space for the emergence of collaborative actions that unburden wills and needs, which are not covered by already consolidated structures. The sense of community is formed from affinities among its members and is often channelled into the solution of difficulties. Working in community means reconciling individual desires with the sense of collectivity.

Autobiography and narratives of ourselves

Before discussing the two projects that are the subject of this article - the Sonora network and the investigation of conversation as a method for expressing subjectivity - I would like to mention two works that illustrate different moments in feminists' movements in Brazil. They can help understand how the process involved in the

construction of narratives and listenings became fundamental to reveal the way communities articulate themselves through hidden layers of subjectivity. The first is the book *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*³ (2013) by Brazilian historian Margareth Rago. The second is the occupation-book *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*⁴ (2018) by Brazilian writer and critic Heloísa Buarque de Holanda. These works are not concerned with listening, but they focus on building communities within feminism in Brazil. However, their approaches have helped me situate my own research within a broader understanding of the policies involved in the act of listening.

Margareth Rago (b.1950) is a lecturer at the Department of History at the University of Campinas, Unicamp. She is the coordinator of the Foucauldian Studies Group and an active scholar in the field of gender studies. In resonance with the foucauldian concept of "arts of existence", Rago's text proposes to investigate how to construct what she has called the "feminist arts of existence". Through interviews, a collection of testimonies and a compilation of autobiographical writings, Rago elaborates a particular method of research: a cartography of the trajectory of seven feminist women who lived during the dictatorship period in Brazil. Rago's proposal was not to simply gather these oral and written accounts in order to tell these women's individual stories, nor to create a possible history of feminism in Brazil. Nor was she willing to develop a particular history of the dictatorship period in the country. Although all these stories cross in their constitution, Rago's proposal was to show how it became possible to cartograph subjectivity itself through these self-narratives.

Heloísa Buarque de Holanda (b.1939) is a writer and professor of critical theory of culture at the Federal University of Rio de Janeiro. She coordinates the Advanced Contemporary Culture program hosted by the same University, the so-called University of Quebradas project and the Women & University Forum. Her text *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade* (2018) was conceived through an intergenerational listening process. When approaching a new generation of feminists, the author had to find a way that would live up to the collective and horizontal power of the multiple voices she

³ The adventure of telling itself: feminisms, self-writing and inventions of subjectivity.

⁴ Feminist Explosion: art, culture, politics and university.

wanted to address (voices coming from the streets, from social networks, from the arts). The result was what she called a "book-occupation."

Back in my time, the feminism I lived was different, it was academic, with structure and hierarchy. Current feminism is horizontal, a performative movement with occupations of streets and networks. It is collective, shared, bound by affection, without clear leadership or protagonism. These girls have mastered the technological tool, the Internet, and have managed to make themselves heard. They have managed to make others hear, for example, that 'no means no'. For over a year, I -- an old teacher -- I sat down to talk and learn from these electrifying young women. The [book's] idea was precisely to give voice to them, to contribute to give legitimacy to the importance of their interventions.⁵

Heloisa Buarque de Holanda goes on to analyse the character of political action among younger generations, pointing to its horizontal organization and the incorporation of personal values.

I see clearly the existence of a new political generation, in which feminists are included, with their own strategies, creating forms of organization unknown to me, autonomous, disregarding representative, horizontal mediation, without leadership and protagonism, based on the narratives of themselves, personal experiences that echo collective, valuing ethics more than ideology, insurgency rather than revolution. In short, another generation (2018: 12).

Both Rago's and Holanda's approaches and methodologies contribute to the construction of alternative stories. Each of them brings up new narrative forms, questioning traditional and patriarchal biases usually implicit in biographical records. Their work allow to understand how listening can play a central role in the constitution of contra hegemonic communities. In the following topics, I develop a reflection based on these two authors to situate two projects in which I have been personally involved.

Sonora: musics and feminisms

It is difficult to trace a historiography of a collaborative network like Sonora and this task exceeds the purposes of this text. However, I would like to point out that the discourses that constitute this historiography are constantly changing. The agents of this process seem to arise in different ways, such as personal contingencies, individual paths, but also in the form of organized political movements and specific struggles. In this sense, the emergence of a feeling of identification is particularly important, which sooner or

⁵ Interview to Juliana Sayuri for *Trip Magazine* published in the website *Geledés*: <https://www.geledes.org.br/explosao-feminista-heloisa-buarque-de-hollanda-faz-mapeamento-inedito-dos-novos-feminismos-em-livro/>

later is shared by these agents. In this sense, the emergence of Sonora network is in resonance with a series of varied movements and initiatives that have brought feminism to the centre of the national political debate. It is these agents and contexts that helped to forge the network. These movements are associated with what has been called the fourth wave of feminism and Sonora is inserted in this context.

Sonora: musics and feminisms⁶ is a collaborative network that brings together artists and researchers interested in feminist manifestations within the context of arts. Sonora started its activities in April 2015. At that time, the group had neither a name nor a defined strategy to guide its actions. We just had a shared feeling that we should be together and start something. Over time the group has consolidated and developed a series of regular activities. Sonora currently holds six regular actions: a Study Group, the Voices Series, the Vision Series, the Listening Series, the Experiment Series, and the Live Series. Besides these projects, Sonora has been developing other endeavours such as podcasts, meetings and symposiums. It is also worth to mention its political involvement in specific manifestations.⁷

Although most members of the group belong to the academic community (students, researchers, and educators), Sonora's actions are not part of the regular University activities. Therefore, the group depends on the voluntary engagement of the participants. As one of its members put it,

On the one hand, the work that Sonora does exemplifies several characteristics of feminist organisations as discussed earlier and, also, contributes to the production of feminist musicology and epistemology in the country. On the other hand, they also exemplify a typical example of unpaid labour, characteristic of being in the margins of the Creative Industries, of public funding and in the centre of the capitalist dismissal of non-androcentric work. In both cases, the evidence shows how much labour is done to ensure legitimacy and grounds for creating new (and adapting old) ways of knowing and practicing Sound Art. The network is not a start point but a result of a long journey of (unwaged) work, and time, invested by artists in their careers. (De Michelis, Vanessa. (2019): 9)

Since the first Sonora meetings, the choice of actions and activities were always defined based on the participants' wishes. This characteristic was fundamental for the

⁶ www.sonora.me

⁷ “Out with Temer” Protest, the letter “Children in ANPPOM”, a Thematic Symposium, the Encontro Sonora. More recently we started to create a Radio Sonora (a series of radio programs with works by woman, the Paineel Sonora (2018), the #re_exista campaign (to avoid Bolsonaro's election), to name just a few.

configuration of this network. Participants work through face-to-face meetings that are also transmitted via the Internet. Over the years, a very rich environment of weekly conviviality was created. Working within a community means reconciling individual desires with a sense of collectivity. Thus we were able to promote a political exercise of listening, speaking, and welcoming.

This network has also carried out other projects focused on the mapping and study of Brazilian female-identified artists who work with music and sound. These projects are oriented towards an ethical mode of action that favours listening, the exchange of knowledge and the constitution of spaces for the emergence of subjectivities and affectivities. These actions aim to enable someone to tell him or herself, valuing personal memories and trajectories, and unveiling individual and collective poetics.

The conversation as a method for the self-listening emergence

In 2016, starting from a casual conversation between two friends we began a research process in which conversation itself became an object of investigation. The conversations took place between me and a colleague of mine, composer and researcher Valeria Bonafé. At that time, I had just become a mother and she was looking for a better job. Initially, we intended to use conversations to support each other. Gradually, we also realized that conversation could become a method for exploring our artistic productions. Eventually it developed into practical-theoretical research in which conversation itself was the main focus of study.

We performed several exercises that involved recording long periods of conversation that were later transcribed and analysed. This work was summarized in a paper entitled *La conversación como método para la emergencia de la escucha de sí* (2019). In that work we set forth an alternative method for presentation, reflection and analysis of artistic works. In the first part, we present the method –the *conversation*– and some reflections on it. Understood as a privileged space for the investigation of the *poetics of the self*, *conversation* is taken here not only as a medium for talking about an artistic work, but also as a place for the expression of ethical, aesthetic and political marks. In the second part we develop the exercise of conversation as a method for analysing two musical works created in 2015: *de perto* [closely], a work by my own, and

Trajetórias [Trajectories], by Valéria Bonafé. Both works emphasize a habitual regime of listening and provoke, each in its own way, what we call *displacements of listening*. Both for the elaboration of the method and in the discussion of the works, we have assembled a common vocabulary in which concepts such as subjectivity and otherness, habitual and unusual, familiar and the uncanny, were experienced. The article constitutes an initial exercise that could be understood as a *cartography of subjectivity* in the field of artistic creation.

As we state in the paper:

Listening has acquired a particular relevance in this process, not only because it appears as an object to be investigated from the chosen pieces, but also because it has proved to be a fundamental instance of our methodology. Listening was involved in two moments: during and after these initial conversations. During the conversation, real-time listening created a potential for *presence* that eventually modulated the *perception of the self*. After the conversation, listening in deferred time opened up a distinct listening dimension: an aural reunion not only with the narrative of the other, but again with listening to self as subject-listener-agent of a conversation. (2019: 52)

The conversation allows the subject to position her/himself to listen to someone or something else, and to assume marks. It opens a research field in resonance with a particular artistic practice. It also builds a critical approach to the role that objectivity and neutrality usually occupy in the discourses about art making, especially within the academic field.

During our conversation sessions, listening - to oneself and to the other - is taken as an exercise of care and access to the self. Through the exercise of self-listening, it becomes possible to experiment with other ways of inscribing one's own subjectivity, in the processes of musical creation and in the narratives we elaborate on them.

Difference and otherness

By presenting these two endeavours I seek to connect the idea of community -- as a space for the establishment of differences -- and the act of listening as an exercise of otherness. *Difference* and *otherness* are constant components in both mentioned instances. On one hand, Sonora constituted a significative network focused on feminists issues related to music, in which various actions establish a space for speech and listening based on collective articulations. Sonora promotes a sense of community from the regular

and extensive coexistence of its participants incorporating an ethical dimension of listening.

On the other hand, the project developed in collaboration with Valéria Bonafé explores conversation as an alternative method for presenting and discussing artistic works. For about a year, we talked regularly about our artistic and academic practices and about everything surrounding them. Eventually, we began to *talk* about the *conversation itself*, not as something settled and crystallized in the past, but as a process that we should reflect on as we experienced it.

Although they may seem too distinct to be placed side by side, these two projects should be understood as attempts to incorporate *difference* from *otherness* and to use the potentiality of collective instances to let subjectivities arise. I realized that in the extended time of *conviviality* (living together) and *conversation*, women perceive, express, visualize and understand themselves in relation to what make them invisible, but also in relation to their potentialities and their singularities. Both works propose an exercise of listening as action: it is a way to systematize the processes of listening to the other, listening to oneself, and listening to places. Ultimately, I am referring to an attempt to listen to my own listenings.

References:

CAMPESATO, Lílian and BONAFÉ, Valéria. “La conversación como método para la emergencia de la escucha de sí”. *El oído pensante* 7 (1): 47-70, 2019. Retrieved from <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>.

MICHELIS, Vanessa De. *A critical Analyses of work: Creative Industries, cultural labour, organised feminisms and their implications in the shaping of new Brazilian sound art*. Department of Film, Media and Cultural Studies Birkbeck University of London. 1-12, 2019. Unpublished.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*, Cia das Letras, 2018.

SOUZA-LIMA, Henrique Rocha de. *Desenho de Escuta: políticas da auralidade na era do áudio ubíquo*. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*, Ed Unicamp, 2013.

Entrevista

com

SÔNIA

RUBINSKY

por

André Repizo Marques

Entrevista com Sônia Rubinsky

André Repizo Marques
Universidade Estadual Paulista
andre_repizo@hotmail.com

501

Resumo: Entrevista com a pianista brasileira Sônia Rubinsky. A presente entrevista contribuiu imensamente para a pesquisa acadêmica de mestrado (concluída em 26 de junho de 2017) do entrevistador, que tem por propósito investigar a diversidade de interpretações da obra de Ernesto Nazareth, cuja performance tem sido realizada tanto por pianistas eruditos como por rodas de choro.

Palavras-chave: Ernesto Nazareth. Choro. Interpretação.

Interview with Sônia Rubinsky

Abstract: Interview with Brazilian pianist Sônia Rubinsky. The present interview contributed immensely to the interviewer's academic master's research (concluded on June 26, 2017), which aims to investigate the diversity of Ernesto Nazareth interpretations, whose music has been performed by classical pianists and choro groups.

Keywords: Ernesto Nazareth. Choro. Interpretation.

Apresentação

Às 10 horas do dia vinte e um de novembro de 2016, tive o privilégio de entrevistar a pianista brasileira Sônia Rubinsky on-line, via *Skype*.

Com uma carreira internacional sólida e atuante no meio erudito, a pianista tem em sua trajetória o Conservatório Musical de Campinas, a Academia RUBIN de Jerusalém (cujo nome atual é “The Jerusalem Academy of Music and Dance”), e seu doutorado na Juilliard School em Nova York. Sônia Rubinsky é conhecida pelo registro integral da obra de Villa-Lobos em 8 volumes, fruto de 12 anos de pesquisa em manuscritos e com a cooperação do Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro. A pianista também conta em sua discografia obras de Bach, Debussy, Messiaen, Scarlatti, Mozart, Mendelssohn (integral das *Canções Sem Palavras*), Jorge Liderman, Gabriela Lena Frank e Ernesto Nazareth.¹

O primeiro contato, via e-mail, com Sônia Rubinsky foi para apresentar minha pesquisa e convidá-la para uma entrevista acerca da interpretação ao piano, sobretudo a obra de Ernesto Nazareth. A pianista gravou quatro músicas do referido compositor para

¹ Disponível em: < <http://soniarubinsky.com/br/bio>>. Acesso em 24/02/2017.

o CD *A revelação do homem célebre* (2007). As músicas sob sua interpretação são: “Cruz perigo!” (1879); “Rayon d’or” (1892); “Batuque” (1913) e “Floraux” (1909). Este CD faz parte do livro *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth* (MACHADO, 2007).

Após alguns e-mails, marcamos a entrevista. Segue a transcrição.

André Repizo Marques: Fale-me um pouco sobre a sua formação como pianista.

Sônia Rubinsky: Minha formação como pianista foi muito eclética. Uma vez eu fiz uma entrevista, que agora não lembro com quem foi, no rádio, e ele queria que eu desse as minhas origens em termos de escolas pianísticas. Eu comecei a colocar no papel e eu não tinha noção disso. Só quando eu tive de responder essa questão, eu me dei conta que, praticamente, eu tive acesso a todas as escolas pianísticas: a americana, a europeia, a alemã e até um pouco da russa. É muito eclética e outras coisas mais que nem viraram escolas, mas que são um pouco, assim, [silêncio] mais alternativas vamos dizer. Depois, ao longo do tempo, eu fiz uma síntese de tudo isso, inclusive usando meus próprios elementos. Eu uso muito a análise, schenkeriana e outras, e o meu trabalho de corpo, pois fiz muito trabalho corporal. Então, eu procuro fazer uma síntese de tudo na verdade, porque eu entendo que tocar piano é com a alma, com o corpo, com a emoção, com o mental e com os sentidos. Sentidos que a gente vê e aqueles que a gente não vê, com a imaginação, por exemplo, que para mim é um sentido, com a intencionalidade etc. Então, eu procuro fazer uma síntese para que a performance fique unilateral. Eu nasci no Brasil, onde fiquei até uns doze, treze anos, e depois fui para Israel, onde fiquei uns sete anos. Estudei aqui com a Dona Olga Normanha Rizzardo, que veio da escola italiana e também estudou com a família Mignone, como Francisco e Carlos Mignone [silêncio]. Ela também teve conato com Mário de Andrade e conheceu Villa-Lobos etc. etc. Toda a escola brasileira, vamos dizer, não a Chiaffarelli. Chiaffarelli eu tive contato depois, quando eu fui para Nova Iorque. Depois fui para Israel e tive contato com grandes professores, que na verdade vinham da Europa. Meu professor de análise, Haim Alexander, estudou com Bruno Walter só para você ter uma ideia. Ele era um grande improvisador, um grande compositor e um grande professor de análise. Análise schenkeriana em Israel também é muito forte. Eu quase fui para o lado da composição e

teoria em Israel, mas eu sempre fui pianista e continuei pianista. Tive contato com grandes professores em Israel, tais como Arthur Rubinstein, Claude Frank, Isaac Stern etc. Depois, houve uma época, por exemplo, que eu ia assistir a, praticamente, todos os concertos da Israel Filarmônica, com Zubin Mehta regendo, Bernstein tocando e regendo, muita gente maravilhosa. Depois, eu fui para os Estados Unidos e fiz meu mestrado e doutorado. Lá, tive um encontro com uma professora que era uma grande pensadora da técnica do piano, que tinha uma técnica muito específica, saindo de Tobias Matthay. Também fiz uma síntese com ela. Cada um me dando coisas diferentes. Então, na minha cabeça ficou muito bagunçado. Demorou muito para eu fazer uma síntese, mas eu consegui fazer uma síntese, quer dizer, a gente sempre tem que fazer uma síntese. Essa minha escola é muito eclética, em suma, se eu tivesse que dizer: é muito eclética.

ARM: Fale-me um pouco sobre seu aprendizado da música brasileira ao piano. Como foi seu contato com ela?

SR: Desde criança, Dona Olga sempre dava música brasileira. Eu conheci de perto, por exemplo, Francisco Mignone, com quem tive aulas; Osvaldo Lacerda, conheci; Camargo Guarnieri, conheci; Almeida Prado, grande amigo meu. Tive Guerra Peixe desde criança, Dinorá de Carvalho, Ernesto Nazareth, tudo isso. Comecei aos 5 anos de idade. Quando eu saí do Brasil, com doze anos, eu não deixei meu contato com o Brasil, nem com a língua. Eu continuo falando português, razoavelmente bem, e continuei sempre muito curiosa com a literatura brasileira, a música popular brasileira e a música erudita brasileira. Sempre mantive contato. Eu, por exemplo, fiz meu trabalho de mestrado sobre Alberto Nepomuceno na Juilliard. Aí veio a ideia de fazer um contrato para gravar Villa-Lobos. Fiz um, e aí, a Naxos pediu para fazer todo o resto. Então, eu acabei sendo sempre relacionada à obra de Villa-Lobos [silêncio]. Tem várias obras que o Almeida Prado compôs para mim, por exemplo, a que fiz a *première*. Faria muito mais, se eu tivesse os recursos, porque eu queria ter gravado Almeida Prado e ainda gostaria de gravar Almeida Prado. Toquei com Antônio Menezes a peça maravilhosa de Almeida Prado, a Sonata para violoncelo e piano, que é uma das obras máximas dele [silêncio]. Toquei na *première* com Antônio Menezes, em 2004, e no festival de Campos do Jordão, com ele presente. Gostaria de ter gravado antes de ele morrer, mas não deu certo [silêncio]. Então, essa foi

uma falta muito grande, porque eu gostaria de ter gravado com ele presente na gravação, mas Antônio e eu tocamos para ele. O meu envolvimento com música brasileira é muito grande e continua sendo muito grande com vários os projetos que eu tenho, incluindo o do Carlos Gomes que agora comecei a pesquisar e a fazer levantamento de obras, a resgatar o piano dele que está aqui em Campinas. Com Villa-Lobos estou com um grande projeto. Enfim, é grande.

ARM: Em sua opinião, quais são os principais compositores brasileiros para piano?

SR: Eu acho que só teremos essa grande perspectiva depois de muitos anos. Eu acho que temos que tocar tudo. Não cabe a nós, performers, fazer essa triagem, uma triagem geral sim, mas não minuciosa. Eu acho que com a perspectiva que a gente tem, essa visão estética maior, eu acho que é importante fazermos tudo o que pudermos dos compositores vivos. Eu, morando fora o Brasil, não tenho tanto acesso a compositores vivos. Vocês que estão no meio universitário e tem compositores da geração de vocês compondo, é imperativo que vocês toquem o círculo de vocês [silêncio]. Entende? Eu toquei muita coisa moderna do meu círculo americano quando eu era estudante. Fiz muita música moderna. Fiz Elliott Carter, conheci o Elliott Carter e toquei para ele. Mas isso são círculos que não estão aqui no Brasil, mas que eu tinha na minha época de estudante. Eu acho que é muito importante ter essa visão e fazer mais. Eu não posso te dizer se aqui no Brasil hoje se faz ou não se faz, mas eu acho que é muito importante. É nosso dever como performers.

ARM: Como foi seu primeiro contato com a obra de Ernesto Nazareth?

SR: Eu não lembro exatamente quando foi a primeira vez que eu toquei Nazareth, mas Nazareth é sempre muito presente no universo de música brasileira para piano. É impossível você falar de música brasileira para piano e não olhar Nazareth, impossível. Eu considero tocar Nazareth muito difícil, [silêncio] mas muito difícil mesmo. Porque primeiro, são peças curtas e peças curtas são muito mais difíceis de tocar do que peças longas. São como os *Prelúdios* de Chopin. Você tem que, na primeira nota, já construir o universo sonoro até a última. Você não pode se esquentar, tem que entrar no universo

sonoro desde a primeira nota. O lado, vamos dizer, popular e o lado erudito de Nazareth estão muito entrelaçados e não dá para você dissociar um do outro, mas para você achar a medida certa é como a dificuldade de Mendelssohn, *Canções sem palavras*. Para mim, na minha cabeça, é muito parecido, porque os dois estão entre estilos, romântico e clássico, no caso de Mendelssohn (compositor completamente mal-entendido), e Nazareth popular, vamos dizer, e clássico. Então, por exemplo, Mendelssohn, se ficar muito romântico está fora, se ficar muito quadrado está fora. Eu faço essa comparação de propósito, porque é mais fácil a gente olhar isso no Mendelssohn do que no Nazareth, porque no nosso imaginário “Ah tá, ‘Odeon’ eu sei como é que é”, todo mundo tem mais ou menos na cabeça “Odeon”. Então, Mendelssohn, *Canções sem palavras* você dá para criança tocar, eu não entendo como é possível dar para uma criança tocar *Canções sem palavras*, porque é difícilimo. Mesmo as lentas são difícilimas. Eu nem estou falando do lado técnico, o lado do estilo, porque é um estilo muito específico que ainda não se cristalizou na mente dos performers. Vamos dizer, o estilo de Beethoven se cristalizou na pedagogia; o estilo de Bach erroneamente se cristalizou, muito erroneamente; o estilo de Mozart mais ou menos se cristalizou, também erroneamente; o estilo de Mendelssohn... [silêncio]. Ah! Mais ou menos romântico [silêncio]. As pessoas ainda não pensaram o que vem a ser isso. Então, eu acho que em relação a Nazareth, também não. É difícilimo porque o lado, vamos dizer, rítmico não é preciso, tem que ser justo. É questão de ser isso, mas, não aquilo. Não é preciso, mecanicamente preciso, tem que ser suingado, mas não pode ser demais, então tem que ser sentido da maneira certa. A mão direita tem que ter a graça em cima disso, mas sem mexer nessa graça do ritmo, não é isso que acontece na música popular? O europeu fica louco com isso [pausa], ouvindo. Não sabe como dá para fazer isso. Historicamente, desde quando Milhaud chegou aqui [pausa], tem alguma coisa “*Je ne saia pas quoi!*”. O Milhaud escreveu: tem alguma coisa que eu não sei definir na música tocada aqui no Brasil. Isso na época do Nazareth. Ele não sabia o que era e, olha, ele era um grande músico. Ele não conseguia definir o que isso vinha a ser. Isso é esse swing, essa liberdade que não é liberdade, não é? Não é que não importa, agora vou tocar Nazareth e posso fazer tudo. Não é nada disso. Como na música popular brasileira bem tocada você também não pode fazer tudo, não é tudo que funciona. São estilos que a gente tem que levar muito a sério para conseguir entender. O primeiro concerto em que tive de tocar Nazareth seriamente foi em Nova Iorque. Decidimos, os três pianistas, a

fazer um concerto só de Nazareth, que nunca tinha sido feito. Uma pianista argentina, Polly Ferman, eu, a única brasileira, e William Bolcom, grande compositor americano (ainda está vivo e adora Nazareth, sempre adorou). Quando ele soube que eu era brasileira e que eu gostava de Nazareth, ficamos amigos. E ele tocou, do ponto de vista dele, Nazareth. Interessante é que cada um tinha o seu jeito de tocar, diferente. Aí eu toquei seis ou sete peças das quais, o “Batuque”, por exemplo, “Cuéra”, que eu me lembre, e “Gaúcho”, que é a última dele, se não me falha a memória. Então, teve bastante repercussão esse concerto. Sempre depois que eu tocava Nazareth em concertos, que foram muitas vezes, as pessoas inevitavelmente vinham me procurar querendo a partitura, que é muito difícil de encontrar lá fora. Internet [pausa], nessa época, ninguém tinha. Ficavam encantados. Então, a atração dessa obra é muito melhor que Scott Joplin. A gente, quando falava nos Estados Unidos, dizia é o Scott Joplin brasileiro, porque era a única maneira deles entenderem mais ou menos. Depois, participei, numa certa época, de um grupo mais ou menos de música popular. Eu fazia os arranjos para saxofone, violoncelo e piano, e algumas das coisas que eu fiz foram arranjos de Nazareth. Para fazer a saxofonista americana entender o que é o suingado brasileiro não havia jeito, não havia jeito! Porque ela fazia como se fosse Scott Joplin e colocava os acentos no lugar errado. Era muito difícil, [pois ela] não tinha no ouvido. É o mesmo problema hoje quando a gente vai numa orquestra. Já comentei isso com várias pessoas, até com Egberto Gismonti. É tudo escrito e, assim, é difícil para eles. O que parece para nós, relativamente claro, para pessoas de fora é muito complicado, por isso eles precisam de uma tradução. É preciso, assim, [silêncio] explicar miudinho por miudinho. Tinham me oferecido para gravar toda a obra do Nazareth, depois de eu já ter gravado toda a obra do Villa, mas não deu, sabe como são essas coisas [silêncio], projeto [silêncio]... Acho que foi o Cacá [Machado] que me pediu para gravar para o livro dele, aí eu gravei. Eu acho que é a única coisa que tem gravada oficialmente. Do que eu fiz só tem gravação ao vivo e algumas coisas que eu fiz no CD desse trio, mas que não foram oficialmente publicadas. Então é isso, ao longo de muitos anos.

ARM: Você comentou sobre a dificuldade de tocar Nazareth. Sobre esse assunto o pesquisador Henrique Cazes, em seu livro *Do quintal ao municipal*, diz o seguinte: “Um problema à parte é a falta de jeito dos pianistas brasileiros para tocar Nazareth. Se

ouvimos suas obras executadas pelos chamados pianistas (como a suingadíssima Carolina Cardoso de Menezes), fica faltando um toque de sofisticação. Se as ouvimos tocadas por pianistas clássicos, muitas vezes de sólida reputação no meio erudito, falta o balanço” (CAZES, 1998, p. 36). Comente este trecho.

507

SR: Exatamente este é o problema e nós temos que ter isso no ouvido. Vamos dizer que para nós, o pianista brasileiro erudito que vai para o exterior e toca Nazareth [falha no áudio]. Eu sou sensível a esse problema, especialmente depois que eu terminei o meu projeto Bach. Eu acho que se eu tocasse Nazareth hoje seria muito diferente do que eu gravei, porque a minha visão mudou muito. Primeiro, eu vi que para eu fazer a tradução que eu fiz no Bach, que foi a tradução do mundo barroco, é muito difícil. Nós temos hábitos, até no corpo, de como tocar. Eu tive que mudar esses hábitos e criar outros, por exemplo, como é que eu, como pianista, faço a mão esquerda e mantenho minha mão direita com *rubato*. Isso é muito difícil e eu fiz no Bach. Por exemplo, o pianista popular faz isso o tempo todo, pois ele tem o pessoal do ritmo que está junto com ele e a mão esquerda não para, certo? Então é a [mão] direita que tem que se acomodar e tem que suingar. Do mesmo jeito, para eu fazer da maneira que agora estou pensando que faria Nazareth, eu teria que fazer como eu fiz: ouvir muita música barroca com gente do barroco. É introjetar esse som para poder fazer, não de uma maneira calculada, mas sim de maneira sentida. Então, eu concordo com Henrique, mas é uma coisa que a gente ainda está deglutindo, porque houve uma separação muito grande entre o que é erudito e o que é popular. Só para você ter uma ideia, quando eu era pequena, não podia ouvir música popular, era proibido. Dona Olga não deixava [silêncio]. Imagina: tinha uma biblioteca em casa e eu fechava a porta e ficava escondida ouvindo Beatles baixinho. Hoje a gente ouve tudo. Com o *YouTube* a gente acaba ouvindo tudo, mas precisamos ouvir com discernimento para poder introjetar isso. Essa síntese, no músico erudito, ainda precisa ser feita, eu acho [silêncio]. Não conheço tudo o que está gravado. Eu acho que mais pessoas e mais pessoas estão tentando essa síntese. E essa síntese é muito bem-vinda, porque ela vai também influenciar a maneira como a gente vê a música do passado. Isso é muito benéfico porque, eu acredito, nós não podemos ser performers de acordo com teorias, temos que ser performers de acordo com a música, com a prática dela, com a intenção do compositor, com o que se faz em volta. É isso.

ARM: Ainda nessa questão, Jairo Severiano em seu livro *Uma história da música popular brasileira* (SEVERIANO, 2013, p. 40) afirma que “Um tango, como o “Brejeiro”, por exemplo, se executado ao piano como o autor escreveu, é uma peça refinada, digna de qualquer sala de concerto. Se, entretanto, é interpretada por um músico popular, passa a ser uma composição chorística, retornando às origens”. Você acredita que a interpretação tem esse poder de mudar a designação da música?

SR: Total! Claro que tem, e isso tem a ver com o que o Henrique escreveu. O que isso depende não de fazer esse acento, aquele acento, pegar um pouco de tempo aqui, [silêncio] não é só isso. É o que o performer tem no ouvido, é a vivência do performer. Se a vivência de quem está tocando piano, é uma vivência do mundo popular, de jazz, ele vai tocar diferente. O ouvinte entende isso, recebe essa mensagem diferente e o pianista pode fazer isso pegando uma valsa de Chopin. Vai também soar com essa cor, com essa cor de pianista que toca música popular. Toda performance é uma tradução, ela passa pela pessoa que está tocando, se integra à pessoa que está tocando. É uma tradução. Não existe uma performance absoluta, ou então, a melhor. Não existe isso. Existem objetos sonoros, esse passou por essa peneira, essa passou por outra peneira, e a peneira pela qual a obra passa, que é a gente, impregna o objeto sonoro. Mesmo que se tenha o compositor presente, por exemplo o Almeida Prado, ele tocava para mim a obra e dizia “isso aqui eu quero assim e isso aqui eu quero assim”, e tocava, mas a maneira como eu tocava a obra dele era muito diferente, e ele adorava. Ele gostava da minha diferença. Então, existem pontos que para ele eram importantes e existem pontos que ele gostava da minha peneira, vamos assim dizer. Vamos supor que o Nazareth estivesse vivo hoje, tivesse me ouvido tocar a obra dele, ou outras pessoas, pessoas modernas tocando [silêncio]. Primeiro, ele estaria supercontente que estivessem tocando a obra dele [silêncio]. Chegar a uma performance é o mesmo problema de tocar Bach no piano, Scarlatti no piano. É o mesmo problema. É o que se chama de performance informada, não é? A gente procura estar informado, procuramos ter uma visão consciente do autor, o que é importante para o autor, mas no máximo o que a gente pode ter como performers é uma visão não correta, mas que seja viva. Se ela conseguir chegar ao público, sendo ela muito correta ou não, já é uma coisa boa, e que ela aproxime o mundo do compositor ao do ouvinte. Isso varia

também. Nas gravações do Keith Jarrett tocando Haendel ou Bach dá para ver que ele é um pianista de jazz, eu noto isso ao ouvi-lo, porque o pianista erudito tem muito mais cor em cada nota. Quer dizer, [silêncio] depende do pianista, mas é possível que o pianista erudito tenha muito mais cor, muito mais controle de cor, controle de dinâmica e justaposições sonoras etc. O Keith Jarrett é excepcional no que ele faz, mas é diferente de um pianista erudito. Não estou falando que é melhor, que é pior, apenas diferente, tem a peneira de um e a de outro.

ARM: Nessas interpretações de músicos populares em que há mudanças no texto musical (acréscimo ou omissão de notas), você acredita que isso seria um arranjo ou uma interpretação do texto?

SR: Do ponto de vista do pianista de jazz, ou popular, ou do chorinho, não é uma reescrita, é a maneira como ele lê a obra. Do ponto de vista dele para o mundo dele, isso é o que eles fazem sempre. E, assim, é ótimo, é lindo. Do ponto de vista de um pianista clássico, a gente toca o que está escrito e as nossas interpretações se dão de acordo com a cor, com o pedal, com o tempo, as relações de frases, as relações de harmonia etc. Dessa forma, o texto musical difere-se de um pianista para outro em nuances que te remetem a esse mundo ou aquele mundo. O texto musical muda num pianista popular, neste caso é o texto que muda. Eu, por exemplo, adoro, mas aí é outra coisa, o Ney Matogrosso cantando Villa-Lobos, “Melodia sentimental”, é maravilhoso. Ele não muda, o que muda é o arranjo, é diferente. São leituras diferentes. Agora, o que você diria, por exemplo, se eu pegasse o texto de um pianista popular e tirasse todas as notas que ele fez, depois, fizesse exatamente igual. Eu ouço, escrevo tudo e toco o que ele fez, como você chamaria isso? Vamos dizer, eu pego uma versão de “Odeon” feita por um pianista popular e toco essa versão. Do meu ponto de vista estou tocando a versão dele, mas do ponto de vista do pianista popular, ele está tocando “Odeon”. Mas é autoral, é dele. Ele está tocando “Odeon”. Eu acho que tem muito a ver com a intencionalidade. Acho que nós pianistas clássicos pecamos por fazer tudo certinho, a ideia de certinho... [silêncio] O computador também pode fazer certinho. Hoje em dia, os geradores de som são tão maravilhosos que você pode fazer muito certinho. Então, as pessoas estão perdendo um pouco disso e estão querendo imitar os grandes pianistas virtuosos que hoje fazem uma carreira grande. Eles

estão indo mais para lado de tocar forte e rápido e estão menos interessados pela obra, que é apenas o veículo para eles mostrarem o que eles podem fazer. E, os jovens estão querendo entrar nessa de também querer pegar uma peça para ser um veículo deles. Vejo nisso um problema.

ARM: Escutando suas interpretações que estão no CD que acompanha o livro *O enigma do homem célebre*, do Cacá Machado, percebi que você não muda o texto musical, mas sim a articulação, em que você faz algumas alterações, e a duração das notas, em que algumas você faz mais curta do que está escrito e outras mais longas. Isso ocorre principalmente com na mão esquerda, quando há uma “levada” de um compasso para o outro sempre tem uma variação, o que na música popular é chamado de “molho”. Comente um pouco sobre essa questão.

SR: O Wisnik disse que gostou muito e isso foi um grande elogio para mim. O Cacá também gostou muito. Faz tempo que eu não ouço essas gravações. Acontece o seguinte: eu fico contente de você me dizer isso porque eu acho interativo. Por isso que eu falei que depois desse Bach vou mudar muito mais. Eu estou num diálogo e argumentação filosófica, intelectual e antropológica com o Vincenzo Caporaletti que tem uma teoria chamada *Le musiche audiotattili*. Ele escreveu um artigo superimportante de 1960, O que é swing? *What is swing?* A teoria dele diz que esse “molho” acontece na música não escrita e na música escrita isso não acontece. Ele esteve em casa e eu provei para ele que acontece com texto de Debussy, por exemplo. Eu estava tocando Debussy e mostrei para ele. Olha! Isso está escrito assim, mas eu toco assim. Então, é uma interpretação e ele falou “acho que tem uma coisa a ser desenvolvida aí”, mas ainda não tivemos tempo de formalizar e formatar esses conceitos, vamos dizer, científicos. De qualquer maneira, é isso que eu digo que é uma interpretação: o quanto é a duração. Se não tem a graça, então eu curto mais, até eu sentir que tem a graça que eu acho que tem que ter. Se for outro pianista vai querer mais graça talvez, ou menos, o ouvido dele não vai precisar disso ali, vai precisar disso em outro lugar. Eu estou querendo encontrar um jeito de que meu discurso musical, que eu construo através do texto de Nazareth, neste caso, tenha as qualidades que eu vejo nesse texto. Por exemplo, o que você está falando, graça, surpresa, se eu hesito um pouco ou um pouco mais, eu crio uma expectativa e uma surpresa; se eu

faço articulações e as mudo nas repetições, eu também estou criando expectativa. Ah! Está diferente. Então, eu mexo com a expectativa de quem está ouvindo mesmo ela sendo inconsciente. O ouvinte não precisa saber o que eu estou fazendo, ele só precisa estar entregue. Eu não faço de maneira calculada, faço de maneira que preciso sentir. Se eu acho que está meio chato, está meio chato. Eu preciso fazer alguma coisa para que tenha graça. Esse mundo que eu estou tocando tem alguma ligação com o mundo que eu tenho na minha imaginação do que é a música popular, o que é a música popular de Nazareth, como eu imagino o Nazareth tocando no cinema, como eu imagino o pessoal da época ouvindo Nazareth, isso tudo trabalha o meu inconsciente. Tudo que li sobre Nazareth, tudo que li sobre o que é brasilidade, o que é identidade, o que é ser carioca naquela época, [silêncio] entende? Todo esse mundo entra no meu equilíbrio de valores sonoros quando estou construindo o negócio. Não só no nível mental, calculado, mas no nível emocional, emotivo. Eu tenho que ser capaz quando estou tocando. Ah! Que lindinho! Olha que coisinha. Entendeu? Por exemplo, eu também tenho que ser capaz de dizer que essa nota é estrutural, como você sabe do Schenker, ela se liga aquela lá no fim, eu também tenho que ser capaz de fazer isso em Nazareth, porque eu também faço isso em Nazareth. Eu construo um texto musical com vários sistemas, porque se você construir só pelo emocional, ele ficará pequeno. Por que eu fiz isso aqui assim? Ah! Porque eu senti isso. Isso não é suficiente. Ele não pode ir contra outra coisa que está acontecendo. Não estamos falando de uma peça específica, mas da maneira como eu penso, entendeu? É bem complicado isso. Eu acho que o que é importante é a minha intenção de criar esse universo. Nós procuramos um caminho para performance, e nesse caminho há mais perguntas do que respostas. Você vai construindo, vai costurando uma coisa.

ARM: As músicas de Nazareth são tangos, maxixes, etc. Você pensa na origem dessas danças, tocando como se fosse para dançar, mesmo sabendo que Nazareth compôs para que fossem apenas ouvidas?

SR: Acho que tem a base. Maxixe, por exemplo, *Rudepoema* começa com maxixe, de Villa-Lobos. Ele dá uma cor para o negócio. Ele dá um gostinho. Eu não penso que é para dançar, talvez eu devesse, mas eu não penso. Eu penso que é uma obra artística baseada em dança. O fato de ele chamar polca, schottisch, valsa, etc. Valsa não, acho que valsa é

diferente. Acho que seria mais uma coisa marqueteira talvez. Eu não sei se na época eles dançavam com a música do Nazareth. Pode até ser que dançassem, mas a música não era feita para dançar, essa não era a intenção. A intenção da obra não era dançar, como também não era intenção da *Allemande* de Bach, mas ela é baseada na dança, os apoios, os tempos, eles vêm desse mundo. É bem importante ter essa noção [silêncio]. Agora estou pensando com você, eu nunca tentei pesquisar e ver essas danças na origem, como é que eram dançadas, para ver se tem alguma coisa. Por exemplo, o schottisch, eu não sei como se dança o schottisch, mas quando tem, por exemplo, uma coisinha de baião, eu sei como se dança o baião, está na minha cabeça e, então, é só dar uma cor. Eu acabei de achar um pedaço de baião nas *Bachianas n.º 3* de Villa-Lobos, demorou um pouco, mas eu entendi que era baião. Isso aparece como uma cor, como se você fosse um pintor e desse uma pincelada a mais. Tem essa cor que te remete a isso, mas não é para você sair dançando, é apenas uma alusão a esse mundo simbólico. Eu acho isso importante. Então, não é primeiro grau de importância, é segundo, terceiro, quarto grau.

ARM: Ao lermos a bibliografia acerca da obra de Ernesto Nazareth, encontramos afirmações como do pesquisador Mozart Araújo (*apud* SALLES, 1994, p. 88): “Nazareth fez de seu piano uma espécie de síntese da música dos chorões”; e do Henrique Cazes (1998, p. 36): “Nazareth traduziu a música dos chorões para o piano”. Comente essas afirmações.

SR: Concordo totalmente. Eu tive uma experiência quando eu ainda morava em Nova Iorque e tive de tocar uma vez. Eu tinha uma amiga que tocava música popular num bar. Na época eu estava muito longe disso. Eu vinha da época em que era proibido ouvir música popular. Era estudante e não tinha no meu ouvido, mas tive que ajudar, tive que ir lá e tive que improvisar música popular. Tinham outras pessoas tocando comigo. Era música popular brasileira e eu tive que improvisar no piano. Como era difícil fazer essa tradução para o piano, pois é o que você põe e é o que você não põe. Nessa tradução, por exemplo, o Villa-Lobos também fez com relação ao samba, “Vamos atrás da Serra Calunga” é um samba. Como é que ele põe essa mão esquerda para dar ideia das camadas de ritmos que tem numa música popular, que é supercomplicado? São as camadas, são os timbres diferentes, é muito rico. O Nazareth conseguiu fazer isso muito bem, e isso é

genial. Quando você olha o texto é simples, não tem muita nota, mas ele é exatamente isso. Ele é uma síntese literal do mundo sonoro do choro. Então, quando você ouve choro e ouve Nazareth [silêncio]. Nossa, rapaz! Como é que ele conseguiu fazer isso?! E é genial, porque é com poucas notas. Agora, eu fui tentar fazer o mesmo sozinha, mas eu não sou genial. Eu não consegui fazer isso. Só depois fui entender a genialidade dele, e de outros também, que fazem isso através desse exercício. Outra coisa, por exemplo, que me vem à mente dizer: Liszt sintetizava as Sinfonias de Beethoven para o piano, aí você vê a genialidade dele. É genial o que ele põe e o que ele não põe, mas aí já é, de certa maneira, mais fácil porque o texto está lá, mas é uma síntese. Então, eu concordo plenamente, é genial.

ARM: Ainda nesse sentido, Robervaldo Linhares Rosa (2014) afirma que a ‘rua’ foi matéria-prima para muitas das músicas de Nazareth, e em sua forma de tocar, pode-se perceber que era evocada ao piano a sonoridade dos instrumentos chorões, como o violão, o cavaquinho e a flauta, numa verdadeira transposição do ambiente público, seresteiro e de choros, para o espaço privado e confortável, por exemplo, da sala de espera do Cinema Odeon, (ROSA, 2014, p. 90-91.) Você concorda que é perceptível, ao tocar, essa alusão que o referido autor nos informa?

SR: Totalmente evocada. Imagina, a gente ouve a flautinha ali, ouve o violão aqui, nos acordes do meio, pa-pa-pá [Sônia canta o ritmo: colcheia, colcheia pontuada e semicolcheia], ouve baixos, então, é totalmente evocada. Muito bem feito, genialmente evocada.

ARM: Quando ouço suas interpretações, sou induzido a escutar esses instrumentos, por exemplo: em alguns trechos eu percebo nitidamente um violão de sete cordas. Para mim, é nítida a transposição desse universo em sua interpretação. Você pensou realmente nisso ou foi apenas meu ouvido que induziu essas conclusões?

SR: Acho que foi no sentido de uma construção, como eu falei para você, a maneira como eu construo uma performance. Eu acho que eu tive essa noção sim. O caminho para se construir camadas sonoras no piano é muito importante. Eu não gosto muito quando se

toca as coisas, assim numa coisa só, em geral como se faz. Eu gosto de construir camadas sonoras diferentes, acho que fica muito mais interessante. Então, estou sempre destrinchando. Se for uma mão esquerda, seja onde for, Mozart, baixo de Alberti, penso em vozes, contraponto. Por exemplo, os baixos da mão esquerda de Nazareth são dificílimos, porque tem uma nota do baixo e tem três vozes ali que mudam. Justamente por isso, é que é tão difícil tocar Nazareth bem [silêncio]. Não é apenas um acorde e sim três vozes que estão no meio desse acorde. O acorde do meio tem três vozes. Qual voz você quer? Para onde elas vão? Até onde elas vão? Qual o clímax delas? Você entende? [silêncio] Nessas camadas sonoras, eu penso muito nisso, muito! Não é fácil, não sei fácil, tem que trabalhar para sair. Ainda mais com aqueles pulos da esquerda, é muito difícil. É muito difícil tocar bem Nazareth. É uma das coisas mais difíceis que eu já fiz, para te dizer a verdade.

ARM: Você já disse que sente a música para escolher os acentos entres outros quesitos ditos anteriormente. Mas especificamente, você pensa em acentos e articulações que evocam o violão, a flauta, ou simplesmente as camadas e as suas funções (baixo, melodia, etc.)?

SR: Se você pensa em camadas, forçosamente você tem que pensar em quem estaria tocando isso. Forçosamente! Eu não penso em piano, aliás, o piano é capaz de orquestrar qualquer coisa. Então, estou sempre pensando: que instrumento faria isso? Você entende? Eu não penso no piano como só o piano em si, penso em orquestração, forçosamente. Quem estaria tocando esse baixo? Quem estaria tocando esse do meio? E se estivesse tocando esse do meio, como sairia? Mesma coisa com o começo do *Choros n° 5* do Villa-Lobos: é um violão. Penso muito nisso, sim. Penso em instrumentação.

ARM: Continuamos conversando, até nos despedirmos.

Considerações finais

A presente entrevista contribuiu imensamente para minha pesquisa acadêmica de mestrado (concluída em 26 de junho de 2017), que tem por propósito investigar a diversidade de interpretações da obra de Ernesto Nazareth, cuja performance tem sido realizada tanto por pianistas eruditos como por rodas de choro. Desta forma, tive a oportunidade de ter a contribuição da pianista Sônia Rubinsky, onde deixa claro que ao construir uma performance, ela pensa em camadas sonoras, o que forçosamente leva à pensar em instrumentação, neste caso a instrumentação do choro, uma espécie de síntese do grupo de choro (violão, cavaquinho e flauta) ao piano. Com certeza, essa entrevista foi uma aula inesquecível.

Referências

CAZES, Henrique. *O Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia: Cânone Editorial, 2014.

SALLES, Vicente. *Rapsódia Brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2013 (3ª Edição).

Foto: Sônia Rubinsky



Fonte: Isabela Senatore.