

# revistamúsica

Publicação do Programa de  
Pós-Graduação em Música

Vol. 21, No. 2 - 2021

dezembro

ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



## DOSSIÊ

O legado musical de Arnold Schoenberg  
e seus reflexos na América Latina: 1951-  
2021

### Editores convidados

Prof. Dr. AMILCAR ZANI

Profa. Dra. HELOISA ZANI

Profa. Dra. ELIANA MONTEIRO DA SILVA



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, podendo contemplar 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 somente se relacionadas a um projeto de pesquisa de caráter acadêmico.

Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol e/ou inglês.

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](mailto: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. Interviews with musicians and music-related personalities will only be considered if related to an academic research project.

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

Should you have any questions, do not hesitate to contact the editor: [revistappgmus@usp.br](mailto: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 entrevistas con músicos y personalidades relacionadas con la música solo se considerarán si están relacionadas con un proyecto de investigación académica.

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](mailto:revistappgmus@usp.br)

---

*Foto da capa: Hyde Park, Londres.  
autor: Paulo de Tarso Salles, 2017.  
Direitos reservados.*



# revistamúsica



Publicação do Programa de  
Pós-Graduação em Música

Vol. 21, No. 2 - 2021

dezembro

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

Augusto (Guto) Brambilla  
Gustavo Bonin  
Helder Danilo Capuzzo  
José de Carvalho Oliveira  
Juliana Melleiro Rheinboldt  
Juliana Ripke  
Lucas Zangirolami Bonetti  
Regina Rocha Felice

Diagramação e revisão: P. T. Salles

COMISSÃO EDITORIAL

Adriana Lopes da Cunha Moreira  
Diósio Machado Neto  
Eduardo Henrique Soares Monteiro  
Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta  
Flávia Toni  
Luciana Sayure Shimabuco  
Maria Tereza Alencar Brito  
Mário Rodrigues Videira Junior  
Monica Isabel Lucas  
Rodolfo Coelho de Souza  
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  
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](mailto: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

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



Esta edição da **Revista Música** (v. 21, n. 2, dez. 2021) é dividida em duas partes. Na primeira delas estão seis trabalhos com temáticas livres, dentro do âmbito proposto por esta publicação, englobando várias interfaces entre a Música e outros campos do conhecimento.

O primeiro trabalho é assinado por Mayara Santiago e Viviane dos Santos Louro (Universidade Federal de Pernambuco) e propõe “uma revisão integrativa dos artigos acadêmicos nacionais e internacionais dos últimos cinco anos sobre a tríade neurociências, música e autismo”, envolvendo os campos da Educação Musical e da Musicoterapia. O segundo artigo, de Luiza B. Alvim e Frederico L. de Carvalho trata das questões decorrentes do fechamento dos clubes de jazz por causa da pandemia. O terceiro texto é resultado de pesquisa feita por Marília Santos, entrevistando diversos ouvintes de música para avaliar a repercussão da música armorial. O trabalho de Miriam Grosman é voltado para o estudo do agrupamento rítmico como base para o estudo pianístico, especialmente em relação ao repertório clássico. Mariana Candido e Lenita Waldige Nogueira estudam a Sociedade Sinfônica Campineira durante os anos 1930, à luz de teorias de Pierre Bourdieu. Os violonistas pesquisadores Humberto Amorim, Flavia Prando, Jefferson Motta e Ivan Paschoito apresentam pesquisa sobre o palhaço e violonista Gadanho, reconstituindo parte da história dos músicos associados à vida circense no Brasil.

A segunda parte deste volume é o Dossiê “O legado musical de Arnold Schoenberg e seus reflexos na América Latina: 1951-2021”, coordenado pelos editores convidados Prof. Dr. Amilcar Zani, Profa. Dra. Heloísa Zani e Profa. Dra. Eliana Monteiro da Silva (Universidade de São Paulo).

\*

\*           \*

Quero agradecer aos autores e autoras que nos enviaram seus trabalhos, aos editores convidados, pelo entusiasmo com que se dedicaram ao projeto, aos avaliadores *ad hoc*, à equipe de apoio do AGUIA-USP e aos editores-assistentes.

Desejamos aos leitores saúde, uma boa leitura e muita música.



# Sumário

## Editorial – ix-x



### Artigos com temática livre

1. Mayara Santiago, Viviane dos Santos Louro. Música, Neurociências e Autismo: levantamento dos artigos nacionais e internacionais em 4 bancos de dados. 1-30
2. Luíza Beatriz Alvim, Frederico Lyra de Carvalho. Na pandemia: da sala de concerto ao clube de jazz. 31-50
3. Marília Santos. Ser ou não ser armorial: uma enquete virtual. 51-82
4. Miriam Grosman. O agrupamento rítmico como base para a performance pianística de obras do período clássico. 83-110
5. Mariana de Oliveira Candido, Lenita Waldige Mendes Nogueira. A Sociedade Sinfônica Campineira e seu público: aproximações com Pierre Bourdieu. 111-126
6. Humberto Amorim, Flávia Rejane Prando, Jefferson Motta, Ivan Paschoito. O palhaço Gadanho é nossa próxima atração: vem pro circo e para o choro com o “ás do violão”! 127-168

## Dossiê: O legado musical de Arnold Schoenberg e seus reflexos na América Latina: 1951-2021

7. Amilcar Zani, Heloisa Zani, Eliana Monteiro da Silva. Texto de apresentação do Dossiê. 169-172
8. Eduardo Seincman. Meus “encontros” com Arnold Schoenberg: ideia ou representação? 173-182
9. André de Cillo Rodrigues. A Forma da Noite: uma proposta de análise formal da *Noite Transfigurada*. 183-210
10. Amilcar Zani, Heloisa Zani. O Quarto Elemento... 211-234
11. Vinícius Benalia Penteado, Mario Videira. Reprodução musical: um diálogo sobre interpretação musical em Schönberg, Kolisch e Adorno. 235-252
12. Rodolfo Coelho de Souza. O que um Lied de Schoenberg pode nos ensinar sobre uma Sonata de Santoro? 253-286
13. Marisa Milan Candido, Eliana Monteiro da Silva. Eunice Katunda e seu *Quinteto Schoenberg*: uma homenagem ao criador do dodecafonismo. 287-314
14. Daniel Cristiano Santos. Arnold Schoenberg e Yves Rudner Schmidt: uma relação musical. 315-332
15. Achille Picchi. *Nacht*, from Arnold Schoenberg's *Pierrot Lunaire*: a perspective from the Art Song Theory on the text-music relationships and its unfoldings. 333-346
16. Tristan Guillermo Torriani. Arnold Schoenberg amidst the struggle between scientific materialism and spiritual revival. 347-364
17. Silvia De Lucca. Avant-Retard, para Flauta em Do e Flauta em Sol (comentário e partitura). 365-390



# **Música, Neurociências e Autismo: revisão integrativa em 4 bancos de dados**

Mayara Santiago  
Universidade Federal de Pernambuco  
mayara\_souza\_santiago@hotmail.com

Viviane dos Santos Louro  
Universidade Federal de Pernambuco  
vivianslouro@gmail.com

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo fazer uma revisão integrativa dos artigos acadêmicos nacionais e internacionais dos últimos cinco anos sobre a tríade neurociências, música e autismo, tanto no âmbito da educação musical, quanto da musicoterapia. A estratégia de busca utilizada foi Music AND Autism AND Neurosciences em inglês e português. Como bancos de dados utilizamos: BIREME, LILACS, SciELO e PubMed. Os textos deveriam ser encontrados na íntegra e de forma gratuita além de terem de forma explícita no título ou resumo que se tratava de uma pesquisa envolvendo música e autismo. Ao fim das buscas e análise nos critérios pré-determinados, encontramos 12 publicações, sendo 9 no PubMed publicados em inglês em diversas revistas internacionais e apenas dois trabalhos em português. As pesquisas encontradas foram separadas em cinco temáticas sendo elas: Musicoterapia, Ouvido Absoluto, Comportamento/Cognição, Saúde e Educação. Ao comparar o cenário nacional e internacional a partir desta breve pesquisa encontramos grandes discrepâncias numéricas e metodológicas. Os pesquisadores brasileiros apresentaram artigos com embasamento teórico nas Neurociências, sem envolvimento de nenhum teste, exame, ou abordagem estruturada, enquanto os artigos em inglês eram mais práticos e quantitativos. Os resultados apontam para a necessidade de fomento à pesquisa envolvendo conhecimentos neurocientíficos principalmente nas áreas das artes e ciências humanas.

**Palavras-chave:** Transtorno do Espectro Autista, Autismo, Educação Musical, Neurociências, Musicoterapia

## **Music, Neurosciences and Autism: integrative review findings in 4 databases**

**Abstract:** This article aims to make an integrative review of national and international academic articles from the last five years on the triad neuroscience, music and autism, both in the scope of music education and music therapy. The search strategy used was Music AND Autism AND Neurosciences in English and Portuguese. As databases we use: BIREME, LILACS, SciELO and PubMed. The texts should be found in full and free of charge, besides having explicitly in the title or abstract that it was a research involving music and autism. At the end of the searches and analysis in the predetermined criteria, we found 12 publications, 9 of which in PubMed were published in English in several international magazines and only two works in Portuguese. The research found was separated into five themes: Music Therapy, Absolute Pitch, Behavior / Cognition, Health and Education. When comparing the national and international scenario from this brief survey, we find large numerical and methodological discrepancies. Brazilian researchers presented articles with a theoretical basis in Neuroscience, without involving any test, examination, or structured approach, while articles in English were more practical and quantitative. The results point to the need of promoting research involving neuroscientific knowledge, mainly in the areas of arts and human sciences.

**Keywords:** Autistic Spectrum Disorder, Autism, Music Education, Neurosciences, Music Therapy

## **Introdução**

A pessoa com Transtorno do Espectro Autista (TEA) geralmente apresenta comprometimento no emprego funcional da linguagem, bem como, pode possuir padrão repetitivo e restritivo de comportamento que podem estar presentes em maior ou menor grau e geralmente são percebidos desde a primeira infância, antes da idade escolar

(APA, 2014 p.50). Este quadro diagnóstico também denota dificuldades em relação ao pensamento abstrato e na Teoria da Mente, que é a capacidade de inferir estados mentais a outras pessoas e prever o comportamento delas (PERNER, 1991 *apud* BOSA; CALLIAS, 2000, p. 6).

Com estas características principais, o autismo passa a ser conhecido popularmente pelo isolamento social, que tende a agravar com o passar dos anos - caso não passe por tratamentos clínicos adequados, podendo gerar comorbidades<sup>1</sup>, tais como depressão e ansiedade. Sobre os interesses restritivos no autismo, é comumente percebido que muitos possuem atração por temas específicos, que podem ser desde um desenho animado, um objeto, um assunto, ou até mesmo um alimento, cheiro ou local. Em alguns casos esses interesses são tão grandes que podem se tornar, com treino adequado, em habilidades extraordinárias. Entretanto, nem toda pessoa com TEA terá grandes habilidades em alguma coisa. Há aqueles casos de autismo mais severo em que a pessoa dificilmente desenvolve significativa melhora ou habilidades específicas (APA, 2014, p. 50-59).

Um dos focos de interesse mais conhecidos na sociedade como comuns às pessoas no espectro do autismo é a música. Pianistas habilidosos com autismo, como Evgeny Kissin e Derek Paravicini<sup>2</sup> ajudam a difundir esta possibilidade, o que leva muitas famílias a procurar trabalhos de musicoterapia ou aulas de música.

De acordo com Kater (2012, p. 42), a música tem papel na vida e no desenvolvimento dos seres humanos como meio de expressão e comunicação. É amplamente estudado, também, o potencial da música como recurso terapêutico (através da musicoterapia). Educadores das mais diversas áreas podem, igualmente, unir a música a outros conteúdos para alcances pedagógicos diversos, tais como, o ensino da matemática, da literatura ou como mecanismo de associação para melhor memorização, por exemplo.

Estas características e benefícios que a música pode trazer é amplamente pesquisada pelas mais diversas áreas do conhecimento, sendo as neurociências, uma delas, que vem trazendo novas perspectivas sobre este tema, a partir da observação das estruturas cerebrais e seu funcionamento, no que se refere ao aprendizado e comportamento diante do fazer/apreciar musical. Principalmente com os avanços tecnológicos, a partir dos exames de neuroimagem,

---

<sup>1</sup> Condição da pessoa que apresenta, de maneira simultânea, mais de uma doença, sendo que elas podem, ou não, estar relacionadas: hipertensão e diabetes são comorbilidades ligadas à obesidade. Junção de duas ou mais doenças que aparecem, ao mesmo tempo, numa mesma pessoa.

<sup>2</sup> [https://www.ted.com/speakers/derek\\_paravicini](https://www.ted.com/speakers/derek_paravicini).



passou a ser possível entender melhor dificuldades, deficiências, transtornos e o comportamento humano de modo geral. Assim, traçar estratégias mais alinhadas aos objetivos, sejam estes pedagógicos ou terapêuticos (MUSKAT; CORREA; CAMPOS, 2000).

Portanto, diante do que foi até aqui brevemente apresentado, o objetivo principal deste artigo é promover uma revisão integrativa<sup>3</sup> dos artigos acadêmicos publicados nos últimos 5 anos sobre a tríade Música, Autismo e Neurociências, em 4 dos principais bancos de dados utilizados na área de pesquisa, sendo eles: BIREME, LILACS, PubMed e SciELO. O trabalho se justifica por facilitar a busca de licenciandos em música e musicoterapeutas que pretendem estudar sobre o assunto, além de construir reflexões e levantar questionamentos sobre o cenário atual das publicações. Este artigo poderá contribuir com pesquisadores das mais diversas áreas, que objetivem estudar e compreender melhor as possibilidades e benefícios de trabalhos musicais com pessoas com autismo, a partir dos conhecimentos trazidos pelas Neurociências.

## **O Transtorno do Espectro Autista: Histórico, diagnóstico, e tratamentos.**

A palavra autismo<sup>4</sup> tem origem na palavra grega “*autos*” que significa “de si mesmo”, sendo utilizada já em 1911 por Bleuler<sup>5</sup>, quando as características do autismo foram classificadas como transtorno básico da esquizofrenia. Em 1943 o psiquiatra austríaco Kanner descreveu casos de 11 crianças que desde a primeira infância demonstravam isolamento e desejo por manter a rotina de forma extrema, o que prejudicava o estabelecimento de relações afetivas. Kanner observou também estereotípias motoras e tendência a ecolalia (vocalizações repetitivas). Em 1972 os estudos de Kanner já abrangiam mais de 150 casos e, com suas contribuições, as crianças autistas deixaram de ser consideradas com deficiência intelectual, esquizofrenia ou deficiência auditiva. Um ano após Kanner relatar suas primeiras observações, outro pesquisador e psiquiatra austríaco, Hans Asperger<sup>6</sup>, escreve “A psicopatia autista na infância”, as quais relatam observações de características e habilidades que ocorriam

---

<sup>3</sup> A revisão integrativa emerge como uma metodologia que proporciona a síntese do conhecimento e a incorporação da aplicabilidade de resultados de estudos significativos na prática. (SOUZA, 2010)

<sup>4</sup> Nessa pesquisa os termos autismo, autista, Transtorno do Espectro Autista e TEA serão utilizados como sinônimos para dar maior fluência ao texto (nota das autoras).

<sup>5</sup> Paul Eugen Bleuler foi um importante psiquiatra suíço que ficou conhecido por estudar e nomear a esquizofrenia.

<sup>6</sup> Seus escritos estavam em alemão e tiveram data de publicação próxima a época da guerra e provavelmente por isso foi reconhecido tardiamente como um dos pioneiros no estudo do autismo. Seu nome batizou a Síndrome de Asperger (DIAS, 2015, p. 309).

geralmente em meninos, os quais possuíam grave deficiência de socialização, porém grande precocidade verbal (BRENTANI et al., 2013; KORTMANN, 2013, p. 5).

Com o passar dos anos as características do quadro diagnóstico do autismo foram estudadas, sintetizadas e modificadas por vários pesquisadores, entre eles Wing, que percebeu a variável nas características e Rutter, que definiu quatro critérios para o diagnóstico, porém a essência dos sintomas é sempre a mesma (TAMANAHA; PERISSINOTO; CHIARI, 2008).

A principal mudança, contudo, foi a substituição da perspectiva psicanalítica da doença mental, cuja origem seria provocada por eventos traumáticos e fundamentada nos conceitos de personalidade, estrutura e psicodinâmica, pelo modelo biomédico com diagnóstico categórico (agrupamento de sintomas) e abordagem multiaxial, que considera também a dimensão orgânica e a influência dos fatores externos sobre o comportamento (DUNKER, 2014 apud FERNANDES; TOMAZELLI; GIRIANELLI, 2020, p. 1).

O autismo entrou para o Catálogo Internacional de Doenças- CID dentro da categoria de “transtornos psicóticos”, mudando em 1993 para Transtorno Invasivo do Desenvolvimento (TID). Até o ano de 2012 a definição e critérios diagnósticos do autismo eram baseados no DSM-IV<sup>7</sup>. Com a quinta edição do DSM alguns critérios mudaram. O DSM-5, publicado em Maio de 2013 nos Estados Unidos, propõe a denominação Transtorno do Espectro Autista (TEA)<sup>8</sup>, termo vigente e adotado também na CID 11 de 2018 (Quadro 1).

Quadro 1. Critérios diagnósticos do TEA pelo DSM-5 e CID 11.

- 
- A: Prejuízo persistente na comunicação social recíproca e na interação social.
- 
- B: Padrões restritivos e repetitivos de comportamento, interesses ou atividades.
- 
- C: Os sintomas estão presentes desde o início da infância.
- 
- D: Os sintomas limitam ou prejudicam o funcionamento diário.
- 

Fonte: Elaboração das autoras.

TEA é considerado uma desordem do desenvolvimento, multifatorial, com questões biológicas e socioambientais relacionadas, e que se manifesta geralmente em tenra idade, antes dos 3 anos, com característica crônica e não degenerativa. Sendo um “contínuo único de prejuízos, com intensidades que vão de leve a grave nos domínios de comunicação social e de comportamentos restritivos e repetitivo [...]” (APA, 2014, p. xiii).

---

<sup>7</sup> Sigla em inglês para Manual de Diagnósticos e Estatística de Transtornos Mentais, publicado pela Associação Americana de Psiquiatria – APA e desde a sua primeira versão em 1952, fala dos sintomas observados no autismo (MAS, 2018, p. 49-55).

<sup>8</sup> Termo escolhido para refletir o fato de que múltiplas áreas do conhecimento eram afetadas no autismo e nas condições a ele relacionadas (nota das autoras).

Os déficits encontrados, geralmente, são nas áreas da comunicação e interação social e no padrão de comportamentos, interesses e atividades restritos e repetitivos. Outra característica do TEA é não ter nenhum fenótipo típico<sup>9</sup>, podendo estar ou não associado a alguma síndrome, transtorno mental, deficiência física e sensorial. Apesar de não ser uma regra, é comum a pessoa com TEA possuir comorbidades e 70% das pessoas autistas possuem ao menos um transtorno psiquiátrico, sendo em alguns casos o que mais dificulta o desenvolvimento em diversas áreas (APA, 2014, p. 58-59).

Gadia et al., 2008 (*apud* GUERRER; MENEZES, 2014, p. 1) informam que o comportamento é exteriorizado através da pobreza de contato visual e interação emocional, não conseguindo reconhecer de maneira suficiente o pensamento dos outros; prejuízo na fala e também na comunicação não-verbal; estereotípias, obsessão por rotinas e fascinação por determinados objetos. Observando a amplitude de interesses, flexibilidade comportamental, habilidade de mudar de atividade e de lidar com o inesperado, podemos perceber o grau de comprometimento. Este transtorno de etiologia multifatorial, porém com forte influência genética, possui diagnóstico exclusivamente clínico (GUERRER; MENEZES, 2014; LOURO, 2017; SAMPAIO; LOUREIRO; GOMES, 2015).

No que se refere às estereotípias, elas podem ser motoras ou verbais. Motoras são aquelas em que há movimentos repetitivos sem uma função social específica, sendo bastante comum: ficar chacoalhando o corpo para frente e para trás, pular, rodar, bater palmas ou chacoalhar as mãos no ar. Já as ecolalias são estereotípias verbais, isto é, sons ou falas repetitivas, sendo essas, muitas vezes, palavras ou frases ouvidas pela pessoa com autismo em um desenho animado ou no seu dia a dia, além de sons guturais ou imitações de sons de animais ou objetos (zumbidos de abelhas, trens, carros etc.) (SAAD; GOLDFELD, 2009; PAVONE; RUBINO, 2003; LAMPREIA, 2009; ZILBOVICIUS et al., 2006, p. 26).

Os tratamentos para pessoas com TEA são feitos por equipe multidisciplinar com terapias comportamentais; fármacos para minimizar ou extinguir sintomas que podem estar associados com depressão e ansiedade; recomendações em alguns casos de evitar alimentos como as proteínas do trigo (glúten) e do leite (caseína), além do consumo de alguns suplementos vitamínicos que demonstram melhorar os sintomas comportamentais; fonoaudiólogos, terapeutas cognitivo comportamentais, musicoterapeutas, terapias de integração sensorial e

---

<sup>9</sup> Quando a pessoa não possui nenhuma característica física que aponte patologia ou alteração, isto é, a olhos nus ela parece uma pessoa sem nenhuma deficiência ou transtorno (nota das autoras).

psicomotricidade. São também conhecidas três abordagens que foram desenvolvidas para o tratamento de pessoas com TEA. São elas:

- ABA (*Applied Behavior Analysis*) ou, Análise Aplicada do Comportamento, busca a mudança de comportamento e a aprendizagem de atitudes sociais utilizando práticas intensas de reforço positivo e direcionado. Demonstra eficácia na melhoria do desempenho cognitivo, habilidades linguísticas, e comportamento adaptativo. (BRENTANI et al, 2013).
- TEACCH (sigla em inglês para Tratamento e Educação para Autistas e Crianças com Déficits Relacionados à Comunicação) se utiliza de pontos fortes dos indivíduos em habilidades visuais e interesse em detalhes visuais para suprir habilidades em defasagem, fazer uso dos interesses especiais dos indivíduos para engajá-los no aprendizado, e apoiar a iniciativa própria em comunicação significativa (BRENTANI, 2013).
- SON RISE: A ideia é que os pais aprendam a interagir de forma prazerosa, divertida e entusiasmada com a criança, encorajando então altos níveis de desenvolvimento social, emocional e cognitivo (TOLEZANI, 2010, p. 8).

## Música e Autismo

Até o momento não há uma explicação científica consensual para o fato da música ser foco de interesse de algumas pessoas com autismo, sendo, inclusive, em alguns casos, tais indivíduos capazes de desenvolverem grandes habilidades musicais. Há uma crença no senso comum de que todas as pessoas com autismo terão um grande interesse, e até mesmo facilidade, em aprender um instrumento musical, o que, apesar de não ser uma regra, leva as famílias a procurar por aulas de música e a buscar tratamento pela musicoterapia (LOURO, 2021).

Ainda que toda a predisposição musical existente em algumas pessoas com TEA não possa ser explicada, é fato que a música é uma ferramenta amplamente utilizada para o tratamento e desenvolvimento global de autistas, uma vez que "pode romper barreiras de todo tipo, abrir canais de expressão e comunicação e induzir a modificações significativas na mente e corpo" (GAINZA, 1998, p. 62 apud LOURO, 2017, p.31). Entre teóricos que abordam o tema entende-se que a música é capaz de produzir mudanças do tipo emocional, fisiológica, social e intelectual, ganhando um significado de cada ouvinte, porém não sendo essas possibilidades

impedimento para qualidade sonora (BLASCO, 1996 e 1999; COSTA, 1989; BARCELLOS, 1992a apud SILVA JUNIOR, 2008, p.24).

É importante pontuar que há diferença no emprego da música como forma de reabilitação e como forma de educação (SUZANO, 2016). Dentro da abordagem educacional, a musicalização é o desenvolvimento da musicalidade com intuito de apreciar e criar música, além de se expressar através dela. Já a musicoterapia utiliza os elementos musicais de forma a atingir resultados predeterminados para desenvolver ou restaurar funções no indivíduo, para que ele obtenha uma melhor qualidade de vida. Portanto em educação musical se ensina música, e em musicoterapia todas as atividades desenvolvidas terão por objetivo final a reabilitação, ainda que se aprenda algo neste processo (BERTOLUCHI, 2011, p. 2-5).

Os profissionais da educação musical precisam, entretanto, se munir de conhecimento para trabalharem com pessoas com deficiências e transtornos, tendo em mente que seu papel é pedagógico. Saber reconhecer as dificuldades de aprendizagem desse aluno e direcionar metodologias específicas, bem como, materiais adaptados para minimizar tais dificuldades e, até mesmo, para um aprofundamento artístico de suas habilidades, em busca de uma aprendizagem musical significativa (LOURO, 2006, 2012, 2016).

Já a musicoterapia é um processo sistemático em que o foco é a relação música-paciente, sem preocupações estéticas e técnicas, sendo capaz de atuar no físico e no psíquico dos pacientes, promovendo reabilitação e desenvolvimento cognitivo, a partir da utilização do som e dos fundamentos da música com propósitos bem definidos (LOURO, 2017). Nos indivíduos com TEA algumas pesquisas já demonstram que a musicoterapia pode trazer diversos benefícios, como desenvolver habilidades verbais e gestuais, (CARVALHO, 2012), comunicação (BIZARRIA, 2014), reorganização linguística (KEEN, 2010), reorganização psicomotora e Teoria da Mente (LOURO, 2017), e desenvolvimento do processamento auditivo central (GATTINO, 2015) e da memória de longo prazo (GOLD et al., 2007).

É importante ressaltar que em qualquer processo educacional, principalmente na infância, desenvolvemos áreas do nosso cérebro e do nosso corpo que serão utilizadas para desempenhar com mais qualidade várias outras habilidades no decorrer da nossa vida. Um olhar atento a este desenvolvimento de forma global não coloca a educação musical especial ou inclusiva como uma atividade terapêutica, da mesma forma que a musicoterapia não possui objetivos educacionais, ainda que informalmente se aprenda. É importante esclarecer este ponto, que em muitos momentos fica confuso tanto para os profissionais da educação musical, quanto da

musicoterapia. Temos em Louro (2017) um quadro que resume as diferenças entre a música utilizada como fonte de aprendizagem e como forma de reabilitação:

Quadro 2. Comparação entre educação musical e musicoterapia.

ITENS	Educação musical	Musicoterapia
CAMPO DE ATUAÇÃO	Artes e educação	Saúde
OBJETIVO	Aprendizagem, ampliação cultural, performance artística	Reabilitação, profilaxia, qualidade de vida
RELAÇÃO PROFISSIONAL	Professor-aluno	Terapeuta-paciente
DURAÇÃO	Aulas sem tempo determinado para término	Sessões com tempo determinado para alta
EMBASAMENTO TEÓRICO	Educadores musicais, teóricos da música e estética musical	Neurofisiologia, psicologia e teóricos da musicoterapia

Fonte: Louro (2017, p. 33).

## Música e Neurociências

A neurociência é o estudo do sistema nervoso, seus processos, desenvolvimento, funcionamento e relação com o comportamento (BEAR; CONNORS; PARADISO, 2017). Desta forma, “tradicionalmente lida com a objetividade dos dados e sinais que cartografam o funcionamento cerebral” (MUSZKAT, 2012, p. 67). Entretanto, a natureza da música como manifestação sociocultural, estética, terapêutica e ritualística, envolve tantos elementos lógicos de proporção e simetria, tensão e relaxamento, como também lida com conceitos abstratos, os quais dependem da subjetividade humana (MUSKAT; CORREA; CAMPOS, 2000, p. 71; NAVIA, 2012, p. 356).

O cérebro é visto como um sistema complexo de áreas específicas e não-específicas colaborando com a integração das funções cognitivas, afetivas e sensoriais. Este possui funcionalidades distintas entre os hemisférios, assim como hierarquia entre as áreas corticais e subcorticais. No processamento musical ocorre uma complexa ativação destas áreas, a qual é capaz de realizar alterações fisiológicas (mudanças de frequência, topografia e amplitude dos ritmos elétricos cerebrais), comportamentais, psíquicas e afetivas. O conhecimento dessas alterações pode servir para melhor definir metodologias e formas de atuação, para então chegar a um objetivo, seja este terapêutico ou educacional. (SPRINGER; DEUTSCH, 1998; CASTRO; LANDEIRA-FERNANDEZ, 2013).

O processo neurológico que envolve a música é estudado há décadas (NAVIA, 2012, p. 361) e, buscando compreender a relação entre a música e o cérebro, na segunda metade do

século XX, diversos pesquisadores chegaram a importantes conclusões sobre a assimetria funcional hemisférica. Critchley (1937) descreveu a epilepsia musicogênica; Penfield (1954) realizou estimulação no giro temporal superior durante uma neurocirurgia, o que foi capaz de causar alucinações auditivas; Wada e Rasmussen (1997) injetaram na carótida uma substância que inativou um dos hemisférios, o que causou dificuldade para cantar, mesmo com a fala preservada (amusia sem afasia); Kimura (1964) realizou testes auditivos que mostraram que o hemisfério direito processa melhor melodias; Zatorre et al. (1992) e Chauvel et al. (1998) notaram disfunções musicais em pacientes submetidos a lobectomia temporal (apud MUSZKAT; CORREA; CAMPOS, 2000).

Quando analisamos a música pela neurociência, separando-a de toda conotação estético-cultural, podemos conceituá-la como o processo relacionado à organização e à estruturação de unidades sonoras. Esta estruturação se dá em padrões temporais (ritmo, andamento, duração), sucessão de alturas (melodia e contorno) e sua organização vertical (harmônica), as possibilidades timbrísticas dos sons e, ainda, intensidade, localização espacial e reverberação (LOURO, 2017; MUSKAT; CORREA; CAMPOS, 2000; LEVITIN, 2010).

A música tem representação neuropsicológica extensa e acesso direto às áreas límbicas, que controlam nossos impulsos, emoções e motivação; ao sistema de percepções integradas; e às regiões responsáveis pela sequenciação e reações corporais ao som. Desta forma, é um sistema complexo por si próprio, que envolve integração entre seus componentes estruturais e os componentes funcionais do cérebro, trazendo modulações do sistema de prazer e recompensa que acompanham nossas reações psíquicas e corporais à música (MUSZKAT; CORREA; CAMPOS, 2000; MUSZKAT, 2012).

Outros estudos utilizando neuroimagem funcional, demonstraram que a percepção musical (tanto nos seus aspectos sensoriais quanto cognitivos) ocorre com certo grau de independência entre os hemisférios em cada processamento dos parâmetros do som. Percebemos isso observando o aumento ou diminuição do metabolismo cerebral enquanto as atividades musicais são executadas (Quadro 3).



Quadro 3. Áreas do encéfalo e relação com a percepção musical.

ÁREA CEREBRAL	FUNÇÃO MUSICAL
Frontal e temporal do hemisfério não dominante	Discriminação dos timbres (MAZZIOTA et al., 1982);
Córtex auditivo anterior	Sons graves e médios (LAUTER et al., 1985);
Córtex auditivo posterior	Sons agudos (LAUTER et al., 1985);
Temporal direito	Audição melódica passiva (ZATORRE et al., 1986)
Temporal direito e Frontal direito	Audição ativa (ZATORRE et al., 1986)
Giro temporal e frontal esquerdos	Em melodias familiares (PLATEL et al. 1997)
Giro frontal superior e giro pós central direitos	Reconhecimento de timbres (PLATEL et al. 1997)
Frontal inferior e ínsula do hemisfério esquerdo (dominante)	Percepção rítmica (PLATEL et al. 1997)
Occipital	Reconhecimento de alturas (PLATEL et al. 1997)

Fonte: Elaboração das autoras, baseadas em Platel (1997), Mazziota (1982), Lauter (1985), Zatorre (1986) *apud* Muszkat et al. (2000).

Ainda foi percebida a ativação da área de Broca (giro frontal inferior), responsável pela linguagem falada (controla a parte motora envolvida no processo da fala). Esta ativação sugere um elo neurobiológico entre o ritmo musical e a fala expressiva, apesar de anatomicamente não existir um centro neurológico específico destinado unicamente à música, como existe para a linguagem. Andrade (2004) traz que a área de Broca tem participação na detecção de acordes desafinados.

Como colocam Muszkat et al. (2000) de um modo geral, as funções musicais parecem ser complexas, múltiplas e de localizações assimétricas, envolvendo o hemisfério direito para altura, timbre e discriminação melódica, e o esquerdo para ritmos, identificação semântica de melodias, senso de familiaridade, processamento temporal e sequencial dos sons. No entanto, a lateralização das funções musicais pode ser diferente em músicos, comparado a indivíduos sem treinamento musical, o que sugere um papel da música na chamada plasticidade cerebral.

Desta forma, foi descoberto que quando o hemisfério direito está comprometido, o reconhecimento melódico será afetado e, quando o comprometimento ocorre no hemisfério esquerdo, a reprodução e organização rítmicas são mais comprometidas (KING; AJMONE-MARSAN, 1977; MUSZKAT, 1989, 1992, *apud* MUSZKAT, 2000).

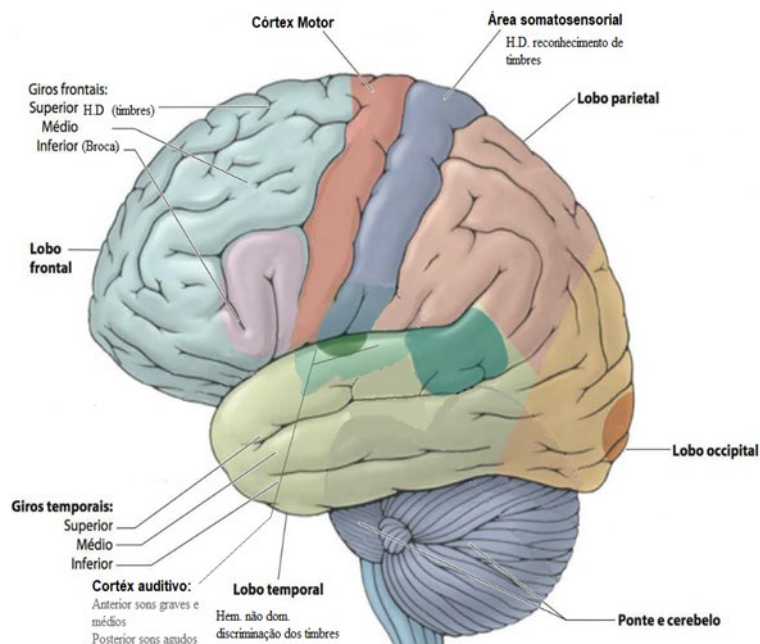
O processo da percepção musical é complexo e envolve compreensão, tanto de detalhes, quanto de estruturas mais amplas. Apesar dos vários avanços tecnológicos, ainda não é possível



garantir com total precisão o processo neurológico envolvido na percepção musical. Podemos, entretanto, compreender quais áreas estão envolvidas nele (Fig. 1). São elas: córtex pré-frontal, córtex pré-motor, córtex motor, córtex somatossensorial, córtex temporal (cujo giro superior é o córtex primário da audição e os giros medial e inferior participam da percepção visual), córtex parietal, córtex occipital, sem esquecer, é claro, do sistema límbico que atua modulando as experiências emocionais e do tálamo (Fig. 3), que funciona como uma estação de reorganização dos estímulos para depois direcioná-los (LOURO, 2017; MARTIN, 2013).

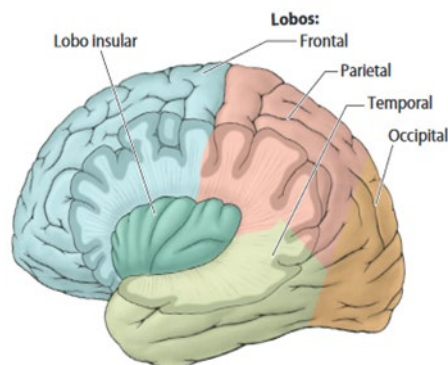
Pesquisas mostram que para a percepção temporal (tanto rítmica quanto métrica), áreas motoras do cérebro são acionadas, independente de se executar ou somente ouvir música, o que sinaliza para mecanismos de integração multissensorial. O cerebelo funciona como um metrônomo tanto quando há algum estímulo externo, quanto quando lembramos e executamos uma música. Os núcleos da base, por serem responsáveis por padrões repetitivos de movimento, e o córtex auditivo (Fig. 2), pela função de prever e antecipar eventos sonoros periódicos, também participam da percepção rítmica (LEVITIN, 2010).

Figura 1. Regiões envolvidas na percepção e fazer musical.



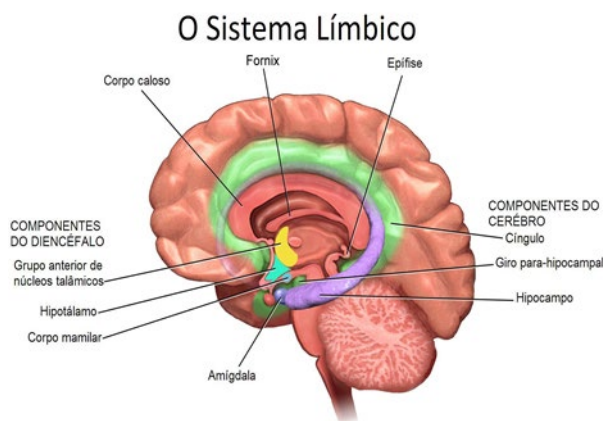
Fonte: adaptado de MARTIN (2013, p. 32).

Figura 2. Lobo insular, participa da percepção rítmica.



Fonte: retirado de MARTIN (2013, p. 32).

Figura 3. Sistema límbico, responsável pela percepção emocional da música.



Fonte: retirado de *Morfofisiologia Neuromotora*, 2015, <https://morfofisiologianeurolocomotora.wordpress.com/tag/sistema-limbico>.

Outras pesquisas nos relatam que a memória é um sistema complexo e difícil de ser mapeado em sua totalidade. Sabemos que o córtex pré-frontal esquerdo atua na recuperação de informações verbais enquanto o direito está relacionado à recuperação de tarefas simples. Para o recrutamento de memórias de atividades complexas, como a música, o córtex pré-frontal de ambos os hemisférios estão envolvidos. Além destas áreas, a parte anterior do hipocampo está também envolvida no recrutamento de memórias que envolvem lembranças de acontecimentos (SIEGEL, 1978; FINK, et al., 1996; MCGAUGH, 2000; HOUZEL, 2002; IZQUIERDO, 2004; KOELSCH, 2010; MATUCK, 2013 apud LOURO (2017). Para que os mecanismos da memória funcionem de forma eficaz é necessário que diversos moduladores hormonais estejam presentes (IZQUIERDO, 2004 apud LOURO, 2017). Outro importante mecanismo para a memória é a dopamina, conhecido neurotransmissor envolvido na sensação de prazer, e que tem importante função no armazenamento dessas memórias de longo prazo (RODRIGUES,

2006). Os sistemas dopaminérgicos são importantes na resposta a estímulos naturais gratificantes para a sobrevivência, como a alimentação e a reprodução, e essenciais à circuitaria cerebral de recompensa, a qual pode ser ativada pela música. O núcleo *accumbens* é um componente do circuito límbico o qual pode prover um contexto emocional para o planejamento do comportamento motor. “As diversas áreas de associação frontal projetam às áreas pré-motoras para influenciar os movimentos diretamente” (MARTIN, 2013, p. 400).

Pesquisadores afirmam que o cerebelo também possui papel no processamento das emoções e memória de forma que é ativado ao ouvirmos um repertório familiar, ou que gostamos. O mesmo não acontece quando a audição é de uma música que não conhecemos ou não gostamos (ESPERIDIÃO-ANTONIO, 2008). Ainda participando desse processo de respostas emocionais, temos a amígdala, que participa na recordação de fatos emocionais; e o lobo frontal, que participa do planejamento e controle de impulsos emocionais (FINK, et al., 1996; MCGAUGH, 2000; KANDEL, 2009 apud LOURO (2017)

Participa dos processos que envolvem a música diversos mecanismos de atenção essenciais para sua execução e aprendizados (FIORI, 2008). São eles: A atenção involuntária permite manter o tônus motor, imprescindível no momento de tocar um instrumento. A atenção voluntária que permite o foco em uma tarefa específica favorecendo o aprendizado e a memória musical. A atenção seletiva, atenção compartilhada, atenção sustentada, atenção auditiva, atenção espacial, e a atenção visual estão todas envolvidas nos atos de manter o foco na atividade motora do tocar, observar a partitura, o ambiente, e o instrumento, sem deixar de ouvir o todo e as partes que com ele tocam (GIL, 2002 apud LOURO, 2017, p. 44-45).

## **Música, Autismo e Neurociências**

Como demonstrado no capítulo anterior, a música é uma atividade humana complexa, que envolve inúmeras habilidades e regiões do Sistema Nervoso Central trabalhando de forma conjunta para que haja todo o processo de compreensão do que está sendo ouvido, evocação de memórias, emoções, pensamentos complexos como atribuição de conceitos abstratos e juízo de valor, mexer-se no ritmo e cantar junto. Este processo é ainda mais complexo em músicos que precisam decodificar símbolos na partitura e ter as habilidades motoras necessárias para execução do seu instrumento e distinção dos elementos sonoros de forma mais apurada. Gaser & Schlaug (2003) e Schlaug et al. (1995) apontam que as áreas visuais, auditivas, motoras,

espaciais e o corpo caloso possuem maior volume em músicos profissionais comparados a amadores ou não músicos (LOURO, 2017)

Em pessoas com TEA, o brincar, a percepção do contexto social e a interação com o outro estão prejudicados (LOURO, 2014). Além disso, alguns autistas apresentam também deficiência intelectual, o que pode atrapalhar várias habilidades práticas e conceituais (LOURO, 2021). Louro (2017, p. 109) traz como resultados de sua pesquisa que seus alunos com teste de QI em níveis normais e baixos demonstraram, ao fim de um período de realização de educação musical baseada na psicomotricidade, boa pontuação no teste de música que foi elaborado, enquanto os de QI mais elevado não apresentaram grandes diferenças.

Neste fato há muitos fatores envolvidos, tais como tamanho do cérebro, diferenças nas habilidades sensoriais, auditivas e visuoespaciais, diferenças sinápticas, nas questões comportamentais e estímulo ambiental (CRESPI, 2016). Ainda assim, pelas pesquisas, o TEA foi menos associado com deficiência intelectual do que tradicionalmente demonstrado (GIRARDI e PASSOS-BUENO, 2020). A discrepância entre o nível de QI e habilidades cognitivas nos autistas gera inúmeras discussões (LOURO, 2017).

Pessoas com autismo possuem reações emocionais à música muito semelhantes às pessoas fora do espectro, porém muitos não conseguem refletir, conceituar e diferenciá-las cognitivamente (CARIA; VENUTI; FALCO, 2011). Além disso, já foi verificado que circuitos neurais usualmente associados com processamento da fala e canções são preservados em pessoas com TEA, embora sejam mais ativados na escuta de canções do que na fala (JÄRVINEN et al., 2015).

Os estudos de Sampaio (2006) sugerem que por ser algo estável e previsível, a pulsação musical tende a prender mais a atenção em pessoas com TEA. Isso se deve ao fato de possuírem vias mais especializadas para percepção de detalhes do que percepção global, portanto mudanças sutis costumam ser percebidas com maior facilidade (WENHART; ALTENMÜLLER, 2019).

Outras regiões do encéfalo que já foram encontradas afetadas em autistas, tais como, estruturas do cerebelo, o córtex orbitofrontal, o núcleo caudado, o complexo amígdalo hipocampal e as áreas de Broca, estão diretamente relacionadas ao processamento auditivo e por isso, geralmente, o processamento auditivo de pessoas com autismo possui alterações. (GATTINO et al., 2014). Alterações cerebelares poderiam explicar a dificuldade na compreensão dos conteúdos emocionais de uma música. Alterações nessas regiões podem levar

a uma percepção auditiva diferenciada, podendo, em alguns casos, gerar até um potencial musical maior, o que justificaria, talvez, parte das habilidades musicais extraordinárias que alguns autistas possuem (GATTINO et al., 2014; LOURO, 2017).

Pesquisas demonstram que a aprendizagem musical promove o desenvolvimento neurológico e a plasticidade cerebral, sendo também um fator importante para a reintegração social e contribuindo para a elevação da autoestima (LOURO, 2012, 2017; SAMPAIO; LOUREIRO; GOMES, 2015; MINUTILLO; PANZA; MAURI, 2020). A música interfere emocionalmente, influencia o comportamento, diminui a ansiedade, melhora a qualidade do sono, além de ajudar a focar nas atividades (WOODMAN et al., 2018; CRASTA et al., 2020; SPIRO; HIMBERG, 2016; SRINIVASAN et al., 2015; LAKES et al., 2019). Músicos apresentam melhor memória auditiva para músicas e sons, e maiores habilidades visuoespaciais. (WENHART; HWANG; ALTENMÜLLER, 2019; WENHART, et al., 2019, WENHART, ALTENMÜLLER, 2019).

Louro (2006 e 2012) coloca que na educação musical são comuns práticas pedagógicas que envolvem compreensão de métrica e ritmo, exploração de diversos instrumentos, cantar, interação social, jogos de improvisação e movimentos corporais que desenvolvem o tônus, equilíbrio dinâmico, consciência tempo/espço, estimulação auditiva, esquema corporal, estimulação da criatividade, lateralidade, estimulação visual, coordenação motora, expressão e conceitos.

Otoni (2006), Louro (2014 e 2017) colocam que os princípios musicais e cognitivos trabalhados pela aprendizagem musical dialogam diretamente com as lacunas do desenvolvimento existentes no autismo, e podem contribuir com o desenvolvimento da interação e comunicação, bem como podem colaborar com a diminuição das estereotípias e ampliação da capacidade de realização da Teoria da Mente. Propostas musicais aliadas ao uso consciente do corpo podem potencializar o desenvolvimento das habilidades necessárias para melhorar a linguagem, cognição e interação social de autistas.

## **Metodologia**

Esta pesquisa trata-se de uma revisão bibliográfica integrativa, que consiste na construção de uma análise ampla da literatura, contribuindo para discussões sobre métodos e resultados de pesquisas, assim como reflexões sobre a realização de futuros estudos. O propósito inicial deste

método de pesquisa é obter um profundo entendimento de um determinado fenômeno baseando-se em estudos anteriores (BROOME ME, 2000; MENDES, SILVEIRA, GALVÃO, 2008). Foi realizado mapeamento da bibliografia dos últimos cinco anos, buscando os trabalhos que tratem do tema música e autismo pelo viés das Neurociências, incluindo pesquisas que abordem tratamentos de autismo com a utilização da música, escaneamento neurológico de aspectos musicais em pessoas com autismo e ensino musical de pessoas com TEA, tendo as neurociências como fio condutor.

O mapeamento bibliográfico foi feito em 4 bancos de dados a saber: BIREME, LILACS, SciELO e PubMed. Escolhemos estes bancos de dados pelo alcance e importância que eles têm no meio acadêmico nacional e internacional, reunindo trabalhos de importantes periódicos de todo o mundo. Ao pesquisar apenas *Music and Neurosciences* ou *Autism and Neurosciences*, conseguimos encontrar algumas dezenas de trabalhos, porém nos interessava observar resultados em que houvesse diálogo entre estas três áreas. Os critérios de inclusão contemplaram:

- Publicações resultantes de busca com os indexadores Música AND Autismo AND Neurociências e *Music AND Autism AND Neurosciences*.
- Publicação entre os anos de 2015-2020, em português, inglês ou espanhol;
- Publicação com texto na íntegra, de forma gratuita, nas bases de dados mencionadas;
- Artigos que tivessem no título ou resumo indicação do diálogo entre neurociências, música e autismo, tanto em abordagens pedagógicas, quanto terapêuticas e/ou de mapeamento neurológico.

Os resultados obtidos foram colocados em quadros contendo informação sobre a base de dados e o periódico em que foi publicado, o ano de publicação, a área de atuação e tipo de pesquisa. Um campo de observação também foi adicionado para outros comentários pertinentes às análises. Vide exemplo no Quadro 4.

Quadro 4. Ficha de organização dos dados coletados na pesquisa.

BANCO DE DADOS	Qual banco de dados foi encontrado o trabalho, se foi SciELO, LILACS, BIREME ou PubMed.
TÍTULO	Local para o título do trabalho no idioma original
PERIÓDICO	Local designado para escrever em qual revista o trabalho foi publicado
ANO	Ano de publicação do trabalho
ÁREA	Local para colocar em que área do conhecimento o trabalho está. Se é um trabalho voltado para Educação, Saúde, Comportamento.
TIPO DE PESQUISA	Local para colocar se a pesquisa é teórica ou experimental
OBS.:	Para informações complementares consideradas pertinentes para a compreensão e análise dos trabalhos.

Fonte: Elaboração das autoras.

## Resultados

Ao utilizar os termos de busca obtivemos 45 trabalhos no PubMed, 32 quando usamos filtro para selecionar o período de publicação e apenas 17 resultados quando adicionamos ainda, filtro para encontrar apenas os trabalhos com textos completos de forma gratuita na plataforma. Estes trabalhos foram publicados todos em inglês, em diferentes revistas internacionais. Nas plataformas BIREME encontramos 5 artigos, dos quais 2 entraram nos critérios por data, sendo um em inglês, que originalmente está na plataforma MedLine, e um em português. Este último também pôde ser encontrado na plataforma LILACS, sendo o único artigo dentro dos critérios. Na SciELO foi encontrado um artigo, este também em português.

Dentre os 20 trabalhos selecionados pelos critérios de busca nas plataformas, apenas dois foram em língua portuguesa. Quanto ao ano de publicação, observamos que alguns dos trabalhos na plataforma PubMed, possuem duas datas sendo a primeira para sua disponibilização online. Nesses casos, consideramos a primeira data de publicação como a oficial. Assim, tivemos 3 publicações a cada ano entre 2015 e 2018 e 4 trabalhos publicados por ano em 2019 e 2020.

Ao ler os artigos, principalmente resumos, conclusões e métodos utilizados, 8 publicações foram descartadas pois não lidavam diretamente com música, entrando nos critérios de exclusão. Eram trabalhos que tratavam de vocalizações ou envolviam gravação de áudios e provavelmente por isso possuíam também autores de departamentos de música, passando pelos termos indexadores.



Percebemos que os trabalhos analisados que passaram em todos os critérios pré-estabelecidos estavam dentro de cinco grandes eixos temáticos (Quadro 5); então, montamos tabelas por temática, ordenando os trabalhos por ano de publicação. Todos os trabalhos listados foram encontrados em revistas distintas, cujos nomes também estão nos quadros, ao lado do ano de publicação. Utilizamos \* (asterisco) no nome da revista para informar em qual banco de dados o trabalho foi coletado quando não tiver sido PubMed. (Quadros 6 a 10). Quanto à incidência de autores, Teresa Wenhart aparece como principal autora em três publicações, todas envolvendo a relação de ouvido absoluto e traços autísticos, indicando serem a continuação de um mesmo trabalho.

Quadro 5. Temáticas comumente observadas.

TEMÁTICA 1	Musicoterapia
TEMÁTICA 2	Ouvido Absoluto
TEMÁTICA 3	Comportamento/Cognição
TEMÁTICA 4	Saúde
TEMÁTICA 5	Educação

Fonte: Elaboração das autoras.

Quadro 6. Trabalhos dentro dos critérios da Temática 1 ordenados por ano de publicação.

AUTOR	TÍTULO DA PUBLICAÇÃO	ANO	REVISTA
SAMPAIO, R.T.; LOUREIRO, C.M.V.; GOMES, C.M.A.	A Musicoterapia e o Transtorno do Espectro do Autismo: uma abordagem informada pelas neurociências para a prática clínica	2015	<i>Per Musi</i> *
SPIRO, N.; HIMBERG, T.	<i>Analysing change in music therapy interactions of children with communication difficulties</i>	2016	<i>Philosophical Transactions Of The Royal Society Of London. Series B, Biological Sciences</i>
CRAWFORD, M.J. et al.	<i>International multicentre randomised controlled trial of improvisational music therapy for children with autism spectrum disorder: TIME-A study</i>	2017	<i>Health Technol Assess.</i>

\* SciELO

Fonte: Elaboração das autoras.



Quadro 7 Trabalhos dentro dos critérios da Temática 2 ordenados por ano de publicação.

AUTOR	TÍTULO DA PUBLICAÇÃO	ANO	REVISTA
WENHART, T.; HWANG, Y. Y.; ALTENMÜLLER, E.	<i>Enhanced auditory disembedding in an interleaved melody recognition test is associated with absolute pitch ability</i>	2019	<i>Scientific Reports</i>
WENHART, T.; ALTENMÜLLER, E.	<i>A Tendency Towards Details? Inconsistent Results on Auditory and Visual Local-To-Global Processing in Absolute Pitch Musicians</i>	2019	<i>Frontiers In Psychology</i>
WENHART, T. et al.	<i>Autistic traits, resting-state connectivity, and absolute pitch in professional musicians: shared and distinct neural features</i>	2019	<i>Molecular Autism</i>

Fonte: Elaboração das autoras.

Quadro 8. Trabalhos dentro dos critérios da Temática 3 ordenados por ano de publicação.

AUTOR	TÍTULO DA PUBLICAÇÃO	ANO	REVISTA
JÄRVINEN, A. et al.	<i>Social functioning and autonomic nervous system sensitivity across vocal and musical emotion in Williams syndrome and autism spectrum disorder</i>	2015	<i>Developmental Psychobiology</i>
SRINIVASAN, S. M. et al.	<i>A comparison of the effects of rhythm and robotic interventions on repetitive behaviors and affective states of children with Autism Spectrum Disorder (ASD)</i>	2015	<i>Research In Autism Spectrum Disorders</i>
LAKES, K. D. et al.	<i>Beyond Broadway: Analysis of Qualitative Characteristics of and Individual Responses to Creatively Able, a Music and Movement Intervention for Children with Autism</i>	2019	<i>International Journal of Environmental Research And Public Health</i>

Fonte: Elaboração das autoras.

Quadro 9. Trabalhos dentro dos critérios da Temática 4 ordenados por ano de publicação.

AUTOR	TÍTULO DA PUBLICAÇÃO	ANO	REVISTA
WOODMAN, A. C. et al.	<i>The Effect of Music on Exercise Intensity among Children with Autism Spectrum Disorder: A Pilot Study</i>	2018	<i>Journal of Clinical Medicine</i>
MINUTILLO, A.; PANZA, G.; MAURI, M. C.	<i>Musical practice and BDNF plasma levels as a potential marker of synaptic plasticity: an instrument of rehabilitative processes</i>	2020	<i>Neurological Sciences**</i>

\*\*BIREME

Fonte: Elaboração das autoras.

Quadro 10. Trabalhos dentro dos critérios da Temática 5 ordenados por ano de publicação.

AUTOR	TÍTULO DA PUBLICAÇÃO	ANO	REVISTA
MOUSINHO, R.; CÂMARA, A.; GIKOVATE, C.	Quem canta, seus males espanta: um ensaio sobre autismo, cegueira, canto, inclusão, superação e sucesso	2016	<i>Revista Psicopedagogia</i> ***

\*\*\* LILACS

Fonte: Elaboração das autoras.

## Discussão

Dentre os trabalhos selecionados, as temáticas: musicoterapia, ouvido absoluto e comportamento/cognição, lideraram o ranking com três trabalhos cada. O trabalho de Spiro e Himberg (2016) visa avaliar por vídeo quais elementos na prática da musicoterapia auxiliam no desenvolvimento da comunicação e da atenção conjunta em crianças entre quatro e sete anos com autismo, utilizando cinco pares de terapeuta-cliente que utilizaram improvisações rítmicas e movimento. Já o trabalho de Crawford et al. (2017) é uma pesquisa mais densa com 364 crianças entre quatro e sete anos, todas com diagnóstico confirmado e que não haviam participado de musicoterapia no último ano. Este trabalho comparou o Tratamento Padrão Aprimorado<sup>10</sup> e o efeito da musicoterapia na melhoria do comportamento social. Os grupos envolvidos tiveram melhora, porém sem diferença significativa entre eles. Na publicação feita por Sampaio, Loureiro e Gomes (2015) percebemos uma fundamentação teórica sobre os temas autismo e neurociências seguida de sugestão de prática clínica, embora sem procedimento metodológico fechado.

Os trabalhos da temática sobre ouvido absoluto foram publicados no mesmo ano e são complementares. Convidaram músicos com ouvido absoluto para realizar testes de percepção musical comparando-os com profissionais com ouvido relativo e realizando diversos outros testes que visavam encontrar traços de autismo, como a orientação aos detalhes comentada neurologicamente no capítulo anterior. O objetivo era encontrar ligação entre músicos com ouvido absoluto e características marcantes nas pessoas com TEA. O último trabalho presente no *Quadro 8* de título *Autistic traits, resting-state connectivity, and absolute pitch in professional musicians: shared and distinct neural features*, é um mapeamento neurológico com eletroencefalograma (EEG) ainda buscando compreender as características neurais compartilhadas.

<sup>10</sup> O Tratamento Padrão Aprimorado consistia no tratamento que a criança já realizada e foi aprimorando oferecendo a todos os pais de crianças no estudo três sessões de 60 minutos de aconselhamento e apoio

Järvinen et al. (2015) teve por objetivo identificar funções sociais e sua relação com respostas emocionais automáticas aos estímulos vocais e musicais comparando grupos com Síndrome de Williams (SW), autismo e grupo controle de desenvolvimento típico. Para isso realizaram testes cognitivos e ao fim observaram que todos os grupos demonstraram desempenho semelhante de reconhecimento das emoções, tendo os grupos TEA e SW demonstrado aumento da excitação para vocalizações se comparado ao grupo controle e exclusivamente o grupo SW mostrou diferença na excitação para a música. O trabalho de Srinivasan et al. (2015) foi realizado com três grupos os quais foram expostos a três formas de intervenção (uma com ritmo, uma com robô e uma convencional), buscando regular estereotipias. Codificaram comportamentos sensoriais, estereotipias, emoções positivas, negativas e o interesse durante o começo, o meio e fim da pesquisa. Ensaio clínico randomizado resultando numa melhor resposta no grupo de ritmo. Lakes et al. (2019) fizeram intervenções com música e movimento utilizando método de pesquisa observacional e obtiveram como resultado redução dos níveis de comportamentos estereotipados e compulsivos.

O artigo de Woodman et al. (2018) foi voltado para a importância da educação física em crianças com TEA e pesquisou formas de utilizar a música para motivar jovens autistas a realizar mais exercícios vigorosos e assim melhorar o peso e a qualidade de vida de modo geral. Concluíram que a música, especialmente a música lenta, pode motivar jovens autistas na prática de exercícios intensos e que como resultado disso podemos perceber melhora imediata na dificuldade de sono, nos problemas de comportamento e desempenho acadêmico. Minutillo, Panza, Mauri (2020) Estudo analisou níveis neurotróficos<sup>11</sup>, de ocitocina<sup>12</sup> e vasopressina<sup>13</sup>, associados a neuroplasticidade sináptica para compreender sua maior ou menor presença influenciada pela prática musical. Ou seja: se a prática musical influencia na plasticidade cerebral. Esta pesquisa também incluiu, assim como nos trabalhos sobre ouvido absoluto, teste para medir o quanto os participantes possuíam traços autistas para então relacionar maior flexibilidade das funções cerebrais entre músicos, a atenção aos detalhes, e a plasticidade cerebral.

---

<sup>11</sup> “Os fatores neurotróficos são basicamente um conjunto de três famílias de moléculas e seus receptores, responsáveis por manter o crescimento e sobrevivência dos axônios e neurônios motores e sensitivos, após danos teciduais” (SEBBEN et al., 2011).

<sup>12</sup> Conhecida como hormônio do amor pois é liberada durante o parto, auxilia na produção de leite e está relacionada com o apego (DACOME, GARCIA, 2008).

<sup>13</sup> Hormônio humano secretado em casos de desidratação e queda da pressão arterial (BALDASSO, et al. 2001).

Por fim, o último artigo, claramente voltado para as áreas de educação, está em português e é desenvolvido como um relato de experiência de um jovem autista estudante de música com diversas limitações e as adaptações e caminhos necessários. A fundamentação teórica do artigo de Mousinho, Câmara e Gikovate (2016) contempla as neurociências, mas novamente vemos relatos pessoais, casos individuais em publicações brasileiras na área de educação musical inclusiva. Compreendemos que comunicar à comunidade científica casos de sucesso, mesmo quando fomos pegos de surpresa com alunos com os quais não estávamos preparados para lidar, é importante. Ainda assim, notamos a carência de pesquisas em língua portuguesa com estrutura metodológica prática, aplicação e desenvolvimento de testes, e análises dos dados obtidos. Algo que é possível fazer mesmo dentro das ciências humanas.

Foi possível observar durante este levantamento quão restrito é o número de publicações quando pesquisamos dentro das áreas Música, Autismo e Neurociências, comparado aos números conseguidos a partir dos termos *Music and Autism* (84 publicações), *Music and Neurosciences* (714 publicações) ou *Autism and Neurosciences* (3.590 publicações) dentro dos critérios de tempo e disponibilidade de acesso ao texto no banco de dados PubMed. Outro dado interessante é que encontramos no PubMed os indexadores mencionados sendo publicados há no mínimo três décadas, contra pouco mais de uma década quando pesquisamos utilizando as três áreas juntas. O mesmo exemplo dado de busca com a combinação de apenas duas das áreas quando realizado na plataforma SciELO, teve por resultado: *Music and Autism* (10 publicações), *Music and Neurosciences* (6 publicações), *Autism and Neurosciences* (4 publicações).

É compreensível que utilizando mais de dois termos de busca os resultados sejam muito mais restritos, afinal o interesse fica cada vez mais específico pela temática e para desenvolver a pesquisa se faz necessário o trabalho conjunto de profissionais em áreas distintas. Ainda assim, em uma rápida comparação da plataforma PubMed com a plataforma latino-americana SciELO, percebemos o quanto ainda precisamos avançar em número de pesquisas e o quanto a nossa história como pesquisadores no Brasil e América Latina é recente.

Observamos com base nos trabalhos encontrados que as pesquisas brasileiras que limitaram a explicações teóricas que utilizavam conhecimentos neurocientíficos, mas não se caracterizavam como pesquisas que haviam passado por um processo científico com observação, replicação, interpretação e verificação que envolvesse neurociências (BEAR; CONNORS; PARADISO, 2017, p. 15-16).

Um dos caminhos possíveis para aumentar o número de pesquisas no Brasil, mesmo nas áreas das artes e educação, é a construção desde a educação básica do pensamento científico e do questionamento para que não apenas ocorra a memorização de conceitos dados. Infelizmente a realidade na maioria das escolas no Brasil, principalmente nas públicas que não recebem tantos recursos, não é essa. (SCHEID; SOARES; FLORES, 2009). Precisaríamos ter uma educação básica voltada para a observação dos problemas surgidos no dia a dia e a tentativa de compreendê-los e resolvê-los construindo assim a autonomia em crianças e jovens.

A construção do pensamento científico desde a infância seria um bom ponto de partida. Juntamente a isto, os cursos de formação universitária de todas as áreas do conhecimento precisam incentivar os formandos a maior produção acadêmica. No entanto, esses esforços por parte do corpo docente dos ensinos Básico e Superior se tornam insuficientes se as instituições governamentais não distribuírem a verba necessária para que as instituições possuam laboratórios adequadamente equipados e seus pesquisadores possam receber bolsas, e assim dedicarem mais tempo à pesquisa. Com essas medidas acreditamos que em alguns anos o Brasil possuiria um número mais vasto de publicações.

Em pesquisa com quase dois mil estudantes de oitenta instituições de graduação em música realizada por Soares, Schambeck e Figueiredo (2014 apud SCHAMBECK, 2017, p.4-5) foi relatado que o conteúdo menos abordado nos cursos é sobre as possibilidades pedagógicas para ensinar música a pessoas com deficiência, sendo, portanto, uma área que necessita muito de instrução complementar. Isso significa que é imprescindível ampliarmos as discussões sobre essa temática nos cursos acadêmicos, pois eles são os maiores responsáveis pela formação dos professores de música que adentrarão o mercado de trabalho e que certamente se depararão com a diversidade em sala de aula.

As pesquisas na área de educação musical inclusiva precisam ser fomentadas para que surjam com o tempo mais referenciais teóricos, dado que neste momento temos poucos educadores musicais envolvidos com o trabalho de inclusão, sendo estes nomes evidentes por serem sempre os mesmos a publicar e movimentar o conhecimento nesta área (FANTINI; JOLY; ROSE, 2016). O que precisamos nos ater é que a grande maioria dessas pesquisas são somente descritivas no que se refere a processos pedagógicos de alunos com autismo, o que acaba sendo sempre “mais do mesmo”. Com isso, faltam trabalhos mais ousados ou originais que promovam discussões profundas ou mesmo propostas diferenciadas de metodologias, adaptações ou caminhos a serem traçados para este fazer.

As Neurociências, principalmente nos níveis Comportamental e Cognitivo, propiciam investigações acerca da emoção, da motivação, da atenção, da memória e dos processos pelos quais se adquire conhecimento. O que não significa acreditar que todos os seres humanos funcionam dentro de um mesmo padrão ou aprendam de uma mesma forma, até porque, somente avaliando questões socioeconômicas e culturais observamos enormes discrepâncias. Estas discrepâncias se tornam mais evidentes quando consideramos a diversidade de pessoas com deficiências e transtornos comparadas com pessoas dentro do desenvolvimento e funcionamento considerados típicos e mesmo entre elas (LOURO, 2012; VELASQUES; RIBEIRO, 2014; BEAR; CONNORS; PARADISO, 2017). Conhecer as especificidades de como aprendem pessoas dentro de determinado quadro diagnósticos e mesmo, como de modo geral os seres humanos se desenvolvem e aprendem, podem ser um campo riquíssimo para o desenvolvimento de objetivos e metodologias condizentes com a potencialidades e dificuldades do aluno. (PANTANO; ZORZI, 2009.)

O cenário que vislumbramos para os próximos anos é com cada vez mais pessoas da área de Música especializadas em Neurociências podendo juntar esforços com profissionais das mais diversas áreas da saúde para desenvolver pesquisas no Brasil que envolvam testes cognitivos, laboratoriais e exames de neuroimagem. Assim, tanto musicoterapeutas quanto educadores musicais poderão se beneficiar das descobertas e melhor direcionar suas práticas de acordo com os objetivos traçados.

## Conclusão

- Foram encontrados dentro de todos os critérios de inclusão 17 trabalhos na PubMed, 2 trabalhos na BIREME e 1 trabalho na Scielo.
- Dos 20 artigos, 2 estão em português.
- Houve 3 publicações por ano, exceto em 2019 e 2020, ambos com 4 trabalhos cada.
- Após análise do conteúdo, 8 artigos foram excluídos por não lidarem diretamente com música.
- Artigos foram divididos em eixos temáticos sendo: 3 em Musicoterapia; 3 em Ouvido Absoluto; 3 em Comportamento/Cognição; 3 em Saúde e 1 em Educação.

- Teresa Wenhart é a autora com maior incidência, e tem trabalhos no eixo temático Ouvido Absoluto.

Ainda há muito para se descobrir a respeito do funcionamento do Sistema Nervoso Central, principalmente quando falamos de atividades mais refinadas cognitivamente. Dentre os vários campos de interesse das neurociências, o autismo, que é um transtorno do neurodesenvolvimento de sintomas muito variados de indivíduo para indivíduo, é um dos mais comuns nas pesquisas internacionais, não encerrando, por isso, a necessidade de maiores pesquisas na área (BEAR; CONNORS; PARADISO, 2017).

A música além de apresentar curiosa relação com pessoas com diagnóstico de autismo (altas habilidades, hipersensibilidade), entra em muitos casos como grande aliada para o desenvolvimento global, melhorando a comunicação, a socialização e diminuindo estereotípias motoras e vocais (LOURO, 2017). A relação, entretanto, dos conhecimentos das neurociências associado a música para pessoas com TEA ainda é um campo recente e com poucas publicações.

Compreendemos que pesquisas com a associação dessas três áreas são de grande importância para a comunidade científica, professores e terapeutas e que devemos fomentá-las no Brasil propiciando assim, a democratização do conhecimento.

## Referências

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (APA). *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais (DSM-5)*. Tradução: Maria Inês Corrêa Nascimento.....et al.] Revisão técnica: Aristides Volpato Cordioli...[et al.]. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.

ANDRADE, Paulo. *Uma abordagem evolucionária e neurocientífica da música*. Neurociências, vol. 1, n1. Julho- Agosto, 2004.

BALDASSO, Elisa et al. Efeitos hemodinâmicos e metabólicos da infusão de vasopressina em crianças com choque. *Jornal de Pediatria*, v. 83, n. 5, p. S137-S145, 2007.

BEAR, Mark F.; CONNORS, Barry W.; PARADISO, Michael A. *Neurociências: desvendando o sistema nervoso*. 4. ed. Artmed Editora, 2017, p. 4-21.

BERTOLUCHI, Maiara A. Autismo, musicalização e musicoterapia. *Artigo Meloteca*, 2011.

BIZARRIA, Fábio. *Improvisação musical como ferramenta de comunicação para aluno incluído portador de autismo*. Artigo de conclusão de curso. São Paulo: UNESP, 2012. Retirado de [www.musicaeinclusao.wordpress.com](http://www.musicaeinclusao.wordpress.com). Acesso em 16 de Outubro de 2014.

BOSA, Cleonice; CALLIAS, Maria. Autismo: breve revisão de diferentes abordagens. *Psicologia: reflexão e crítica*, v. 13, n. 1, p. 167-177, 2000.



BRENTANI, Helena et al. Autism spectrum disorders: an overview on diagnosis and treatment. *Brazilian Journal of Psychiatry*, v. 35, p. S62-S72, 2013.

CARIA, Andrea; VENUTI, Paola; FALCO, Simona de. Functional and dysfunctional brain circuits underlying emotional processing of music in autism spectrum disorders. *Cerebral Cortex*, v. 21, p. 2838-2849, 2011.

CARVALHO, Glória. O ritmo como questão nas manifestações verbais singulares do autista. *Revista Latinoamericana psicopatologia. Fund.*, v. 15, n. 4, p. 781-797. São Paulo: Dezembro, 2012.

CASTRO, Fabiano S.; LANDEIRA-FERNANDEZ, J. Notas históricas acerca do debate mente e cérebro. *ComCiência*, n. 144, p. 0-0, 2012.

COMORBIDADE. In: *DICIO, Dicionário Online de Português*. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/comorbidade/>. Acesso em: 18/01/2021.

CRASTA, Jewel E. et al. Sensory Processing and Attention Profiles Among Children with Sensory Processing Disorders and Autism Spectrum Disorders. *Frontiers in Integrative Neuroscience*, v. 14, p. 22, 2020.

CRAWFORD, Mike J. et al. International multicentre randomised controlled trial of improvisational music therapy for children with autism spectrum disorder: TIME-A study. *Health Technology Assessment*, v. 21, n. 59, p. 1-40, 2017.

CRESPI, Bernardo. Autism as a disorder of high intelligence. *Front Neurosci*, vol 10: 300, 2016.

DACOME, Ocimar Aparecido; GARCIA, Rosângela Fernandes. < b> Efeito Modulador da Ocitocina sobre o Prazer. *Saúde e Pesquisa*, v. 1, n. 2, p. 193-200, 2008.

DIAS, Sandra. Asperger et son syndrome en 1944 et aujourd'hui. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 18, n. 2, p. 307-313, 2015.

ESPERIDIÃO-ANTONIO, Vanderson et al. Neurobiologia das emoções. *Archives of Clinical Psychiatry* (São Paulo), v. 35, n. 2, p. 55-65, 2008.

FANTINI, Renata Franco Severo; JOLY, Ilza Zenker Leme; ROSE, Tânia Maria Santana de. Educação Musical Especial: produção brasileira nos últimos 30 anos. *Revista da ABEM*. Londrina. v.24. n.36. 36-54. Jan-jun, 2016

FERNANDES, Conceição Santos; TOMAZELLI, Jeane; GIRIANELLI, Vania Reis. Diagnóstico de autismo no século XXI: evolução dos domínios nas categorizações nosológicas. *Psicologia USP*, v. 31, 2020.

FIORI, Nicole. *As neurociências cognitivas*. Tradução: Sonia Fuhrmann. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

GATTINO, et al. Evidências do processamento auditivo-musical nos transtornos do espectro autista. *Anais do X Simpósio de Cognição e Artes Musicais*, p. 76-85, 2014.

GATTINO, Gustavo. *Musicoterapia e autismo*. São Paulo: Memnon, 2015.

GIRARDI, Ana Cristina; PASSOS-BUENO, Maria Rita. A linha difusa entre autismo e deficiência intelectual. *PROGENE*. 2020. Disponível em: <<https://progene.ib.usp.br/559-2/>>. Acesso em: 10 de set de 2020.



GOLD, C; WIGRAM T.; ELEFANT, C. *Musicoterapia para el transtorno de espectro autista*. La Biblioteca Cochrane Plus, nº 4, 2007.

GRABOWSKI, Karol et al. Emotional expression in psychiatric conditions: New technology for clinicians. *Psychiatry and clinical neurosciences*, v. 73, n. 2, p. 50-62, 2019.

GUERRER, Bruna Luiza; MENEZES, Jaqueline Lima de. Percepção musical em crianças autistas: melhora de funções interpessoais. *Neurociências em Debate*. 2014. Disponível em: <<http://cienciasecognicao.org/neuroemdebate/?p=1393>>. Acesso em 10 abr. 2016

HANSON, Kari L. et al. Increased glia density in the caudate nucleus in Williams syndrome: Implications for frontostriatal dysfunction in autism. *Developmental neurobiology*, v. 78, n. 5, p. 531-545, 2018.

JÄRVINEN, Anna et al. Social functioning and autonomic nervous system sensitivity across vocal and musical emotion in Williams syndrome and autism spectrum disorder. *Developmental psychobiology*, v. 58, n. 1, p. 17-26, 2016.

KATER, Carlos. “Por que música na escola?”: algumas reflexões. In: JORDÃO, Gisele. et al (coord.). *A música na escola*. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2012, p. 42-45.

KEEN, Kate. Teaching young children with autism graphic symbols embedded within an interactive song. *J. Dev. Phys Disabil*, v. 22, p. 165-177, 2010.

KORTMANN, Gilca. *Aprendizagens da criança autista e suas relações familiares e sociais: estratégias educativas*. Monografia de conclusão do curso de especialização em neuropsicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

LAKES, Kimberley D. et al. Beyond Broadway: analysis of qualitative characteristics of and individual responses to creatively able, a music and movement intervention for children with autism. *International journal of environmental research and public health*, v. 16, n. 8, p. 1377, 2019.

LAMPREIA, Carolina. Perspectivas da Pesquisa Prospectiva com Bebês Irmãos de Autistas. *Psicologia: ciência e profissão*, v. 29, n. 1, p. 160-171, 2009.

LEVITIN, Daniel J. *A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

LOURO, Viviane dos S. *Educação musical, Autismo e Neurociências*. Santa Catarina: APPRIS, 2021.

LOURO, VIVIANE DOS S. et al. *Educação Musical e Deficiência: propostas pedagógicas*. 1. ed., v. 1. p. 192. São Paulo: Studio dois, 2006.

LOURO, VIVIANE DOS S. et al. *Fundamentos da Aprendizagem musical da pessoa com deficiência*. 1. ed. v. 1. p. 315. São Paulo: Editora SOM, 2012.

LOURO, VIVIANE DOS S. et al. *Aprendizagem musical criativa e o desenvolvimento cognitivo em alunos com TEA*. 2014. Disponível em: <<https://musicaeinclusao.files.wordpress.com/2016/06/louro-et-al-aprendizagem-musical-criativa-e-desenvolvimento-cognitivo-em-alunos-com-tea.pdf>>. Acesso em: 20 de set. de 2017.

LOURO, VIVIANE DOS S. *Jogos musicais, Transtorno do Espectro Autista e Teoria da Mente: um relato de experiência*. In: Anais do X Simpósio de Cognição e Artes Musicais. p.345-352. Campinas, 2014b. Disponível em: <<http://www.abcogmus.org/documents/SIMCA M10.pdf>>. Acesso em 29 de set. 2017.

LOURO, VIVIANE DOS S. Avaliação auditiva de sequências sonoro-musicais: um estudo piloto para validação de teste musical para pessoas com transtorno do espectro autista. In: *Revista Música – USP*, v. 15. 1 ed. p. 103-126. São Paulo, 2015.

LOURO, VIVIANE DOS S. (org.). *Música e Inclusão: múltiplos olhares*. 1. ed., v. 1. p. 284. São Paulo: Som, 2016.

LOURO, VIVIANE DOS S. *A educação musical unida à psicomotricidade como ferramenta para o neurodesenvolvimento de pessoas com transtorno do espectro autista*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de São Paulo - Escola Paulista de Medicina. Programa de pós-graduação em Neurologia e Neurociências. São Paulo, 2017.

MARTIN, John H. *Neuroanatomia: Texto e Atlas*. Tradução: Alexandre Lins Werneck, Dionis C. D. Machado, Victor Hugo do V. Bastos. 4 ed. Porto Alegre: AMGH Editora, 2014.

MAS, Natalie Andrade. *Transtorno do espectro autista-história da construção de um diagnóstico*. 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

MENDES, Karina Dal Sasso; SILVEIRA, Renata Cristina de Campos Pereira; GALVÃO, Cristina Maria. Revisão integrativa: método de pesquisa para a incorporação de evidências na saúde e na enfermagem. *Texto & contexto-enfermagem*, v. 17, n. 4, p. 758-764, 2008.

MINUTILLO, Alessandro; PANZA, Gabriele; MAURI, Massimo Carlo. Musical practice and BDNF plasma levels as a potential marker of synaptic plasticity: an instrument of rehabilitative processes. *Neurological Sciences*, p. 1-7, 2020.

MORFOFISIOLOGIA NEUROMOTORA. *Estruturas Cerebrais e suas funções: sistema límbico*. Universidade Metodista de São Paulo, 2015. Disponível em <<https://morfofisiologianeurolocomotora.wordpress.com/tag/sistema-limbico/>> Acesso em 16 de Dezembro de 2020.

MOUSINHO, Renata; CÂMARA, Andrea; GIKOVATE, Carla. Quem canta, seus males espanta: um ensaio sobre autismo, cegueira, canto, inclusão, superação e sucesso. *Revista Psicopedagogia*, v. 33, n. 101, p. 196-205, 2016.

MUSZKAT, Mauro. *Música, Neurociência e Desenvolvimento Humano*. In: JORDÃO, Gisele; ALLUCI, Renata R.; MOLINA, Sérgio; TERAHATA, Adriana Miritello. Ministério da Cultura e Vale: A Música na Escola. São Paulo, 2012.

MUSZKAT, Mauro; CORREA, Cleo; CAMPOS, Sandra. *Música e Neurociências*. Revista Neurociências 8 (2), p. 70-75, 2000.

NAVIA, Diogo. Neurociências, música e educação: investigações pertinentes. *Anais do II SIMPOM 2012 - Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em música*, UNIRIO, p. 355-365, 2012.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. *Classificação estatística internacional de doenças e problemas relacionados à saúde: CID 10*. 10. ed. São Paulo: Edusp; 1998.

PANTANO, Telma; ZORZI, Jaime Luiz. *Neurociência aplicada à aprendizagem*. São José dos Campos: Pulso, 2009.

PAVONE, Sandra; RUBINO, Rejane. Da estereotipia à constituição da escrita num caso de autismo: dois relatos... um percurso. *Estilos da Clínica*, v. 8, n.14, p. 68-89, 2003.

POKORNY, Florian B. et al. Efficient collection and representation of preverbal data in typical and atypical development. *Journal of Nonverbal Behavior*, p. 1-18, 2020.

ROCHE, Laura et al. Early vocal development in autism spectrum disorder, rett syndrome, and fragile X syndrome: Insights from studies using retrospective video analysis. *Advances in neurodevelopmental disorders*, v. 2, n. 1, p. 49-61, 2018.

RODRIGUES, Viviane Bogdanov. *Estudo da participação do sistema dopaminérgico na formação da memória de reconhecimento em ratos*. 2006. Dissertação (Mestrado em Gerontologia Biomédica) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

ROMMELSE, Nanda et al. Intelligence may moderate the cognitive profile of patients with ASD. *PLoS One*, v. 10, n. 10, p. e0138698, 2015.

SAAD, Andressa Gouveia de Faria; GOLDFELD, Marcia. A ecolalia no desenvolvimento da linguagem de pessoas autistas: uma revisão bibliográfica. *Pró-Fono Revista de Atualização Científica*, v. 21, n. 3, p. 255-260, 2009.

SAMPAIO, R. Um estudo preliminar sobre a construção da comunicação musical em musicoterapia. *Anais XII Simpósio Brasileiro de Musicoterapia*. Goiânia, Sociedade Goiana de Musicoterapia, 2006.

SAMPAIO, Renato Tocantins; LOUREIRO, Cybelle Maria Veiga; GOMES, Cristiano Mauro Assis. A Musicoterapia e o Transtorno do Espectro do Autismo: uma abordagem informada pelas neurociências para a prática clínica. *Per Musi*, v. 32, p. 137-170, 2015.

SCHAMBECK, Regina Finck. Formação no contexto inclusivo: relatos de processos de pesquisa na iniciação à docência em música. In: *Anais do XXIII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical*. Manaus, 2017. p. 15.

SCHEID, Neusa Maria John; SOARES, Briseidy Marchesan; FLORES, Maria Lorete Thomas. Universidade e Escola Básica: uma importante parceria para o aprimoramento da educação científica. *Revista Brasileira de Ensino de Ciência e Tecnologia*, v. 2, n. 2, 2009.

SEBEN, Alessandra et al. Efeito de fatores neurotróficos sobre o reparo de nervo periférico. *Scientia Medica* (PUCRS. Impresso), 2011.

SILVA JÚNIOR, José Davison da. *A utilização da música com objetivos terapêuticos: interfaces com a bioética*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2008.

SOUZA, Marcela Tavares de; SILVA, Michelly Dias da; CARVALHO, Rachel de. Revisão integrativa: o que é e como fazer. *Einstein* (São Paulo), v. 8, n. 1, p. 102-106, 2010.

SPIRO, Neta; HIMBERG, Tommi. Analysing change in music therapy interactions of children with communication difficulties. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, v. 371, n. 1693, <https://doi.org/10.1098/rstb.2015.0374>, 2016.

SPRINGER, Sally P.; DEUTSCH, Georg. *Cérebro esquerdo, cérebro direito*. Grupo Editorial Summus, 1998.

SRINIVASAN, Sudha M. et al. A comparison of the effects of rhythm and robotic interventions on repetitive behaviors and affective states of children with Autism Spectrum Disorder (ASD). *Research in autism spectrum disorders*, v. 18, p. 51-63, 2015.

SUZANO, Cátia. Diálogos entre musicoterapia e educação musical inclusiva. In: LOURO, Viviane (org.). *Música e Inclusão: múltiplos olhares*. São Paulo: Editora SOM, 2016

TAMANAHA, Ana Carina; PERISSINOTO, Jacy; CHIARI, Brasília Maria. Uma breve revisão histórica sobre a construção dos conceitos do Autismo Infantil e da síndrome de Asperger. *Rev. soc. bras. fonoaudiol.*, v.13, n.3, p. 296-299, 2008.

TOLEZANI, Mariana. Son-Rise uma abordagem inovadora. *Revista Autismo: informação gerando ação*, São Paulo, ano 1, n. 0, p. 8-10, setembro de 2010.

VELASQUES, Bruna Brandão; RIBEIRO, Pedro. *Neurociências e aprendizagem: processos básicos e transtornos*. Editora Rubio, 2014.

WENHART, Teresa et al. Autistic traits, resting-state connectivity, and absolute pitch in professional musicians: shared and distinct neural features. *Molecular autism*, v. 10, n. 1, p. 20, 2019.

WENHART, Teresa; ALTENMÜLLER, Eckart. A tendency towards details? Inconsistent results on auditory and visual local-to-global processing in absolute pitch musicians. *Frontiers in psychology*, v. 10, p. 31, 2019.

WENHART, Teresa; HWANG, Ye-Young; ALTENMÜLLER, Eckart. Enhanced auditory disembedding in an interleaved melody recognition test is associated with absolute pitch ability. *Scientific reports*, v. 9, n. 1, p. 1-14, 2019.

WOODMAN, Ashley C. et al. The Effect of Music on Exercise Intensity among Children with Autism Spectrum Disorder: A Pilot Study. *Journal of clinical medicine*, v. 7, n. 3, p. 38, 2018.

ZILBOVICIUS, M. et al. Autismo: neuroimagem. *Revista Brasileira de Psiquiatria*, v.28. suppl.1. São Paulo, 2006.



# Na pandemia: da sala de concerto ao clube de jazz

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
luizabeatriz@yahoo.com

Frederico Lyra de Carvalho  
Universidade de Lille/França  
lyrafred@gmail.com

Resumo: Consideramos as modificações impostas abruptamente às apresentações musicais presenciais por causa da pandemia de COVID-19, tendo como foco as salas de concerto de música erudita e o clube de jazz, dois nichos em que a presença em recintos fechados é vista como essencial (embora o streaming, no caso da música erudita, já fosse uma realidade antes da pandemia), por causa, por exemplo, de questões de acústica ou pelo aspecto da importância da improvisação no jazz. Fazemos um pequeno apanhado histórico do desenvolvimento do modo do “ouvir atento” na música erudita, da construção de salas de concerto modernas com fins de uma melhor acústica e do surgimento dos clubes de jazz e mudanças também no modo de ouvir de seu público. Ressaltamos também algumas tentativas de reabertura de estabelecimentos durante a pandemia de COVID 19, como a *Philharmonie* de Paris e a Sala São Paulo, no final de 2020.

Palavras-chave: Pandemia COVID-19, Sala de concerto, Clube de jazz, Acústica, Presença.

## In pandemic: from the concert hall to the jazz club

Abstract: We consider the modifications imposed abruptly to the musical presentations with public due to the COVID-19 pandemic, and, to this aim, we focus on art music concert halls and on jazz clubs. These are actually two music niches in which the presence in closed ambiances is considered essential (though streaming practices were already a reality in the case of art music much before the pandemic), because of, for example, acoustic questions or due to the importance of improvisation in the case of jazz music. We give a short historic overview of the development of a culture of “attentive listening” in art music, the construction of modern concert halls with aim of better acoustics and the emergence of jazz clubs and changes to the way of listening. We also highlight some attempts of reopening of music halls during COVID-19 pandemic, as the *Philharmonie* de Paris and Sala São Paulo in the end of 2020.

Keywords: Pandemic COVID-19, Concert hall, Jazz Club, Acoustics, Presence.

## Introdução

Como todas as outras áreas das atividades humanas, a música foi profundamente afetada pela nova situação instaurada com a pandemia mundial de COVID-19. E consideramos aqui a música no âmbito o mais largo possível, pois *todo* tipo de música em *todo* o mundo foi diretamente afetado por este acontecimento. É certo que todos aqueles que têm a música como objeto de reflexão terão por muitos anos matéria de sobra sobre a qual mergulhar. Essa dimensão totalizante da crise já impõe de antemão uma dificuldade metodológica. Por um lado, a música aparece como sendo apenas uma parcela da dimensão social que a crise do coronavírus impôs ao mundo. Por outro lado, a crise na música é de certa forma também vivida como total. A pandemia impôs à música uma nova situação tanto no seu aspecto de produção quanto de

reprodução. Os músicos, todos os mediadores musicais e o público de uma maneira geral se encontram todos em uma conjuntura inédita até então.

No presente momento, só parece possível olhar e tentar refletir sobre esta nova situação a partir de certas manifestações particulares. Escolhemos neste artigo nos concentrarmos sobre dois aspectos: os processos de mutação em salas de concerto de música erudita e a situação de clubes de jazz pelo mundo. Esta não deixa de ser uma maneira de retomar o antigo debate sobre a música "ao vivo" que, por causa da situação de urgência imposta pela pandemia, emergiu com uma nova roupagem. A música ao vivo é novamente problematizada só que de maneira diferente daquela do início do século XX, época da introdução e da criação do mercado do fonograma no mundo. Naquela época o sistema capitalista estava em expansão, enquanto, no momento atual, ele se encontra em crise<sup>1</sup>. A invenção de um mercado mundial pode inclusive ser vista como uma das saídas culturais para a expansão necessária ao capitalismo. Não é por acaso que Adorno (1985) identifica a música como um dos ramos privilegiados da indústria cultural nascente. Como Michael Denning mostra bem, o mercado de discos é mundial desde nascença. E o fato de ser mundial implicava que ele mudava a relação com a música em praticamente todos os lugares do mundo de forma desigual e combinada (DENNING, 2015).

Se por um lado, o fonograma, desde o seu surgimento, questionava o primado da noção de música ao vivo, ele, por outro lado, expandia os públicos e a difusão da música de uma maneira geral - mesmo que muitas vezes em detrimento de outras. A difusão dos fonogramas acompanhava a invenção de novos mercados capitalistas, dentre eles o musical que estava emergindo e em plena expansão. De uma certa maneira, ao longo das décadas seguintes, os discos e os *shows* e concertos se reforçavam mutuamente. Os mais diversos artistas musicais precisavam gravar discos e realizar apresentações ao vivo para existir. Sem entrar nas particularidades de cada caso, é certo que um equilíbrio entre os dois polos, mesmo que instável, ditou o processo até a virada para o século XXI. É neste momento que o fonograma passa a se converter ao formato digital. Podemos sustentar, no entanto, que esse primeiro momento da digitalização da música não mudou de forma radical a relação do público e dos músicos com a música ao vivo. Houve, evidentemente, diversos ajustes e novas práticas, mas não uma ruptura radical como na época do aparecimento do disco. Entre tempos, uma prática que emergiu sem no entanto chegar a ser dominante foi a do consumo de registros visuais de *shows* e concertos.

---

<sup>1</sup> Autores como o sociólogo alemão Wolfgang Streeck (2017) chegam a falar que esta crise dura desde meados dos anos 1970 e que desde então o sistema capitalista estaria funcionando fundamentalmente comprando tempo com dinheiro.

Desde pelo menos os anos 1980 estes produtos passam a ganhar uma certa importância, sem no entanto se sobreporem aos fonogramas.

É apenas com a massificação da internet e com a chegada de dispositivos de compartilhamento de vídeos, dos quais o Youtube, fundado em 2005, é o mais conhecido, que uma nova tendência para a prática e o consumo musical parece se impor. O devir-vídeo da experiência auditiva musical parece de fato tomar forma a partir deste momento. Este processo, no entanto, se radicalizou e se acelerou de maneira espantosa com a imposição política do confinamento em decorrência da emergência sanitária em praticamente todos os países do mundo. Esta medida radical e necessária colocou novas questões, além de ter atualizado outras no que tange à experiência musical. Se com o fonograma a experiência musical se divide em dois, isto é, no concerto ao vivo e na escuta do fonograma - e em seguida um vídeo no Youtube -, o que a pandemia mostrou é que há margem para que a experiência musical se reduza para apenas um dos polos. Com a anulação de praticamente toda a música ao vivo no mundo em 2020, a experiência musical perdeu, pela primeira vez, a sua dimensão coletiva. Ela ficou reduzida ou à visita dos antigos discos - e o cada vez mais massificado acesso a dispositivos de *streaming* tais como o Spotify e Deezer<sup>2</sup> - ou aos vídeos disponíveis de maneira *online*.

A saída que muitos músicos e instituições musicais encontraram para se manterem de certa forma vivas foi radicalizar e acelerar a imposição de uma prática que, embora já estivesse emergindo, se impunha em um ritmo lento e que ficaram conhecidas pelo sugestivo nome de *lives*. Não deixa de ser sintomático que o nome das transmissões *online* de música tente sugerir que se trataria de uma extensão da prática milenar da música ao vivo<sup>3</sup>. Não nos cabe discutir a pertinência ou não do uso deste novo termo, mas sim de reforçar que a tentativa de aumentar públicos com transmissões de música em cinemas e computadores já estava posta desde antes da pandemia. O eixo fundamental é que estas tentativas ambíguas de aumentar público e de diversificar a reprodução musical que eram, até pouco tempo atrás, aceitas apenas parcialmente e apareciam como práticas compensatórias foram, em poucos meses, incorporadas ou estão em vias de serem plenamente incorporadas à vida musical no sentido amplo. Não seria exagero apontar que esta tendência pode se impor como a prática hegemônica de produção e reprodução

<sup>2</sup> Os estudos sobre estes dispositivos são fundamentais, mas não será este o objetivo deste artigo.

<sup>3</sup> Como foi observado em outro ensaio acerca deste assunto: “O fenômeno mais impressionante da situação de pandemia musical é mesmo o das inúmeras “*lives*”. Esse dispositivo das ‘*lives*’ revelou com ele um novo fetiche: o fetiche de algo ser ao vivo. Mesmo que seja virtualmente ao vivo, deve ser ao vivo. Ou ao menos dar a sensação de ser ao vivo, pois, se o termo fosse seguido ao pé da letra, o que se assiste virtualmente não poderia ser algo gravado ou poderia? Poderia. Mesmo que a maioria das ‘*lives*’ fossem ao vivo, parte destas não eram “*live*”, mas previamente gravadas, muitas inclusive super produzidas.” (LYRA de CARVALHO, 2020, p. 237).



musical em detrimento ao fonograma e, sobretudo, à prática da música ao vivo nas suas mais diversas variáveis. Aquilo que Adorno (2009) chamava como “escuta atomizada”, sintoma da crescente dessocialização da música nas sociedades capitalistas, tende a se agravar. Devemos, no entanto, lembrar que a situação pandêmica do presente difere daquela da invenção e da introdução do fonograma. É difícil imaginar que, na era atual de crise aguda e mesmo retração dos mercados e da globalização como um todo, as “lives” possam vir a ser o mecanismo capaz de ampliar o mercado musical, elas tendem a servir, ao contrário, como compensação temporária ou até mesmo como uma saída de emergência.

Com esta configuração conjuntural em mente, tentaremos analisar as estratégias que algumas instituições ligadas a dois nichos musicais, a música erudita e em menor proporção o jazz, têm tentado implementar para continuarem a existir na situação atual com perspectivas para o futuro. Esta tendência a se transformar em uma música de nicho bastante reduzido tende a se agravar ainda mais com a virtualização crescente e as transformações presentes e futuras do mundo da música. Além disto, estes dois gêneros musicais foram responsáveis pela invenção de espaços próprios para a prática da sua música (incluindo-se, suas condições acústicas) que se veem ameaçados ou submetidos a transformações radicais que se agravaram com a pandemia. Desta maneira a sala de concerto e o clube de jazz, como um contraponto ao primeiro espaço, serão os nossos fios condutores para tentar pensar a situação da música erudita e do jazz na pandemia com vistas para o futuro da música.

### **Aura, presença e acústica**

No seu famoso ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin (2008) observa que a reprodutibilidade técnica faria com que a obra de arte, quando assim reproduzível, perdesse sua aura. A aura estava ligada à presença, ao aqui e agora (*hic et nunc*), à possibilidade (por vezes associada à dificuldade) de se estar defronte à obra original. Por muito tempo na história da humanidade só era possível ouvir música quando em sua *performance*. Pensando-se somente na música erudita no Ocidente, tal *performance* poderia ser exclusiva para a nobreza em seus palácios ou na intimidade do lar burguês, ou ainda, aberta a um público maior: obras sacras em cerimônias religiosas, os teatros de ópera a partir do século XVII, os primeiros concertos públicos no século XVIII. Com o surgimento do fonógrafo no final do século XIX e, principalmente, com a evolução dos dispositivos de reprodução sonora na forma dos discos, além da possibilidade da difusão da música pelas ondas de rádio, aquilo



que dependia de uma *performance hic et nunc* pôde ser trazido para dentro de casa sem a presença dos músicos.<sup>4</sup> Ou, ao menos, essa era a ideia difundida pela indústria fonográfica e radiofônica: tenha um rádio ou toca-discos e não precise sair de casa para salas de concerto e teatros de ópera. Muitos embarcaram nessa ideia e prática, mas, ainda assim, os novos meios de difusão de música não implicaram na desapareição das salas de concerto e teatros. De todo modo, o século XX, no esteio dos saraus particulares do século XIX, mostrava uma tendência de recolhimento por parte de seu público, algo que foi ampliado com a pandemia de COVID-19 em 2020 e 2021.

É importante também destacar outras mudanças proporcionadas pela difusão do rádio e do disco nos anos 1940 - 1960: a transformação dos melômanos, que, antes disso, geralmente eram também músicos amadores praticantes, em, cada vez mais, melômanos cuja relação com a música se dá apenas pela escuta de discos ou rádio (MAISONNEUVE, 2014; THOMPSON, 2002; LEVINE, 1990); houve também uma crescente “patrimonialização” da música (MAISONNEUVE, 2014), entendida como um legado do passado, muitas vezes em detrimento da música contemporânea. Atualmente, a distância e distinção entre profissional e amador permanece, embora, de certa forma, haja uma difusão também da manifestação amadora pela facilidade de uso de ferramentas tecnológicas e exibição em canais como Youtube, juntamente a uma tendência de auto-exibição em redes sociais. Assim, ocorre, no final do século XX, um novo “triunfo do amador”: sua diferença em relação ao profissional continua marcada e atualizada por mecanismos legitimadores, mas, por mais que sempre dependa dos algoritmos e mecanismos de busca, a difusão de sua *performance* nas redes é não só permitida, como cada vez mais praticada e acessada.

Um problema essencial também na mudança de hábitos e paradigmas se refere à acústica e às formas de ouvir, ou melhor, à criação de uma cultura de ouvir música, especialmente a partir do século XIX. Em seu estudo sobre teatros, salas de concerto e a relação com o público parisiense, Johnson (1995) observa que há mudanças paulatinas mas relevantes que emergem entre 1750 e 1850. Até mais ou menos 1770, o comportamento que predominava nos teatros de ópera era o “ser visto”, o exibir-se, em detrimento de uma atenção ao espetáculo no palco. Uma

---

<sup>4</sup> No caso da escuta acusmática de discos ou rádio, não teríamos propriamente uma *performance* no sentido de Zumthor (2007), pois, para ele, a *performance* é algo realizado necessariamente ao vivo na presença dos ouvintes.

prova disso eram as frisas e camarotes reais que ficavam na área do próprio palco.<sup>5</sup> Falava-se muito durante as óperas e geralmente não sobre elas, sendo grande a movimentação de pessoas entre os camarotes. Johnson (1995) identifica que, já na apresentação das óperas de Gluck, nos anos 1770, o comportamento do público se modifica. É quando ouvir se torna tão ou mais importante que aparecer e, nessa apreensão do que era apresentado no palco, podia-se demonstrar sentimentos de efusão emocional, com direito a lágrimas. Porém, uma verdadeira “cultura da escuta atenta” vai se consolidar como prática somente a partir de 1830, quando ocorre a predominância da música instrumental sinfônica. Assim, por mais que aplausos e gritos de “bravo” continuem comuns, vai-se a uma sala de concertos para se ter uma experiência de um ouvir concentrado, algo que, apesar de pequenas mudanças, permanece até hoje como prática dominante (ao menos, até a pandemia de COVID-19).

Pode-se associar essa interiorização do ouvir dentro de um espaço adequado a ele ao “declínio do homem público” considerado por Sennett (1988) como resultado da ascensão da burguesia no século XIX, momento em que o lar burguês se torna símbolo da estabilidade e da ordem em contraposição ao espaço público. Ainda que o teatro e a sala de concerto sejam partes do espaço público, surge todo um código de comportamento adequado dentro deles para domesticá-los. Nessa nova cultura do ouvir atento, em seu estudo sobre o público norte-americano e sua relação com a música erudita, Levine (1990) também observa, na passagem do século XIX para o século XX, uma mudança no sentido de sua sacralização. Ou seja, ir a um concerto é como ir a um templo religioso ouvir algo extremamente elevado e que demanda todo o respeito e atenção dos presentes. Daí um silêncio digno de algo rodeado de uma aura.

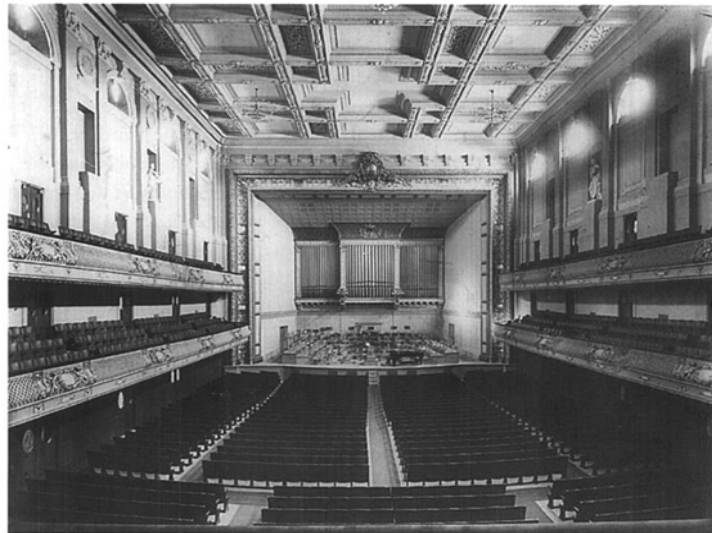
Thompson (2002) observa, por outro lado, como parte importante dessa mudança para a cultura do ouvir concentrado, a transformação no estilo de construção de novas salas de concerto na virada do século XX, no sentido de uma busca de fundamento num pensamento acústico com fins de garantir uma boa audição para o público. O paradigma evocado pela autora é o do *Symphony Hall* em Boston, inaugurado em 1900. Embora seguindo o modelo retangular da *Gewandhaus* de Leipzig (a segunda, que foi inaugurada em 1884 e destruída na Segunda Guerra Mundial; a atual é de 1981), considerado acusticamente bem-sucedido (Fig. 1) e

---

<sup>5</sup> Um resquício disso pode ser visto ainda em nossos teatros brasileiros mais tradicionais como o Teatro Santa Isabel em Recife, embora a maioria tenha sido construída já no século XX (caso do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, inaugurado em 1909). Vale ressaltar que a *Opéra Garnier* de Paris foi construída no final do século XIX e tem essa mesma arquitetura.

bastante utilizado em outras salas de concerto europeias do final do século XIX<sup>6</sup>, a sala de Boston teve ainda por cima o diferencial de ter tido a orientação de um especialista em acústica, Wallace Sabine. Embora a cultura da escuta silenciosa e concentrada nas salas de concerto fosse a norma no final do século XIX e houvesse já uma preocupação com a acústica das salas, os estudos de Sabine, aplicados na construção do *Boston Symphony Hall*, é que demonstraram a importância do tempo de reverberação, cujo valor ideal variava com o tipo de música (somente orquestral, vocal etc.) e período histórico (com valores bem diferentes do Barroco ao Romântico). Influenciava também no tempo de reverberação o próprio corpo do espectador, sendo fator importante para o seu cálculo se a sala estivesse cheia ou vazia (THOMPSON, 2002; JASPER, 2020).

Figura 1 - *Symphony Hall*, Boston



Fonte: THOMPSON, 2002, p.14.

Na passagem do século XVIII para o XIX, já havia ocorrido um aumento considerável do tamanho dos teatros, que, se antes eram mais restritos ao rei e à nobreza, passavam a atender um público pagante bem maior. O aumento do tamanho dos teatros é exemplificado por Thompson (2002) com os dados da Ópera de Margrave em Bayreuth, de 1748, da tradição real, com capacidade para 450 lugares, ao passo que o Teatro Alla Scala de Milão, construído 30

---

<sup>6</sup> Como exemplos de outras salas de concerto europeias no formato retangular (também conhecido como “caixa de sapato”), com assentos para o público nas suas partes elevadas, ainda presentes até hoje e cuja acústica é considerada muito boa, temos a *Koninklijk Concertgebouw* de Amsterdam, inaugurada em 1888, e a *Musikverein* de Viena, inaugurado em 1863. No caso da *Concertgebouw* de Amsterdam, há também assentos utilizados para o público atrás do palco, característica das salas mais modernas, no modelo circular com várias plataformas (chamado de “vinhedo”), como a *Philharmonie* de Berlim, que detalharemos mais adiante.

anos depois, na tradição comercial, passou a ter a capacidade de acolher 2.300 pessoas. O desafio proposto aos arquitetos na segunda metade do século XX foi o projeto de salas de concertos para muitas pessoas (mais do que a média das salas de concerto retangulares) e com uma acústica excelente, o que, para além de todo o processo de sociabilidade envolvido na ida a um concerto, tornasse ainda mais justificável frente à possibilidade de vê-los transmitidos na televisão e no rádio (ou, mais recentemente, pela Internet). A se considerar que a *Elbphilharmonie* de Hamburgo foi inaugurada em 2017, nem mesmo a Internet foi vista como um concorrente às salas de concerto europeias, que ainda contam com o turismo musical especializado para manterem-nas cheias. Algo que só parece ter efetivamente mudado com as medidas restritivas impostas pela pandemia de COVID 19.

Um marco para as salas de concertos modernas foi a construção da *Philharmonie* de Berlim, inaugurada em 1963, num formato arquitetônico circular, com 2.230 assentos (Fig. 2). O projeto foi idealizado por Hans Scharoun, representante de um “modernismo orgânico”, cujos princípios buscavam a conformidade com o local e propósitos (no caso da *Philharmonie* de Berlim, ela foi construída num local cheio de espaços vazios, ainda sob efeitos da destruição da Segunda Guerra Mundial e da divisão da cidade pelo Muro de Berlim), seguidor de um modelo emancipatório, que objetivava colocar o público em volta dos músicos, diminuindo as distâncias entre eles, além da finalidade utópica de desmantelamento de hierarquias sociais, tão presentes em outras salas de concerto (JASPER, 2020). Portanto, embora a acústica da *Philharmonie* de Berlim seja hoje bastante estimada, este não era o objetivo principal do projeto (ainda que houvesse uma equipe especializada trabalhando junto a Scharoun), que se voltava principalmente para a criação de um “espaço íntimo que enfatizava aspectos sociais da experiência coletiva da música” (JASPER, 2020, p. 1124). Ou seja, a sala devia ser ao mesmo tempo capaz de receber um grande público, mas sem perder o caráter de intimidade e contar com uma boa acústica.

Figura 2 –O formato em “vinhedo” da *Philharmonie* de Berlim



Fonte: JASPER, 2020, p. 1125.

No entanto, o idealismo social e de “acústica igualitária” do modelo de Scharoun não se sustenta, como observou o especialista em acústica Leo Beranek (1994; 2016), já que há diferenças acústicas significativas entre sentar-se nas partes laterais e detrás da orquestra em relação aos espectadores que se sentam na frente, especialmente em concertos com voz e/ou piano. Além do mais, há grande diferença do que se vê, tanto para os espectadores desses lugares (que perdem parte da visão dos músicos e, no caso daqueles que ficam atrás do palco, não veem o rosto de cantores solistas), quanto para aqueles que se sentam nas partes mais elevadas e distantes do palco.

Após o exame de várias salas de concerto, Beranek (2016) continua preferindo o formato retangular de salas como a *Musikverein* de Viena e *Concertgebouw* de Amsterdam onde, a partir de dados de sua própria pesquisa e de outros autores, verificou que a qualidade sonora é quase uniforme em cerca de 90% dos assentos. Mesmo assim, há diferenças de clareza e intensidade sonora, dependendo se o assento é nas primeiras filas da platéia (maior clareza) ou no balcão de fundo do segundo andar (um som mais “envelopante”). Ainda assim, o modelo da *Philharmonie* de Berlim foi adotado em várias salas inauguradas no século XXI na Europa, como a *Philharmonie* de Paris (inaugurada em 2015) e a já citada de Hamburgo (em 2017), ou ainda em outros continentes, como o *Walt Disney Concert Hall* em Los Angeles (de 2003).

Chama a atenção, como já mencionado, que, mesmo com o aumento de possibilidades de se assistir a um concerto em casa até mesmo em tempo real por *streaming*, em grandes cidades como Paris e Hamburgo não se perdeu de vista a viabilidade da construção de uma grande sala com capacidade para grande público. No caso das duas, embora com preços de ingresso de

valor elevado (mesmo levando em conta o salário médio dessas cidades europeias), era comum estarem lotadas. Além do público local, muitas pessoas viajavam especialmente para assistirem concertos ao vivo nessas salas. Ou seja, o *streaming* não acabou com o desejo de se assistir um concerto ao vivo, que implica muito mais do que a música em si (adquirível no *streaming*), a aura de se ver os intérpretes no mesmo espaço, a boa acústica das salas e a sociabilidade dos melômanos. Ao menos, era assim antes da pandemia.

Pois, bem antes da pandemia, o mundo clássico já havia investido no *streaming* como forma de expandir seu público, restringido pelos limites físicos da sala e do local, ampliando também seus ganhos. A pioneira, mais uma vez, foi a *Philharmonie* de Berlim em 2009, com sua plataforma *Digital Concert Hall*, que possibilita tanto o *streaming* de concertos da sala em tempo real para a casa dos consumidores quanto o consumo de gravações *on-demand*. Já no mundo da ópera, as transmissões começaram ainda antes, em 2006, com o lançamento do *Metropolitan Opera House* da série *Metropolitan Opera: Live in HD*. Assim, havia a diferença dessas transmissões quanto às de Berlim no seu alvo, já que elas foram para as salas de cinema, com a utilização de seus recursos sonoros de espacialização do som, como o sistema Dolby. Portanto, embora estando ainda numa situação de reprodutibilidade mecânica, sem a co-presença de espectador e artista no mesmo espaço, a situação, de certa forma, se aproxima daquela do teatro. Afinal, sai-se de casa para um ambiente fechado, com acústica controlada, e possibilidade de sociabilidade com conhecidos e outros que compartilham um gosto comum. É fato curioso que, em muitas das transmissões do Metropolitan, mesmo naquelas que não eram ao vivo, o público do cinema aplaudia ao final, por mais que tivessem plena consciência de que os artistas em Nova York não poderiam ouvi-los.

Já no caso das transmissões da *Philharmonie* de Berlim, o aspecto da sociabilidade não existe, enquanto se depende, em termos de acústica, do quanto aquele determinado indivíduo investiu em sua aparelhagem particular de *home theater*. Esse aspecto da diferença da capacidade tecnológica acústica individual de cada lar ficou bastante evidente durante a pandemia do coronavírus. Por outro lado, podemos especular se a baixa qualidade sonora em grande parte dos dispositivos reprodutores não levaria a uma “regressão da audição”. Se Adorno (1999) reivindicava essa tese no final dos anos 1930 referente à escuta desconcentrada proporcionada pelos meios de comunicação de massa da época, podemos dizer que, além do aspecto da falta de concentração ainda reinante pelo fato de que a música é consumida no



ambiente doméstico, em tese não controlado, há uma perda acústica, algo ainda mais identificável depois de tudo o que se investiu na acústica de salas.

## Os desafios da volta às salas de concerto durante a pandemia

41

Com todo o investimento feito nas modernas salas de concerto, especialmente na Europa, a permanência da dinâmica da música feita com presença de público e todos os prejuízos trazidos à música para grandes efetivos ao serem fechadas as salas de concerto, seria no mínimo estranho que se aceitasse a pandemia sem buscar soluções para além das “lives”, ou seja, a busca de formas de, com adaptações, se voltar à abertura das salas.

Ainda no início da pandemia, um alarmismo tomou conta de todos: será que nunca mais teremos a experiência da sala de concerto? Diante do conformismo geral com as “lives” e o “novo” modelo, alguns músicos importantes expressaram seu temor em reportagens jornalísticas. Embora tenha organizado um festival *online* no início de julho de 2020 com o sugestivo nome *Distance/Intimacy*, o renomado pianista e regente Daniel Barenboim não deixou de manifestar sua apreensão com o futuro, mesmo dizendo acreditar que os espetáculos com público serão possíveis novamente: “Se eu pensasse que nunca mais poderia reger o ciclo do Anel [dos Nibelungos, de Wagner] ao vivo novamente, não posso dizer o que faria.” Barenboim também acusou o maior rigor com que salas de concerto foram consideradas pelas leis de segurança sanitária em comparação a outros espaços fechados, como restaurantes, apontando que isso refletiria um problema maior: a decadência da educação musical e falta de vontade política (KETTLE, 2020).

Com um arrefecimento da pandemia na Europa na metade do ano de 2020, mesmo ainda sem vacinação, algumas salas de concerto conseguiram voltar ao modo presencial com público no segundo semestre. Foi o caso da *Philharmonie* de Paris, em setembro de 2020, o mês normal de abertura das temporadas da *Philharmonie*, após as férias de verão europeias. Assim, no mês de setembro de 2020, além de um festival de *jazz* no início do mês<sup>7</sup>, foram oito concertos de música clássica na *Philharmonie* de Paris, sem contar os que são repetidos no dia seguinte, caso habitual dos concertos da Orquestra de Paris, residente do espaço. Além de adaptarem os programas com o intuito de não haver intervalo (durando no total pouco mais de uma hora até uma hora e meia), houve a implementação de medidas de distanciamento do público e o

---

<sup>7</sup> É importante dizer que, além da música clássica, a *Philharmonie* abre seus espaços ao *jazz* e à assim chamada *world music*, normalmente com fins-de-semanas dedicados à música de um determinado país ou região do mundo.

cancelamento do serviço de guarda de casacos e volumes. Alguns concertos com orquestras estrangeiras foram anulados, como o programa da *London Symphony Orchestra* com regência do britânico Simon Rattle, assim como o de solistas estrangeiros, como o violoncelista Yo Yo Ma. Outros músicos foram substituídos, como o regente Christoph von Dohnányi por Gianandrea Noseda. Substituições são comuns, mas não sabemos se esta foi em função de problemas de fechamento de fronteiras ou dificuldades de deslocamento por conta da pandemia.

O que se pode notar dos programas da *Philharmonie* de Paris (que podem ser consultados no *site* da instituição) é uma prevalência maior de músicos franceses ou que moram na França. Este não é propriamente um problema para a França, um dos grandes centros de música clássica do mundo, para onde muitos artistas estrangeiros em formação se dirigem para estudar e onde outros de renome preferem se instalar por diminuírem, assim, os deslocamentos entre as principais salas de apresentação, num circuito que inclui o *Concertgebouw* de Amsterdam, salas de Londres e Bruxelas, distâncias que podem ser percorridas por trem ou ônibus, além de viagens curtas de avião de Berlim, Viena e para a Itália. Com o fechamento de fronteiras e dificuldades para viagens de longa distância, a pandemia expõe mais essa imensa desigualdade entre diferentes países, como tantas outras já presentes anteriormente. Salas brasileiras, por exemplo, não contam com a mesma facilidade de circulação de músicos, embora, como veremos, a Sala São Paulo teve um caráter de exceção.

O mês de outubro de 2020 na *Philharmonie* de Paris parecia indicar que tudo ou quase tudo voltaria a ser como antes. Foram 18 concertos de música erudita (estamos excluindo as repetições e os concertos de outros gêneros, além do festival *Nuits Blanches*, que tem características especiais), praticamente o mesmo número de 2018, com 20 concertos, incluindo um Festival Jerusalém e vários estrangeiros, apesar dos cancelamentos do concerto da Orquestra de Shanghai, da Camerata Salzburg, do grupo de Jordi Savall, de uma ópera contemporânea em versão concerto e da Orquestra de Kinshasa. Alguns concertos tiveram durações grandes e intervalos, como a impressionante versão concerto de 4h25min da ópera *Khovanchtchina*, de Modest Mussorgski, regida por Valery Gergiev, com orquestra e coro do Teatro Mariinsky de São Petersburgo e cantores russos, no dia 4 de outubro de 2020.<sup>8</sup> Além desse espetáculo, houve concertos de quartetos de cordas e a ópera *Dienstag aus Licht*, de Karlheinz Stockhausen, com 3h25min de duração e um intervalo. Mesmo com o toque de

---

<sup>8</sup> Segundo informação de uma pessoa que esteve no concerto, houve um intervalo de 45 minutos, em que as pessoas foram orientadas a permanecerem de preferências em seus lugares, a não ser para irem aos banheiros. Os cafés estavam fechados. A orquestra e o coro tiveram uma redução no seu efetivo total.



recolher imposto a partir da segunda quinzena do mês, os horários dos espetáculos foram adiantados e eles puderam ser realizados. A partir de novembro de 2020, com novas medidas de restrição, os concertos com público foram todos cancelados e a sala passou a fazer transmissões *online*, só voltando a reabrir (e, com muitos concertos anulados ou postergados) na segunda metade de maio de 2021<sup>9</sup>.

No caso do Brasil, outubro de 2020 também foi um bom mês para os frequentadores de salas de concerto de São Paulo. Depois de manter uma temporada online, a Sala São Paulo reabriu para o público em 15 de outubro de 2020<sup>10</sup>, com os concertos de sua orquestra residente, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), seguindo os mesmos protocolos de uso de máscara, redução de público e ajuste de programas para um tempo menor de duração dos concertos sem intervalo. Segundo informações colhidas com frequentadores, após alguns primeiros concertos, o espaço do café chegou a abrir com limitações e distanciamento entre as mesas. O público dos primeiros concertos foi limitado aos assinantes, mas, aos poucos, houve a retomada até de alguns programas para distribuição de ingressos da OSESF, como o Passe Livre Estudantil. É importante dizer que a OSESF tem um regente estrangeiro contratado desde 2019, o suíço Thierry Fischer, presente em vários desses concertos. Além de Fischer, outro estrangeiro que colabora frequentemente com a OSESF e participou de concertos em janeiro e fevereiro é o regente inglês Neil Thompson, responsável pela Orquestra Filarmônica de Goiás (a orquestra teve vários músicos demitidos por problemas contratuais em 2020 e, no início de 2021, retomou apenas atividades educativas online). Portanto, Thompson já tinha residência no Brasil. Mas chamou a atenção a presença do pianista francês Alexandre Tharaud em concertos com orquestra ou recital em janeiro de 2021 (Tharaud teve um recital seu cancelado na *Philharmonie* de Paris, concerto que teria sido no dia 04 de novembro de 2020).

A Sala São Paulo ficou aberta até o final de fevereiro. Desde dezembro já havia um novo recrudescimento da pandemia no Brasil, mas o fechamento só ocorreu mesmo num momento

---

<sup>9</sup> Vale destacar que, no momento da escrita do artigo, grande parte da população parisiense já está vacinada contra o vírus da COVID-19.

<sup>10</sup> Nas outras poucas capitais brasileiras com temporadas de concertos regulares, apenas a sala Minas Gerais em Belo Horizonte chegou a abrir para o público pouco depois, fechou novamente e reabriu em 2021. No Rio de Janeiro, a Sala Cecília Meireles manteve temporada digital em 2020, só abrindo para o público em 17 de abril de 2021 (concerto para canto e piano, tendo durado uma hora e meia sem intervalo, seguindo protocolos de distanciamento), depois de muitos adiamentos da retomada presencial de sua temporada. O Teatro Municipal do Rio de Janeiro permanece sem concertos ou óperas com público. Insistimos que esse item do artigo se refere à abertura da sala para o público, permitindo que se desfrute do concerto ao vivo, com as condições de acústica de uma sala moderna. Os concertos com transmissão digital já existiam em muitas salas, tal como analisado no item anterior, com todos os questionamentos que lá apontamos.

próximo ao colapso do sistema de saúde, no final de fevereiro de 2021. Foi reaberta ao público na segunda metade de abril de 2021, embora, diferentemente de Paris, grande parte da população ainda não estivesse vacinada e os números de casos e mortes por COVID-19 ainda permanecessem altos.

## Um breve contraponto pelos clubes de jazz

Uma outra perspectiva para se pensar a situação musical da pandemia pode ser encontrada em um outro dispositivo musical que se encontra mais e mais sob ameaça de sobrevivência: o clube de jazz. Se este gênero musical já vinha perdendo público e espaço próprio ao longo dos últimos anos, a pandemia parece ter agravado ainda mais a situação. Muitos clubes fecharam, boa parte tem o futuro incerto e o tipo de frequência, bastante diferente da sala de concerto, é de futuro incerto para o mundo pós-pandêmico.

O “dispositivo clube de jazz”, como diz Olivier Roueff, apareceu ainda antes da Segunda Guerra mundial como um lugar dedicado à música e à dança. É apenas após este acontecimento catastrófico de dimensões mundiais e da emergência do estilo *bebop* com a figura paradigmática do saxofonista Charlie Parker que o clube de jazz se transforma em um local destinado sobretudo à escuta musical. A invenção deste dispositivo musical implicou um novo tipo de escuta de certa forma análogo aos primórdios da ópera, observa Roueff (2003, p. 326). O público vai ao clube “ouvir a música da orquestra sob o fundo de conversa e o tinir dos copos; e a conversa com amigos ou conhecidos contra um fundo de música jazz”. Desde então se instaura uma certa estetização social do espaço do clube, parte do público compõe uma rede fiel enquanto outra frequenta ocasionalmente. Embora sejam locais destinados à música, o público de jazz quase nunca se encontra mergulhado num silêncio absoluto. Boa parte dos clubes de jazz servem refeições e bebidas durante o concerto. Lembremos que uma cena clássica encontrada nos mais diversos filmes é a do músico, e conseqüentemente do público, em torno de uma cortina de fumaça durante a música. Há uma prática de escuta particular ao jazz que difere substancialmente da sala de concerto.

No seu estudo de campo sociológico, Roueff encontrou dois extremos em dois clubes franceses. No clube Pelle-Mêle, localizado na cidade de Marseille, de perfil mais tradicional, o público era mais reativo à música. Ele participava ativamente do concerto com aplausos nos solos e também conversando entre si durante a música. No clube *Instant Chavirés*, por outro lado, o público estava mais próximo daquele da música erudita. De perfil avant-gardiste a

programação deste clube localizado em Montreuil, subúrbio de Paris, impunha uma escuta atenta e silenciosa ao seu público. Embora situado entre estes extremos, o público num clube de jazz é, não obstante, mais informal do que em uma sala de concertos tradicional. Isto se deve, entre outras coisas, à arquitetura do lugar, observa Laurent Cugny (2002). Capaz de acolher um público de número reduzido, indo de poucas dezenas até no máximo três centenas, o clube de jazz, uma variante do cabaré diz o musicólogo, é apto a criar um ambiente musical íntimo distinto daquele das salas de concerto de maior envergadura. Não é raro encontrar alguns músicos um pouco mais audaciosos e se arriscando mais nos seus improvisos nos clubes do que nas salas de concerto ou nos festivais. Cugny dá como exemplo a compilação de registros realizados em 1965 do quinteto de Miles Davis no *Plugged Nickel*, um clube de Chicago e dos inúmeros álbuns gravados no *Village Vanguard*, um dos principais clubes de Nova York. Por outro lado, ao mesmo tempo que considera o clube de jazz como um dos locais fundamentais para o jazz, o autor observava que já nos anos 2000 o dispositivo se encontrava em crise.

De maneira semelhante às salas de espetáculo, como a *Philharmonie* de Paris, os clubes de jazz franceses receberam ajuda financeira do Centro Nacional da Música, órgão do governo, para não fecharem. Esta foi uma medida fundamental durante o primeiro e o segundo confinamento, pois eles impunham a interdição de qualquer atividade artística. Neste período, os clubes estavam totalmente fechados. Nos meses de julho a outubro, período do verão e início do outono, quando houve um certo relaxamento - mas nunca abolição - das medidas de distanciamento social, os clubes puderam operar de maneira parcial. De maneira geral, os concertos aconteceram com a presença de um público reduzido, sendo obrigatório o uso de máscaras. Mais tarde, quando o toque de recolher foi instituído por volta da metade de outubro de 2021, os clubes tiveram novamente que se adaptar. O clube *Sunset-Sunside*, por exemplo, antecipou os horários dos concertos. Tendo em vista que o horário imposto para o encerramento das atividades era de 20h, ele passou a programar shows às 16h e às 18h nos finais de semana. *Duc des Lombards*, um outro clube importante da cidade, preferiu fechar as portas e aguardar que as regras sejam flexibilizadas (YANKEBIAN, 2020). Embora de maneira ainda menos determinante do que a que acontece com a *Philharmonie*, os clubes de jazz da cidade de Paris também dependem da circulação dos turistas, o que além de tudo tem também aumentado o preço das suas entradas.

A situação é mais dramática nos Estados Unidos, terra de origem do jazz. O *The Blue Whale*, um dos principais clubes de Los Angeles, voltado sobretudo para o jazz contemporâneo,

anunciou no final de dezembro de 2020 que estava fechando definitivamente as suas portas. É uma grande perda para uma cidade carente de lugares semelhantes, observou o jornalista Nate Chinen (2020). Não muito longe dali, o *Hermosa Beach's Lighthouse Cafe*, que acolheu no passado Miles Davis e Chet Baker, está conseguindo sobreviver pelo simples fato do seu proprietário ter vendido o clube para um novo dono. Desde que reabriu, no entanto, o clube tem dedicado sua programação a uma variedade cada vez maior de gêneros para além do jazz. De certa forma, os próprios clubes de jazz contam com cada vez menos jazz nas suas programações (GUZMAN, 2021). Situação mais dramática, no entanto, vive a capital norte-americana. Washington assistiu ao fechamento dos clubes *Sotto*, *Alice's Jazz and Cultural Society*, *Tesfayes* e *Twins* desde que a pandemia invadiu a cidade que abriga o Capitólio. Como se já não bastasse, o *Blues Alley*, último clube inteiramente dedicado ao gênero na capital, está à procura de um novo lugar para poder se estabelecer. Os músicos lamentam este fim acelerado dos locais artísticos e de trabalho que nem um programa de ajuda nacional colocado em prática pelo governo federal norte-americano tem conseguido impedir (BERKON, 2021).

A situação não é melhor na cidade de Nova York, a capital internacional do jazz. O caso do *ShapeShifter Lab* é um dos mais dramáticos. Espaço dedicado à criação musical do jazz contemporâneo e dirigido pelo baixista Matthews Garrison, filho de Jimmy Garrison membro do quarteto clássico de John Coltrane, o *ShapeShifter Lab* entrou com um pedido de *crowdfunding* na tentativa de se manter ativo e de continuar existindo em uma eventual situação de pós-pandemia<sup>11</sup>. Um outro caso é o do mítico clube *Birdland*. Atualmente na sua quarta encarnação o *Birdland*, que abriu pela primeira vez em 1949, corre sérios riscos de fechar definitivamente as suas portas. Depois da sua primeira encarnação, que durou até 1965, o clube ficou fechado por mais de 20 anos, reabrindo as suas portas apenas em 1986. Foi necessário um renascimento, de certa forma institucional do jazz, para que o clube tivesse condições financeiras de reabrir.

Cada vez mais os clubes famosos da cidade se encontram inseridos em uma nova configuração que passa pela indústria do turismo, por fundações e por um circuito cada vez mais elitizado desta música. Não por acaso, sabendo deste papel social de atração musical e turística, o seu atual proprietário reclama com vigor do tratamento dispensado pela cidade de Nova York às casas de música, sobretudo aos clubes de jazz. Ele assinala que o eventual fechamento de um dos clubes mais tradicionais da cidade seria, ainda por cima, um péssimo

---

<sup>11</sup> Ver o site do espaço: <https://www.shapesifterlab.com/>

sinal dado a toda a comunidade do jazz. Ao final, não se trataria apenas de um local isolado, mas da totalidade da vida musical da cidade, particularmente do jazz (GOPNIK, 2021). O destino de outro dos mais importantes clubes da cidade foi, no entanto, selado, o *Jazz Standard* (Fig. 3) fechou definitivamente as suas portas no final de novembro 2020<sup>12</sup> (TSIOULCAS, 2020). Por fim, aquele que é talvez o clube mais famoso do mundo, o *Village Vanguard*, passou a disponibilizar no seu site uma série de concertos que podem ser adquiridos online ao custo de um ingresso. Paga-se assim por um show *livestream* mais ou menos o mesmo preço que se pagaria por uma entrada de fato no clube. Até o presente momento todos os concertos disponibilizados foram organizados especialmente para este novo formato. Com os músicos aparecendo mascarados e as imagens, evocando o auge do gênero nos anos 1950 e 1960, em preto e branco o *livestream* do *Village Vanguard* possibilita, ao menos por um instante, que o absoluto presente seja vivido como se fosse o passado.

Figura 3 – O clube Jazz Standard



Fonte: OLCOTT, 2020, não paginado.

No entanto, como foi bem observado por Ben Sisario e Giovanni Russonello (2020), o jazz e o músico de jazz têm uma dependência maior do concerto presencial em relação a outros gêneros, pois se fundamenta, sobretudo, na improvisação. Além disso, diferentemente de dispositivos como as salas de concerto que são, na maioria das vezes, públicas ou parcialmente

<sup>12</sup> Em um depoimento bastante emotivo a antiga garçonete do *Jazz Standards*, Emily Olcott (2020), descreve um pouco das suas experiências e lembranças do clube no qual trabalhou durante seis anos.

públicas,<sup>13</sup> o clube de jazz, o local por excelência para esta música, por ser um dispositivo inteiramente privado se encontra sob sério risco de desaparecimento devido à dificuldade de manutenção e de se adaptar ao confinamento.

## Considerações finais

Devido à situação imprevisível da pandemia, qualquer conclusão só pode ser provisória. Em se tratando tanto das salas de concerto quanto dos clubes de jazz não poderia ser diferente. Do lado dos clubes de jazz a tendência de agravamento da crise tende a se confirmar. Como Cugny já observava, estes dispositivos vêm diminuindo de quantidade e as suas programações têm sido cada vez mais ecléticas indo para além do jazz. Parece claro que uma parte considerável dos clubes de jazz no mundo tendem a fechar as portas. Resta saber como será o funcionamento daqueles que continuarão ativos. Eles provavelmente se tornarão ainda mais caros e desta maneira elitistas. O circuito turístico das grandes cidades globais poderá englobá-los de maneira ainda mais clara. Por outro lado, uma tendência dominante parece apontar para uma dissociação ainda maior entre a música jazz e o dispositivo clube de jazz. Uma outra possibilidade é que o *streaming* e todas as suas variantes seja definitivamente incorporado no funcionamento cotidiano dos clubes.

No caso das salas de concerto e dos teatros de ópera, de maneira geral, muitos ainda se encontram num compasso de espera do momento em que haja condições e permissões de reabertura, outros já reabriram, com redução de público ou não, mas a cautela se mantém. Há muita incerteza no meio, especialmente no caso daqueles, como o *Metropolitan Opera House*, que não contaram com ajuda do governo durante o fechamento, o que levou vários músicos a pedirem aposentadoria precoce (JACOBS, 2021). Em termos de auxílio financeiro, a situação parece ter sido melhor na França e na Alemanha, mas não se sabe o que acontecerá com o prolongamento da crise em termos das temporadas, de público e de possíveis demissões, caso a pandemia persista com novas ondas e novos fechamentos.

A tendência é que o *streaming* continue e se expanda para a atividade de várias salas, até mesmo porque ele já era uma realidade pré-pandêmica. Por outro lado, dificilmente se abdicará do dinheiro investido na construção de salas como a *Philharmonie de Paris* e outras salas

---

<sup>13</sup> No caso de algumas salas aqui evocadas, a *Philharmonie* de Paris teve sua construção financiada em parte pelo Ministério da Cultura francês e pela prefeitura de Paris, além de um aporte menor da região Île de France. No caso da Sala São Paulo, foi uma obra do governo do Estado de São Paulo e desde 2005 a sala é administrada pela Fundação OSESP, no modelo de organização social (OS), numa parceria público-privada.



modernas. Além do mais, há o aspecto aqui desenvolvido da importância da acústica e da aura da presença para a música erudita. A reabertura da *Philharmonie* de Paris e da Sala São Paulo no segundo semestre de 2020 (sem vacinação e já na expectativa de uma segunda onda, prevenida por cientistas, no caso de Paris, e, em plena pandemia, no caso paulista) mostra que há um desejo, ao menos, de que o mundo pandêmico ou pós-pandêmico não se restrinja aos espaços digitais.

## Referências

ADORNO, Theodor. *Dialética do Esclarecimento*. São Paulo: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Unesp, 2009.

ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Os pensadores - Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre Literatura e História de Cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BERANEK, Leo. The Acoustical Design of Concert Halls. *Building Acoustics*, n.1, v.1, p. 3-25, 1994.

BERANEK, Leo. Concert hall acoustics: Recent findings. *The Journal of the Acoustical Society of America*, n. 139, v. 4, p. 1548–1556, 2016.

BERKON, Eliza. With Just One Full-Time Jazz Club Left In The District, Local Musicians Contemplate Their Future. *DCist*, 11 mar. 2021. Disponível em: <https://dcist.com/story/21/03/11/jazz-clubs-shutter-watershed-moment-for-jazz-musicians/> Acesso: 02 abr. 2021.

CHINEN, Nate. The Blue Whale, Beloved Hub of the Jazz Scene in Los Angeles, Announces Permanent Closure. *WGBO.org*, 31 dez. 2020. Disponível em: <https://www.wbgo.org/music/2020-12-31/the-blue-whale-beloved-hub-of-the-jazz-scene-in-los-angeles-announces-permanent-closure#stream/0> Acesso: 02 abr. 2021.

CUGNY, Laurent. Les lieux du jazz, *Observatoire Musical Français*, 2002, inédito. Disponível em: <https://www.laurentcugny.org/textes--bibliographies--master> Acesso: 02 abr. 2021.

DENNING, Michael. *Noise Uprising: the audiopolitics of a world musical revolution*, London/New York, Verso, 2015.

GOPNIK, Adam. Saving Birdland—and Jazz History. *The New Yorker*, 04 mar. 2021. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/saving-birdland-and-jazz-history> Acesso: 02 abr. 2021.

GUZMAN, Richard. Hermosa beaches lighthouse cafe plans to reopen in march under new ownership. *Dailybreeze*, 02 fev. 2021. Disponível em: <https://www.dailybreeze.com/2021/02/02/hermosa-beachs-lighthouse-cafe-plans-to-reopen-in-march-under-new-ownership/> Acesso: 02 abr. 2021.

JACOBS, Julia. The Met Opera's Musicians, Unpaid Since April, Are Struggling. *The New York Times*, 15 March 2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/03/15/arts/music/metropolitan-operapandemic.html>Acesso em: 11 abr 2021.

JASPER, Sandra Acoustic Ecologies: Architecture, Nature, and Modernist Experimentation in West Berlin. *Annals of the American Association of Geographers*, n.110, v.4, p. 1114-1133, 2020.

JOHNSON, James *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley: University of California Press, 1995.

KETTLE, Martin. Interview - Daniel Barenboim: "If I could never conduct a live Ring cycle again, I don't know what I would do". *The Guardian*, 9 jul. 2020. Disponível em: [https://www.theguardian.com/music/2020/jul/09/daniel-barenboim-if-i-could-never-conduct-a-live-ring-cycle-again-i-dont-know-what-i-would-do?fbclid=IwAR01kKSFKu\\_TQwjupTMz4mx7Bjn5I7V3qjv7IJgV\\_JxhgECX5F5D1oox-xQ](https://www.theguardian.com/music/2020/jul/09/daniel-barenboim-if-i-could-never-conduct-a-live-ring-cycle-again-i-dont-know-what-i-would-do?fbclid=IwAR01kKSFKu_TQwjupTMz4mx7Bjn5I7V3qjv7IJgV_JxhgECX5F5D1oox-xQ) Acesso: 31 jan. 2021.

LEVINE, Lawrence. *Highbrow/Lowbrow: the emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

LYRA de CARVALHO, Frederico. "Excesso musical da pandemia". *Lugar Comum*, n. 57, abril 2020, p. 234-244.

MAISONNEUVE, Sophie. L'industrie phonographique et la patrimonialisation de la musique dans la première moitié du XXe siècle. *Le Temps des Médias – Revue d'histoire*, n. 22, juin 2014.

OLCOTT, Emily. "I Remember the Jazz Standard". *Blog*, 02 dec. 2020. Disponível em: <https://emilyolcott.medium.com/i-remember-the-jazz-standard-b1fab2de8389> Acesso: 02, abr. 2021.

ROUEFF, Olivier. De la légitimité du jazz. *Le(s) public(s) de la culture*. Paris: Presses de Science Po, 2003, p. 319-360.

SISARIO, Ben; RUSSONELLO, Giovanni. Jazz Lives in Clubs. The Pandemic Is Threatening Its Future. *New York Times*, 08 set. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/09/08/arts/music/jazz-clubs-coronavirus.html>. Acesso: 02 abr. 2021.

STREECK, Wolfgang. *Buying time: the delayed crisis of democratic capitalism*. London/New York: Verso, 2017.

THOMPSON, Emily. *The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900 – 1933*. Cambridge: MIT Press, 2002.

TSIOULCAS, Anastasia. Jazz Standard, One Of New York's Top Clubs, Closes Due To Pandemic. *NPR*, 02 dez, 2020. Disponível em: <https://www.npr.org/2020/12/02/941300811/jazz-standard-one-of-new-yorks-top-clubs-closes-due-to-pandemic> Acesso: 02 abr. 2021.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

YANBEKIAN, Annie. Couvre-feu : trois clubs de jazz parisiens entre combativité et pragmatisme. *France tv info*, 15 out. 2020. Disponível em: [https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/jazz/couvre-feu-trois-clubs-de-jazz-parisien-entre-combativite-et-pragmatisme\\_4142547.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/jazz/couvre-feu-trois-clubs-de-jazz-parisien-entre-combativite-et-pragmatisme_4142547.html). Acesso: 02/04/2021.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



# Ser ou não ser armorial: uma enquete virtual

Marília P. Santos  
Universidade Federal de Pernambuco  
marilia\_05030@hotmail.com  
@mar\_ilha.marilia

Resumo: O Movimento Armorial foi estreiado em 18 de outubro de 1970. Ele tinha como objetivo criar uma arte “erudita” autenticamente brasileira, baseada no Barroco Ibérico e nas culturas populares do interior do Nordeste do Brasil. Foi liderado por Ariano Suassuna e composto por artistas e intelectuais do Nordeste. Após mais de 51 anos, seus ecos continuam aparecendo de várias formas nas cenas culturais, intelectuais e artísticas do país. E a música tem sido uma das expressões que mais se destaca. Entre 2015.2 e 2017.1 fiz uma pesquisa, com o objetivo de estudar e analisar as influências e repercussão do armorial na música “pernambucana” atual. Dentre os procedimentos metodológicos, realizei um questionário com ouvintes/receptores, para entender melhor a abrangência da música armorial e seus ecos. O objetivo desse trabalho é disponibilizar esse material dos/as ouvintes, para que estudiosos/as e pesquisadores/as possam utilizá-lo, pois no processo criativo o receptor é de fundamental importância.

Palavras-chave: Música, Música armorial, Etnomusicologia, Musicologia, Cultura popular.

## To be or not to be armorial: a virtual survey

Abstract: The Armorial Movement was launched on October 18, 1970. Its objective was to create an authentically and “erudite” Brazilian art, based on the Iberian Baroque and popular cultures of the interior of Northeastern Brazil. It was led by Ariano Suassuna and composed of artists and intellectuals from the Northeast. After more than 51 years, its echoes continue to appear in various forms in the country's cultural, intellectual and artistic scenes. And music has been one of the expressions that stands out the most. Between 2015.2 and 2017.1 I did a research, with the aim of studying and analyzing the influences and repercussions of the armorial in current music of Pernambuco. Among the methodological procedures, I carried out a questionnaire with listeners/receivers, to better understand the scope of armorial music and its echoes. The objective of this paper is to make this material available to the listeners, so that scholars and researchers can use it, as in the creative process the receiver is of fundamental importance.

Keywords: Music, Armorial Music, Ethnomusicology, Musicology, Popular Culture.

## Introdução

Na segunda metade do século XX, um grupo de artistas e intelectuais, liderado pelo escritor Ariano Suassuna, buscava criar uma arte “erudita” autenticamente brasileira, baseada no Barroco Ibérico e nas culturas populares do interior da região Nordeste do Brasil. Nasceu, então, em 18 de outubro de 1970, o Movimento Armorial (MORAES, 2000; NÓBREGA, 2000). Após mais de 51 anos seus ecos continuam aparecendo de várias formas nas cenas culturais, intelectuais e artísticas do país. E a música tem sido uma das expressões que mais tem se destacado.

Entre 2015.2 e 2017.1 fiz uma pesquisa de mestrado – *Ecos Armoriais: influências e repercussão da Música Armorial em Pernambuco* –, financiada pela CAPES, com o objetivo

de analisar as influências e repercussão do armorial na música “pernambucana” atual. Dentre os procedimentos metodológicos, realizei entrevistas com alguns dos primeiros “criadores” da Música Armorial: Clóvis Pereira, Zoca Madureira, Antonio Nóbrega, e com artistas que fazem trabalhos com algum tipo de influência armorial: Antúlio Madureira, Sérgio Campelo, Fabiano Menezes, Dierson Torres, Nelson Almeida, Sérgio Ferraz. Para entender melhor a abrangência da música armorial e seus ecos, realizei um questionário com ouvintes/receptores.

A música é um fenômeno cultural e se manifesta de diversas maneiras nas sociedades (PINTO, 2001). Uma mesma sociedade pode ter inúmeros conceitos diferentes do que é música, todos convivendo juntos no mesmo ambiente, inclusive. Para compreender o que é e como aparecem os *Ecos Armoriais* encontrados na música produzida na atualidade é preciso saber como as pessoas a entendem, quais significados elas criam em torno dessa música, sejam aqueles advindos de quem a produz – composição e performance –, seja em relação a quem recebe – ouvintes.

Jean-Jacques Nattiez, ao falar do processo de criação e recepção da música em sua teoria tripartite, explica que o/a receptor/a projeta configurações simbólicas que são independentes do processo *poiético*. Este diz respeito à construção da obra, diferenciando-se do processo estético, que só existe a partir de um processo de percepção que envolve o/a receptor/a (NATTIEZ, 1989, p. 17). O/A receptor/a nunca é apenas um agente passivo que recebe a obra tal como qual foi feita e projetada. Ele/a age sobre os significados que a constituem, criando, inclusive, outras configurações simbólicas.

O questionário realizado para compreender melhor como as pessoas têm entendido a música armorial foi feito por meio de uma rede social (Facebook). Ele foi enviado individualmente (*inbox*) para aproximadamente quinhentas pessoas, acompanhado por uma pequena explicação sobre a pesquisa e seus objetivos. Houve o retorno de noventa. Enumerei cada uma de acordo com o recebimento das respostas.

O objetivo desse trabalho é disponibilizar todo esse material dos/as ouvintes, para que outros/as estudiosos/as e pesquisadores/as também possam utilizá-lo. Foram realizadas duas perguntas: “O que é música armorial?” e “Você consegue perceber a influência desse tipo de música na atualidade?”

## O que é música armorial? (respostas das/os ouvintes)

As respostas estão na ordem em que foram recebidas e a escrita está mantida como cada um/a colocou no questionário.

53

Resposta recebida em 24 de agosto de 2016: “A mistura do clássico com elementos regionais” (OUVINTE 1, 2016) – mulher, pernambucana, residente em Pernambuco, não musicista.<sup>1</sup> Respostas recebidas em 04 de outubro de 2016: “Desconheço a exatidão do termo, mas suponho ser a música instrumental desenvolvida em conjunto” (OUVINTE 2, 2016) – mulher, 27 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, não musicista. “Eu não sei o que é música armorial” (OUVINTE 3, 2016) – homem, 28 anos, alagoano, residente em Pernambuco, não músico. “É a música resultante do movimento de mesmo nome, idealizada por Ariano Suassuna, que buscava uma arte erudita nordestina, buscando o imaginário sertanejo” (OUVINTE 4, 2016) – homem, 23 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

Dentro dos contextos históricos do Movimento armorial, entendo que tal arte musical é tratada de forma híbrida, utilizando-se dos aspectos marcantes/característicos de práticas musicais tradicionais do nordeste brasileiro influenciados pela cultura ibérica (bandas de pife, cantorias de repente, caboclinhos, e outros), agregados aos padrões da música erudita europeia, em especial, a música medieval ibérica, detectando as aproximações estruturais musicais presentes nas duas expressões. Desta forma, iniciou-se uma sonoridade bastante peculiar a esta construção musical, gerando uma maneira diferenciada de compor música nordestina seguindo parâmetros europeus. (OUVINTE 5, 2016) – mulher, 23 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, musicista.

“Para mim, música armorial seria a música baseada nas raízes sertanejas nordestinas. Assume um caráter quase ‘folclórico’, no sentido de beber da fonte da cultura do povo” (OUVINTE 6, 2016) – homem, 26 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

A música popular folclórica da região do nordeste do Brasil, que por sua vez, se construiu por influência de outras culturas como: Árabe, Africana, Portuguesa, Holandesa..., A música Armorial é essa música de raiz trajada, organizada por instrumentos, formação e músicos eruditos; imitando a forma e sonoridade dos instrumentos rústicos. (OUVINTE 7, 2016) – homem, 35 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

“Uma música construída com raízes tradicionais nordestina usando-se de elementos eruditos” (OUVINTE 8, 2016) – homem, 35 anos, pernambucano, residente em Pernambuco,

---

<sup>1</sup> Musicista nesse contexto é a mulher que faz música, tocando e/ou cantando. Não somente a pessoa que aprecia música. Por conta de um problema com meu computador, perdi 3 questionários. Os dos/as ouvintes 17, 40 e 54.

músico. “Um movimento onde se pretendia enaltecer a música nordestina-pernambucana a partir de uma linguagem erudita” (OUVINTE 9, 2016) – homem, 36 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

Respostas recebidas em 05 de outubro de 2016:

Vejo a música Armorial com uma perspectiva Eurocêntrica onde a música (cultura) erudita busca uma identidade regional se apropriando e delimitando uma "autenticidade"... há um purismo no movimento armorial tal como foi concebido que é bem típico do modernismo. (OUVINTE 10, 2016) – homem, residente em Pernambuco, músico. (Não respondeu nenhuma dessas perguntas. Mas eu tenho conhecimento disso).

“Um movimento artístico que visa destacar a música erudita com elementos da tradição nordestina” (OUVINTE 11, 2016) – mulher, 25 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, musicista. “Movimento criado na década de 1970 que buscava criar uma música “erudita” e nordestina ao mesmo tempo. Personagens como Ariano Suassuna e o maestro Cussy de Almeida foram emblemáticas nessa construção” (OUVINTE 12, 2016) – homem, 44 anos, paulista, residente em Pernambuco, músico.

Eu nunca tive até então muito envolvimento com trabalhos musicais no contexto armorial. Exceto, quando participei da Semana da Música da UFPE no ano de 2015, em que a instituição adotou o tema “Movimento Armorial 45 anos”. Nessa eventualidade, eu, junto com alguns amigos formamos um grupo instrumental com repertório de música popular e incluímos duas músicas armoriais no repertório, as quais foram: “Mourão” do compositor Guerra Peixe e “Romance e Galope” do compositor Egildo Vieira. O pouco que sei sobre a música armorial, é que a mesma procura misturar raízes da música folclórica e popular do Nordeste com elementos ibéricos. Uma concepção que começou com o escritor Ariano Suassuna na literatura e depois se espalhou para outros movimentos artísticos como a música e a dança. Me parece uma tentativa de denotar, no contexto musical, uma característica mais erudita para a música popular nordestina. Para mim, o produto final soa muito interessante e consigo me identificar muito com uma música armorial quando a ouço. Ela me passa uma forte identidade nordestina. (OUVINTE 13, 2016) – homem, 23 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

“Uma música que amarra as influências das expressões populares com a música erudita. Criando um tipo de música singular ligada diretamente ao jeito, o cheiro e as texturas do Nordeste” (OUVINTE 14, 2016) – homem, 32 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

Música Armorial. Lembra algo ligado a Ariano Suassuna. Contudo, sinceramente não sabia da ligação da música clássica a popular. Vim saber na verdade, por curiosidade no google. Pouco investido e divulgado, infelizmente. Embora seja a raiz da nossa cultura nordestina. Quis dizer: pouco investimento. (OUVINTE 15, 2016) – mulher, 40 anos, pernambucana, residente em Pernambuco. Não respondeu se é musicista ou não. Sobre isto escreveu o seguinte: “Não sou da área, mas curto” (OUVINTE 15, 2016).

“Música armorial é um movimento que preza pela cultura de raízes, algo tipicamente Nordeste como: os romances em poesias, literatura de cordel, música de viola, pífano, junto a arte de xilogravura que faz toda a ilustração da obra” (OUVINTE 16, 2016) – homem, 30 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, não músico.

Respostas recebidas em 06 de outubro de 2016: “Uma música de cunho erudito, apresentando característica nordestina, ora feita com instrumentos tradicionais do nordeste ora feita com orquestra de cordas, de câmara ou sinfônica” (OUVINTE 18, 2016) – homem, 21 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico. “Eu não sei muita coisa sobre esse tipo de música. Só que é erudita com características do nordeste” (OUVINTE 19, 2016) – mulher, residente em Pernambuco, musicista. (Não respondeu nenhuma dessas perguntas. Mas eu tenho conhecimento disso). “No meu entendimento, é uma mistura de música européia (*sic*) do período renascentista, no que tange à parte teórica musical, com os cânticos entoados por populares que foram transmitidos oralmente desde a era da colonização portuguesa aqui no Nordeste” (OUVINTE 20, 2016) – homem, 49 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

Não sei o conceito. Mas tenho o sentimento que é algo que fala da nossa origem pernambucana. Nosso povo, nossa vida, nosso amor e apego pela terra. Nossa terra. Ela tem nossa cara, expressa nosso sentimento coletivo, elevando e propagando nossa cultura. (OUVINTE 21, 2016) – mulher, 67 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, não musicista.

Respostas recebidas em 08 de outubro de 2016: “A música Armorial, foi um movimento artístico inspirado no sertanejo. Tendo como fundador o escritor Ariano Suassuna, um movimento que inclui todas as artes, não só a música” (OUVINTE 22, 2016) – homem, 35 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico. “Como sou do nordeste e conheço a história fica mais fácil responder. Surgiu com a intenção de valorizar os preceitos da música do nordeste com o erudito, essa era a intenção de Ariano Suassuna” (OUVINTE 23, 2016) – mulher, 48 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, musicista.

Respostas recebidas em 09 de outubro de 2016:

É uma música que surgiu no Movimento Armorial, liderado por Ariano Suassuna. Tem uma proposta de quebrar as barreiras entre as músicas ditas popular e erudita, criando uma linguagem que expressa o popular/folclórico/cultura regional de maneira mais rebuscada. (OUVINTE 24, 2016) – mulher, 24 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, musicista.

“Música ligada ao movimento Armorial, pensado por Ariano Suassuna, transformando a música erudita nordestina, fazendo música com instrumentos regionais” (OUVINTE 25, 2016) – mulher, 26 anos, pernambucana, residente na Paraíba, musicista.

Respostas recebidas em 12 de outubro de 2016: “Música armorial é a música que une o estilo nordestino com o erudito. Músicas inspiradas em instrumentos regionais como rabeca, viola e pífano, além das cantorias, que busca elementos de suas raízes ibéricas” (OUVINTE 26, 2016) – mulher, 27 anos, pernambucana, residente na Paraíba, musicista. “É a música que tem em seus elementos constituintes, como harmonia, ritmo e melodia, o eco dos traços e costumes de um dado povo” (OUVINTE 27, 2016) – mulher, 35 anos, paraibana, residente na Bahia, não musicista. (Embora tenha respondido que não é musicista, tenho conhecimento de que ela toca um instrumento, pelo menos).

Não conheço muito sobre música armorial. Num raso conhecimento sei que o Movimento Armorial foi um movimento encabeçado pelo mestre Ariano Suassuna e que buscava agregar os elementos típicos nordestinos na arte dita erudita. No caso da música, trazer, por exemplo, o uso dos modos musicais comumente utilizados na música popular nordestina, os instrumentos (como a rabeca), a temática e etc. (OUVINTE 28, 2016) – homem, 21 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

Respostas recebidas em 24 de outubro de 2016:

Um tipo de música que tentou perpetuar uma ideia de música erudita brasileira genuína usando elementos da música de tradição oral do nordeste especificamente, além de músicas de origem europeia como as músicas da península ibérica misturada com a música erudita. Uma espécie de versão nordestina dos movimentos nacionalistas dentro da música. (OUVINTE 29, 2016) – homem, 24 anos, paulista, residente em Pernambuco, músico.

O Movimento Armorial surgiu na década de 70 em Pernambuco com o objetivo de representar as expressões populares nordestinas com relação a música de viola, rabeca e pífano e através da literatura de cordel e suas xilogravuras. Seu principal mentor foi Ariano Suassuna, que incentivou o início desse movimento com enfoque na pintura, música, literatura, cerâmica, dança, escultura, tapeçaria, arquitetura, teatro, gravura e cinema. (OUVINTE 30, 2016) – homem. (Não respondeu nenhuma dessas perguntas pessoais).

“Música Armorial é um estilo musical formado a partir do Movimento Armorial, que busca valorizar os elementos da cultura popular brasileira e mostrar quão rica e distinta é a música comercialmente pop mundial” (OUVINTE 31, 2016) – homem, 26 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico. “É a experiência de se fazer uma música erudita nordestina utilizando como fonte inspiracional as cantorias da região e seus acompanhamentos típicos, como a rabeca, a viola sertaneja e a banda de pífanos” (OUVINTE 32, 2016) – homem, 37 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, não músico. “Penso

que a musical armorial seja o resultado de um estilo que abarca características e traços da cultura nordestina. Imagino que parte das composições musicais deste estilo surgem como reflexo e influência de uma vivência no nordeste brasileiro” (OUVINTE 33, 2016) – homem, 30 anos, pernambucano, residente em Minas Gerais, músico.

57

O que eu já li sobre o assunto é que é uma música popular que tenta ser convertida em música erudita, principalmente aqui no Nordeste. Se não me engano tem alguma relação com Ariano Suassuna. É uma tentativa de transformar música popular, ou arte popular, em algo erudito. (OUVINTE 34, 2016) – homem (não respondeu esse item), 42 anos, pernambucano, residente em Pernambuco. Não respondeu se é músico ou não.

“Música erudita que traz consigo elementos das raízes populares da nossa cultura” (OUVINTE 35, 2016) – mulher, 28 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, musicista. “Que eu saiba, o Movimento Armorial tinha como objetivo a criação de um tipo de arte erudita local. A música Armorial, pra mim, é a música produzida pelos artistas que participaram deste movimento” (OUVINTE 36, 2016) – homem, 36 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

Respostas recebidas em 30 de outubro de 2016: “Eu penso que seja o gênero musical relacionado ao Movimento Armorial. Gênero que contém elementos essencialmente nordestinos, sem influência clara de cultura adversas” (OUVINTE 37, 2016) – homem, 25 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

É a música que retrata o nosso sertão. Tem estrutura modal ou polimodal, podendo se concentrar no modo jônio ou eólio. Porém, os modos mais característicos são dórico e lídio-mixolídio. Vejo a música armorial como uma música de concerto instaurada sobre os elementos do folclore e da cultura popular do nordeste, principalmente o sertão pernambucano, já que seu principal mentor, Ariano Suassuna, foi um paraibano erradicado no Recife. (OUVINTE 38, 2016) – homem, 32 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

“Não tenho conhecimento. Já ouvi vagamente o termo” (OUVINTE 39, 2016) – mulher, 51 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, não musicista.

É um estilo musical que emergiu a partir dos anos 70 e buscou sofisticar a música nordestina dando-lhe um perfil erudito. Seu padrinho foi o escritor Ariano Suassuna que se inspirava em elementos da cultura popular como a literatura de cordel, os mamulengos, a xilogravura, como também o pífano, a viola e a rabeça, para produzir uma musicalidade genuinamente regional e brasileira. (OUVINTE 41, 2016) – homem, residente em Pernambuco. (Não respondeu nenhuma dessas perguntas. Mas eu tenho conhecimento das informações que aqui coloquei).

Pouco ouvi falar sobre música armorial enquanto estive na Universidade, ou talvez não dei a devida importância quando alguém falou desse movimento para mim. Não conseguiria falar muito bem no assunto porque não tenho tanto conhecimento, porém, pelo que já ouvi é relacionado à cultura nordestina, os instrumentos mais



apropriados para acompanhar os cordéis e as danças. (OUVINTE 42, 2016) – mulher, 28 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, musicista.

Para mim, música armorial é todo o repertório que me remeta à música nordestina, não ritmos locais como frevo, maracatu, forró, mas um tipo de música em que me reporte à vida e ao homem sertanejos. Eu percebo isso pela instrumentação (percussão, cordas friccionadas, flauta transversa, acordeon), pelo padrão rítmico bastante marcante, pela presença do sistema modal (em geral os modos mixolídio, lídio e a escala nordestina que é uma fusão entre estes). Além do fato de lembrar a nossa música, também me remete à música profana medieval (baixa Idade Média) como danças e canções desta época. (OUVINTE 43, 2016) – homem, 22 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

A música Armorial é aquela que leva em sua composição elementos pertencentes à cultura popular nordestina, trazendo em si instrumentos musicais típicos da região juntamente com os mais utilizados em grupos de câmara, além de possuir elementos da música modal com influências do barroco, mas com ritmos nordestinos. (OUVINTE 44, 2016) – homem (não respondeu a essa pergunta, nem disse a idade), pernambucano, residente em Pernambuco, músico (não respondeu a essa última também, mas sei que é músico).

“Um estilo musical com influências eruditas e da cultura nordestinas” (OUVINTE 45, 2016) – homem, 36 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico. “Música Armorial é música erudita com elementos da música popular nordestina” (OUVINTE 46, 2016) – mulher, 31 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, musicista. “É uma música que busca valorizar as raízes culturais nordestinas e que busca inspiração nas canções da região, na sonoridade dos instrumentos típicos e também na vida do sertanejo/nordestino. Uma música dita “erudita”, mas com raízes populares” (OUVINTE 47, 2016) – mulher, 24 anos, pernambucana, residindo no Rio Grande do Sul, musicista.

É uma música de concerto baseada na pesquisa e recriação de formas de expressão do folclore musical brasileiro, dialogando também com a música antiga europeia – entenda-se: medieval, renascentista, barroca e pré-clássica, nos resquícios que se apresentam na cultura tradicional brasileira e também em elementos vindos da pesquisa. Também é ligada às ideias do modernismo nacionalista de Mário de Andrade e Villa-Lobos, na busca pela autenticidade para a música de concerto brasileira, através do diálogo com o folclore musical. Uma sonoridade singular dentro da música de concerto brasileira, que nos anos de 1970 vivia uma influência grande das vanguardas europeias e sua complexidade. Nesse panorama, o armorial tem como proposta uma busca pela expressão singela e direta. (OUVINTE 48, 2016) – homem, 27 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

“Acho que a junção da música erudita com a música popular do nordeste Brasileiro” (OUVINTE 49, 2016) – mulher, 26 anos, pernambucana, residindo em Pernambuco, musicista. “Não sei responder de forma direta o que seria música armorial, já que não tenho contato ou se tenho realmente não o percebo” (OUVINTE 50, 2016) – homem, 21 anos, paulista, residindo em Pernambuco, músico.



A priori um projeto objetivado em uma sonoridade popular/raiz/folclórica com um embasamento/aprofundamento do erudito ou melhor dizendo um aprofundamento do conceitual erudito em uma musicalidade folclórica em seu sentido + amplo! (OUVINTE 51, 2016) – homem, 55 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, não músico.

59 “Para mim, a música Armorial é a nossa valorização musical como nordestinos, que se deu no Movimento Armorial a fim de valorização não só da música mas como da arte da dança, das artes plásticas, tudo teve um sentido nessa época” (OUVINTE 52, 2016) – mulher, 26 anos, paraibana, residindo na Paraíba, musicista. “É a música resultante da fusão da tradição musical europeia com os elementos da música nordestina, atribuindo uma certa erudição à imagem da música popular tradicional” (OUVINTE 53, 2016) – mulher, 23 anos, pernambucana, residindo em Pernambuco, musicista. “Música de origem nordestina, composta, tocada ao estilo e maneira da música Barroca, especialmente, a que lembra J. S. Bach. Ou seja, ter uma forma e utilizar instrumentos musicais de concerto” (OUVINTE 55, 2016) – homem, 56 anos, paraibano, residindo na Paraíba, músico. “Música que busca retratar determinado povo ou região” (OUVINTE 56, 2016) – homem, 31 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico. “Comecei a estudar música agora, mas não na faculdade ainda. Não entendo nada, nem ainda tinha ouvido falar em Música Armorial” (OUVINTE 57, 2016) – mulher, 35 anos, pernambucana, residindo na Paraíba, não musicista.

“É toda música produzida pelos compositores que fizeram e fazem parte do Movimento Armorial criado por Ariano Suassuna em 1970” (OUVINTE 58, 2016) – homem, 24 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico. “É a música desenvolvida no período citado no texto acima [breve explanação que havia no documento enviado], que buscava criar uma música nos moldes erudito, embora com raízes fincadas na música/cultura popular nordestina brasileira” (OUVINTE 59, 2016) – mulher, 22 anos, pernambucana, residindo em Pernambuco, musicista. “Confesso não conhecer muito acerca dela. Mas pelo que conheço, é uma música maravilhosa e muito representativa para o cenário cultural do nosso estado e mesmo tendo influência no país” (OUVINTE 60, 2016) – homem, 27 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, não músico.

Respostas recebidas em 31 de outubro de 2016: “É a criação de uma arte erudita valorizando as raízes culturais brasileiras” (OUVINTE 61, 2016) – homem, 30 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico. “Para mim é a música a partir do Movimento Armorial” (OUVINTE 62, 2016) – homem, 43 anos, paraibano, residindo em

Pernambuco, músico. “Pelo pouco conhecimento que tenho sobre o assunto, a meu ver a música armorial seria um estilo voltado à cultura musical erudita do nordeste do Brasil” (OUVINTE 63, 2016) – homem, 24 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

Respostas recebidas em 04 de novembro de 2016:

É uma música de estrutura erudita com “sotaque” nordestino. Música de estrutura erudita, mas que ressalta elementos musicais da música popular nordestina. Música erudita com sonoridade de nordeste. Percebo ainda uma influência maior do estado de Pernambuco. (OUVINTE 64, 2016) – mulher, 33 anos, pernambucana, residindo em Pernambuco, musicista.

“É a fusão da música regional pernambucana com a música erudita” (OUVINTE 65, 2016) – homem, 24 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

Depende muito. Se a música armorial é concebida, apenas, como um movimento voltado à cultura nordestina sertaniense, pouco se nota a influência. Entretanto, se concebida como cultura geral da nação, tenho dois pontos de vista: 1. Diretamente. Neste caso, não. Devido à intenção de quem produz música. Maioria de nossa produção musical (generalizar, não poderia) não desenvolvem trabalhos musicais com a intenção de fazer música com o teor armorial ou com influência armorial. 2. Indiretamente. Neste caso, sim. Falo de trabalhos musicais onde, inconscientemente, se fazem presentes elementos armoriais. Ou seja, mesmo sem a intenção dos compositores. Músicas como o Axé, Sertanejo Universitário, Samba, Pagode... levam traços da cultura popular. (OUVINTE 66, 2016) – homem, 30 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

*A priori*, eu poderia dizer que a “música armorial” é toda aquela que, em sua concepção e composição, busca se alinhar com os preceitos estéticos do Movimento Armorial. Por outro lado, todo movimento estético transita num espaço cronológico e, para continuar influenciando a produção artística, em muitos casos, tal movimento precisa ajustar-se ao mundo em que se insere. Não se trata de uma mudança na essência, mas nas formas de se discursar sobre essa essência. Creio que o que acontece com a Música Armorial é mais ou menos isso: buscar manter a essência estética por meio de novas formas de discurso. (OUVINTE 67, 2016) – homem, 30 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

“Movimento artístico-cultural, com finalidade de promover a arte e cultura do nordeste” (OUVINTE 68, 2016) – homem, 46 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico. “É um movimento musical que faz música erudita utilizando a cultura do Nordeste e seus ritmos ou vice-versa. É a mistura de técnicas com jeito de tocar, instrumentos eruditos com regional e o popular com clássico” (OUVINTE 69, 2016) – homem, 31 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico. “É a tentativa e a busca pela criação da arte erudita, preservado as raízes culturais nacionais” (OUVINTE 70, 2016) – homem, 20 anos, paulista, residindo em Pernambuco, músico.

É uma corrente artística com características distintas e familiares do nordeste e que acredito tem a ver com literatura de cordel e cultura popular. É um tipo de música que eles misturam banda de pífano e outros instrumentos. Tive conhecimento da música armorial através da influência de Ariano Suassuna, mas não sei muita coisa. (OUVINTE 71, 2016) – mulher, 30 anos, pernambucana, residindo em Pernambuco, não musicista.

“Para mim seria um tipo de música erudita mas com traços da cultura nordestina” (OUVINTE 72, 2016) – mulher, 31, pernambucana, residindo em Pernambuco, musicista.

Música Armorial é a tentativa de consolidar características próprias mesmo recebendo influências de outras culturas. Ela consegue transformar a imagem da música nordestina que seria de lamento/festeira, por exemplo, em outra com fibra, marcante, e mesmo assim, sem perder a essência do homem que sofre com a seca e que acorda todos os dias para lutar novamente. (OUVINTE 73, 2016) – homem, 36 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

“Música Armorial, para mim, é uma linguagem musical que apresenta ritmo, melodia e harmonia que lembram uma vida campestre, rústica, com traços de melancolia, alegria e fantasia” (OUVINTE 74, 2016) – homem, 35 anos, paulista, residindo em Pernambuco, músico.

Não conheço exatamente o conceito, mas acho que a música Armorial tem haver (*sic*) com as músicas populares Pernambucana, Acho que, Maestro Spok é um exemplo, pois o mesmo utiliza instrumentos de músicas clássicas para tocar musicam populares. Como sou da dança, (Graduanda em dança) entendo o Movimento Armorial como uma mistura do popular e erudito que se permeou na Cultura Pernambucana. (OUVINTE 75, 2016) – mulher, 23 anos, pernambucana, residindo em Pernambuco, não musicista.

Acredito que a Música Armorial se configura enquanto um processo mutuo entre os vários elementos da música e da cultura popular nordestina, regidos e/ou organizados, a partir dos conceitos e fundamentos da tradição musical europeia (ou música “erudita”). A partir de uma visão pessoal, acredito que o objetivo principal do Movimento Armorial, em suas diversas áreas, era de criar uma arte popular nordestina “pura”, livre de imposições e influência culturais estrangeiras e que, ao mesmo tempo, retratasse o idiomatismo sonoro, artístico e cultural da região nordeste, a partir de um viés erudito (rebuscado, refinado). Entretanto, essa busca por uma arte nordestina erudita, a meu ver, acabou dando a música e ao Movimento Armorial um caráter elitista o que, de certo modo, não condiz com o cenário sociocultural, bem como os sujeitos (cantadores, músicos, dançarinos, cordelistas e etc) que representam toda a gama de artistas da cultura popular. Apesar dessa visão em torno dos aspectos ideológicos arraigados ao Movimento Armorial, acredito que a música e as expressões desse movimento têm valor musical e cultural enorme para a cultura nordestina e brasileira. (OUVINTE 76, 2016) – homem, 28 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

Apesar de ser de Pernambuco, nunca ouvi falar de Música Armorial, mas após essa participação, resolvi pesquisar sobre o assunto e me deparei com nomes como Guerra-Peixe, Capiba, Clóvis Pereira, Antônio Madureira, Antonio Nóbrega, os quais ouvi falar e já toquei músicas deles, só não sabia sobre o movimento chamado Armorial, que nada mais é do que música erudita com elementos culturais do nordeste. (OUVINTE 77, 2016) – homem, 27 anos, pernambucano, residindo no Mato Grosso do Sul, músico.

É um estilo de Música Popular, bem trabalhada, com elementos típicos da cultura nordestina, com uma roupagem que denota e exalta o ritmo nordestino, bem como, os instrumentos musicais presentes em outros estilos nordestinos, como triângulo,

rabeca, dentre outros. (OUVINTE 78, 2016) – homem, 30 anos, pernambucano, residindo no Rio Grande do Norte, músico.

#### Respostas recebidas em 09 de novembro de 2016:

É uma arte que tem como objetivo valorizar a cultura popular nordestina usando elementos como: literatura de cordel, rabeca (esse para acompanhar os que recitam os versos) e misturando ao erudito. Mas acredito que a ideia era, na verdade, criar uma arte erudita brasileira. (OUVINTE 79, 2016) – está sem nome e demais informações. Marcou a opção de músico/a.

“É a tentativa de construir uma música erudita a partir de elementos da música tradicional do nordeste brasileiro” (OUVINTE 80, 2016) – homem, 32 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

Movimento que tentou conciliar a cultura nordestina, mais precisamente as de caráter mouro, ao instrumental e espaço erudito. Explorou tanto sonoridades, com as escalas "nordestinas" (dórica e mixolídia), como as formas de expressão poética e cênica da cultura trovadoresca medieval. (OUVINTE 81, 2016) – homem, 34 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

“A música criada no período do famoso Movimento Armorial, que tem raízes na cultura folclórica Pernambucana” (OUVINTE 82, 2016) – homem, 54 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

Um movimento no nordeste criado nos anos 70, pelo escritor Ariano Suassuna numa tentativa de fazer música erudita nordestina usando como inspiração as cantorias da região e seus acompanhamentos típicos, como a rabeca, a viola sertaneja e a banda de pífanos. (OUVINTE 83, 2016) – mulher, 26, pernambucana, residindo em Pernambuco, musicista.

“É uma música aparentemente erudita, porém, executada com inspiração no folclore popular, ou seja, é um maracatu, cavalo marinho, forró, com um revestimento clássico” (OUVINTE 84, 2016) – homem, 22 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

A música Armorial é aquela que tem como traço comum principal o romance popular do Nordeste como a Literatura de Cordel e utiliza também como comunicação e interação a xilogravura como comunicação e que também tem por característica o acompanhamento de alguns instrumentos como o pífano, a rabeca, a viola. (OUVINTE 85, 2016) – homem, 37 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

“A música armorial faz parte de um movimento que procura resgatar a cultura Nordestina em sua essência” (OUVINTE 86, 2016) – homem, 29 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico. “Para mim, Música Armorial é um gênero que busca executar modalidades de música nordestina com uma roupagem europeia, erudita” (OUVINTE 87, 2016) – homem, 28 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

Respostas recebidas em 10 de novembro de 2016: “Música que sofre influência interiorana, de uma cultura um tanto rústica e artesanal. Reflete um estado de expressão cotidiana de uma vivência simples mas forte em um meio nada favorável ao desenvolvimento” (OUVINTE 88, 2016) – homem, 22 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, não músico.

“É uma música que valoriza a cultura de tradição oral, (cultura popular) com uma linguagem mais elabora “mais erudita”. Através de, melodias, contraponto, harmonias, ritmos que lembram a música nordestina” (OUVINTE 89, 2016) – homem, 33 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico. “Cultura popular nordestina aliando, música com cordel, pífano e rabeca” (OUVINTE 90, 2016) – homem, 31 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico. “Música característica do Movimento Armorial que tem sua base na construção erudita acrescida de elementos típicos da cultura popular” (Resposta que encontrei nos meus arquivos. Provavelmente de alguns dos/as três ouvintes que perdi).

### **Onde estão as influências armoriais? (respostas das/os ouvintes)**

Alguns/mas ouvintes não responderam a essa pergunta.

Resposta recebida em 24 de agosto de 2016: “Na música de artistas como Antonio Nóbrega, nas festas populares como o Carnaval, nos blocos de rua” (OUVINTE 1, 2016) – mulher, pernambucana, residente em Pernambuco, não musicista.

Respostas recebidas em 04 de outubro de 2016: “O que percebo é que o termo Música Armorial está relacionado a eventos culturais, um pouco distante das músicas e ritmos da "moda". Posso supor que esteja relacionada a ritmos populares como frevo, porém não estou certa” (OUVINTE 2, 2016) – mulher, 27 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, não musicista. “E também não percebo influência desse tipo de música” (OUVINTE 3, 2016) – homem, 28 anos, alagoano, residente em Pernambuco, não músico.

O que percebo é que esta música parece ter imprimido a “cara” nordestina, sertaneja de tal forma que a escutamos, tanto a música quanto alguns padrões estéticos em novelas, filmes que busque aquele imaginário. No mais só escuto em recitais voltado ao Armorial ou em grupos que buscam a mesma estética. (OUVINTE 4, 2016) – homem, 23 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

Consigo perceber tais influências dessa música em vários segmentos da cena musical da atualidade de Recife-PE e em João Pessoa-PB (e em várias localidades brasileiras). De modo que tal expressão, no momento de sua formação, foi grandemente expandida por todo país. Neste período de Ascensão, do M.A., as

produções dos artistas envolvidos, acabaram influenciando sua geração e as gerações seguintes, dando continuidade a esta tendência. Em Recife, berço do Movimento, as instituições musicais têm uma grande importância neste processo de “continuidade” desta vertente de produções artísticas, onde estes músicos envolvidos vieram a torna-se professores e a formar novos grupos com esta linguagem composicional. O CPM e a UFPE são instituições que possuem vários grupos representativos ligados a estas influências em Pernambuco, além das orquestras sinfônicas, destacando a Orquestra Sinfônica do Recife. Muitos compositores e grupos de música instrumental, abordam de certa forma esta vertente em seus repertórios, incluindo peças dos compositores que participaram ativamente do movimento (como Antônio Madureira, Cussy de Almeida, Guerra-Peixe), utilizando da ideia primordial do hibridismo musical. Acredito que as influências perceptíveis da M.A. na atualidade, utiliza-se de um sentido metafórico, de pertencimento e de caracterização da identidade de uma música erudita nordestina, onde os grandes nomes deste movimento, foram os responsáveis por um “modelo” sonoro, fazendo uma ótima leitura musical da ideia de criação uma arte erudita com base nos elementos da tradicional do nordeste brasileiro proposta por Ariano Suassuna. (OUVINTE 5, 2016) - mulher, 23 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, musicista.

Consigno, mas de forma bastante esparçada. (*sic*) nas regiões nordestinas é uma música que tem sido usada como influência em bandas locais, mas de forma muito suave, sem um aprofundamento que evidencie tal influência no resultado sonoro de forma significativa. (OUVINTE 6, 2016) – homem, 26 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

Na atual música de concerto, segue a ideia de desconstrução: recorte de elementos tipos do estilo Armorial, mas usados apenas de forma esporádica para fazer rápida menção e que mesmo assim, antes de uma explicação acadêmica ou visual, muitas vezes passam despercebido.... Essa desconstrução existe tanto na escrita como na excussão e são muitas vezes uma verdadeira tortura para o instrumentista quanto para o ouvinte, ou seja, é uma música para ouvido analítico, uma experiência acadêmica (intelectual ou não), não há sentimento, é frio e puramente matemático, não é uma música para concerto...difícil até chamar de arte. Se ela já não atinge os ouvidos de apreciação do público erudito, é uma verdadeira agressão aos ouvidos do público de raiz, de onde se originou. Mas essa tem sido uma tendência mundial na arte em geral, que provavelmente será esquecida em sua maior porcentagem em tempos vindouros, pois já existem movimentos em alguns países retomando o tonalismo, se não em sua totalidade, mas com o propósito de fazer música se ouvir, para apreciar, deixando o processo de composição em último plano. Hoje, felizmente ainda existem alguns pequenos artistas e grupos que resistem fazendo esse tipo de música de forma tradicional... a maioria violão instrumental ou voz e violão, há também uma mistura com outros gêneros como choro e jazz e forró e frevo, (a Rabeca tem ganho (*sic*) espaço nessas formações) mas todos esses permanecem praticamente invisíveis para a maioria dos considerados “produtores de música de concerto”. Esses grupos sobrevivem de pequenos projetos culturais ou quando ganham reconhecimento fora do país, sendo visto pelos nossos apenas quando há um propósito de pesquisa acadêmica. (OUVINTE 7, 2016) – homem, 35 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

Em vários artistas locais, como os citados na apresentação da pesquisa, em trilhas sonoras de filmes e material publicitário. Geralmente aparece com mais força nas festas tradicionais como São João e carnaval. Muito usado também no teatro e nas apresentações folclóricas de escolas em geral. (OUVINTE 8, 2016) – homem, 35 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

Percebo essa influência em dois grupos: o SaGRAMA e o Retratos do Nordeste. Vejo que as músicas são de caris nordestinos, as vezes (*sic*) são utilizados



instrumentos típicos e sobretudo, apesar de ser música popular, a maneira com que são produzidos os arranjos e executados me remete a idéia (*sic*) erudita. (OUVINTE 9, 2016) – homem, 36 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

Respostas recebidas em 05 de outubro de 2016:

65

Vejo a influência sendo limitada a poucos grupos como SaGRAMA... Isso se dá ao fato desse purismo que se utiliza de formas eruditas com Modos Mixolidio; Lidio; Dorico; Ritmos do Nordeste que geralmente excluem a afro-descendência... gerar uma inevitável estagnação composicional. Gosto da música armorial, mas ela teve seu momento histórico na reafirmação de algumas identidades. Todo movimento deve ser transcendido... Isso é vital para a criatividade. (OUVINTE 10, 2016) – homem, residente em Pernambuco, músico. (Não respondeu nenhuma dessas perguntas. Mas eu tenho conhecimento disso).

“Saindo do âmbito da Universidade Federal, não consigo perceber muito a Música Armorial. Como se este movimento artístico estivesse restrito ao ambiente intelectual” (OUVINTE 11, 2016) – mulher, 25 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, musicista.

A Música em Pernambuco recebe influências dos mais variados estilos. O Movimento Armorial não poderia ficar de fora. Hoje percebemos a presença de instrumentos e repertório “erudito” cada vez mais presentes na Música Popular. O Movimento Armorial contribuiu muito pra isso. (OUVINTE 12, 2016) – homem, 44 anos, paulista, residente em Pernambuco, músico.

Conheço poucos grupos que trabalham com música armorial. Creio que isso ocorra porque não tenho muita familiaridade com o assunto. Esses grupos que conheço estão todos localizados no Recife e são de formação instrumental. São eles: SaGRAMA, oQuadro e Orquestra de Câmara do CPM. Sinceramente eu não consigo ver a música armorial impactando muito na atualidade, pois para mim ela parece ainda está muito restrita à (*sic*) ambientes acadêmicos e salas de concertos. Fatores estes que não se aproximam muito do público geral. Acredito também que falta muito esclarecimento sobre o tema para a população, inclusive para os músicos. Dos músicos que tenho proximidade, a maioria ou tem um conhecimento muito superficial sobre o assunto, ou não tem conhecimento. Acredito que uma maneira de difundir mais o Movimento Armorial, seria com os professores de música abordando o tema em escolas de música com mais frequência, pois eu mesmo na minha formação, só ouvi falar do Movimento Armorial quando cheguei na Universidade. Outra medida seria a criação de mais grupos que trabalhem com esse repertório e que se apresentassem em localidades mais populares, além das localidades já citadas. (OUVINTE 13, 2016) – homem, 23 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

“SaGRAMA e Antônio Carlos Nóbrega seriam as primeiras referências que vêm à lembrança. A primeira mais ligada a música erudita, e Nóbrega, mais ligado à música popular” (OUVINTE 14, 2016) – homem, 32 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

A cultura popular está em toda parte no entanto, ainda há uma dicotomia com a música clássica. E o velho paradigma de que "popular" "não combina ao clássico". Todavia a raiz desta, vem todo o legado cultural ao musical de uma forma geral. Ex: Conheci a rabeça, através de uma colega de classe, chamada Aglaia, Senão, jamais, embora nordestina. O abismo maior é a valorização e principalmente,



investimento numa cultura tão rica, contudo "ignorada". (OUVINTE 15, 2016) – mulher, 40 anos, pernambucana, residente em Pernambuco.

A cultura de um povo não morre, é algo que se estende e resiste ao tempo; principalmente em nossa região Nordeste isso permanece bem firme como uma tatuagem firmada à pele. Vejo em várias partes como quadros em museus ilustrando algumas figuras em xilogravura e também obras de Literatura de Cordel, fora desses espaços culturais vejo no São João de nossa região principalmente em Caruaru em forma de música de viola com cantores regionais muitos são acompanhados por tocadores de pífanos, um que conheço é João do Pife de Caruaru. (OUVINTE 16, 2016) – homem, 30 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, não músico.

Respostas recebidas em 06 de outubro de 2016: “Sim, na produção musical e na estética abordada por alguns compositores – Egildo Vieira, Nelson Almeida e Dierson Torres – eles apresentam ou apresentaram diversas composições dentro da estética armorial” (OUVINTE 18, 2016) – homem, 21 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico. “Não consigo percebê-la na atualidade, mas queria conhecer.” (OUVINTE 19, 2016) – mulher, residente em Pernambuco, musicista. “O grupo que a utiliza com mais propriedade é sem dúvida o SaGRAMA, que eu considero como um herdeiro musical. Antonio Nóbrega e Antúlio Madureira também fazem uso desse movimento artístico cultural” (OUVINTE 20, 2016) – homem, 49 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

Sim. Dentro do nosso Estado. Nosso mundo musical. Pouca projeção nacional ou mundial. Mas muito forte e pura. Coisa de raiz. De que maneira? Faz parte do pernambucano enaltecer nossas qualidades. Somos melhor em tudo. Temos o maior carnaval do mundo, temos o São João melhor do mundo. Nossas praias são as mais lindas do mundo. Temos os homens mais machos do mundo. Mesmo assim somos Amélia. Com tudo isso, reconhecemos o respeito e admiração dos grandes músicos nacionais e internacionais por nossa música. Muitos compositores e músicos pernambucanos que são reconhecidos e estimados pelo mundo a fora (*sic*), e as vezes (*sic*) desconhecidos aqui. Ou não valorizados e prestigiados como lá fora, principalmente no exterior. Como Naná Vasconcelos e Moacir Santos (conheci sua história e projeção recentemente). Assim deve ter muitos. Apesar do nosso grande orgulho por nossa cultura, ignoramos o brilho e a projeção daqueles que levam a nossa história e os nossos valores, tão longe. Revendo o texto, com relação a influência do Movimento Armorial e música armorial, no atual cenário musical em Pernambuco, considero um desenvolvimento isolado, de um grupo de músicos locais, com uma sensibilidade e capacidade diferenciada, que não se propaga para massa que hoje desponta, e faz o que é hoje a música pernambucana. Esta aproxima-se mais da prática e gosto da cultura popular, do gosto popular pelo frevo, forró, maracatu e “mangue bit”. Contaminados também pelo funk. (OUVINTE 21, 2016) – mulher, 67 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, não musicista.

Resposta recebida em 08 de outubro de 2016: “Sim. Através dos grupos musicais regionais que ainda predomina o cenário musical do Recife e também nos grupos teatrais” (OUVINTE 23, 2016) – mulher, 48 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, musicista.

Respostas recebidas em 09 de outubro de 2016:

Acho que não consigo perceber muita influência... Nos meios de comunicação em massa ela não aparece. Não é uma música consumida pela maioria e nem mercadológica. No cinema temos a trilha do filme O alto da compadecida como exemplo de maior alcance. Acredito ser um marco e ter sido bastante influente, mas, não consigo dizer o quanto e nem como influenciou. No meio acadêmico e instrumental tenho visto uma maior produção e consumo da música armorial. Eu particularmente gosto muito de ouvir. Em mim influencia minhas práticas, como instrumentista e professora, meu olhar pra cultura e música locais, dentre outras coisas... (OUVINTE 24, 2016) – mulher, 24 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, musicista.

“Alguns grupos têm colocado instrumentos regionais em suas composições para diferenciar suas músicas. Acredito que seja para voltar às raízes nordestinas ou para chamar atenção pelas sonoridades diferentes” (OUVINTE 25, 2016) – mulher, 26 anos, pernambucana, residente na Paraíba, musicista.

Respostas recebidas em 12 de outubro de 2016:

"Mourão" de Guerra Peixe, continua sendo tocada por todo o mundo (no sábado passado, 08/10/16, a Orquestra Sinfônica de Xalapa - México, que está em turnê pelo Brasil, executou Mourão em sua apresentação em João Pessoa). "Missa Nordestina" de Clóvis Pereira, é interpretada com frequência em Pernambuco, pela Orquestra de Câmara de PE. Muitas vezes foi interpretada também pela Orquestra Sinfônica Jovem do CPM. Na TV, pudemos ouvir a música armorial como parte da trilha sonora da novela "Velho Chico". Podemos apreciar ainda as trilhas sonoras de filmes, como "O Auto da Compadecida" por exemplo. Além de muitos outros. (OUVINTE 26, 2016) – mulher, 27 anos, pernambucana, residente na Paraíba, musicista.

“Sim. A influência do armorial é claramente identificada nas produções de alguns artísticas que preservam a harmonia e poesia do Movimento Armorial” (OUVINTE 27, 2016) – mulher, 35 anos, paraibana, residente na Bahia, não musicista.

A influência que percebo está em algumas obras feitas por compositores que buscam beber um pouco na fonte desse movimento e em grupos musicais (alguns já citados pela pesquisadora) que fazem uso das composições armoriais antigas e modernas (ou até que se dedicam exclusivamente a isso). (OUVINTE 28, 2016) – homem, 21 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

Respostas recebidas em 24 de outubro de 2016: “Não percebo muita presença da música armorial especialmente na música popular. Provavelmente eu não perceba por ser mais habituado a ouvir música popular e ela possa se fazer mais presente na música erudita” (OUVINTE 29, 2016) – homem, 24 anos, paulista, residente em Pernambuco, músico.

Muitos músicos atuais que utilizam elementos do folguedo popular e da dança nordestina, inevitavelmente acabam por ter influências desse movimento. Antonio Nóbrega, do Quinteto Armorial, ainda está em atividade hoje em dia, levando esses elementos por estrada a fora (*sic*). Muitas outras bandas seguiram esse estilo como: Quinteto Violado, Mestre Ambrósio, Chão e Chinelo, Cordel do Fogo Encantado, SaGRAMA. Há de salientar, que algumas pessoas que iniciam bandas hoje em dia podem nem mesmo saber sobre esse movimento, e ser influenciado

por ele através dessas bandas mais recentes. Nas artes das xilogravuras presentes em todo cordel, que você encontra nas feiras de bairros, tem-se a influência do Movimento Armorial, como incentivador da divulgação dessas artes. (OUVINTE 30, 2016) – homem.

O principal legado da Música Armorial foi criar uma consciência e orgulho da música popular. Não tenho visto muitas bandas que trabalham puramente Música Armorial, mas vejo muitas bandas e artistas que se interessam em por em suas composições elementos da música popular. Muitas vezes essa consciência se dá por influência de bandas que não são do Movimento Armorial, mas que têm influência desse movimento. O Manguebeat é um exemplo de movimento que foi influenciado pelo Movimento Armorial e que influenciou inúmeras outras bandas. Portanto, mesmo indiretamente, a Música Armorial tem influenciado muitas bandas que têm a preocupação de destacar a música e outros elementos da cultura popular dentro do seu estilo musical. Dentro do Rock eu posso destacar algumas bandas onde se é possível ouvir essa influência: Angra, Cangaço, Terra Prima, Hate Embrace. (OUVINTE 31, 2016) – homem, 26 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

Acredito que recentemente pude perceber a influência desse tipo de música em algumas apresentações culturais de determinadas bandas na cidade de Caruaru. Como exemplo, posso citar a banda vencedora do Programa SuperStar da Rede Globo, Fulô de Mandacaru. Em algumas apresentações no programa, a banda usou esses recursos para incrementar sua performance no palco. (OUVINTE 32, 2016) – homem, 37 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, não músico.

“Penso que a música armorial seja o resultado de um estilo que abarca características e traços da cultura nordestina. Imagino que parte das composições musicais deste estilo surgem como reflexo e influência de uma vivência no nordeste brasileiro” (OUVINTE 33, 2016) – homem, 30 anos, pernambucano, residente em Minas Gerais, músico.

Perceber a influência disso na música popular hoje não acho muito fácil. Até porque, do ponto de vista musical, acho que a estamos num período muito difícil, digamos assim. Agora eu percebo essa tentativa de transformar música em algo erudito, por exemplo, nos shows acústicos. Tanto de artistas populares, quanto de artistas da MPB, muitas vezes do rock. Eu vejo o acústico como uma tentativa realmente de tornar a coisa mais erudita. Recentemente houve um show do grupo carioca *O Rappa* lá no Instituto Brennand, e a transformação de uma música pesada como a *d'O Rappa* com instrumentos... (OUVINTE 34, 2016) – homem, 42 anos, pernambucano, residente em Pernambuco.

Não somente o Movimento Armorial, mas a música apresenta como um dos principais objetivos impedir a massificação da cultura brasileira, evitando o consumismo imposto pelos norte-americanos e a mídia em geral. Na atualidade podemos perceber sua influência através da dança, do teatro, da música como por exemplo SaGRAMA, Antonio Carlos Nóbrega, Camerata Armorial, que demonstram em seus espetáculos diversos elementos do Movimento Armorial. (OUVINTE 35, 2016) – mulher, 28 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, musicista.

“Posso até conhecer músicas armoriais, mas não sei dizer quais são. Não associo o estilo às músicas pois só conheço o termo "Armorial", não conheço as obras” (OUVINTE 36, 2016) – homem, 36 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

## Respostas recebidas em 30 de outubro de 2016:

Percebo sim traços característicos da música armorial presentes em outras situações, embora fora de contexto seja difícil definir precisamente. Desde o uso do instrumental até escalas modais e ritmos próprios da música armorial, muitos grupos novos utilizam desses pontos em sua música, nem sempre visando esse tipo de relação, eu acho. Acho que o grupo musical da Paraíba “Cabruêra” seria um bom exemplo disso. (OUVINTE 37, 2016) – homem, 25 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

Quem mais ouço de música nordestina, é o mestre Dominginhos. Vejo o modalismo na música dele. Vejo os ecos da música armorial nos artistas citados acima [explicação que acompanhou o questionário. Artistas citados: Clóvis Pereira, Antônio (Zoca) Madureira, Antonio Nóbrega, Antúlio Madureira, Sérgio Ferraz, SaGRAMA, Quarteto Encore, oQuadro]. Vejo esses ecos no nacionalismo de Guarnieri e de Villa-Lobos também. O grupo Sal da Terra e o saudoso Grupo Instrumentus são bandas que também reverberam o Movimento Armorial interpretando músicas que apregoam o evangelho de Jesus. No quesito improvisação (*sic*), em jazz, frevo, ou regional, não percebo a ideologia armorial, mas sim o uso dos modos evocados pelo movimento. (OUVINTE 38, 2016) – homem, 32 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

Sim, é possível ver que um movimento deixou um legado expressivo. Escutando artistas como Zé Ramalho, Elba Ramalho, Quinteto Violado, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Antonio Carlos Nóbrega, Maestro Clóvis Pereira, entre outros, é possível perceber influências e muita inspiração no Movimento Armorial. (OUVINTE 41, 2016) – homem, residente em Pernambuco.

Posso perceber esse tipo de influência musical mais nas cidades vizinhas e no interior; por meio da TV quando retrata imagens das cidades do interior do sertão com fundo musical; num quadro de uma pintura com imagens de trabalhadores, pessoas sofridas pelo sol escaldante; pelos contos de cordéis ilustrando a nossa realidade cultural. E esse tipo de música só se escuta ou se vê coisas dessa natureza no nordeste do Brasil, assim eu imagino. Me despertei para pesquisar e saber um pouco mais sobre esse Movimento Armorial (que é nosso) a partir desta pesquisa de mestrado. As vezes (*sic*) nos ‘fechamos’ em aprender ou valorizar mais aquilo que nos chama a atenção (fora do Brasil) e esquecemos que aqui na nossa casa temos uma cultura incrível para ser explorada. (OUVINTE 42, 2016) – mulher, 28 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, musicista.

Sim e em diversos modos. Recentemente a novela “Velho Chico” se utilizou da música armorial para identificar e representar uma área e uma cultura sertanejas nordestinas, por exemplo. Creio que quando se quer representar o nordeste culturalmente se inserem músicas em estilo armorial em peças de teatro, propagandas, vinhetas, comerciais de TV e rádio e outros do gênero. Há óperas também que se valem disso, como “O Pescador e Sua Alma”. Alguns compositores em Pernambuco compuseram obras eruditas para orquestra, para grupos de câmara e instrumentos solo apropriando-se do armorial, mas também alguns compositores de MPB, em diversas regiões, também se influenciaram deste estilo regionalista. (OUVINTE 43, 2016) – homem, 22 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

Sim, podemos encontrar em alguns grupos pernambucanos que em seus contextos musicais apresentam elementos da música Armorial. Dentre eles citamos o "SaGRAMA" que é um grupo bastante conhecido e que tem apresentado muito bem em suas composições características musicais com influências da música Armorial. Além desse grupo podemos citar o "Quinteto Violado" que ao longo dos anos tem apresentado em seu repertório grande influência da música Armorial, dentre outros. (OUVINTE 44, 2016) – homem, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

“Sim, dentro dos trabalhos musicais que mexem com fusão de ritmos, principalmente em bandas recifences (*sic*) pós-Mangue beat. Mestre Ambrósio, por exemplo” (OUVINTE 45, 2016) – homem, 36 anos, pernambucano, residente em Pernambuco, músico.

Muito do que é feito hoje sofre forte influência da música pop e das batidas eletrônicas, mas ainda há bandas e músicos influenciados pela música armorial. Alguns mais do que outros, como por exemplo o SaGRAMA e o Mestre Ambrósio que utilizavam mais elementos da música armorial do que Chico Science e Lenine. Mas ainda assim não é tão fácil perceber essa influência na música feita hoje em dia. (OUVINTE 46, 2016) – mulher, 31 anos, pernambucana, residente em Pernambuco, musicista.

Sim. A música armorial tornou-se paradigmática para a representação musical do Nordeste brasileiro. A obra de Clóvis Pereira, Jarbas Maciel, Egildo Vieira, Capiba e Antônio Madureira é uma referência visível em muita música feita hoje em dia. O aproveitamento do material melódico, harmônico e rítmico nordestino que foi, por assim dizer, “canonizado” pelos compositores do movimento, está presente tanto dentro da música de concerto quanto em alguns grupos de música popular artística. Daqui a algumas gerações, os músicos vão olhar a música armorial e entendê-la de uma forma até melhor do que hoje, porque terão o distanciamento temporal e ideológico para observar essa música. Enxergo a influência da música armorial no trabalho de vários artistas e compositores, como já disse, em música de concerto e na música popular artística. Em Pernambuco, vejo a influência da escola armorial (de maneira bastante expandida) na música dos grupos e solistas ligados ao Conservatório Pernambucano de Música: o violeiro Adelmo Arcoverde, a Orquestra Retratos, o grupo SaGRAMA. Na música dos compositores Paulo Arruda (**Cangaço de Vida e Morte**), Dierson Torres (**Requiem Nordestino**), Sandro Guimarães (o disco **Guriatã**). Eu próprio tenho uma experiência (trilha sonora do espetáculo **Cantigas e estórias na terra do sabiá**, de Maria Oliveira). Fora daqui, vejo a influência do armorial no trabalho do violeiro Ivan Vilela e dos grupos Anima (São Paulo) e Ilumiara (Belo Horizonte – MG). E também na monumental trilha sonora feita pelo maestro carioca Tim Rescala para a novela **Velho Chico**, cujo enredo se aproximou da estética dramática de Ariano Suassuna. Esse trabalho do maestro Tim Rescala é de grandiosidade e emoção sem tamanhos. Em paralelo à influência do armorial, vejo alguns propósitos e algumas buscas irmãs na música dos compositores Vital Farias (Taperoá – PB) e Elomar Figueira Mello (Vitória da Conquista – BA). Farias, principalmente na sua Missa dos Agricultores, que se apropria do ritual tradicional da igreja católica para compor uma obra de grande e direta força emotiva (um trecho pode ser ouvido a partir dos 17:00 deste vídeo: <[goo.gl/szllMq](http://goo.gl/szllMq)>). Elomar, em seu projeto recente da composição de óperas e galopes estradeiros (que é o seu nome para suas sinfonias). (OUVINTE 48, 2016) – homem, 27 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

Seria, talvez um pouco precipitado falar muito sobre o assunto já que estou um pouco limitada no envolvimento e exploração musical ultimamente, mas, sim, alguns compositores ainda buscam explorar esse tipo de música na atualidade, acho que um exemplo é o réquiem de nosso professor Dierson. (OUVINTE 49, 2016) – mulher, 26 anos, pernambucana, residindo em Pernambuco, musicista.

O pouco de música armorial que já escutei foi ou dentro da universidade, porém como já dito na pergunta anterior não tenho contato direto com a música armorial, mas, do pouco que posso perceber ela está muito presente no que faz hoje como o forró, baião, xote, e em grupos que tentam resgatar essa sonoridade tanto de forma tradicional como de forma contemporânea. (OUVINTE 50, 2016). – homem, 21 anos, paulista, residindo em Pernambuco, músico.

“Sinceramente não muito, com algumas ressalvas de SaGRAMA & Antonio Nóbrega.” (OUVINTE 51, 2016) – homem, 55 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, não músico. “Raramente, pois algumas orquestras ainda conseguem executar as peças Armoriais com certa característica. Alguns pequenos grupos de câmara, orquestras de câmara e sinfônica ainda executam esses tipos de música” (OUVINTE 52, 2016) – mulher, 26 anos, paraibana, residindo na Paraíba, musicista.

Sim. Em trilhas sonoras de filmes, novelas, séries e afins com temática nordestina. Nas composições eruditas contemporâneas de compositores nordestinos e outros que se propõem a usar elementos da música nordestina, sem necessariamente serem originários da região Nordeste do Brasil. Nas composições de artistas de música popular que integram de alguma forma a linguagem erudita às suas obras e produções. Alguns exemplos são o grupo SaGRAMA, a cantora Elba Ramalho. (OUVINTE 53, 2016) – mulher, 23 anos, pernambucana, residindo em Pernambuco, musicista.

Sim, claro. O grande legado, idealizado por ARIANO SUSASSUNA, abraçado pelos compositores BENNY WOLKOFF, CLÓVIS PEREIRA, ANTONIO JOSÉ MADUREIRA, GUERRA PEIXE, CUSSY DE ALMEIDA, JARBAS MARCIEL e CAPIBA foi muito marcante e atuante. A influência foi determinante e partir daí foi estabelecido um gênero musical. Eles nos deixaram como presentes musicais um repertório lindo e fascinante. Gerações de compositores e grupos de música em Pernambuco e no Nordeste entenderam a proposta, e assim, passaram a divulgar e viver “armorialmente”, exemplo: Orquestra Armorial de Câmara, Quinteto Armorial, SaGRAMA e outros. As orquestras do Nordeste e do Brasil, sinfônicas ou de câmara, grupos de diversas formações divulgam com muito afínco este belo material. Além de cantores da música popular. Este movimento se estende as artes plásticas, poesia, literatura, teatro, cinema, escultura e arquitetura. (OUVINTE 55, 2016) – homem, 56 anos, paraibano, residindo na Paraíba, músico.

“Sim. Nos músicos guitarristas pernambucanos da atualidade que procuram enfatizar os ritmos da nossa região nordeste.” (OUVINTE 56, 2016) – homem, 31 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico. “A música armorial permanece viva, percebo através dos concertos, homenagens, trabalhos acadêmicos e novas composições que são difundidos no estado de Pernambuco.” (OUVINTE 58, 2016) – homem, 24 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico. “Não. Acredito que, se há esta influência, talvez ela esteja mais na música instrumental, que não ouço muito” (OUVINTE 59, 2016) – mulher, 22 anos, pernambucana, residindo em Pernambuco, musicista.

Creio que há sim a influência. Sobretudo no tocante a pessoas e grupos, os quais resgatam a musicalidade mais antiga, digamos assim, das décadas de 70 e 80. Ainda com cantores como Lenine, Silvério Pessoa, Elba Ramalho, etc. O local, creio que mais na capital e na região metropolitana. Em eventos, festas populares, promovidas no Carnaval e em festas municipais. (OUVINTE 60, 2016) – homem, 27 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, não músico.



Respostas recebidas em 31 de outubro de 2016: “Muito pouca, apenas em música de tradição popular dessa região. Cavalinho marinho, bumba meu boi e alguns grupos instrumentais. Ex; SaGRAMA e Quinteto Violado” (OUVINTE 61, 2016) – homem, 30 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico. “Pouca influência na atualidade, a não ser em alguns grupos Pernambucanos” (OUVINTE 62, 2016) – homem, 43 anos, paraibano, residindo em Pernambuco, músico. “De certa forma sim, tanto em performance como em composições, sejam completamente ou apenas em alguns elementos como influência das mesmas. E no caráter de composições de grupos regionais, como SaGRAMA e tantos outros” (OUVINTE 63, 2016) – homem, 24 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

Respostas recebidas em 04 de novembro de 2016: “Pouco. Tenho pouco contato com esse repertório. Não sei explicar” (OUVINTE 64, 2016) – mulher, 33 anos, pernambucana, residindo em Pernambuco, musicista.

Sim. Vejo hoje em dia que a fusão de estilos que acaba gerando outros estilos musicais. Embora eu goste, eu não escuto música armorial, nem vejo esse estilo sendo muito reproduzido na sociedade, então não opino sobre como esse estilo influencia a sociedade como um todo. (OUVINTE 65, 2016) – homem, 24 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

Influência das manifestações nordestinas não se apresentam, em meu ponto de vista, nas atuais produções musicais populares. Entretanto, posso apontar alguns trabalhos de compositores eruditos nordestinos como Marcos F. M, Adelmo Arcoverde e Paulo Arruda. Músicas como “Cangaço de Vida e Morte” e “Pitombando no Baião” do compositor Paulo Arruda e “Arrecifes Armorialis” do compositor Marcos F. M. Esta última composição apresenta elementos do Movimento Armorial e das correntes minimalistas. (OUVINTE 66, 2016) – homem, 30 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

Creio que a música armorial passa por altos e baixos. Podemos ver uma certa influência nos trabalhos de Antúlio Madureira, SaGRAMA, Antonio Nóbrega, dentre outros. A marca do armorial perpassa tanto aspectos estritamente musicais (melódia, harmonia, instrumentação) quanto textuais (conteúdo e forma de escrita). O grande problema que vejo é a dificuldade de se tomar consciência da necessidade de “atualizar” o discurso. Não estou dizendo que a música armorial está “fora de moda”, mas, manter a linguagem composicional estritamente presa aos moldes de quando o movimento surgiu é um risco e pode fazer a música soar meio “clichê”. (OUVINTE 67, 2016) – homem, 30 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

“Na verdade não, não reconheço pelo fato de não haver interesse, aliás, o interesse foi de combater esse movimento” (OUVINTE 68, 2016) – homem, 46 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

Sim. Cada vez mais vimos alunos e escolas se inspirarem nesse tipo de música. O conservatório Pernambucano, a Escola Técnica Estadual de Criatividade do Recife e a Universidade Federal de Pernambuco por exemplo, vem fazendo apresentações com essas influências. Recentemente tivemos uma obra chamada um Requiem Nordestino para Ariano Suassuna de Dierson Torres professor da UFPE. Essa obra



fez uma turnê no Mês de Outubro desse ano nas cidades de Nazaré da Mata, Paudalho, Arcoverde, Recife, Caruaru e Gravatá. (OUVINTE 69, 2016) – homem, 31 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

Sim, são obras que se tem tornado mais acessíveis a um maior público, conseguindo acabar com a distinção dos mesmos. Implantado na temática poética de músicas e na utilização de instrumentos. Estes elementos são relacionados, talvez a problemas socioculturais, expondo uma colaboração enquanto arte de resistência que valoriza a identidade de um povo. (OUVINTE 70, 2016) – homem, 20 anos, paulista, residindo em Pernambuco, músico.

Não sei até que ponto a música armorial influencia nos dias de hoje, mas acredito que tenha seu lugar. Pra ser sincera, só ouço músicas com rabeca e viola em eventos culturais no Recife antigo ou algum outro lugar muito específico. Não consigo imaginar essas músicas sertanejas ou de forró sendo influenciada pelo Movimento Armorial. (OUVINTE 71, 2016) – mulher, 30 anos, pernambucana, residindo em Pernambuco, não musicista.

Sim, bastante. através de transmissões em massa por grupos que vêm conservando isto de geração pra (*sic*) geração. A mídia também é um grande contribuidor para isso e a tendência é misturar a música cultural com erudita. Mas pra (*sic*) que isso seja mais enriquecedor é preciso ter a arte concreta para haver significado. (OUVINTE 72, 2016) – mulher, 31, pernambucana, residindo em Pernambuco, musicista.

Sim. Por meio da nova geração de compositores pernambucanos como Nilson Lopes e Paulo Arruda, por exemplo. Escrever músicas vibrantes com acordes marcantes, frases que não perdem estas características mesmo se não tiver uma percussão para acompanhar. Existem mais compositores com esta característica hoje, mas termina sufocado pelo bombardeio da música comercial que atinge de cheio a produção por prazer e a transforma em música comercial. (OUVINTE 73, 2016) – homem, 36 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

Esse gênero musical, infelizmente não faz parte da minha rotina como músico, mesmo fazendo parte de um grupo musical que toca mensalmente variados gêneros musicais, raramente percebo algo que remeta a Música Armorial. A escuta desse gênero se limita apenas a audição de apresentações ou de DVDs dos grupos musicais citados acima. (OUVINTE 74, 2016) – homem, 35 anos, paulista, residindo em Pernambuco, músico.

“Não consigo distinguir o som de uma música Armorial, só conheço o Maestro Spok e consigo identificar devido às utilizações dos instrumentos, se claro, o mesmo toca realmente Armorial” (OUVINTE 75, 2016) – mulher, 23 anos, pernambucana, residindo em Pernambuco, não musicista.

A meu ver é perceptível sim, sobretudo a partir dos trabalhos de grupos como o SaGRAMA, Antonio Nóbrega, Fernando Pintassilgo e Antonio Nóbrega. Seus trabalhos ganharam as massas precipuamente pelas trilhas sonoras, feitas para o teatro e cinema, e alavancadas pelos meios de comunicação das massas como a televisão e a internet. No que diz respeito a contemporaneidade, vejo características desses trabalhos em outros segmentos musicais, como os trabalhos da Spok Frevo Orquestra, Orquestra da Bomba do Hemetério, Orquestra Contemporânea de Olinda, o Coco de Arcoverde e tantos outros grupos da nova geração. Essas influências emergem a partir do uso de elementos característicos como, por exemplo: interação entre música, dança e poesia popular, o uso de instrumentos específicos, o próprio “trato” musical (relação timbrística, orquestração ou arranjo) e etc. Ademais, vejo um distanciamento muito grande dessa música com os meios acadêmicos e, sobretudo, com as escolas de educação básica. Não acredito que ela deveria estar presente nas escolas como doutrina e/ou

modelo de arte nordestina, porém, como um modelo de expressão válido, haja vista que a música e arte Armorial, em sua totalidade de expressões, poderia, facilmente, ser trabalhada como um instrumento de elo entre a música tradicional nordestina e a música europeia ou música erudita. (OUVINTE 76, 2016) – homem, 28 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

“Até consigo, mas não de forma abrangente. Pois a mídia, de modo geral, não oportuniza aos ouvintes escutar músicas dos compositores à cima citados, com exceções raras de rádios ou TVs locais do nordeste” (OUVINTE 77, 2016) – homem, 27 anos, pernambucano, residindo no Mato Grosso do Sul, músico.

Necessitaria estar mais presente, pois enquanto Ariano Suassuna estava ativo na Universidade Federal de Pernambuco – local onde surgiu o Movimento Armorial – era visível e perceptível tais ações. Hoje, alguns músicos de Pernambuco que utilizam a Rabeca por exemplo, apresentam o estilo de Música Armorial em seus trabalhos, grande exemplo é a musicista Aglaia Costa, apresentando-se com composições para Rabeca e destacando a Música Armorial. Outro movimento que ainda apresenta características do Movimento Armorial é o Cavalo Marinho, que ainda resiste, mesmo diante de uma massificação cultural sem gostos. (OUVINTE 78, 2016) – homem, 30 anos, pernambucano, residindo no Rio Grande do Norte, músico.

Respostas recebidas em 09 de novembro de 2016:

Com toda certeza há uma grande presença na obra de Ariano Suassuna em “O Auto da Compadecida”. Muitas de suas obras estavam cheias dos valores culturais do nordeste. Sem dúvida, ele conseguiu influenciar na música, no teatro e na dança. Na prática, participei de um grupo musical chamado “Vida Nova”, eram composições com teor cristão e todas em ritmos e melodias nordestinas, porém, o canto, tinha um certo refinamento e técnica do canto erudita. (OUVINTE 79, 2016) – está sem nome e demais informações. Marcou a opção de músico/a.

“Sim. Eu, particularmente, percebo que temos muitos compositores, dos quais cito o Sérgio Campelo, Antônio Madureira e Clóvis Pereira, que continuam a compor músicas com essa linguagem, ou com influência desta” (OUVINTE 80, 2016) – homem, 32 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

Atualmente alguns poucos grupos se declaram abertamente influenciados ou mesmo dissidentes do armorial, até porquê, a meu ver, as expressões que atuaram diretamente na concepção deste movimento, a música moura-nordestina, os autos e repentes ainda continuam vivas e permeiam outras expressões artísticas diretamente, sem precisar mesmo da ponte do armorial. Temos o grupo quarteto novo, com o uso de escalas mixolídias e dóricas no universo da música popular, as cantigas e autos de um Elomar, e o cinema que denominaria de “cafuçu”, por perceber como uma releitura de trovas pitorescas com personagens típicos regionais. (OUVINTE 81, 2016) – homem, 34 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

Tive o prazer de tocar com alguns desses Compositores do Movimento, como Zoca Madureira, Clóvis Pereira e Jarbas Maciel, e por vivenciar de perto essa música percebo influência na Música de alguns compositores da nova Geração, Dierson Torres, Paulo Arruda, Dadá Malheiros, Mateus Alves, Sérgio Campelo, Cláudio Moura entre outros. (OUVINTE 82, 2016) – homem, 54 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

“Cada dia que passa aumenta os músicos e os trabalhos com a música, e de uma certa forma o Movimento Armorial influenciou no aumento de trabalhos com o estilo nordestino e com a forma que o movimento trazia” (OUVINTE, 83 2016) – mulher, 26, pernambucana, residindo em Pernambuco, musicista.

75

Sim, percebo. Embora, eu não veja com bastante frequência a execução de tal estilo pelas mídias. Já tive o prazer de tocar a missa de Clovis Pereira, Cangaço de Vida e Morte de Paulo Arruda e algumas músicas de Luiz Gonzaga voltado mais para público erudito. Já presenciei a música com esse estilo sendo executada em diversos lugares, como: TV, Igrejas, porém muitos mais em Teatros. Ao escutar a Música Armorial me sinto honrado em pertencer a um povo tão rico em tradições, ritmos e timbres diversificados, levando a cultura a partir da Música Armorial a outro patamar. (OUVINTE 84, 2016) – homem, 22 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

Muito pouco se vê deste estilo tão rico na atualidade, as marcas deste tão importante estilo ao qual enriqueceu tanto em nossa cultura ficam vagos no tempo, sentimos sim traços da cultura do mesmo nas músicas do mestre Salustiano e em outros grupos mas que poderíamos ter um ênfase maior penso eu. (OUVINTE 85, 2016) – homem, 37 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

“Infelizmente, não sinto que a música armorial tenha influenciado nos dias atuais” (OUVINTE 86, 2016) – homem, 29 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.  
“Não percebi nenhuma influência desse tipo de música. Além de alguns grupos que ainda a praticam, não existe uma circulação ampla do gênero o que, a meu ver, não gera influências significativas” (OUVINTE 87, 2016) – homem, 28 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

Respostas recebidas em 10 de novembro de 2016:

Sim, em vários segmentos da música como em alguns arranjos de guitarra, violão e até viola utilizados tanto no sertanejo conservador (clássico ou raiz) como no sertanejo universitário sempre associado a uma rítmica mais pulsante e mixada eletronicamente. Consigo notar também na emergente “nova música popular brasileira” que mistura o pop, a boça (*sic*) nova o samba rock e outros com o instrumental da música clássica trazendo cordas (Violinos, violoncelos), até mesmo Arpas, Trompas (trazendo o drama armorial) a exemplo disso podemos citar alguns trabalhos como O DVD manuscrito de Sandy, o DVD Cartas ao Remetente da Banda Católica Rosa de Saron, o estilo ousado de Tiago Iorc focando no voz e violão num toque feroz mas unitários utilizando de 2 a 3 cordas do violão fazendo o baixo para marcar junto a um canto também pulsante refletindo a característica de “vivência” interiorana de luta, de trabalho, de fuga, de desabafo, de tormento. Uma Artista que vem traçando participações musicais extremamente armoriais é Elba Ramalho, que tem a influência armorial já em sua origem reinventada e ainda assim vem se associando a música clássica em alguns trabalhos mantendo a característica armorial “manual, artesanal, trabalho”. Lenine em parceria com Sandy no DVD Manuscrito também com o uso do Tambó. Enxergo o “armorial” em alguns movimentos ROCK, como o artista Paulo Rocha, no seguimento axé (Claudia Leitte DVD acústico Nega Loira), No Artista “genial” Jorge Vercillo. A introdução “moderna e contemporânea” do Ukulele nos conjuntos musicais brasileiros me remete enquanto “som” muito a razão armorial

artística a exemplo de Clarice Falcão. (OUVINTE 88, 2016) – homem, 22 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, não músico.

Sim, essa corrente estética musical, apesar de oficialmente ter durado apenas uma década, segundo o próprio Ariano Suassuna, que é um dos principais fundadores do movimento, eu percebo ela muito viva influenciando principalmente compositores que vem da academia, como também grupos camerísticos, que trazem suas contribuições para difusão da mesma através de arranjos e adaptações musicais, sobre peças que permeiam esse universo imenso da música armorial, onde o modalismo nordestino tem destaque e vira uma referência para identificação dessa corrente estética. (OUVINTE 89, 2016) – homem, 33 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

Acredito que o movimento (musical e artístico) popular nordestino (Pernambucano) tem sido profundamente influenciado pelo Movimento Armorial, posso perceber, bandas com os seguintes instrumentos: rabeca, pífanos, e o cordel inserindo no contexto dos shows. Posso destacar: Marsa, forro no caixa, Adiel Luna e Lirinha (OUVINTE 90, 2016) – homem, 31 anos, pernambucano, residindo em Pernambuco, músico.

## Algumas considerações

Para a pesquisa foram realizadas duas perguntas, uma primeira: “O que é música armorial”, e uma outra: “Você consegue perceber a influência desse tipo de música na atualidade? De que maneira? Onde? Como?” Nesse trabalho apresentamos as respostas que recebemos.

Nas diferentes colocações é possível notar que a ideia de representatividade do Nordeste, da busca nas culturas dessa região, é bastante frequente. Mesmo quando os/as ouvintes não sabem explicar o que que é a música armorial, a maioria deles/as sabe que tem uma relação com Nordeste. Isto acontece porque os conceitos que são realizados sobre a música, como afirma Merriam, por si só não são capazes de produzi-la. Eles são traduzidos em comportamentos que, em consequência, vão resultar em sons que são aceitáveis culturalmente como música. Esses comportamentos, relacionados à produção e à organização do som, são divididos por Merriam em quatro tipos: comportamento físico/acústico; comportamento verbal em relação à música/som; comportamento social, que inclui quem produz e quem ouve; e comportamentos que possibilitam ao músico a produção de sons apropriados (MERRIAM, 1964, p. 103).

Nem tudo que foi colocado pelas/os ouvintes está de acordo com o que atualmente entende-se como música armorial. Porém essa noção de Nordeste, que se faz presente na definição da estética que deu e dá origem a esse tipo de música e/ou com sua influência é constante atualmente. Devemos nos atentar, entretanto, que o objetivo do Movimento Armorial

e de Ariano Suassuna não era criar uma estética artística *nordestina*, mas nacional, brasileira. Contudo, ao utilizar elementos que já eram vistos como regionais, o armorial acabou sendo regionalizado. E isso é claramente percebido na resposta das pessoas.

77

Os indivíduos, músicos ou não, que constituem uma sociedade, e mais especificamente que fazem parte de determinadas culturas, desempenham comportamentos que dão significados à música. Embora haja um conceito determinado por um grupo de pessoas, que diz o que é a música armorial, detalhes dessa definição são reconfigurados por aquelas pessoas que compõem a cultura na qual essa música e a música com suas influências estão inseridas. O que se percebe é que quando falam em música armorial frequentemente lhe atribuem um significado que é muito mais amplo que a própria definição primeira dela, buscando explicá-la através de uma sonoridade e uma cultura musical que foi eleita como a representativa da região Nordeste do Brasil.

Esse intercâmbio de características, que acabam recebendo de seus receptores significados diversos, acontece porque “a identidade está conectada com a representação de um ou mais grupos humanos” (MORENO 2015, p. 8). A partir do momento que alguém relaciona a música armorial ao Nordeste e ao mesmo tempo entende que um típico trio formado por uma sanfona – instrumento símbolo da representatividade de um tipo de música do Nordeste –, uma zabumba e um triângulo, passa a ver isso como música nordestina. E muitas vezes essa pessoa pode passar a identificá-las como uma única coisa.

Traços culturais e estéticos que aparentemente se apresentam com uma noção de pertencimento a um determinado grupo podem aparecer em outros grupos como característicos deles. Ao mesmo tempo, esse processo de movimento das características faz com que as pessoas passem a entender que algumas singularidades de um grupo sejam definidoras de um outro.

Bauman, ao se referir às identidades, explica que elas “flutuam no ar”, algumas escolhidas por nós mesmos/as, enquanto outras são definidas por aqueles/as que nos rodeiam. Consequentemente, há uma probabilidade considerável de não haver um consenso entre elas, deixando permanentemente em aberto o resultado dessa “negociação” entre as identidades (BAUMAN, 2005, p. 19). O discurso de Bauman refere-se ao indivíduo. Todavia, aplicando-o ao plano musical, o que notamos é que as chamadas identidades musicais estão em movimento e são utilizadas quando e como convém. O que gera uma espécie de “confusão” na atribuição de determinadas categorias.

Mas isso também pode ocorrer por conta da compreensão e do encontro dos códigos musicais. Ulhôa (1999, p. 82) explica que, de acordo com Tagg, a música tem unidades de significação, cujas menores são chamadas por ele de musemas. Essas unidades não são especificamente um motivo musical, como é estudado na sintaxe da música, mas algo carregado de significados que está além da unidade somente musical, tendo relações com outros meios para criar seus sentidos. Esses itens, que estão presentes no código musical, aparecem de forma semelhante em diversas músicas, o que permite a realização de comparação entre os “objetos”.

A semelhança entre determinados códigos pode levar as pessoas a misturar uns com os outros. No caso, o que notamos é que a chamada música nordestina para concerto, e algumas outras sonoridades que são entendidas e convencionadas como nordestinas, frequentemente têm suas características confundidas com as armoriais. E isso ocorre porque em certa medida alguns musemas estão realmente presentes em ambas ou então são muito semelhantes uns aos outros. Também porque música armorial é, atualmente, parte da música *nordestina*.

As colocações dos/as ouvintes mostram que os ecos armoriais se misturam em muitos aspectos com outros, havendo frequentemente uma espécie de hibridização entre eles, o que nos impossibilita, em alguns casos, de apontá-los como isto ou aquilo. Embora a definição de música armorial e de suas características esteja bem sedimentada no que o Movimento Armorial definiu, os processos de mudança que ocorrem nas sociedades e nos indivíduos vão gerar um olhar com algumas diferenças sobre estes aspectos, adaptando-os às diferentes realidades.

## Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*/Zygmunt Bauman, Tradução Carlos Alberto Medeiros. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MERRIAM, Alan. *The anthropology of music*. Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MORAES, Maria. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

MORENO, Jean. Revisiting the concept of national identity In: RODRIGUES, Cristina Carneiro; DE LUCA, Tania Regina; GUIMARÃES, Valéria (orgs.). *Brazilian identities: compositions and recompositions*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

NATTIEZ, Jean. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. Texto da conferência de Introdução à semiologia musical lida pela primeira vez no II Encontro da ANPPOM. *Debates 6*, Porto Alegre, p. 7-39, 1987.

NÓBREGA, Ariana. *A música no Movimento Armorial*. Dissertação de mestrado em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

OUVINTE 1. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 24, ago. 2016.

OUVINTE 2. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, out. 2016.

OUVINTE 3. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, out. 2016.

OUVINTE 4. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, out. 2016.

OUVINTE 5. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, out. 2016.

OUVINTE 6. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, out. 2016.

OUVINTE 7. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, out. 2016.

OUVINTE 8. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, out. 2016.

OUVINTE 9. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, out. 2016.

OUVINTE 10. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 5, out. 2016.

OUVINTE 11. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 5, out. 2016.

OUVINTE 12. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 5, out. 2016.

OUVINTE 13. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 5, out. 2016.

OUVINTE 14. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 5, out. 2016.

OUVINTE 15. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 5, out. 2016.

OUVINTE 16. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 5, out. 2016.

OUVINTE 18. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 6, out. 2016.

OUVINTE 19. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 6, out. 2016.

OUVINTE 20. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 6, out. 2016.

OUVINTE 21. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 6, out. 2016.

OUVINTE 22. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 8, out. 2016.

OUVINTE 23. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 8, out. 2016.

OUVINTE 24. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 9, out. 2016.

OUVINTE 25. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 9, out. 2016.

OUVINTE 26. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 12, out. 2016.

OUVINTE 27. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 12, out. 2016.



- OUVINTE 28. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 12, out. 2016.
- OUVINTE 29. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 24, out. 2016.
- OUVINTE 30. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 24, out. 2016.
- OUVINTE 31. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 24, out. 2016.
- OUVINTE 32. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 24, out. 2016.
- OUVINTE 33. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 24, out. 2016.
- OUVINTE 34. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 24, out. 2016.
- OUVINTE 35. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 24, out. 2016.
- OUVINTE 36. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 24, out. 2016.
- OUVINTE 37. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 38. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 39. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 40. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 41. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 42. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 43. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 44. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 45. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 46. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 47. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 48. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 49. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 50. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 51. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 52. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 53. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 55. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.

- OUVINTE 56. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 57. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 58. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 59. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 60. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 30, out. 2016.
- OUVINTE 61. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 31, out. 2016.
- OUVINTE 62. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 31, out. 2016.
- OUVINTE 63. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 31, out. 2016.
- OUVINTE 64. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, nov. 2016.
- OUVINTE 65. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, nov. 2016.
- OUVINTE 66. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, nov. 2016.
- OUVINTE 67. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, nov. 2016.
- OUVINTE 68. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, nov. 2016.
- OUVINTE 69. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, nov. 2016.
- OUVINTE 70. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, nov. 2016.
- OUVINTE 71. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, nov. 2016.
- OUVINTE 72. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, nov. 2016.
- OUVINTE 73. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, nov. 2016.
- OUVINTE 74. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, nov. 2016.
- OUVINTE 75. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, nov. 2016.
- OUVINTE 76. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, nov. 2016.
- OUVINTE 77. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, nov. 2016.
- OUVINTE 78. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 4, nov. 2016.
- OUVINTE 80. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 9, nov. 2016.
- OUVINTE 81. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 9, nov. 2016.
- OUVINTE 82. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 9, nov. 2016.
- OUVINTE 83. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 9, nov. 2016.
- OUVINTE 84. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 9, nov. 2016.

OUVINTE 85. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 9, nov. 2016.

OUVINTE 86. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 9, nov. 2016.

OUVINTE 87. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 9, nov. 2016.

OUVINTE 88. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 10, nov. 2016.

OUVINTE 89. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 10, nov. 2016.

OUVINTE 90. Questionário respondido para a autora. Facebook. Em 10, nov. 2016.

PINTO, Tiago. Som e música: questões de uma antropologia sonora. Revista de *Antropologia*, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

ULHÔA, Martha. Phillip Tagg entrevistado por Martha Ulhôa. Cadernos do Colóquio, p. 81-97, 1999.

# **O agrupamento rítmico como base para a performance pianística de obras do período clássico**

Miriam Grosman  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música  
mgrosman@terra.com.br

O presente trabalho propõe recursos pedagógicos para o estudo deliberado das obras do período clássico ao piano, tendo como foco principal a identificação dos agrupamentos rítmicos e os seus padrões de interpretação. Abordamos conceitos relacionados à estrutura do agrupamento assim como ao gesto musical, com base em trabalhos como os de Álamos; Gimenez (2020), Assis; Amorim (2009), Santiago; Meyerewicz (2009), Steuernagel (2015) e Berry (1987). Tendo por objetivo a compreensão estrutural da obra, onde a identificação dos agrupamentos constitui uma ferramenta necessária para a performance, o trabalho apresenta, ainda, uma síntese do significado de classicismo na música e diretrizes gerais para a interpretação da obra clássica ao piano, com exemplos selecionados de um grupo de obras totalizando oito sonatas de Haydn, Mozart e Beethoven, e referências de consagrados pesquisadores, professores e pianistas, como Newman, Rosen, Rosenblum e Wolff.

Palavras-chave: Classicismo, Agrupamento rítmico, Performance, Piano.

## **Rhythmic grouping as the basis for the pianistic performance of the classical period works**

The present work proposes pedagogical resources for the deliberate practice of works from the Classical period on the piano, having as main focus the identification of rhythmic groupings and their interpretation patterns. We approach concepts related to the group structure as well as the musical gesture, based on works such as those by Álamos; Gimenez (2020), Assis; Amorim (2009), Santiago; Meyerewicz (2009), Steuernagel (2015), and Berry (1987). Aiming at the structural understanding of the work where the identification of groupings is a necessary tool for performance, the work also presents a synthesis of the meaning of Classicism in music and general guidelines for the interpretation of Classical works on the piano, with selected examples from a group of works totaling eight sonatas by Haydn, Mozart, and Beethoven, and references from renowned researchers, professors, and pianists, such as Newman, Rosen, Rosenblum, and Wolff.

Keywords: Classicism, Rhythmic grouping, Performance, Piano.

O objetivo deste trabalho é fornecer ao intérprete, especialmente ao estudante de piano, subsídios relevantes para a compreensão das obras do período clássico, através de uma performance consciente, competente e criativa. Não se trata de um método a ser seguido, mas um foco em elementos que devem ser observados para a compreensão mais clara e objetiva da obra clássica, sobretudo a sonata. A experiência como pianista e professora me levou a considerar que um estudo teórico-musical do classicismo pode assegurar ao intérprete ferramentas e subsídios indispensáveis, não só à performance de compositores dessa época, mas igualmente em estilos subsequentes. Não raro observamos em talentosos jovens pianistas, embora com pleno domínio técnico em obras

virtuosísticas como, por exemplo, Liszt e Rachmaninov, certas inconsistências na interpretação das obras do período clássico, por desconhecer relevantes padrões característicos da sua estrutura.

Os trabalhos de Rosenblum, Charles Rosen, William Newman, Hugo Wolff, Álamos e Gimenez, Santiago e Meyerewicz, Assis e Amorim dentre outros, foram fundamentais para desenvolver o conhecimento aqui proposto. No entanto, a obra *Beethoven on Beethoven* do pesquisador, professor e pianista William S. Newman, realça a necessidade de compreender o inciso e/ou o agrupamento rítmico no estudo de obras de Beethoven (NEWMAN, 1991, p. 163-188) para uma performance de qualidade. Considerando as concepções de Newman, abordadas adiante com mais detalhes, justificamos procedimentos semelhantes quando aplicados em obras do período clássico em geral.

Para ilustração dos exemplos musicais do período clássico foram selecionados excertos de 8 sonatas compostas por Mozart (2), Haydn (2) e Beethoven (4) entre 1784 e 1798. Embora o período histórico do classicismo musical tenha suas raízes em décadas anteriores, verificamos que seus elementos estilísticos manifestam-se mais nitidamente à medida que se aproxima o fim do século XVIII. São as seguintes as obras selecionadas: J. Haydn: *Sonata Hob XVI:49* em Mi bemol maior (1789/90); *Sonata Hob XVI:50* em Dó maior (1794/5); W. A. Mozart: *Sonata K 457* em Dó menor (1784), *Sonata K 576* em Ré maior (1789); L. V. Beethoven: *Sonata op. 10 n° 1* em Dó menor (1796-98), *Sonata op. 10 n° 2* em Fá maior (1796-98), *Sonata op. 10 n° 3* em Ré maior (1796/98), *Sonata op. 14 n° 2* em Sol maior (1798-99).

### **Agrupamento<sup>1</sup>: fator de compreensão, significado e prática musical**

Edwin Gordon (ÁLAMOS; GIMENEZ, 2020) assinalou nos seus trabalhos sobre cognição a importância do estudo das estruturas rítmicas, destacando que, tanto os padrões tonais como rítmicos são unidades básicas do significado musical, análogos às palavras na linguagem. Portanto, a afirmação de que a força da música é o ritmo, faz muito sentido dentro das concepções aqui abordadas. O agrupamento rítmico vem sendo considerado um elemento relevante na cognição musical, ou seja, o agrupamento de

---

<sup>1</sup> Os termos utilizados em diversos trabalhos podem variar, embora com o mesmo sentido: agrupamento rítmico, inciso ou gesto musical.

padrões e eventos rítmicos é proposto como um fator de compreensão, significado e prática musical. De acordo ainda com Álamos e Gimenez, alguns estudos empíricos apontam que o agrupamento é um elemento fundamental de qualquer estrutura temporal, que influi na fragmentação mental dos sons em um texto e desempenha papel relevante na memória em consonância com as teorias cognitivas modernas da música.

Para uma abordagem objetiva, tomamos por base dois elementos essenciais que norteiam este trabalho quanto às características básicas da performance do classicismo: a sintaxe, relativa ao sentido enquanto analogia com a linguagem na função das palavras e frases, e a semântica, relacionada à interpretação do texto musical. Segundo Correa:

Se não se relaciona o fluxo das figuras sonoras com o significado das estruturas que as tornam inteligíveis, o evento musical não ultrapassa o nível de um significante sem significado... Por outro lado, o significado, que é passível de análise de palavras, só é musicalmente significativo (expressivo) quando uma execução lhe possibilita uma realidade a ser captado pelo ouvido (CORREA, 1979, p. 50).

Para Saussure (XAVIER, 2014, p. 89), a linguagem é um sistema de signos formados pela junção do significante e do significado, onde este último é o sentido, conceito ou ideia de algo, enquanto que o significante é a impressão psíquica. No caso da música, a representação ou impressão psíquica do som é percebida pelos nossos sentidos.

Wallace Berry (1987) observa que as teorias de ritmo e textura como parâmetros estruturais têm recebido pouca atenção na literatura da teoria musical, à qual poderia ser adicionada igualmente nas práticas interpretativas. Considera que, quando investigados, torna-se um passo necessário e eficaz para um melhor entendimento na experiência musical. O trabalho de uma visão consistente e fundamental das relações sintáticas da música é, portanto, baseado na exposição teórica e analítica. Vale sublinhar sua afirmação de que a percepção é intensificada quando há cognição, resultando em um processo em que as relações sintáticas são cultivadas como o resultado de atos criativos. O intérprete deve, portanto, compreender a base expressiva e a significação dessas relações sintáticas para poder retratar e projetar. Embora Berry considere que o caminho do *insight* analítico para decisões interpretativas seja bastante complexo, as conclusões resultantes de um empreendimento analítico nem sempre conduzem a decisões interpretativas inequívocas. O autor entende esse modo de investigação analítica como uma hipótese e a intuição como processo criativo, onde ocorre uma fusão de conhecimentos e experiências adquiridas.

A escolha pelo uso do termo “discurso” pode ser pertinente quando justificada no trabalho de Sullivan e Wishart (STEUERNAGEL, 2015, p. 148), onde a expressão “discurso” (musical) está essencialmente relacionada à organização de eventos sonoros no tempo. No processo dessa organização, observamos a coesão e a coerência entre os elementos escolhidos.

Ainda sobre cognição musical, não poderíamos deixar de abordar o significado do gesto musical como uma relevante contribuição teórica para a compreensão das relações sintáticas na música. Nesse âmbito, o gesto musical não deve ser entendido como um gesto físico, embora possa ser percebido em alguns intérpretes. Deve ser entendido como qualquer configuração sonoro/musical que apresente um sentido ou movimento auxiliando no direcionamento de processos criativos e analíticos em música.

Steuernagel (2015, p. 147) afirma que, quando ouvimos um som musical, são estabelecidas conexões sem que necessariamente tenha uma base teórica, embora seja possível estabelecer relações cognitivas e processos de reconhecimento estruturais. O gesto musical (Fig. 1), sendo imprescindível para a compreensão formal e sonora do texto musical, não deve ser encarado neste trabalho como uma atitude física que reflete um determinado agrupamento, embora isso aconteça de forma individual, dependendo da dinâmica corporal de cada instrumentista. Na realidade, quando um gesto corporal surge espontaneamente já houve um processamento interno de um movimento musical observado e sentido. É na etapa anterior ao gesto físico onde ocorre a compreensão, de forma intelectual e intuitiva, do “gesto musical”. A transferência para a atitude física pode variar de um indivíduo a outro.

De acordo com Assis e Amorim (2009), no domínio específico da música, uma das principais influências do organicismo sobre a teoria da criação musical, está justamente na maneira de encarar a forma e a organização dos materiais musicais dentro de um espaço específico que, em outras palavras, seria a distribuição do material dentro do âmbito da obra musical. Ainda para esses autores, existe uma tendência da nossa mente de perceber conteúdos de maneira gestáltica.<sup>2</sup> Dentro desse conceito, partimos da ideia de uma percepção global na escuta musical quando o indivíduo percebe um sentido musical através dos registros, valores temporais e o movimento (rítmico) dos gestos

---

<sup>2</sup> *Gestalt*: teoria que considera os fenômenos psicológicos como totalidades organizadas, indivisíveis, articuladas, isto é, como configurações (definição da *Oxford Languages*).



musicais. Para Assis e Amorim (2009, p. 2-3), “o gesto é uma possibilidade de organizar o discurso”, servindo não apenas ao compositor, mas também ao intérprete como orientação para suas opções. O gesto musical, como objeto de estudo está, portanto, relacionado à sintaxe das estruturas tonais no caso das obras barrocas, clássicas, românticas e modernas. No caso da obra contemporânea, a mesma atrela-se a outros critérios que não cabem na proposta deste trabalho. De qualquer forma, torna-se pertinente afirmar que existe uma combinação entre a representação mental e a realização sonora em qualquer estilo; ou seja, a figura representa uma forma de perceber e necessita da manifestação sonora para que a percebamos (ASSIS; AMORIM, 2009, p. 1):

[...] a Figura abstrata possibilita o gesto e sua realização concreta no discurso interpretativo musical, pois a Figura precisa do gesto para existir na realidade e o gesto precisa da Figura para se conectar a outros gestos, constituindo o tecido musical (ASSIS; AMORIM, 2009; p. 2).

Figura 1: Gesto.



Fonte: Elaborado pela autora.

Santiago e Meyerewicz (2009, p. 1) sublinham a necessidade de se refletir sobre a função do gesto na performance musical e, conseqüentemente, na pedagogia musical e instrumental. Esse consenso vem sendo percebido por inúmeros trabalhos em diversas áreas do conhecimento musical, onde surgem teorias e propostas adequadas à sua aplicação em metodologias de ensino e estudo deliberado. No presente trabalho, como já foi mencionado, direcionamos tais reflexões para a compreensão e interpretação das obras do período clássico. Delalande (SANTIAGO; MEYEREWICZ, 2009, p. 2-3) associa o gesto à cinestesia, isto é, ao sentido de movimento e sua relação com a produção sonora. Um contorno melódico ou rítmico pode ter uma natureza cinestésica e, portanto, configurar um gesto musical, lembrando que não estamos tratando do gesto físico, embora possa resultar nele, mas sendo muitas vezes uma observação espontânea, pode variar de acordo com cada indivíduo. Delalande afirma ainda que “para o instrumentista, o simbolismo do movimento é baseado na experiência gestual: ...em música e, especialmente na música ocidental, a representação do movimento tem sido considerada

uma das bases do significado”. Vale acrescentar que Peirce (SANTIAGO; MEYEREWICZ, 2009, p. 5) define o signo como sendo algo que tem representatividade para alguém, podendo, ainda, estar relacionado a um agrupamento sonoro que, por sua vez, resulta em um gestual que o expressa, não necessariamente físico, mas principalmente interno e sentido por um movimento.

## O estilo clássico

Em música, o estilo clássico situa-se aproximadamente no período entre a segunda metade do século XVIII e as duas primeiras décadas do século XIX. Embora o termo “clássico” possa ser usado em diferentes contextos e com significados distintos, sua origem está genericamente ligada às culturas denominadas clássicas, ou seja, a antiguidade grega e a romana, fundamentais do ponto de vista histórico para a construção da cultura ocidental moderna. O movimento cultural e artístico do final da Idade Média, que culminou no Renascimento (séc. XV e XVI), teve como um dos principais pilares um robusto interesse pela cultura dos antigos gregos e romanos, embora nunca tivesse sido esquecida durante toda a Idade Média; nas universidades que estavam sendo fundadas na Europa ocidental, o ensino das Sete Artes Liberais foi adotado como modelo de educação: o *Trivium* (Lógica, Gramática e Retórica) e o *Quadrivium* (Aritmética, Astronomia, Música e Geometria).

A partir do século XVI, a música ocidental foi particularmente influenciada pelos novos valores culturais, observando-se o surgimento do drama musical e dos princípios da retórica na sua representação. A retórica, como “arte do discurso”, tem em seu significado o despertar de afetos ou estados de espírito os quais, com clareza, pontuação, acentuação, expressão e linguagem de sentimentos, atingem o emocional e a sensibilidade do ouvinte. Em termos estilísticos, o classicismo mantém uma certa analogia com a música no período barroco, de onde brotam as raízes do estilo clássico, embora com características próprias (ROSENBLUM, 1988, p. 8-9). De acordo com as ideias predominantes na época, considerava-se que a música é uma linguagem.<sup>3</sup> Dessa forma, música e retórica foram associadas ou relacionadas em destacados trabalhos dos antigos oradores gregos e romanos, como por exemplo, Aristóteles, Cícero e Quintiliano

---

<sup>3</sup> Ainda é tema de discussão no mundo contemporâneo.

(BARTH, 1992, p. 2), tendo a retórica musical assumido uma importância maior na Idade Média, atingindo o auge na era barroca.

Embora no século XVIII o interesse pela retórica em si tenha declinado, permaneceu a discussão, entre os músicos, da arte do discurso ou da mensagem. Johann Joachim Quantz (1697-1773) reforçou a ideia de que a execução musical pode ser comparada ao discurso de um orador. Dessa forma, tanto o orador como o músico devem ter o propósito de preparar sua produção para atingir, através de afetos, os sentimentos e sensações dos ouvintes (BARTH, 1992, p. 3).

Os teóricos do século XVIII costumavam usar a terminologia da oratória clássica para descrever a música como arte gestual e, ao mesmo tempo, cultivar a arte da declamação musical, como Johann Mattheson (BARTH, 1992, p. 22) que enfatizava que música e retórica estão relacionadas. Costumava orientar seus alunos na arte gestual, isto é, sem som, porque acreditava que a ciência da quironomia (arte do gestual com as mãos) seria mais eloquente do que as palavras. Na verdade, trata-se, sob certo ângulo, da ciência do ritmo, onde a coerência do discurso depende da correta articulação das unidades sintáticas. Para Mattheson (BARTH, 1992, p. 23), há estreita analogia entre “gramática musical” e estrutura da linguagem e, cada ideia, seja verbal ou escrita, consiste em certas frases e cada uma dessas frases, por sua vez, também consiste em menores unidades. Assim como no discurso falado ou escrito existe a pontuação para que as ideias sejam mais inteligíveis, na música esses conceitos podem ser aplicados com mais consciência para tornar o texto mais compreensivo para o intérprete e, conseqüentemente, para o ouvinte. Nada disso é novo, mas é conveniente lembrar que se faz necessário “pontuar” o texto para que a compreensão da sua sintaxe possibilite a expressão musical com mais ênfase e clareza. A metáfora da pontuação pode ser aplicada tanto para a melodia como para a harmonia. Para Kirnberger (BARTH, 1992, p. 34), por exemplo, os acordes estão para a música assim como as palavras estão para a linguagem. Considerado desse modo, uma sentença ou período musical consiste em vários acordes (harmonias) conectados entre si.

A princípio, vale ressaltar algumas diferenças entre a sintaxe do período barroco e a do período clássico. Enquanto no primeiro observamos em cada obra ou parte de uma obra em seções, há predominância de um único afeto (Fig. 2a e 2b); no segundo há uma

variedade de elementos afetivos e contrastantes que podem ser de natureza rítmica, melódica e dinâmica (Fig. 3a).

Figura 2a: J. S. Bach, “Prelúdio” em Ré Maior, *Cravo Bem Temperado*, v.1 (c. 1-5).



Fonte: IMSLP - Kassel: Bärenreiter Verlag – Urtext edition.

Figura 2b: J. S. Bach, “Fuga” em Ré Maior, *Cravo Bem Temperado*, v.1 (c. 1-5).



Fonte: IMSLP - Kassel: Bärenreiter Verlag – Urtext edition.

Figura 3a: Beethoven, *Sonata op. 10 n° 2* em Fá Maior I (c. 1-17).



Fonte: IMSLP –Munich: G. Henle Verlag – Urtext Edition.

Gradualmente, a partir de 1750, os afetos perdem seu objetivo como estados emocionais que unificam a peça para, frequentemente, representar emoções subjetivas do compositor. “As emoções mudam e flutuam...A música começa a expressar múltiplas modificações de sentimentos através da múltipla expressão” (ROSENBLUM, 1988, p. 10).

Para Charles Rosen (1972, p. 57), que reserva o termo “clássico” para Haydn, Mozart e Beethoven, um dos elementos mais claros que se formou no início do estilo

clássico é a frase curta, periódica e articulada, sendo “um elemento disruptivo do estilo barroco, o qual apresenta como uma das características, fluência e continuidade do discurso musical” (Fig. 3b).

Figura 3b: Beethoven, *Sonata op. 10 n° 3* em Ré Maior IV (c. 1-8).



Fonte: IMSLP –Munich: G. Henle Verlag – Urtext Edition.

No período clássico, nosso objeto de abordagem neste trabalho, os afetos são revestidos de emoções subjetivas e individuais, muito comumente apresentando contrastes ou modificações dos sentimentos ou afetos em uma só peça. Sua natureza dramática, com surpresas e contrastes, revela-se em linhas melódicas fragmentadas, intervalos expressivos, variedade rítmica e pausas inesperadas, como podemos observar (Fig. 3a e 3b). No entanto, toda esta riqueza se apresenta dentro dos preceitos estilísticos da época que exige proporção, harmonia, simplicidade, simetria e equilíbrio. Uma fusão complexa e com tantos elementos, mas dentro de uma estética considerada “clássica” (ROSENBLUM, 1988, p. 10).

Ao mesmo tempo, *Empfindsamkeit* (sensibilidade) e *Sturm und Drang* (tempestade e tensão) são conceitos que permeiam os afetos na obra do período clássico (ROSENBLUM, 1988, p. 10-14). Este último, adotado pela literatura alemã por volta de 1770, embora diferente do primeiro, é caracterizado por maior sensibilidade, utilizando tons menores e forte expressividade. Na fusão dos dois elementos, observamos síncopes, cromatismos, mudanças bruscas, paixões e recitativos; segundo Quantz (ROSENBLUM, 1988, p. 10), “a boa execução deve ser expressiva e apropriada para cada paixão”. Em

outras palavras, o intérprete deve procurar reconhecer, internalizar e expressar os diferentes afetos.

### **Princípios que norteiam a performance nas obras do período clássico: a sintaxe e a compreensão do inciso ou agrupamento rítmico**

Considerando que este trabalho tem um objetivo pedagógico, apresentamos informações e sugestões de estudo deliberado que poderão ser aproveitadas para alunos, pianistas e professores, baseadas em princípios considerados e justificados como relevantes para a compreensão e performance da obra clássica. Um deles está relacionado à hierarquia estrutural do texto, apoiando-se na sintaxe; outro, igualmente relacionado à estrutura, mas apoiado na semântica, ao utilizar conhecimentos estilísticos e expressivos característicos do período, complementando, dessa forma, a compreensão da estrutura. Em outras palavras: o *significante* substitui o *significado*, tendo o binômio estrutura/padrões clássicos de expressão como um norteador do intérprete.

Na compreensão da obra clássica e suas características estilísticas, o intérprete deve analisar inicialmente a estrutura e a organização temporal, ou seja, decodificá-la através de sua visão pessoal, fruto da experiência e de um estudo aprofundado. Torna-se necessário o uso de partituras originais para se observar com clareza a pontuação, para que a sintaxe (estrutura, organização, tempo) possa ter sua semântica, ou seja, o *significante* (NEWMAN, 1991, p. 163) A sintaxe tem sido considerada como uma questão relevante, um desafio para a performance, embora com pouca atenção dada por autores e intérpretes do século XX, o que acaba por gerar, muitas vezes, equívocos na compreensão.

Contendo o motivo ou agrupamento, cujo conteúdo temático gera o todo homogêneo, uma ideia recorrente circulando por toda obra (WOLFF, 1990, p. 133), é nele que se deve concentrar toda a atenção onde os elementos rítmicos, dinâmicos, sonoros e expressivos devem estar fortemente associados aos padrões estilísticos do período e relacionados entre si para a construção coerente do texto.

Newman (1991, p. 163-188) nos oferece uma orientação relevante para a performance da obra clássica para a abordagem e identificação do *inciso*, o menor agrupamento a ser explorado como um microcosmo musical dentro do texto integral.

Denominado ainda como motivo ou agrupamento rítmico, já mencionado anteriormente, é considerado pelo autor como uma ferramenta essencial ao intérprete. Dentro da ideia do gesto musical, identifica conscientemente a pontuação do texto, o contorno dinâmico e as possibilidades expressivas de cada agrupamento. Portanto, um material didático eficiente, se bem compreendido e aplicado. Embora tenha sido foco da atenção de teóricos e compositores dos séculos XVIII e primeira metade do século XIX, como um guia básico e expressivo na interpretação musical, parece ter perdido sua relevância nos dias de hoje. A influência expressiva do inciso na música tem se revelado como uma base de construção ou hierarquia no texto, tanto para o classicismo como para o romantismo. J. Mattheson (1681-1764), H. Koch (1749-1816), J. Kirnberger (1721-1783), J. Momigny (1762-1842) e V. d'Indy (1851-1931) foram alguns desses teóricos e compositores que abordaram e relacionaram a questão do inciso, embora em ângulos diversos, à relevância na hierarquia estrutural musical.

O primeiro agrupamento (c. 1-2.2) indica e sugere ritmo preciso, toque articulado e robusto, quando definida a opção por esta interpretação (Fig. 4). Em seguida, o segundo inciso (c. 2:4-3), embora dentro da mesma frase, apresenta contraste tímbrico, sonoro e mais expressivo com relação ao primeiro. Nessa primeira etapa, a proposta de estudo deliberado seria a interpretação de cada um dos incisos ou motivos, como se fossem dois personagens dialogando, ou mesmo um personagem apenas, mas dramatizando em dois momentos diferentes, onde o critério depende da imaginação ou sensibilidade do músico.

Observamos, ainda, que o terceiro inciso acompanha os padrões do segundo, embora com intervalos e harmonia diferentes. O desafio que se apresenta numa segunda etapa do trabalho deliberado, seria costurar os três agrupamentos de forma a considerá-los parte de uma mesma ideia ou discurso. As pausas (c. 2) são silêncios a serem ouvidos e integrados entre os agrupamentos e não respirações que interrompem o discurso. No compasso 5, os motivos iniciais são retomados, construindo uma hierarquia contínua entre incisos e frases até o final do movimento ou mesmo da obra toda. Outro agrupamento selecionado (Fig. 4) pode ser observado do compasso 9:4 ao 11:2, onde o intérprete tem a possibilidade de explorar o contorno, a dinâmica e a textura.



Figura 4: Mozart, *Sonata K 457* em Dó menor, 1º mov. (c. 1-13).

Molto Allegro

Köchel Nr. 457

14b

1 2 4 1 2

(w) tr

p

5 1 2

1

p

5 5

p<sup>1</sup>

5 4 5 4 3 1

p<sup>2</sup>

f

2 1

Fonte: Extraído de IMSLP – Leipzig: C. F. Peters – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Os agrupamentos, por sua vez, podem ser fragmentados em subgrupos ou, ao contrário, agrupar mais de um para facilitar uma interpretação detalhada e/ou explorada (Fig. 5).

Allegro

Datiert: Wien, Juli 1789

tr

tr

f

6

f

Fonte: IMSLP – Kassel: Bärenreiter Verlag – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Um recurso válido seria imaginarmos que a obra clássica, especialmente a sonata, é uma representação dramática com diferentes personagens (ROSENBLUM, 1988, p. 11). Essa imagem nos ajudaria a entender como, em um mesmo cenário, podemos distinguir pessoas de variados perfis, sentimentos e características diferentes interagindo na mesma peça. Tovey (BRENDL, 1978, p. 40) identifica a sonata como uma obra essencialmente dramática, representada no palco com uma determinada história. Sua natureza dramática e envolvimento emocional devem ser observados no estudo musical, observando-se as várias atitudes mentais e paixões humanas das personagens. No entanto,

deve sempre haver uma unidade na diversidade ou, pelo menos, um equilíbrio entre unidade e possíveis contrastes, como diria Wolff com relação à interpretação das obras de Mozart (BRENDDEL, 1978, p. 77).

Compositores do passado falavam muito em gosto, expressão, caráter, atmosfera e ideia poética. Ao observar as peculiaridades de cada personagem, o intérprete seria capaz de expressar o que cada uma está representando, ao reconhecer seus estados afetivos: tristeza, dor, alegria, ironia e vários outros. É sempre um desafio estabelecer o equilíbrio entre unidade e contrastes sem quebrar a continuidade das linhas melódicas fragmentadas, saltos expressivos, variedade rítmica (Fig. 6), assim como pausas e dinâmicas inesperadas (Fig. 7a e 7b). Faz-se necessário compreender estes elementos para evidenciar as rápidas mudanças de caráter, imaginar os impulsos rítmicos, direções dinâmicas e o silêncio das pausas. Podemos sugerir que cada agrupamento seja identificado pelas suas características e explorado devidamente quanto ao ritmo, dinâmica, andamento, articulação e caráter, ou seja, com uma expressão interpretativa adequada. O agrupamento que se segue, abordado da mesma forma, deve estabelecer uma relação semântica com o anterior e assim por diante. Estamos diante de um desafio, na medida em que esses elos são construídos mentalmente, não apenas pela coerência musical, mas também pelo imaginário intuitivo do intérprete. Estabelecer um paralelo com o discurso falado, onde as palavras e frases podem ser articuladas com diferentes inflexões, embora dentro do mesmo tema, pode ser um recurso válido para melhor entendimento das diversidades apontadas. Nos compassos 7, 8, 9 e 10 (Fig. 6), os agrupamentos diferenciados quanto a valores, articulações e caráter, constroem uma ideia coerente a exemplo dos compassos iniciais: podemos notar a unidade dentro da diversidade. Na Figura 7a, as pausas são elementos que sugerem suspensão como se uma frase fosse interrompida por algum motivo e retomada em seguida. Na Figura 7b, os contrastes súbitos de timbres ou sonoridades sugerem ênfase em sílabas ou palavras de uma declamação.

Figura 6: Haydn, *Sonata Hob XVI: 50* em Dó Maior, I (c. 1-11).

Allegro

*p*

*cresc.*

*f*

Fonte: IMSLP – Vienna: Wiener Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Figura 7a: Haydn – *Sonata Hob XVI:50* em Dó Maior, III (c. 155-163).

155

*p*

*f*

*f(=)*

Fonte: IMSLP – Vienna: Wiener Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Figura 7b: Mozart, *Sonata K 457* em Dó menor, II (c. 19-24).

19

*cresc.*

*f*

*p*

*f p f p f p*

*f*

*p*

*cresc.*

*p*

*cresc.*

Fonte: IMSLP – Vienna: Wiener Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Ainda sobre o equilíbrio entre unidade e contraste, a música para piano impede, de certa forma devido às suas características acústicas, a conexão e a continuidade dos sons quando o trabalho será de agrupá-los rítmica e dinamicamente. Uma sugestão de cunho didático seria, por exemplo, imaginar mentalmente os sons, antecipadamente, acionando o ouvido interno, o que permitiria condições de estabelecer mentalmente os sons subsequentes, dentro da concepção de um instrumento melódico ou voz humana. Na verdade, cria-se uma ilusão sonora para corresponder ao objetivo estético. É indiscutível a necessidade do ouvido interno, ou seja, a construção da imagem acústica e sonora produzida mentalmente pelo músico, cuja farta bibliografia já existe há mais de um século, embora não observemos, em geral, a ênfase dessa concepção no ensino de piano (KOCHEVITSKY, 1967, p. 7-8; 13; 15; 16; 33; 38). A habilidade de conceber internamente os sons favorece o entendimento do discurso e propicia, através do imaginário, sua realização sonora coerente e criativa.

Na Figura 8a (c. 1), utilizamos o espaço das pausas para conceber os sons do agrupamento seguinte sem interromper ou fragmentar (como se as pausas induzisse a isso) o fluxo da frase. Nas Figuras 8b e 8c, as notas prolongadas devem ter o mesmo tratamento, assim como a preparação mental dos intervalos que se seguem em quintas, sextas etc. Evidentemente, esses procedimentos são básicos na execução pianística de qualquer período, mas nas obras clássicas são imprescindíveis em razão das características formais aqui apresentadas.

Figura 8a: Haydn, *Sonata Hob XVI:49*, em Mi Bemol Maior, I (c. 1-10).

The image displays a musical score for the first movement of Haydn's Sonata Hob XVI:49. The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 10. The music is in 2/4 time and G major. The tempo is marked 'Allegro [non troppo]'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, fz, f, p). Orange arrows are drawn across the score, pointing to specific rhythmic groupings in measures 2, 3, 4, and 6. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. Performance markings 'a)' and 'b)' are placed above measures 7 and 10 respectively.

Fonte: Extraído de IMSLP – Leipzig: Edition Peters. Grifos elaborados pela autora.

Figura 8b: Haydn, *Sonata Hob XVI:49*, em Mi Bemol Maior, I (c. 11-16).

Fonte: Extraído de IMSLP – Leipzig: Edition Peters. Grifos elaborados pela autora.

Figura 8c: Mozart, *Sonata K 576* em Ré Maior, II (c. 1-6).

Fonte: IMSLP – Kassel: Bärenreiter Verlag – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

O inciso e a frase são, portanto, guiados dentro e a partir do agrupamento rítmico e direção dinâmica (NEWMAN, 1991, p. 163). Atenção maior deve ser dada ao inciso, cuja expressão vai permear e influenciar o texto em geral. A orientação para a compreensão do inciso pode ser aproveitada na cesura, na analogia música/poesia, nos níveis de hierarquia estrutural, na consideração da *arsis/tesis*, na extensão, proporção e direções dinâmicas. Esse estudo deve ser aprofundado e discutido dentro do conceito de pontuação ou retórica, como sublinharam Mattheson no século XVIII ou Momigny no século XIX



(NEWMAN, 1991, p. 172). Todavia, cabe ressaltar que a decodificação é individual e geralmente fruto da experiência única e pessoal.

## **Padrões e princípios de interpretação das obras do período clássico**

99

Na primeira parte deste trabalho, como uma etapa inicial do estudo, consideramos que a demarcação e compreensão do inciso, também denominado agrupamento rítmico, auxilia o intérprete a estruturar e organizar hierarquicamente o texto musical. Nesta seção, abordamos e sugerimos que os critérios de interpretação a nível de articulação, tempo, aspectos rítmicos e dinâmica possam estar vinculados a essas microestruturas, oferecendo opções ao intérprete na exploração do texto em seus vários aspectos. Portanto, a sintaxe, compreendida na percepção dos agrupamentos em uma primeira observação como parte do significado passa a ser interpretada dentro dos parâmetros estilísticos clássicos, conferindo ao texto o seu significado.

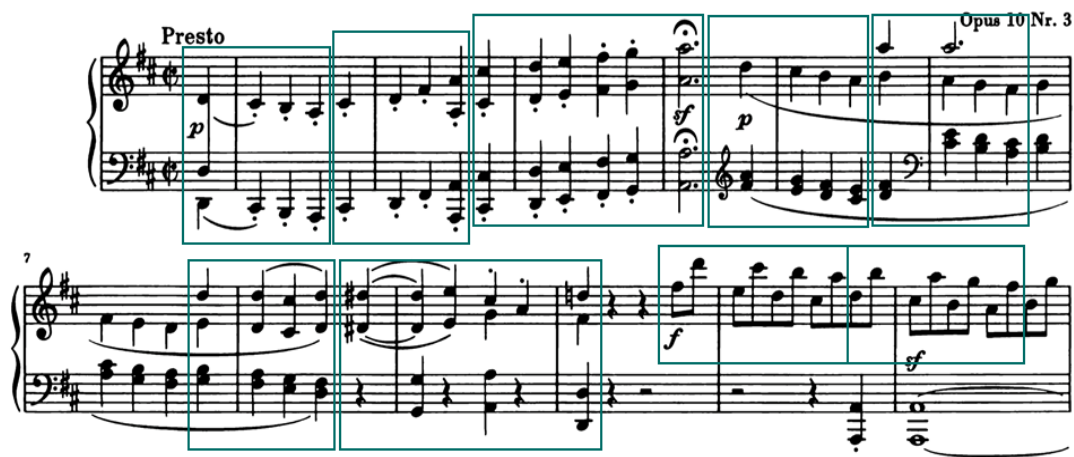
### **Articulação**

A demarcação de ideias ou motivos pode ser um procedimento bastante prático e eficiente para a pontuação que a música solicita, embora devamos considerar que nem tudo é indicado, o que torna a notação muitas vezes imprecisa. É justamente na compreensão dos motivos que podemos partir para uma interpretação consciente, com riqueza de detalhes mas, ao mesmo tempo, mantendo o fluxo e estabelecendo a unidade através da conexão entre os agrupamentos. Na opinião de Newman (1991, p. 121), essa questão merece um estudo mais intenso e detalhado, já que as correspondências de ligaduras, pausas, staccatos e acentos, muitas vezes são referências para demarcar as ideias, o que no teclado pode ser um desafio maior quando se trata de conexão ou desconexão dos sons ao agrupá-los rítmica ou dinamicamente. Muitas vezes, não visualizamos nitidamente os grupos, mas com a prática desse trabalho, será possível distingui-los em trechos onde o fluxo é contínuo, em uma forma de desmembramento (Fig. 9a e 9b).

Há situações onde o fluxo contínuo pode apresentar encadeamentos harmônicos seguidos de outro material, sem interrupção, podendo ser outra frase ou novo desenho: no mesmo momento onde termina uma ideia musical, inicia-se outra com textura

diferenciada. Um procedimento simples que usualmente facilita a solução seria através do estudo deliberado dos trechos diferenciados, explorados em seus elementos rítmicos, sonoros e afetivos. É possível uma compreensão maior se observarmos a mudança de textura no início do compasso 12 (Fig. 9c), o que indicaria a conveniência do trabalho individualizado em agrupamentos diferenciados e posteriormente conectados semanticamente. Dessa forma, a interpretação será enriquecida pela ênfase na diversidade rítmica, sonora e expressiva de forma consciente, sem interrupção do fluxo sonoro.

Figura 9a: Beethoven, *Sonata op. 10 n° 3* em Ré Maior, I (c. 1-12).



11 Fonte: IMSLP – Munich: G. Henle Verlag – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Figura 9b: Beethoven, *Sonata op. 10 n° 2* em Fá Maior, I (c. 18-29).



Fonte: IMSLP – Munich: G. Henle Verlag – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.



Figura 9c: Beethoven, *Sonata op. 10 n° 1* em Dó menor, III (c. 11-17).



Fonte: IMSLP – Munich: G. Henle Verlag – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Em cada agrupamento, o ritmo é sentido em um primeiro contato, e através dele, desenha-se a dinâmica, que pode ser ou não indicada pelo compositor. As ligaduras podem servir de referência, mas lembramos que, enquanto em Haydn e Mozart não ultrapassam a barra de compasso, em Beethoven tornam-se mais longas, o que não impede de observarmos os agrupamentos. Ainda em cada agrupamento, decide-se qual o tipo de toque: *legato*, *non legato* e *staccato*, considerando-se que no estilo clássico há uma significativa diversidade dessas articulações, o que favorece, quando bem realizadas, efeitos tímbricos e nuances variadas. De um modo geral, o toque *non legato* prevalece até aproximadamente 1790, quando o *legato* passa a representar mais nitidamente a ideia vocal (WOLFF, 1990, p. 107-108; 110).

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), no seu *Ensaio Sobre a Arte de Tocar o Teclado*, recomenda o toque comum, o *non legato*, da mesma forma que Türk (NEWMAN, 1991). Já Clementi, nos pianos ingleses, torna a expressividade mais ostensiva através das ligaduras, inaugurando um novo estilo com *cantabile* nas linhas melódicas e seções menos fragmentadas (ROSENBLUM, 1988, p. 149; 158; 161). Segundo Schindler (WOLFF, 1990, p. 159), Beethoven gostava mais do *legato* e costumava criticar o toque “partido” na execução de Mozart. Wolff ressalta a crescente importância do *legato*, sendo o toque *perlé* menos utilizado em proveito da expressividade do *legato*. Nesse ponto, Edward Rothstein afirma que Beethoven é o “progenitor tanto da música do século XIX, como o representante da *avant-garde*”. Na Figura 10a, a ideia do *legato* é bem evidente e o inciso deve ser contornado melodicamente, obtendo-se uma paleta sonora mais rica e expressiva (WOLFF, 1990, p. 159). Ainda neste exemplo, podemos considerar como agrupamento o desenho da mão

direita complementado pelo da mão esquerda, como assinalado na figura e seguido por outros semelhantes.



Fonte: IMSLP – Munich: G. Henle Verlag – Urtext Edition. Grifos elaborado pela autora.

Rosenblum (1988, p. 144-149) destaca a relevância da declamação instrumental, onde C. P. E. Bach absorveu a influência do recitativo e do drama vocal representado no teclado. A autora sugere que se pense em termos de “canto”, dentro da ideia da declamação musical de acordo com os princípios da retórica. O delineamento dos motivos ou ideias musicais por grupos, através da articulação seria o principal elemento no formato das frases, dentro de uma atividade rítmica e harmônica, semelhante à pontuação e acentuação na linguagem. Na performance da obra clássica, a interpretação exige refinamento dos sons nas ligaduras, sinais de *staccato* e *portato*, enfatizando as nuances, diversidade, brilho, contraste de toques, ou seja, uma riqueza tímbrica que pode expressar os mais variados sentimentos sem palavras, o que pode ser aplicado nos agrupamentos separadamente (Fig. 10b).

Figura 10b: Mozart, *Sonata K 457* em Dó menor, II (c. 54-57).

Fonte: Extraído de IMSLP – Leipzig: C. F. Peters – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

## Tempo e aspectos rítmicos

Geralmente, quando abordamos alguma nova obra, a escolha do andamento deve ser uma das primeiras opções, especialmente se o autor não determinou alguma indicação metronômica. No entanto, será através da denominação do movimento que podemos estabelecer um pulso adequado, permitindo alguma alteração em razão de um tempo psicológico, natural, e não de um tempo metronômico rígido (NEWMAN, 1991, p. 83; 110; 115).

Considerando que estamos nos defrontando, em termos gerais, com o drama vocal em um discurso instrumental, cabe levar em conta o caráter e a temática da obra para sentir a necessidade de respirações melódicas, enfatizar um ritmo harmônico ou flexibilizar o pulso. A barra de compasso sempre nos leva à tendência de olhar para uma construção quadrada, prejudicando muitas vezes a fluência e expressividade musicais. Talvez por esse motivo que Beethoven reclamava da “tirania da barra de compasso” (NEWMAN, 1991, p. 179). Em muitas situações, devemos até mesmo nos opor à métrica, especialmente quando sentimos que o autor escreve em um compasso distinto daquele indicado na armadura, causando efeitos ilusórios de alteração métrica como observamos nos compassos assinalados (Fig. 11a). Apesar das curtas articulações e *staccatos*, o agrupamento se estende por 4 compassos, dentro de uma métrica que não corresponde à indicada. Se cantarmos, percebemos nitidamente o conflito rítmico e a solução seria considerar o agrupamento como um único gesto musical.

Figura 11a: Beethoven, *Sonata op. 14 n° 2*, em Sol Maior, Scherzo (c. 1-16).

The image shows a musical score for the Scherzo of Beethoven's Sonata op. 14 n° 2. The score is in 3/8 time, G major, and marked 'Scherzo Allegro assai'. It features piano (p), forte (f), and piano (p) dynamics, along with triplets and a crescendo. A blue box highlights the first six measures, and an orange box highlights measures 10-12.

Fonte: IMSLP –Munich: G. Henle Verlag – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.

Embora o *rubato* seja geralmente mais familiarizado com a agógica do século XIX, pode ser utilizado apropriadamente para a declamação na obra clássica. Quanto aos retardos no tempo, recurso expressivo igualmente identificado com o século XIX, podem ser aplicados nas cadências e *fermatas*, embora evitados na interpretação dos afetos. Beethoven deixou claro, por exemplo, que as *fermatas* devem ser “preparadas”, observadas na Figura 11b (NEWMAN, 1991, p. 110), deixando entendido que o intérprete pode lançar mão de um pequeno *ritardando*, mesmo sem indicação. Para Wolff (1990, p. 151), o *rubato* se justificaria na declamação de melodias, com a observação de contrastes entre linhas diatônicas e cromáticas, saltos, novas sonoridades ou diferentes registros e timbres, precedendo *fermatas*, calando ou *a piacere*. O mesmo autor acrescenta que cada composição deve ser abordada com uma identidade própria, numa atitude individualista, com certa liberalidade e independência do indivíduo (WOLFF, 1990, p. 110), concluindo que Beethoven deixou bem claro que as “decisões artísticas cabem ao julgamento dos próprios pianistas” (WOLFF, 1990, p. 152).

Figura 11b: Beethoven, *Sonata op. 10 n° 3* em Ré Maior, IV (c. 81-87)

The image shows a musical score for Beethoven's Sonata op. 10 n° 3, IV, measures 81-87. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with various dynamics (cresc., sf, pp, f, p, pp) and articulations. Green boxes highlight specific rhythmic groupings in both the upper and lower staves.

Fonte: IMSLP –Munich: G. Henle Verlag – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora

Articulações, respirações, contorno melódico, ritmo harmônico e ornamentação podem naturalmente influenciar a flexibilização e elasticidade do pulso. Segundo Schindler (NEWMAN, 1991, p. 115), Beethoven tomava mais liberdades do que as que indicava, embora não admitisse com tanta frequência na música orquestral. Com relação ao ritmo harmônico, este seria um relevante fator para que não se considerasse de forma absoluta as barras de compasso, seja pelas linhas longas ou seja pelas tensões e distensões observadas na harmonia e no ritmo estrutural.

O pianista Alfred Brendel admite que a projeção da simplicidade pode ser uma tarefa bastante complexa em razão do envolvimento de nuances, grau de sensibilidade e liberdades internas. Sugere que o tempo psicológico *versus* tempo metronômico deva ser “natural”, causando a impressão de se estar no tempo. Com o seu conselho: “identifique com você próprio esta frase... não a controle de fora” (BRENDDEL, 1978, p. 36-37), talvez possamos permitir que a naturalidade interna brote espontaneamente.

## Dinâmica

No período barroco, cujos textos musicais não apresentavam indicações de dinâmica, as opções interpretativas geralmente têm suas bases nas leis musicais naturais e padrões adotados na época. A dinâmica, portanto, pode ser considerada como subsidiária ao ritmo, articulações, harmonia, melodia e caráter, por exemplo (NEWMAN, 1991, p. 252). A dinâmica barroca evidencia uma perfeita analogia com o ritmo barroco

e talvez por essa razão a inflexão dinâmica é tão parte do ritmo quanto é da expressão melódica, embora os contrastes dinâmicos comecem a aparecer em certos gêneros como a ópera, o oratório e o concerto.

Como recurso para uma imagem sonora, seria relevante imaginar a transferência da linguagem vocal/dramática para a instrumental, sob a influência das árias e recitativos (WOLFF, 1990, p. 98-102). Ouvir os silêncios é um recurso que impregna o texto de mais unidade e expressividade: “Ouçamos o silêncio. Há de mensurar ‘o pulsar quase mudo’ desses silêncios” (Fig. 12a) como se expressa Willy Corrêa de Oliveira nas durações, silêncios e densidades da *Appassionata* (1979, p. 79). No período clássico, pouco a pouco os compositores passaram a registrar indicações, as quais anteriormente contemplavam principalmente sonoridades contrastantes. No entanto, isso não significa que uma paleta sonora mais rica não pudesse ser empregada, tendo como critério as leis musicais e as possibilidades instrumentais (ROSENBLUM, 1988, p. 55). São muito comuns os contrastes, como observamos na Figura 12b, as alternâncias nos agrupamentos entre *f* e *p*,<sup>4</sup> síncopes, acentos *offbeat*<sup>5</sup> e imagens que reproduzem as ideias de declamação. Wolff (1990, p. 122; 152-154) concebe a ideia de alguns simbolismos ou princípios que determinam contrastes composicionais e, conseqüentemente, interpretativos. Como exemplos, podemos citar: a alternância entre sextas menores e maiores representando alternância entre “lágrimas amargas” e “doces”; a sétima diminuta refletindo maior tensão e dissonância; ritmos pontuados como movimentos de marcha ou aberturas; movimentos melódicos ascendentes evocando “fatalidade” e descendentes, (como) a luta. Em síntese, a valorização dos muitos afetos opostos e contrastantes.

Por último, intensifica-se com Beethoven e como uma tendência das últimas décadas do classicismo, o emprego da dinâmica como elemento expressivo independente, e não mais subsidiário das demais estruturas, como por exemplo, um movimento escalar sempre *pp* e *senza affretare*, como exemplificou Casella (OLIVEIRA, 1979, p. 58) ou um *p* sobre um primeiro tempo forte, mesmo sendo um “ápice da direcionalidade harmônica como uma dominante” (OLIVEIRA, 1979, p. 58).

<sup>4</sup> O emprego do *mf* era raro no início do Classicismo.

<sup>5</sup> Acentos em tempos fracos.



Figura 12a: Haydn, *Sonata Hob XVI:49*, em Mi Bemol Maior, I (c.109-126).

Fonte: Extraído de IMSLP – Leipzig: Edition Peters. Grifos elaborados pela autora.

Figura 12b – Beethoven, *Sonata op. 10 nº1*, em Dó menor, I (c. 1-17).

Fonte: IMSLP –Munich: G. Henle Verlag – Urtext Edition. Grifos elaborados pela autora.



## Considerações finais

Existe já uma vasta bibliografia que aborda conceitos, discussões e análises sobre os agrupamentos rítmicos, em parte observada nas referências. No entanto, a aplicação desse conhecimento ainda não está claramente inserida e de forma significativa nas possibilidades pedagógicas de ensino nas práticas interpretativas. A compreensão mais detalhada da estrutura de uma obra com base no reconhecimento dos agrupamentos constitui-se num sólido fundamento para a performance em geral, e quando focalizamos o período clássico, torna-se igualmente necessária a compreensão das suas ideias e conceitos, além do conhecimento dos padrões que norteiam sua execução. Assim, acreditamos que a partir do binômio estrutura-padrões, o intérprete poderá orientar suas opções interpretativas com base nesses critérios.

É necessária certa prudência em estabelecer estereótipos ou estratégias rígidas para performance, não apenas no classicismo, mas em qualquer outro estilo, como romantismo ou modernismo. Wallace Berry entende esse modo de investigação analítica como uma hipótese e a intuição como processo criativo, onde ocorre uma fusão de conhecimentos e experiências adquiridas. Apresentamos alguns recursos de prática deliberada no decorrer deste trabalho, as quais não excluem outras possibilidades em razão das experiências individuais.

Cabe aqui o pensamento do pianista Alfred Brendel (1978, p. 25-35) quando se refere a cada obra de arte como um fenômeno em si próprio e afirma que “a música não fala por ela própria”, ao contrário da afirmação comum que costumamos ouvir. É necessário intelecto, sensibilidade, emoção e ouvido refinado, construindo a base para melhor compreensão e interpretação de qualquer estilo onde o intérprete simplesmente “desliga” seus sentimentos pessoais e recebe aqueles do compositor. Compreender a música é também compreender seus símbolos, cabendo a cada intérprete filtrar o entendimento através de sua experiência, cognição e sensibilidade. Torna-se essencial a prática da interpretação. O conhecimento teórico isolado (significado) nos impede de perceber as mensagens afetivas (significante) com o risco de uma interpretação apenas “científica”, baseada em análise das leis e fundamentos teóricos. Os dois lados do cérebro devem estar em sintonia para compreender, perceber, sentir e expressar.

Reafirmando que o presente trabalho não se propõe a determinar regras definidas e/ou definitivas para a interpretação da obra clássica, assim como de qualquer outra

época, mas incentivar novas buscas e experiências, possibilitando a construção de um processo ilimitado no aperfeiçoamento dos níveis de excelência na performance. Dentro da visão proposta neste artigo, compreende-se que não existe na performance musical apenas produção sonora, pois toda produção do som está vinculada a gestos musicais com significados próprios. Nossa expectativa é de que o tema possa ser discutido, adaptado ou ampliado por músicos em geral e não apenas por pianistas, através de novas perspectivas e reflexões.

## Referências

- ÁLAMOS, José Eduardo; GIMÉNEZ, Jesús Tejada. La agrupación temporal y los patrones como facilitadores de la comprensión psicológica de la información rítmica. *Música Hodie*, v. 20, 2020. <https://doi.org/10.5216/mh.v20.60522>.
- ASSIS, Ana Claudia; AMORIM, Felipe. O gesto musical e a expressividade. In: *Performa – Conferência Internacional em Estudos em Performance*. Universidade de Aveiro, Maio 2009.
- BARROS, Caio Giovaneti. *Teorias do agrupamento sonoro: propriedades e condições de existência de elementos sonoros temporalmente discrimináveis e o essencialismo na construção de conceitos da teoria musical*. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”- UNESP. São Paulo: 2013
- BARTH, George. *The Pianist as Orator*. New York: Cornell University Press, 1992.
- BRENDEL, Alfred. *Musical Thoughts & After-Thoughts*. London: Robson Books, 1978.
- BADURA-SKODA, Eva; BADURA-SKODA Paul. *Interpreting Mozart on the Keyboard*. New York: Da Capo Press, 1962.
- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.
- FLEISHER, Leon. *Hear it before you play it: Leon Fleisher Workshop*. YouTube, 2012. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=mAsA9EZc08c>>. Acesso em: 08, setembro de 2021.
- KOCHEVITSKY, George. *The Art of Piano Playing*. Miami: Summy-Birchard. 1967.
- NEWMAN, William S. *Beethoven on Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1991.
- OLIVEIRA, Willy C. *Beethoven Proprietário de um Cérebro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- ROSENBLUM, Sandra. *Performance Practices in Classic Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- ROSEN, Charles. *The Classical Style*. New York: Norton, 1972.

SANTIAGO, Patrícia Furst; MEYEREWICZ, André Borges. Considerações periclanas sobre o gesto na performance do Grupo UAKTI. *Per Musi* n. 20, Belo Horizonte, 2009. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992009000200010> .

SILVA, Christian Perrota. *Por uma Definição Unificada de Textura Musical*. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

STANLEY, Glenn (ed.). *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

STEURNAGEL, Marcell Silva. O Gesto na composição musical. *Revista Vórtex*, v.3, n.1, 2015, p. 146-158. Curitiba, 2015.

XAVIER, Gláucia do Carmo. Significante e Significado no Processo de Alfabetização e Letramento: contribuições de Saussure. *Cadernos CESPUC* n. 25, Belo Horizonte, 2014.

WOLFF, Konrad. *Masters of the Keyboard*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

# **A Sociedade Sinfônica Campineira: memória e tradição na construção do significado de uma orquestra sinfônica**

Mariana de Oliveira Candido  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes  
maolican@gmail.com

Lenita Waldige Mendes Nogueira  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes  
lwmm@unicamp.br

Resumo: A Sociedade Sinfônica Campineira, fundada em 1929, teve um importante impacto sobre o cenário musical da cidade de Campinas ao estabelecer um espaço para a música sinfônica e sua apreciação. Sua recepção e reconhecimento foram acompanhados, no entanto, de uma interpretação carregada de significados que remetem à história musical da cidade e ao pensamento das elites locais. Este artigo busca identificar algumas características do passado histórico e da sociedade campineira que dão fundamento aos discursos observados sobre a orquestra sinfônica e seu modo de representação, por volta dos anos 1930. Palavras-chave: Sociedade sinfônica, Memória, Sociedade.

## **The Sociedade Sinfônica Campineira: memory and tradition in the construction of a symphonic orchestra's meaning**

Abstract: The Sociedade Sinfônica Campineira, founded in 1929, had an important impact on the Campinas' musical scenery by setting a space to symphonic music and its appreciation. Although, its reception and recognition were followed by an interpretation carried of meanings that refer to the musical history of the city and to the thought of the local elites. This article aims to identify some characteristics of the historical past and of the society of Campinas which give basis to the observed discourse about the symphonic orchestra and its way of representation, around the 1930s. Keywords: Symphonic society, Memory, Society.

## **La Sociedade Sinfônica Campineira: memoria y tradicion en la construcción del significado de una orquesta sinfónica**

Resumen: La Sociedade Sinfônica Campineira, fundada en 1929, tuvo un importante impacto en la escena musical de la ciudad de Campinas cuando establece un espacio para la música sinfónica y su apreciación. Sin embargo, su acogida y reconocimiento fueron acompañados de una interpretación cargada de significados que hacen referencia a la historia musical de la ciudad y al pensamiento de las élites locales. Este artículo busca identificar algunas características del pasado histórico y de la sociedad de Campinas que sustentan los discursos observados sobre la orquesta sinfónica y su modo de representación, alrededor de los años 1930. Palabras-clave: Sociedad sinfónica, Memoria, Sociedad.

## **Introdução**

A cidade paulista de Campinas registra em sua história um expressivo passado de riqueza material e cultural, cujo florescimento deu-se no primeiro grande momento de modernização do seu espaço urbano, durante a segunda metade do século XIX. Nesse tempo, ainda como cidade imperial, assistiu-se ao desenvolvimento de uma vida cultural relevante, na qual a música destacava-se em suas variadas expressões, das apresentações

líricas no Teatro São Carlos (1850-1922) às bandas de música do passeio público. No acompanhamento das transformações do cotidiano cultural observadas nos centros urbanos brasileiros no início do século XX, a vida musical campineira atualizava-se, inserindo-se no mercado da indústria fonográfica e no universo sonoro do cinema mudo, com seus grupos instrumentais. Também nesse momento ocorria no país um relativo fortalecimento da música sinfônica, com a criação crescente de orquestras, ainda que independentes do financiamento público e de curta existência. Em Campinas, uma importante fase para os concertos sinfônicos teve início em 6 outubro de 1929, quando formalmente organizou-se a Sociedade Sinfônica Campineira, integrada por músicos locais sob a liderança do maestro Salvador Bove.

Com seu surgimento, a orquestra da Sociedade Sinfônica conquistava um espaço inédito para a música erudita<sup>1</sup> na cidade, trazendo concertos mensais que se mantiveram com maior regularidade até o ano de 1936, período de auge do conjunto, cuja existência estendeu-se até 1953. A “Sinfônica” também mobilizou uma rede de relações pessoais, envolvendo músicos, ouvintes e trabalhadores diversos, e institucionais, como o poder público municipal e a imprensa, articulando-os em torno de uma razão musical que possuía grande consenso na sociedade local. Assim crescia a relevância do grupo que, após seu primeiro ano de atuação, em dezembro de 1930, por uma concessão do prefeito, ganhava o recém-inaugurado Teatro Municipal (1930-1965) como espaço para suas apresentações.

De fato, o conjunto sinfônico exerceu um importante impacto cultural na cidade; no entanto, também é interessante notar, para além das instâncias práticas, a construção de um lugar simbólico para a orquestra junto aos discursos que evocam a memória musical campineira. Essa percepção vem da observação dos textos da imprensa que, ao comentarem os concertos, destacaram a Sinfônica não somente por acompanhá-la em seus programas, mas porque essa orquestra passava a ser uma referência no diálogo entre o presente e o passado musical de Campinas. Portanto, ao lado da divulgação e crítica de concertos, havia ainda o elemento da interpretação que, agindo no plano do idealismo, conferia à orquestra uma visão carregada de significados. Nesse discurso, os sentidos

---

<sup>1</sup> O termo “música erudita” refere-se aqui à música de concerto; no entanto, não era comumente empregado no período abordado.

estabelecidos explicam a missão da orquestra e sua relevância para a experiência musical do público e para a própria noção de identidade cultural da cidade.

Como exemplo desse tom discursivo cita-se: “A Sociedade Sinfônica, preenchendo uma grande lacuna existente no meio musical, jamais descuidará do papel importantíssimo que ora representa, e procurará enaltecer sempre os sentimentos musicais na nossa querida Campinas” (Correio Popular, 25.02.1930). Os comentários sobre os concertos envolviam correntemente uma descrição elogiosa para a orquestra; em um momento, exaltam-se os músicos em sua capacidade de representar a música segundo um ideal de arte; em outra ocasião, ao grupo é atribuído o valor de confirmar, com seu exemplo bem-sucedido, uma certa inclinação dos cidadãos campineiros para a cultura musical:

(...) mais não seria preciso dizer para lhes realçar o valor e para os guindar ao apogeu da glória, à apotheose do deslumbramento, ao renascer da raça forte; pois, no momento, é a esperança desta Campinas, que muitos filhos ilustres tem dado à Pátria brasileira (...) O vigor da batuta de Bove, o entusiasmo crescente desses 57 corações, procurando o enobrecimento da arte mais delicada e profunda, contribuíram para espargir a Campinas toda esse fluido vivificador que eleva os espíritos e que os conduz ao Olympo, para nele se embebedarem com a divina ambrosia dos deuses (Correio Popular, 02.03.1930).

A Sociedade Symphonica Campineira parece ter surgido sob um signo propício. E isso é motivo de contentamento para os bons campineiros que na victoria dessa iniciativa vêem expressivo depoimento a favor dos nossos fôros de povo artisticamente culto, mormente na esfera da musica, cuja maior mentalidade brasileira no seio desta terra teve seu berço (Correio Popular, 04.06.1930).

A Sinfônica, “que se deve manter firme e cohesa para honrar as tradições artísticas de Campinas” (Correio Popular, 25.09.1931), é revestida de um significado quase teleológico, em que sua existência possui um sentido determinado naquele lugar, para perpetuar uma história musical que a antecede.

Cabe, assim, uma reflexão em busca das razões pelas quais a orquestra sinfônica ganhou essa relevante atribuição de sentidos. No horizonte social e histórico da cidade, que fatores podem ser apontados como contribuições para a formação de um tal sentido para a Sinfônica? Um percurso possível para encontrar uma resposta pode ter início ao considerar algumas características gerais da cultura musical local que se sedimentaram ainda durante o século XIX – certas noções e práticas direcionariam a formação de um público para a música sinfônica durante o século seguinte. Adiante, procura-se observar no momento mesmo do estabelecimento da orquestra, na década de 1930, os processos

de assimilação do conjunto sinfônico enquanto um bem cultural importante para a sociedade local, com o auxílio dos conceitos de Pierre Bourdieu, pois reconhecer as relações entre público e orquestra é um aspecto fundamental para saber por que esta ascende em significação simbólica no espaço cultural da cidade. Por fim, identificar as particularidades da cidade na formação de sua própria memória, que é também socialmente determinada, dá à questão uma maior compreensão, com a percepção de como tradições do pensar permanecem através do tempo e influenciam o entendimento do que é o presente, aqui referido como o tempo contemporâneo à orquestra.

### **Música, modernidade e educação - o século XIX**

No contexto do desenvolvimento econômico promovido pela lavoura cafeeira durante o século XIX, Campinas tornou-se um dos polos produtores agrícolas mais representativos do território paulista, ao passo que seu centro urbano destacava-se no movimento rumo à modernização em seus variados aspectos, do cenário arquitetônico e dos meios de transporte e comunicação aos costumes e ideias. Acompanhando o movimento da economia, a configuração social da cidade tornava-se cada vez mais complexa quanto se aproximava o século XX. A uma sociedade estruturalmente desigual e hostil à população negra mesmo após a abolição da escravidão, somavam-se outros atores, como os imigrantes europeus, trabalhadores que passaram a povoar as fazendas e a cidade. Dentro dessa sociedade destacadamente elitista, cujos espaços delimitavam visivelmente o lugar e o papel dos indivíduos, entre os estratos mais privilegiados cultivaram-se certos ideais de cultura que envolviam noções de modernidade e progresso.

Amaral Lapa, ao problematizar essa questão especificamente na história da cidade, lembra-nos que ser moderno, entre outras coisas, era ser “amante do progresso, higiênico e sintonizado com o que ia pela Europa e Estados Unidos, considerados modelares para serem transplantados, em muitas de suas soluções e costumes, para Campinas” (LAPA, 2008, p. 19). De fato, a crença no desenvolvimento do Brasil em direção à civilização e ao progresso achava-se no discurso das elites e dos círculos intelectuais de forma generalizada e, marcadamente a partir do período republicano, ganhou maior relevância com o positivismo comtiano. Na segunda metade do século XIX, a que se refere Lapa sobre a modernização de Campinas, “modernização” traduzia-se também em um



refinamento dos indivíduos em suas práticas, que incluía o cultivo da arte e do conhecimento:

O requintamento da sociedade campineira ingressa nesse processo de modernização com três linhas de convergência, que sustentam a vida cultural com que a cidade surpreende os forasteiros, atrai atenções e cria uma tradição. São a educação, o ensino e a cultura, que se traduz esta num movimento artístico, literário e até mesmo científico (LAPA, 2008, p. 161).

A busca pela modernidade, portanto, incidiu diretamente sobre os costumes, dentro dos quais se achavam aqueles relacionados à apreciação da cultura artística, de forma distintiva. Assim, a música enquanto cultura de uma classe, passaria pelo mesmo processo de refinamento de suas práticas. Ao historiar a vida musical da cidade nos tempos do Império, Lenita Nogueira registra que a música, “embora ainda ligada à igreja, passa a ser cultivada em teatros e salões residenciais ou públicos como aqueles das associações artísticas que se formaram visando, além da audição musical, a socialização e o lazer” (Nogueira, 2001, p.10). A prática do cultivo musical como tradução de refinamento era marcada pela estratificação social, como a autora ainda lembra:

As classes mais abastadas frequentavam os teatros e salões, optando por uma programação de caráter europeu, onde a ópera é, num primeiro momento, o gênero predileto. A classe média lutava para ascender socialmente e buscava frequentar esses mesmos espaços (Nogueira, 2001, p.12).

Lapa também considera a realidade da segregação social na cidade, que “organiza-se em função da divisão de classes. O seu espaço, a ocupação dele, a movimentação intra e interespaços far-se-ão tendo em conta também a estratificação social em classes que avançava” (LAPA, 2008, p. 150). O acesso aos espaços e aos conhecimentos da música de elite, portanto, também obedeceria às regras sociais daquele tempo, devendo-se assim reconhecer a educação dos indivíduos pertencentes àqueles círculos sociais o meio pelo qual se transmitiam valores e saberes. Como nos diz o mesmo autor:

A cultural musical começava na infância, oferecida nos colégios e nas famílias, sem discriminação sexual, mais restrita porém aos que podiam pagar a escola ou professor particular, ficando para as classes populares o esforço autodidático de estudo e domínio de um ou mais instrumentos musicais (LAPA, 2008, p.159).

Entre os séculos XIX e XX a cidade possuía, de fato, escolas de elite nas quais o ensino de música era parte do currículo. No Colégio Florence e no Colégio Progresso Campineiro, escolas para meninas, destacava-se o estudo do piano, que incluía audições

públicas para a demonstração do desenvolvimento das alunas. Nos colégios masculinos Culto à Ciência e Externato São João havia respectivamente uma banda e uma orquestra, formadas por alunos. No ambiente privado, o ensino de música era sustentado por dezenas de professores particulares residentes na cidade, que ofereciam suas aulas diariamente nos jornais, principalmente para o estudo de piano, o instrumento mais representativo das elites e classes médias. O estudo do instrumento era tão importante que se formavam clubes musicais específicos de alunas lideradas por seu professor, como o Clube Mozart e o Clube Sant'Anna Gomes, que promoviam mensalmente seus concertos públicos. A partir de 1927, o ensino de música passou ainda por um período de institucionalização com a fundação de vários conservatórios, tornando a cidade uma referência para o estudo musical<sup>2</sup>.

A cultura musical erudita de Campinas alcançou, portanto, uma notável desenvoltura durante o século XIX, prolongando-se ao século seguinte. A construção de práticas em torno da música promoveu a construção de espaços, conhecimentos, meios materiais, instituições e públicos. Junto a isso, construiu-se também um imaginário sobre a música, a arte na qual Campinas mais se destacava. Mesmo durante as primeiras décadas do século XX, com o declínio da economia cafeeira e a emergência de um novo contexto social e econômico, o urbano-industrial, sobrevive a busca por uma modernidade, ainda que ressignificada, e percebe-se a permanência de certas noções e ideais sobre a música enquanto arte e transcendência, e seu papel formador para a educação individual.

Uma das concepções disseminadas sobre a música que alcançou ainda o início do século XX era a de que se tratava de uma arte do espírito, intimamente relacionada ao arrebatamento sentimental, ou seja, uma ideia romântica. Como coloca Natalie Heinich, as obras de arte possuem propriedades intrínsecas que agem sobre as emoções, sobre as categorias cognitivas, sobre os sistemas de valores e sobre os espaços das possibilidades perceptivas (HEINICH, 2008, p. 139-140). No período histórico considerado e em seus aspectos contextuais de mentalidade e cultura, o impacto da música como arte, comentado pela autora, nesse caso traduziu-se como uma arte espiritual, a “arte que fala em todos os

---

<sup>2</sup> Como escolas especializada no ensino musical citam-se o Conservatório Carlos Gomes, fundado em 1927, o Instituto Musical da Sociedade Sinfônica Campineira e o Instituto Musical Doutor Gomes Cardim, de 1933, e o Conservatório Musical Campinas, de 1949.

corações” (Correio Popular, 14.12.1932), como escreveu um crítico musical sobre um dos concertos da Sociedade Sinfônica.

### **A Sinfônica e seu público – relações fundamentais**

Da observação do quadro musical campineiro em seu aspecto histórico percebe-se, portanto, a formação de um círculo cultural erudito no qual a participação dos grupos de elite desempenhou um papel importante em sua manutenção e articulação, iniciado e desenvolvido no século XIX. O estabelecimento e a permanência de tal cultura deveu-se, de forma fundamental, ao papel de instituições tradicionais em sua ação de educação dos indivíduos para a perpetuação de determinadas práticas, as quais exigem formas específicas de conhecimento, como a interpretação de uma partitura, a habilidade de tocar um instrumento musical ou, ao menos, de compreender minimamente, em termos musicais, o que se ouve. Entende-se, então, essa sólida cultura musical local, tradicionalmente mantida, como uma das condições históricas para o florescimento da música sinfônica e sua conquista de um lugar privilegiado na vida cultural da cidade, já algumas décadas após o início do século XX.

Nesse sentido, se os bens culturais inserem-se diretamente nas relações sociais vigentes, uma vez que determinados bens culturais ligam-se a determinados estratos sociais segundo algumas regras ou processos característicos, é interessante buscar identificar as formas de ligação entre a orquestra sinfônica e seu contexto social, pois essas relações podem indicar por que o grupo sinfônico obteve não somente uma boa recepção por seu público, mas recebeu, naquele mesmo momento, a atribuição de um sentido histórico junto à memória da cidade. Alguns conceitos de Pierre Bourdieu contribuem para a percepção das relações sociais nas quais se encontram os objetos culturais; neste caso, seus conceitos são evocados na busca por reconhecer as possíveis formas pelas quais orquestra e público se identificaram e se relacionaram.

Em primeiro lugar, ao pensar sobre a formação da Sociedade Sinfônica Campineira e seus concertos, é preciso considerar a existência de uma cultura musical que favorecesse seu aparecimento e permanência. O fato de que há um reconhecimento sensível da música erudita em Campinas, com espaços, pessoas, instituições e discursos próprios, com estruturas materiais e simbólicas voltadas para essa música, aponta para a existência de um campo musical erudito ali, construído ao longo de muitas décadas. As diferentes atividades, do comércio de partituras e instrumentos às noites de ópera ou de concertos

privados, envolvendo e articulando muitas pessoas em várias funções ligadas à música, configuram certamente um *campo*. Avelino Pereira, aproximando-se dessa abordagem extensiva, também considera que a produção musical envolve as condições materiais e as ideais, englobando os mais diversos agentes dentro desse universo (PEREIRA, 2007, p.31). Encontrava-se ali, portanto, um capital de música erudita, no qual mesmo músicos não pertencentes às elites – como os da orquestra sinfônica – poderiam ter reconhecimento. Ao final dos anos 1920, assim, havia uma estrutura cultural que viabilizou a emergência de um conjunto sinfônico e correspondeu a seus programas musicais.

Nesse grande quadro, como já observado, um dos elementos mais importantes para a manutenção das práticas musicais pode ser apontado como a educação oferecida nos ambientes escolares e familiares, pois são os “espaços em que se constituem, pelo próprio uso, as competências julgadas necessárias em determinados momentos, assim como espaços em que se forma o *valor* de tais competências” (BOURDIEU, 2007, p. 82). No caso da competência musical, em sua prática, aprendia-se não somente seu fazer técnico, mas era também acompanhada de um valor socialmente construído – o domínio da arte musical dava aos indivíduos a marca de sua distinção social e do refinamento cultural, valores perseguidos pelas elites, em busca dos ideais de civilização, como já visto. A reprodução permanente dessas ações educativas resultaram, entre os séculos XIX e XX, na formação de gerações que deram continuidade a essas práticas musicais, justificando o aparecimento de espaços institucionais que estruturaram e formalizaram a vida musical da cidade.

A construção de tal cultura musical na cidade pelos caminhos da educação dos indivíduos leva também a considerar o conceito de *habitus* em Bourdieu, que é o “*princípio gerador* de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, *sistema de classificação* (*principium divisionis*) de tais práticas” (BOURDIEU, 2007, p. 162). *Habitus* também é explicado pelo autor como “sistema de disposições duráveis” (ORTIZ, 1983, p. 19). Natalie Heinich elucida o conceito como “um conjunto coerente de capacidades, de hábitos e de marcadores corporais, que forma o indivíduo pela inculcação não consciente e a interiorização de modos de ser próprios do meio” e ainda relaciona o conceito com uma forma de familiaridade ou intimidade de alguém com ambientes e objetos (HEINICH, 2008, p.76). Destacando o processo de interiorização, pelos meios da

educação, de determinados valores e modos de julgar e escolher, não seria difícil pensar na formação de um *habitus* que envolveu as práticas musicais e lhes conferiu valores entre a alta sociedade campineira, não somente fruto de um processo educativo, mas também como agente perpetuador das mesmas práticas. A acolhida dos programas sinfônicos fazia parte, portanto, do conjunto de escolhas possíveis daqueles grupos, que possuíam não apenas proximidade com o repertório proposto e capacidades para compreendê-lo, mas também uma relação de estima por aquela música. Para esse conceito ressalta-se aqui, propositalmente, o aspecto da permanência dos valores, ou como dito acima, as disposições duráveis que, para além das práticas musicais, muito se revelam através do tipo de discurso sobre a história musical da cidade, como se verá adiante.

Se a orquestra sinfônica e seus programas musicais apresentavam-se como objetos culturais de escolha possível e compatível ao *habitus*, então o seu reconhecimento e adesão pelo público que ora se formava referem-se a outra relação, a da apropriação, pois houve correspondências entre a proposta da orquestra e seus ouvintes, que a apreciaram e interagiram com ela, estabelecendo uma relação de representação. Nesse processo de apropriação ressurgem as ligações necessárias entre as práticas e os conhecimentos, na forma de capacidades, como coloca Bourdieu:

As possibilidades de que um grupo venha a apropriar-se de uma classe qualquer de bens raros (...) dependem, por um lado, de suas capacidades de apropriação específica, definidas pelo capital econômico, cultural e social que ele pode implementar para apropriar-se, do ponto de vista material e/ou simbólico, dos bens considerados, ou seja, de sua posição no espaço social (...) (BOURDIEU, 2007, p. 114).

Em um percurso crescente, os capitais proporcionam capacidades, que permitem aos indivíduos apropriarem-se de um objeto. Parece ter sido um caminho análogo o trilhado pelo público dos concertos sinfônicos uma vez que seus representantes, localizados em um espaço social no qual os capitais econômicos, culturais e sociais eram bem estruturados – traduzidos por poder econômico, educação formal privilegiada e relações pessoais articuladas, estiveram em condições de conquistar e desenvolver capacidades específicas do conhecimento musical. Ao fim, chegaram à apropriação material do objeto musical – ao possuírem o poder de pagar e contribuir com os concertos e outros eventos musicais seletos, e à apropriação simbólica – ao tomarem para si a música de concerto como representação de suas identidades sociais.

A apropriação parece estar ligada também à representação, em um processo de interação com o objeto. Bourdieu explica que o *trabalho de apropriação* envolve uma

participação do consumidor na produção do produto que consome através de um trabalho de identificação e decifração (BOURDIEU, 2007, p. 95). Como já visto, na relação entre o público campineiro e a orquestra, por sua vez, parecia estabelecer-se uma identidade baseada não somente nos valores atribuídos à arte musical, mas à memória musical da cidade. A orquestra existia ali para dar continuidade ao sentido que a história da vida musical campineira havia começado a construir há tempos.

Presente na relação entre público e a música de concerto está também a *distinção*, uma vez que Bourdieu afirma que “(...) toda apropriação de uma obra de arte – realização de uma relação de distinção, relação tornada coisa – é, por sua vez, uma relação social, (...) uma relação de distinção” (BOURDIEU, 2007, p. 213). O autor destaca ainda a distribuição não universal das competências que levam à apropriação, tornando-se esta uma relação de exclusividade material ou simbólica, que produz um ganho de distinção e legitimidade (2007, p. 214). Um discurso voltado a um certo exclusivismo na apreciação da música erudita pode ser percebido na crítica ao 19º concerto da Sinfônica, em que escrevia o autor: “A música clássica é inviolável, eterna, não se altera porque é feita de espírito de clara idealização e daí a necessidade do povo em compreendê-la, senti-la e dar-lhe o seu devido valor” (Correio Popular, 25.09.1931). A música parece ser um objeto cuja possibilidade de decifração é distante de qualquer pessoa, e só possível a quem possuir os meios para entendê-la.

A distinção entre o público campineiro pode ser vista não somente sob um ponto de vista interno à própria sociedade campineira, mas ainda sob o olhar da comparação da cidade entre outras cidades, perspectiva que novamente se entrelaça com uma determinada memória musical atribuída a Campinas, à qual o autor dos comentários sobre os concertos sempre se dirigia:

(...) pelo público campineiro que, trazendo de tempos idos as tradições da bela arte da música, jamais perdeu essa primazia, jamais deixou a primeira plana, ufanando-se de ter nascido aqui um Carlos Gomes, um Sant’Anna Gomes, Maria Monteiro, que deslumbrou as plateas da Europa, (...) um Chiaffitelli e tantos outros artistas que souberam honrar a sua terra (Correio Popular, 25.02.1930).

As ideias presentes nesses trechos, bem como em outros textos, certamente podem expressar um ideário generalizado sobre a história musical da cidade e sobre o repertório da orquestra, principalmente ao comentar as obras executadas e suas características. Mesmo como demonstração de um pensamento geral, esses discursos também têm o poder de perpetuar certas noções sobre o objeto musical e suas formas de apreciá-lo e

compreendê-lo, no contexto de uma história local. Natalie Heinich, por exemplo, destaca que a mediação, através dos críticos, tem impacto sobre os receptores, de forma que contribuem para a produção da obra (HEINICH, 2008: 97). Certamente a leitura desses textos pelo público exerceu influências sobre a maneira de interpretar tanto as obras como as instituições que as produziam.

Se as relações entre orquestra, música de concerto e público até então descritas apresentam-se em seu contexto local – Campinas – sob outra perspectiva, poderiam pertencer a cenários urbanos semelhantes em trajetória histórica e social, como o foram diversas cidades brasileiras entre os séculos XIX e XX, mesmo ao relevar que essa cidade, até pouco antes de 1900, ainda sobrepujava, em riqueza econômica e cultural, a própria cidade de São Paulo. No entanto, a identificação das ligações entre o bem cultural considerado e seu público se faz importante para fundamentar a real existência das tais relações que, uma vez ocorridas, tornaram possível a atribuição de um valor à orquestra sinfônica no plano simbólico. Também é certo afirmar que, embora relevantes, esses aspectos devem ser considerados ao lado de outros mais específicos na busca pela compreensão da questão inicialmente proposta.

## **Memória, tradição e poder**

A atribuição de uma identidade para a cidade tornou-se um elemento estruturante na construção da memória campineira, e recaiu justamente sobre a música, cuja relevância junto à vida cultural local de fato pode ser observada a partir de diversos documentos históricos. Na imprensa, a imagem de Campinas como cidade da música é um discurso recorrente e dominante desde as últimas décadas do século XIX, momento de seu florescimento cultural. Um importantíssimo fator que acaba por colaborar para a identidade musical da cidade é, evidentemente, o pertencimento do compositor Antonio Carlos Gomes (Campinas, 1836 – Belém, 1896) a esse lugar, considerando o significado de sua trajetória artística para o Brasil, especialmente durante o Império. Tal memória e identidade da cidade encontraram em Carlos Gomes um fundamento e um sentido que permeariam, por décadas posteriores, os fatos e as práticas musicais de Campinas:

Campinas artística, berço do glorioso maestro Carlos Gomes; Campinas histórica na divina arte; Campinas, que tem produzido vultos na cultura de



Maria Monteiro, Sant'Anna Gomes, Alfredo, Iberê e Ilara Gomes<sup>3</sup>, musicistas exímios, a par de tantos outros mais, procura não desmerecer do conceito que até aqui tem gozado, concitando os amantes da divina arte, com calor e animação, como ora se verifica com a Sinfônica, sociedade altamente simpática e que vai desempenhando a contento seu árduo programa em nosso meio artístico (Correio Popular, 27.02.1930).

Antes de referir-se à contemporânea Sociedade Sinfônica, em 1930, há um claro apelo ao passado e à historicidade da cultura musical na cidade, cujos representantes, seguidos do principal, Gomes, justificam e reforçam para Campinas uma inclinação quase infalível para a música.

A referência constante à memória liga-se, por sua vez, a outro aspecto que deve ser considerado – o tradicionalismo presente na sociedade campineira. Pontua Castanho (1897, p.175) que “a cultura de Campinas (...) no sentido da expressão dos setores dominantes que interpretam o espaço público (...) foi sempre caracterizadamente tradicionalista”; tal característica, para o autor, somente se diluirá nessa cidade durante o avanço da indústria cultural e das transformações demográficas, econômicas e políticas a partir dos anos 1950 (CASTANHO, 1987, p.177). Diz ainda:

O culto ao passado como forma de preservação da identidade cultural (de uma nação ou de uma cidade) costuma ocultar o fato de que essa identidade está sendo plasmada no presente, apesar de, ou com, ou ainda por força dos conflitos inerentes a uma sociedade heterogênea. Ocorre que, para não aceitar esta heterogeneidade, o discurso prevalecente na esfera pública vai buscar no passado momentos ou vultos paradigmáticos da identidade cultural da nação ou da cidade, restabelecendo a homogeneidade necessária a seu tipo de interpretação coincidente com os valores dominantes (CASTANHO, 1987, p. 176).

De fato, o desejo de homogeneidade diante de uma realidade social e cultural heterogênea, identificado entre as classes dominantes na busca por manter certa oficialidade em seu discurso, encontra grande relação com a memória musical campineira aqui abordada. Se a música de concerto pertence historicamente às elites sociais, é a partir

---

<sup>3</sup> Maria Monteiro (Campinas, 1870 - Gênova, 1897), contralto, recebeu do imperador uma bolsa de estudos em Milão; apresentou-se em diversos palcos da Europa, mas faleceu precocemente (cf. Nogueira, 2001, pp. 397-400). José Pedro de Sant'Anna Gomes (Campinas, 1834-1908), irmão mais velho de Carlos Gomes, maestro, compositor, violinista e professor, foi a principal figura musical de Campinas até sua morte, com contribuição fundamental para a vida musical local. Alfredo Gomes (Campinas, 1888 – Rio de Janeiro, 1977), filho de Sant'Anna Gomes, destacado violoncelista, estudou no Conservatório de Bruxelas, lecionou no Conservatório Brasileiro de Música e participou da fundação da Orquestra Sinfônica Brasileira (cf. Nogueira, 2001, pp.342-3). Iberê Gomes Grosso (São Paulo, 1905 - Rio de Janeiro, 1983), neto de Sant'Anna Gomes, filho de Alice Gomes Grosso, nasceu na capital paulista mas cresceu em Campinas; dedicando-se ao violoncelo, lecionou na Escola Nacional de Música. Ilara Gomes Grosso, irmã de Iberê, pianista, estudou em Paris; com seus irmãos Iberê e Alda (violinista) e Oscar Borgerth (violinista), integrou o Quarteto Borgerth (cf. Nogueira, 2001, pp.343-4).

de seus valores que se construirá uma identidade que, por sua vez, generaliza a história de uma cidade inteira; apesar de sua pluralidade de culturas, relativas a outros grupos sociais e étnicos, Campinas é representada, para essas elites, como portadora de uma história musical que não inclui em si todas as manifestações da música presentes nesse complexo centro urbano, mas, pelo contrário, sobrepõe-se a todas elas. Desse modo, é a tradição das práticas musicais da elite, amadurecidas durante o século XIX, que vem dar sentido ao cenário musical daquele presente, os anos 1930; trata-se de um sentido, no entanto, construído por um olhar elitista e exclusivo, em um ambiente cultural altamente hierarquizado, em que determinados bens culturais poderiam ser apropriados por uma pequena parte da sociedade, apenas.

Uma comparação com a cidade de São Paulo reforça esse quadro – na década de 1930, o poder público paulistano dava os primeiros passos de sua política cultural, cujos objetivos de democratização da cultura envolviam também a música sinfônica. No campo político e cultural campineiro, por sua vez, inexistiam tais projetos, iniciados somente décadas depois, durante os anos 1960. É possível perceber, assim, como aqueles que ocupavam os espaços privilegiados nos campos econômico, político e cultural tinham não somente o poder de construir uma versão oficial da memória da música, mas de determinar os limites do alcance social dos bens culturais, bem como seus significados.

## **Considerações finais**

No momento em que surgiu, a orquestra da Sociedade Sinfônica Campineira movimentou a cena cultural da cidade, mas também provocou para si a elaboração de um sentido no campo simbólico – um sentido construído em razão de uma estruturada cultura musical, das efetivas relações entre orquestra e sociedade, e dos valores tradicionais dominantes capazes de definir a memória musical da cidade e seus elementos.

A consolidada cultura musical local, com seus espaços, práticas e saberes, ensinados por décadas entre as gerações, estabeleceu um campo para a música e seu cultivo e, estendendo-se ao século XX, foi determinante tanto para o próprio nascimento da orquestra sinfônica como para seu projeto bem-sucedido junto à alta sociedade local. O papel relevante da Sinfônica deveu-se, em grande parte, às relações estabelecidas com

seu público – relações determinadas por valores e conhecimentos específicos, caracterizadas por processos de apropriação e distinção social, e possibilitadas pelo poder econômico e lugar social privilegiado de seus apreciadores.

Do Império à República, o modelo social estratificado e a continuidade da hierarquia entre as culturas, em nada alterados com as mudanças políticas ocorridas no país ao final do século XIX, manteve no campo cultural e discursivo das elites algumas referências históricas consideradas importantes na construção de sua identidade. Em Campinas, durante as primeiras décadas do século XX, essa forma de conservadorismo ainda era sensível, cuja representação admitia o passado histórico como herança primordial, buscando nele os elementos mais importantes para sua afirmação no presente.

Se é possível perceber, nessa cidade, a construção do presente e de sua interpretação a partir dos fortes referenciais do passado, pode-se dizer que, especificamente no cenário musical dos anos 1930, a interpretação da orquestra sinfônica que ora surgia dava-se através das especificidades da trajetória social e histórica das práticas musicais eruditas locais, articuladas em um discurso legitimado pelo lugar de poder de onde se enunciava. Assim, ao mesmo tempo em que inaugurava um novo espaço para a música de concerto na cidade, trazendo sua proposta cultural, a orquestra da Sociedade Sinfônica Campineira também era investida de sentidos e dialogava com aspectos fundamentais que caracterizavam a alta cultura local e garantiam sua perpetuidade pelo correr do tempo. Com sua apropriação, enfim, a orquestra pareceu possuir um duplo papel em seu tempo – o de representação da tradicional cultura musical erudita campineira e o de ser um novo elemento na construção da memória musical de Campinas.

## Referências

ANÔNIMO. Crônica artística. *Correio Popular*. Campinas, 25 de fev. 1930.

ANÔNIMO. Crônica artística. *Correio Popular*. Campinas, 2 de mar. 1930.

ANÔNIMO. Crônica artística. *Correio Popular*. Campinas, 4 de jun. 1930.

ANÔNIMO. Crônica artística. *Correio Popular*. Campinas, 14 de dez. 1932.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

CASTANHO, Sérgio Eduardo M. *Política cultural: reflexão sobre a separação entre cultura e educação no Brasil*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação, Unicamp, 1987.

HEINICH, Natalie. *A sociologia da arte*. Bauru, SP: Edusc, 2008.

LAPA, José do A. *A cidade: os cantos e os antros*. Campinas, SP: Unicamp, 2008.

MONTEIRO, Didier. Crônica artística. *Correio Popular*. Campinas, 27 de fev. 1930.

NOGUEIRA, Lenita W. M. *Música em Campinas nos últimos anos do Império*. Campinas, SP: Unicamp, 2001.

ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

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

“T.” Crônica artística. *Correio Popular*. Campinas, 25 de set. 1931.



## **O palhaço Gadanho é nossa próxima atração: vem pro circo e para o choro com o “ás do violão”!**

Humberto Amorim  
UFRJ  
humbertoamorim@musica.ufrj.br

Flavia Prando  
CPF-Sesc-SP  
prandoflavia@gmail.com

Jefferson Motta  
CCSP-SP  
jeffersonmotta@ymail.com

Ivan Paschoito  
Legato  
ipaschoito@gmail.com

Francisco Rosa Gadanho é mais um dentre as centenas de personagens pioneiros do violão brasileiro sobre o qual pouco se sabe. De sua eventual produção para o instrumento, a obra que ineditamente apresentamos neste artigo – o choro *Caranguejo* – é a primeira de que se tem notícia e, para além dela, são poucas as informações concretas sobre a sua biografia na literatura disponível. No caso do Palhaço Gadanho, seu nome artístico, esta lacuna parece significativa por se tratar de um dentre os mais afamados comicos que, desde meados do século XIX, aproximaram os universos do circo e do violão no Brasil, um tema ainda infimamente estudado, mas cujo impacto parece ter sido decisivo para a disseminação do instrumento e de suas práticas a partir dos anos oitocentos. Além de apresentar e tecer uma breve genealogia do manuscrito e das fontes (sobretudo hemerográficas) encontradas, o artigo objetiva, em diálogo com parte da bibliografia de referência relacionada aos estudos circenses e suas intersecções com a música (SILVA, 2007; 2003; 1996; TINHORÃO, 2005, 2001; 1998; DAMASCENO, 1956), não somente levantar e analisar os traços biográficos disponíveis sobre Gadanho e conectar o personagem aos contextos e circuitos de atuação (por exemplo, os circos nos quais atuou e os palhaços com os quais conviveu, como Benjamim de Oliveira e Eduardo das Neves), mas também evidenciar alguns dos aspectos que tornaram o circo um espaço possivelmente importante no percurso histórico do violão no país, com reverberações na constituição, recriação e/ou disseminação de um repertório como acompanhante ou mesmo solista.

Palavras-chave: circo no Brasil, música nos circos, palhaços músicos, choros pioneiros para violão, palhaço Gadanho.

### **Gadanho, the Clown, is our next star: come to the circus with the “Ace of the Guitar”!**

Francisco Rosa Gadanho is one of the many pioneering Brazilian guitarists about whom little is known. Of his works, the piece that we present in this article – the choro *Caranguejo* – is the first that is known and, besides it, concrete information about his biography is scarce in the available studies. In the case of Gadanho, the clown, his artistic name, this gap seems significant because he is one of the most famous characters that, since the end of the 19th century, brought the universes of the circus and the guitar closer, a subject still little studied, but whose impact seems to have been decisive for the dissemination of the instrument and its repertoire. In addition to presenting a brief genealogy of the manuscript and the sources raised (mainly in old newspapers) and dialoguing with a reference bibliography on the subject (SILVA, 2007; 2003; 1996; TINHORÃO, 2005, 2001; 1998; DAMASCENO, 1956), the article aims not only to analyze the biographical data available about Gadanho, connecting this character to the contexts and circuits

of his network (for example, the circuses he worked for or the clowns he had contact with, such as Benjamim de Oliveira and Eduardo das Neves), but also to bring to light some of the aspects that made the circus such an important space in the historical trajectory of the guitar in the country, with reverberations in its repertoire as an accompanist or even soloist.

Keywords: circus in Brazil, music in circuses, musician clowns, music for guitar, pioneer "choros" for guitar.

## Introdução

- “Eu estava conversando, agora mesmo, com o Octavio, na esquina, quando aquele escaramelado de uma figa sae-se-me com esta: - *Octavio, deixa graúna, vamos ao circo que isso por aí não tem mais futuro, e tu póde é acabá na pretoria...* (EDMUNDO, 1938, p. 405)

Francisco Rosa Gadanho é mais um dentre as centenas de personagens do violão no Brasil sobre o qual pouco se sabe. De sua eventual produção para o instrumento, a obra que ineditamente apresentamos neste artigo – *Caranguejo* – é a primeira de que se tem notícia e, para além dela, são poucas as informações concretas sobre a sua biografia na literatura disponível. No caso do Palhaço Gadanho, seu nome artístico, esta lacuna parece significativa por se tratar de um dentre os mais afamados cômicos que, desde fins do século XIX, aproximou os universos do circo e do violão no Brasil, um tema ainda infimamente estudado e que parece ter sido capital para a disseminação do instrumento no país a partir dos anos oitocentos.

Gadanho também foi o único, dentre os seus pares palhaços-cantores-violonistas nascidos ou radicados no Brasil do século XIX, cujo registro de alguma obra para violão solo sobreviveu em partitura, legando-nos uma importante demonstração de como a presença e circulação de personagens em ambientes profissionais e espaços socioculturais pouco documentados e/ou estudados (como circos, cafés-cantantes, teatros de rua, praças, restaurantes, bares, etc.) não deixou de alcançar o repertório do instrumento.

Da bibliografia disponível, conseguimos elencar poucas e esparsas referências sobre Francisco Rosa. A mais significativa delas está em um dos números da revista *A Voz do Violão*, publicação que veio à tona no Rio de Janeiro depois do fim de sua antecessora, a também carioca *O Violão*, que teve dez números publicados entre dezembro de 1928 e novembro-dezembro de 1929.

Muito rica em informações, a revista [*O Violão*] se revelou verdadeira vitrine do violão carioca em suas diferentes frentes de atuação. Publicava artigos sobre a história do instrumento, perfis de artistas, acompanhamento



de canções tradicionais, obras para violão solo, fotos de violonistas, anúncios de professores, venda de instrumentos, notícias do movimento de violão na cidade e em outros estados brasileiros, enfim, colocava o violão na pauta do dia, ensejando verdadeira discussão sobre as possibilidades de realização do instrumento e defendendo sobretudo a bandeira de ‘nobilitar o violão’. (TABORDA, 2004, p. 72-73).

De vida mais curta, *A Voz do Violão* teve três números mensais publicados respectivamente em fevereiro, março e abril de 1931, buscando pautar de forma ainda mais aberta as diversas práticas (profissionais e amadoras) e possibilidades de atuação que giravam em torno do instrumento no Brasil daquele período. Além de veicular partituras para violão solo e arranjos de canções populares e/ou regionais assinados por importantes nomes do instrumento, a revista também se dedicava a cumprir os seguintes propósitos: traçar panoramas históricos da trajetória do instrumento (no Brasil e no mundo); disseminar os preceitos da Escola de Tárrega; dar notícias de concertistas brasileiros e estrangeiros ou dos movimentos do violão em outros estados; veicular pequenas matérias sobre poetas, personagens vinculados ao carnaval ou intelectuais que guardavam relações com o instrumento; escrever resenhas sobre os registros de violão (solo ou acompanhante) na indústria fonográfica, rádio ou cinema; oferecer subsídios para o aprendizado de questões específicas (como afinar o instrumento ou reconhecer as posições de acordes e o campo harmônico de um determinado tom, por exemplo) sem a necessidade de um professor, em uma reverberação das publicações de métodos práticos que instigavam a cultura do “violão sem mestre”; ou ainda apresentar as estrelas do cancionário regional, consolidadas ou em ascensão, em matérias pomposas geralmente ilustradas por fotos. Na capa das três edições veiculadas, aliás, constam três mulheres ícones do período: Olga Pragner Coelho (1909-2008), Carmen Miranda (1909-1955) e Helena de Magalhães Castro (1902-1995).

Figuras 1, 2 e 3. Capas dos números 1, 2 e 3 da revista *A Voz do Violão*, destacando os nomes e rostos de Olga Prager Coelho (n. 1), Carmen Miranda (n. 2) e Helena de Magalhães Castro (n. 3) no canto superior direito.



Fonte: *A Voz do Violão* (1931a; 1931b; 1931c) / acervo pessoal dos (a) autores (a).

Sem se fixar tanto no desafio de disseminar os preceitos técnicos de Tárrega e notabilizar a “escola oficial” do instrumento, *A Voz do Violão* abriu ainda mais o leque de temas abordados em comparação à revista *O Violão*, abrindo perspectiva de pautar perfis de artistas que não haviam sido contemplados por sua antecessora. É neste sentido que, em seu número 1, o cômico regional J. Ferreira da Silva, de Taubaté (SP), ganha uma matéria de meia página a destacar não somente seus contratos com o Centro Artístico Regional e a gravadora Odeon (na qual realizou gravações – de canções autorais, inclusive – ao lado de Mozart Bicalho), mas também suas andanças pelo Brasil a partir de 1916, em périplos que percorreram estados como São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo e Bahia.

Assim que aparece, em um palco, um sujeito gordo, barrigudão, vestido à caipira e entoando ou relatando ‘causos’ sertanejos, num vozeirão grave de barítono, toda a gente já sabe: É o Ferreira da Silva.  
E só em dizer-lhe o nome, o público começa a rir.  
E ri, porque ele é realmente engraçado. (*A VOZ DO VIOLÃO*, 1931a, p. 23)

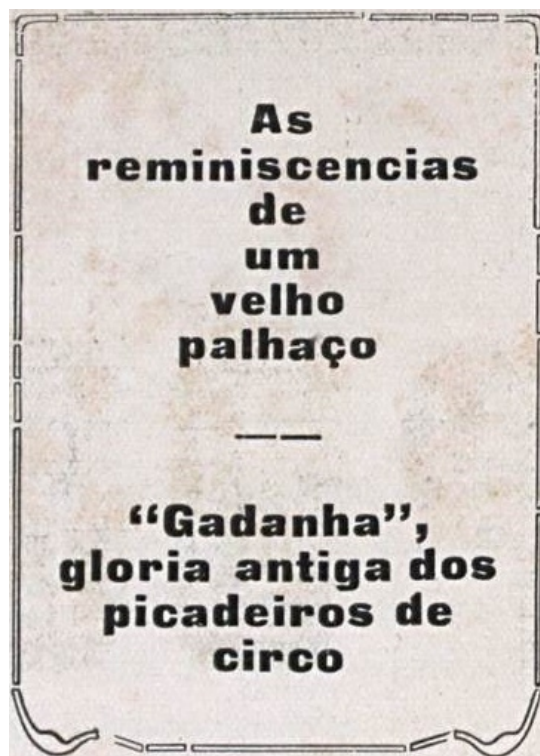
Figura 4. Foto em perfil americano do cômico regional J. Ferreira da Silva.



Fonte: (*A VOZ DO VIOLÃO*, 1931a, p. 23) / acervo pessoal dos (a) autores (a).

Em *A Voz do Violão*, a ilustração de personagens relacionados ao violão que o utilizavam como ferramenta para provocar risos não se limitou aos cômicos regionais, mas incluíram também palhaços que atuavam (ou atuaram) em circos. Publicado em abril de 1931, aquele que viria a ser o derradeiro número da revista traz, literalmente na última página de conteúdo da edição (as duas páginas seguintes são de anúncios/propagandas), uma matéria exclusiva com o título: “As reminiscências de um velho palhaço”, acompanhada de uma inédita fotografia – a única de que se tem notícia até o momento – do palhaço Gadanho empunhando o violão.

Figura 5 e 6. “O Velho Gadanha”. Foto e chamada da matéria sobre “Gadanha<sup>1</sup>, a glória antiga dos picadeiros de circo”.



Fonte: (*A VOZ DO VIOLÃO*, 1931c, p. 30) / acervo pessoal dos (a) autores (a).

A foto é carregada de simbolismos, revelando um senhor tarimbado, de expressão séria e cabelos brancos nas laterais, e que, a despeito da humildade de sua calça listrada e sandálias de dedo (uma delas inclusive projetada para fora do pé), não deixa de vestir gravata e terno, este aparentemente puído na gola do punho direito, aproximando-se das veias sobressaltadas da mão que, rente ao cavalete, articula as cordas do violão. Dialogando com a imagem, o texto da matéria divide a abordagem do personagem em dois momentos: o passado de glória nos melhores circos da época e o presente miserável marcado pelos sinuosos desafios da sobrevivência. O longo e comovente trecho, apesar de carregar a tinta na leitura romantizada da trajetória do palhaço, merece ser transcrito integralmente pela quantidade de informações que podem ser depreendidas de seu conteúdo, explícita ou tacitamente:

<sup>1</sup> Cumpre notar a menção nominal ao palhaço finalizando com o “a”: Gadanha. À exceção de Tinhorão (1998, p. 235), que reproduz as notícias sobre Francisco Rosa a partir da revista *A Voz do Violão*, todas as outras fontes levantadas se referem a ele utilizando “o” ao final do nome: Gadanho.

- ‘Gadanha’! Canta o ‘Gadanha’!

As luzes do acetileno, de um branco intenso, refulgiam na areia do picadeiro. O circo era o melhor da época, a ‘estrela’, a célebre Rosita de la Plata, que ainda há quem lembre com saudade, atraía o mundo elegante daquele tempo. O circo era a grande atração. ‘Gadanha’, o popular e invejado Palhaço e cantor.

Fazia o sucesso que mais tarde veio fazer o saudoso Eduardo das Neves.

- Canta, ‘Gadanha’! – bradava a multidão.

Forte, desempenado, magnífica voz atenorada; mais alto e desempenado nas roupas amplas e berrantes de palhaço, ‘Gadanha’ surgia na arena, violão em punho.

Dois, três acordes e a canção enchia o circo, que ouvia em silêncio, para estrondear depois em aplausos.

- ‘Gadanha’! O ‘Boiadeiro’

*‘Ó que triste vida*

*Passa o boiadeiro...’*

Novos aplausos.

- ‘Gadanha’! Canta a ‘Mulata’!

*‘Mostraram-me um dia*

*Na roça dançando...’*

Correu mundo o ‘Gadanha’ – Francisco Rosa. Foi um dos grandes ‘capoeiras’ do seu tempo e praça do Corpo de Bombeiros, onde aprendeu o violão, cantando em serenatas, o que lhe valeu a vida nômade dos circos. Belo, valente, bom violonista, magnífica voz, teve fortuna, teve glórias, teve amores... Tudo passou. A vida é assim.

- Ó ‘Gadanha’! Canta lá uma cousa, ó velho arrenegado...

Já não é mais o picadeiro com a areia refulgindo à luz do acetileno. O ambiente é enfumaçado, morno: uma feia casa de pasto barata. A voz do velho e *A Voz do Violão*, rachado, de cordas gastas, morrem entre os gritos do caixeiro ‘cantando a lista’ e o rumor dos pratos...

Que há de fazer o velho palhaço se tem que viver? E só, que há muito lhe morreram a companheira e o filho.

Só, não: tem um violão que o acompanha há trinta anos. Na glória e na miséria. Deu-lhe a *A Voz do Violão*, um violão novo, que canta como o outro já cantou; o velho levou também consigo o antigo companheiro.

Volta às casas de pasto. É a luta pela vida.

Não lhe pedem o ‘Boiadeiro’, nem a ‘Mulata’, os dois sucessos de antigamente; querem cousas ao gosto do auditório. E ‘Gadanha’ canta uns versos seus que acabam assim:

*‘A velhice é uma desgraça,*

*E sempre, sempre será:*

*Nos tira todos os mimos*

*Que a natureza nos dá.*

*Primeiro nos tira a vista*

*Do ouvido nos foge o som...*

*Depois... lá se vai o resto*

*Com tudo, tudo o que é bom!...’*

Dão-lhe nickeis. Riem. Ele ri também, como riem todos os palhaços velhos.

Aquela gente que ri, quer entender as reticências dos versos; não entende a dor de uma saudade.

Além de apresentar e tecer uma breve genealogia do manuscrito e das fontes (sobretudo hemerográficas) encontradas, o artigo objetiva, em diálogo com parte da



bibliografia de referência relacionada aos estudos circenses e suas intersecções com a música (SILVA, 2007; 2003; 1996; TINHORÃO, 2005, 2001; 1998; DAMASCENO, 1956), não somente levantar e analisar os traços biográficos disponíveis sobre Gadanho, mas também por em pauta alguns dos aspectos que tornaram o circo um espaço tão importante para o percurso histórico do violão no país, assim como para a disseminação de seu repertório (seja cumprindo a função de acompanhador ou solista).

## 1. Respeitável público, prepare o coração: agora é a vez do circo, do palhaço e do violão!

A presença dos palhaços no bojo sociocultural brasileiro desde os séculos XVIII e/ou XIX vêm sendo permanentemente esquadrihada em importantes estudos da área (BOLOGNESI, 2003; GUERRA, 1968). Na relação com a música, de acordo com o pesquisador José Ramos Tinhorão, o advento do circo moderno e a constituição da figura do palhaço instrumentista-cantor só foram consolidados, na América Latina, “já bem entrado o século XIX”:

[...] com a chegada das primeiras excursões de *troupes* vindas da Europa e dos Estados Unidos, essa apropriação da fórmula internacional [do circo], para criações regionais, aconteceu na década de 1840 na Argentina através da introdução, nos espetáculos de picadeiro, de elementos gauchescos, logo depois responsáveis pelo surgimento da variante circense local chamada de ‘circo criollo’.

Criados para a diversão de novas camadas urbanas contemporâneas da Revolução Industrial – que viera provocar ao mesmo tempo a diversificação social e a concentração da massa dos trabalhadores nas cidades –, os circos europeus, e depois os norte-americanos, estabeleceram como tradição a divisão de seus palhaços em tipos estereotipados, conforme suas especialidades (*clown* inglês, *clown* acrobata, palhaço branco, etc.). E embora vários deles usassem em suas apresentações instrumentos musicais, seu objetivo não era exhibir-se tocando ou cantando, mas fazer rir através da emissão de guinchos desafinados e sons estapafúrdios.

A grande contribuição sul-americana à criação do circo seria, afinal, o aproveitamento dos múltiplos talentos histriônicos e musicais exibidos pelos diferentes *clowns* europeus, para a criação de dois tipos locais que lhes sintetizariam todas as virtudes: o palhaço instrumentista-cantor (equivalente do *chansonnier* do teatro musicado) e o palhaço-ator (responsável pelo aparecimento da originalíssima teatrolgia circense das canções representadas, até hoje ignoradas por historiadores e estudiosos do teatro).” (TINHORÃO, 2001, p. 56-57).

Referência nos estudos sobre o circo no Brasil, Erminia Silva (2007, p. 117) contrapõe esta ideia ao afirmar que “a construção do espetáculo circense, inclusive do personagem palhaço, passou por constantes transformações e adaptações, o que leva a crer que não se pode entender os dois tipos a que se refere Tinhoão apenas como criações locais”. Contudo, a própria pesquisadora considera as vantagens de tais definições para a compreensão dos contextos circenses na América Latina, particularmente em território brasileiro, onde os espetáculos, “se não eram originais, de fato acabaram por desenvolver características diferenciadoras das produções circenses europeias e americanas do final do século XIX e início do XX.”

Ao categorizar um dos tipos de palhaços como “cantores-instrumentistas negros”, Tinhoão afirma que estes personagens foram os “criadores [no Brasil] do equivalente do circo crioulo argentino”, fazendo, entretanto, uma ressalva em relação à atuação de Gadanho em função de sua “pele menos escura” e indicando que “os próprios palhaços brancos já haviam de certo modo iniciado a nacionalização do circo, através da sua transformação em espécies de *chansonniers* de picadeiro.” (2001, p. 62).

Em verdade, os palhaços negros Benjamin de Oliveira e Eduardo das Neves foram apenas dois expoentes do ‘circo crioulo’ no Brasil – para usar no melhor sentido a expressão cunhada pelos argentinos –, mas outros de pele menos escura figurariam também entre seus contemporâneos, como o antigo mulato capoeira carioca Francisco Rosa [na verdade, Francisco era provavelmente italiano], o palhaço Gadanha, que cantava ao violão desde o repertório de modinhas do século XIX (como a famosa ‘A Mulata’, sobre versos do poema ‘Canção’, do poeta Gonçalves Crespo, por sinal também mulato até o repertório do próprio Eduardo das Neves. (TINHORÃO, 2001, p. 79).

Figuras 7, 8 e 9. Eduardo das Neves, Francisco Rosa Gadanho e Benjamim de Oliveira empunhando o violão.





Fonte: Eduardo das Neves (à esquerda): Paraguassú (2016); Gadanho (ao centro): *A Voz do Violão* (1931, p. 30); Benjamim de Oliveira (à direita): Tinhorão (2001, p. 61).

Mais uma vez, Erminia Silva (2007, p. 121) rearticula a questão ao ponderar que “identificar certos gêneros musicais com grupos sociais, a partir de lógicas dicotômicas,” não é uma forma adequada de abordar um objeto de estudo tão multifacetado, especialmente porque os dados “acabam por negar que uma determinada ‘camada social’ frequentasse um único espaço”.<sup>2</sup> Com isto posto, o importante para nós é destacar que, desde a segunda metade do século XIX, com os circos brasileiros desdobrando esta tradição circense estrangeira e criando as suas próprias especificidades, abundam os casos de palhaços instrumentistas-cantores (e que eventualmente também trabalhavam como palhaços-atores) empunhando o violão, objeto que por sua acessibilidade financeira, portabilidade, conexão com as práticas culturais urbanas e rurais em voga e ampla penetração social em todas as camadas, foi imediatamente assumido como o instrumento

<sup>2</sup> A pesquisadora também adverte que muitos dos processos circenses que, no Brasil, Tinhorão identifica apenas nas últimas décadas do século XIX, “já estavam presentes desde muito antes [...]. Além do mais, fandango, umbigadas e estalar dos dedos, e o resquício da dança espanhola árabe, misturada aos batuques africanos, não eram uma forma de música e dança realizada apenas pela população pobre da cidade (nem apenas pela população negra), mas também por outros grupos, como os circenses ou os ciganos, que muitas vezes se confundiam. Mello Moraes Filho, por exemplo, ao relatar um casamento cigano na década de 1850, descreve-o como um ritual no qual a música e a dança eram acompanhadas por requebros, castanholas, sapateados dos fandangos ao som das violas.” (SILVA, 2007, p. 121)

musical de excelência nos circos brasileiros, particularmente através das mãos destes personagens.

O sucesso de tais palhaços foi tamanho que alguns deles chegaram a ter seus próprios empreendimentos, caso de Eduardo das Neves, que, a partir de 1906, aparece “liderando já agora elenco próprio, em sociedade com João de Castro”, em uma empresa batizada de “Circo-Teatro-Pavilhão Brasileiro” (TINHORÃO, 2001, p. 77). Um dado importante é constatar que, de fato, a atuação sociocultural destes personagens não se limitou aos picadeiros. A descrição de uma apresentação que o “Crioulo Dudu”, epíteto de Eduardo das Neves, realizou em um clube frequentado pela elite financeira de São Paulo (CORREIO PAULISTANO, 1905, p. 2), em 1905 – mesmo ano, portanto, das últimas apresentações que realizou no célebre Circo François–, revela que a circulação destes personagens não se restringia às classes “menos privilegiadas” ou às lonas dos circos.

**Clube de Regatas S. Paulo.** Conforme fora anunciado, realizou-se ontem na pitoresca sede deste clube o imponente concerto da banda policial, regida pelo maestro Antão Fernandes. [...] A concorrência não podia ser melhor: ali estava o que São Paulo possui de mais distinto. Entre os intervalos de uma peça para outra, o Sr. Eduardo das Neves, em uma baleeira situada no meio do rio, cantou lindas e chorosas modinhas ao som de um belo acompanhamento de violão. Ao terminar qualquer modinha era o magnífico cantor coberto de palmas. (CORREIO PAULISTANO, 1905, p. 2).

E este parece ter sido um movimento de duplo sentido, já que não foram somente os personagens circenses reiteradamente convocados a animar as festas protagonizadas nos clubes, saraus e salões da elite, mas esta parcela financeiramente privilegiada da sociedade também se esbaldava frequentando as lonas dos melhores circos que animavam o cotidiano das cidades, o que conferiu ao repertório dos palhaços um grande poder de difusão nos mais variados espaços e estratos sociais, alcançando concomitantemente clubes ricos e serenatas de rua; grandes estruturas circenses e lonas mais humildes, já que, nos pequenos circos, palhaços cantores-instrumentistas de fama mais modesta reproduziam o repertório dos mais consagrados, retroalimentando um grande circuito de divulgação das músicas.

[...] os circenses brasileiros do período disputavam tanto a construção de novas linguagens culturais urbanas quanto o público dos diferentes setores sociais das cidades. Na sua forma de organização, apreendiam, recriavam,

produziam e incorporavam referências culturais múltiplas e eram assistidos pelos trabalhadores, intelectuais, artistas e a população mais abastada. (SILVA, 2007, p. 21).

Em sua tese de doutorado, a pesquisadora Suzana Ferreira (2006, p. 59) sugere que estes processos levaram “as classes mais pobres [mas não exclusivamente elas] e de uma diversidade cultural bastante explícita a consagrarem lugares de recepção da sua produção artística”, acrescentando que “o circo foi, até os anos [19]20, não apenas o espaço de praxe dos palhaços, malabaristas e etc., mas também o grande divulgador da música popular brasileira.” E não se tratava apenas de configurar espaços próprios para a recepção deste repertório, mas identificar as figuras que, dentro do bojo sociocultural da época, melhor poderiam fazer a leitura, a síntese e a divulgação deste repertório adaptado e desdobrado a partir de cançonetas, zarzuelas, árias operísticas, modinhas, lundus, chulas, dobrados, quadrilhas, fandangos, schottisches, valsas, polcas e os diversos outros gêneros que compunham o caldeirão efervescente da vida musical brasileira na segunda metade do século XIX. Neste sentido, os palhaços instrumentistas-cantores foram, desde o princípio, os que assumiram a condição de timoneiros.

Tinhorão aponta que, no Rio de Janeiro, estes palhaços cantores-instrumentistas só tinham equivalência com os cantores vendedores de modinhas (2005, p. 168). Aliás, algumas das coleções de modinhas anunciadas nos jornais desde fins do século XIX demonstram uma estreita ligação deste repertório com aquele protagonizado pelos palhaços, indicando que esta relação não era de contraposição, mas de intersecção. As modinhas, portanto, também ganhavam sotaques próprios na voz e no violão dos palhaços circenses brasileiros desde a segunda metade dos anos oitocentos, pelo menos. Em outubro de 1898, por exemplo, quando a Livraria do Povo anuncia a publicação do *Trovador Moderno*, uma “assombrosa coleção de moderníssimas modinhas populares”, veicula nos jornais cariocas a seguinte nota:

O Sr. Francisco Affonso dos Santos, colecionador deste grandioso livro, é um amador extremoso e insigne tocador de violão. Quase todas as modinhas do **Trovador Moderno** têm sido cantadas por ele, pelo célebre e popular Cadete da Cidade Nova, pelo Sr. Catullo da Paixão Cearense, Alvaro José Nunes, Eduardo das Neves e outros rapazes de bom gosto, conhecidos como PERFEITOS tocadores de violão. (A NOTÍCIA, 1898, p. 2, grifos originais).

Desde então, foram raras as coletâneas que, em maior ou menor grau (e por vezes exclusivamente), não agregassem o repertório difundido por palhaços músicos, em anúncios que se espalhavam pela imprensa de várias regiões do país e propagandeavam o sucesso de sucessivas coleções de modinhas e lundus.

139

Figura 10. “A mais bonita e a mais completa coleção de modinhas, lundus e poesias, do repertório dos populares trovadores **Eduardo das Neves** e **Bahiano**, encontra-se na LYRA POPULAR BRASILEIRA, 2ª edição, um volume de 338 páginas, com linda capa a cores.



Fonte: O Commercio de São Paulo (1905, p. 3).

O caráter nômade e o grande poder de penetração social do circo permitiram uma ampla circulação da música de tradição popular antes do advento das gravações e das emissoras de rádio<sup>3</sup>, configurando-se em um “espaço de entretenimento que adquiriu grande importância na difusão da cultura e da canção popular.” (TABORDA, 2004, p. 88). Os palhaços com seus violões viajavam divulgando um repertório que, quando passou a ser registrado em disco, já era conhecido do público. A circulação dos palhaços cantores-instrumentistas facilitava não somente a venda de discos, mas assegurava a conquista de novos públicos. Assim, conforme os circos transitavam, iam espalhando o repertório e ampliando o potencial público consumidor das gravações. Quando Alexandre Gonçalves Pinto (Animal), em 1936, publica as suas reminiscências dos chorões antigos e descreve o palhaço Júlio de Assunção, pergunta quem não conhecia, à época, o repertório de modinhas e lundus tangido a partir de seu “mágico violão”, reiterando a ampla popularidade alcançada por este personagem e sua “turma”, que incluía Eduardo das Neves, Benjamim de Oliveira, Mário Pinheiro e muitos outros.

<sup>3</sup> A pesquisadora Erminia Silva abordou o assunto em suas pesquisas de mestrado e doutorado sobre a arte circense (SILVA, 1996; 2003).

Quem não conheceu Júlio de Assunção, o grande palhaço de circo de cavalinhos que fazia vibrar as plateias com seu mágico violão? Cantando modinhas e lundus, apimentados e humorísticos. Quando entrava no picadeiro, era aclamado pois sabia dizer com graça e verve trocadilhos pilhéricos que a todos fazia rir. Júlio de Assunção foi aprendiz do palhaço Polidoro de gloriosa memória. Era da turma de Eduardo das Neves, Benjamin de Oliveira e Mário Pinheiro e muitos outros. (PINTO, 1936, p. 133).

Mas não eram apenas as modinhas, chulas e lundus que compunham o repertório dos palhaços cantores-instrumentistas. É necessário lembrar que os intercâmbios entre os ritmos e gêneros musicais em decantação (incluindo as “abrasileiradas” danças de salão europeias), com suas incorporações e transformações, estavam presentes nos diversos espaços urbanos em formação, e o circo passou a ser fundamental não somente na circulação dessa produção, mas também na transformação destes personagens em estrelas de “sucesso garantido”, tornando-se canais vivos de difusão deste repertório para um corpo social amplo e diverso.

Eram tocados e dançados em festas particulares, festas religiosas e em lugares públicos de onde ficavam conhecidos dobrados, quadrilhas e fandangos. As apresentações musicais desenvolvidas pelos cômicos cantores e tocadores de violão, as cenas cômicas e as pantomimas iam se tornando cada vez mais os números principais dos espetáculos circenses, transformando aquele que os realizavam, assim como os que os produziam, em sucessos garantidos e premiados. (SILVA, 2003, p. 183)

No início do século XX, a nascente indústria fonográfica brasileira (1902) captou – e cooptou – este “espírito do tempo”, não sendo por acaso que os primeiros nomes de sucessos da fonografia nacional tenham sido justamente os dos palhaços cantores-instrumentistas que se acompanhavam ao violão: Baiano (Manuel Pedro dos Santos 1870-1944); Cadete (Manoel Evêncio da Costa Moreira 1874-1960); o próprio Eduardo das Neves (1874-1919) e Mário Pinheiro (c.1880-1923), sendo que este último é considerado o responsável por uma das primeiras gravações de violão solo realizada por um brasileiro (1910)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Mário Pinheiro lançou um disco de solo de violão, o Victor 98.989, com a música *Petita* (matriz B-9306), segundo a Discography of American Historical Recordings, gravado em 06 jul. 1910, realizada em Nova Iorque. Disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200009417/B-9306-Petita>, acesso em 03 out. 2020. O pesquisador Sandor Buys indica que, ao lado da gravação de *Petita* realizada por Mário Pinheiro, outras duas peças para violão foram gravadas por volta de 1910: *Jaci e Sertanejo*, um solo de violão possivelmente gravado por João Pernambuco; e *Rio-grandense*, de A. Palmieri, em gravação do próprio autor. Disponível em: <https://sandorbuys.wordpress.com/2016/05/05/o-primeiro-solo-de-violao-gravado-no-brasil/>

Assim, o advento do circo permitiu que se consagassem espaços de produção, recepção e circulação de um repertório amplo e variado que alcançou publicações e públicos de todos os recantos do país, além de eleger a figura dos palhaços cantores-instrumentistas como a representante por excelência deste repertório indistintamente incorporado, desdobrado e/ou criado a partir de diversas matrizes culturais. Podemos sugerir, portanto, que o circo colaborou para o surgimento de uma articulação original no cancionário nacional, com a criação e difusão de gêneros e subgêneros (como o lundu-canção<sup>5</sup>) que se tornaram decisivos para os desdobramentos da música brasileira no início do século XX. Mais do que isso, foi um espaço importante de profissionalização dos músicos, incluindo não somente cantores e violonistas acompanhadores, mas também personagens que, na trajetória do violão brasileiro, deixaram importantes contribuições na constituição de um repertório solista para o instrumento. Eduardo das Neves foi proprietário de um circo em São Paulo, por exemplo, responsável por recrutar músicos como Roque Ricciardi, o Paraguassú, Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, e Américo Jacomino, o Canhoto.

Ainda com Paraguaçu, em 1907, Jacomino começa a se apresentar em cinemas como o Bresser, Braz-Bijou e o Éden, onde os ingressos custam 300 réis, e em teatros, circos e restaurantes como o Cascata, na esquina da Senador Feijó com a Quintino Bocaiúva. Essas apresentações são fundamentais pelos contatos que o violonista vai estabelecendo, além da prática em se apresentar em público. (ANTUNES, 2002, p. 52).

Erminia Silva (2007, p. 20) nos alerta que não se deve estudar “a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema, e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais”, acrescentando que “os circenses atuavam

---

Acesso em 08 maio 2021.

<sup>5</sup> “Tinhorão afirma que a originalidade e a animação que garantiram ao lundu sua adoção pelo público branco e sua transformação em quadro exótico nos palcos contribuíram, a partir de seu ritmo de frases curtas e sincopadas, para a criação de dois tipos de canções: o lundu de salão e o lundu popular dos palhaços de circo e cançonetistas do teatro vaudevillesco, de fins do século XIX e início do XX. Como canção, ganhava as salas da ‘classe média, e os salões das camadas mais altas’, equiparando-se às ‘modinhas italianizadas’. Entre as ‘camadas mais baixas, o lundu continuaria a sobreviver de mistura com batuques e sambas como dança da área rural e algumas regiões (...) e, como canção, nas cidades, sob a forma de gênero humorístico, cultivado ao violão pelos palhaços de circo que ainda chegariam a gravá-lo em discos no início do século XX’.” (SILVA, 2007, p. 121). Como já observamos, Erminia Silva não coaduna com a perspectiva dicotômica que associa uma determinada dança ou gênero musical a um grupo populacional específico. Por isso, tomamos esses subgêneros listados por Tinhorão mais como indícios das permeabilidades culturais complexas e multifacetadas que ocorreram no período do que como categorias estanques de análise.



num campo ousado de originalidade e experimentação”, o que incluía divulgar e mesclar “os vários ritmos musicais [...]”. Direta ou indiretamente, este processo alcança alguns personagens capitais do violão brasileiro, desvelando um contexto mais amplo de “trocas de experiências e ressignificações”<sup>6</sup> que também reverberou, direta ou indiretamente, no repertório brasileiro para violão solo. É deste contexto mais amplo que desponta o nome de Francisco Rosa, o palhaço Gadanho, circense responsável por conceber um dos choros para o instrumento mais antigos (anterior a 1912) de que se tem notícia até o momento.

## **2. E o palhaço Gadanho, conhece? Puxa o *Caranguejo* que o nome aparece**

A primeira citação na bibliografia pesquisada a nos levar ao nome de Francisco Rosa Gadanho foi indireta, em um curioso caso no qual a obra acaba por anteceder o artista. Para situarmos o deslocamento, é necessário botar em pauta o nome de um outro personagem estrangeiro, Melchior Cortez (1882-1947), português radicado no Rio de Janeiro desde os nove anos, um dos mais ativos personagens do violão de concerto carioca ao longo da primeira metade do século XX e cuja contribuição pode ser sintetizada em uma tríplice perspectiva:

1) Como pedagogo, foi fundador da Academia Brasileira de Violão e professor de senhoritas da elite carioca, além de publicar três cadernos técnicos/didáticos e dar aulas regulares em pelo menos quatro importantes editoras/lojas musicais do período (Casa Beethoven, Guitarra de Prata, Casa Buschmann & Guimarães e Casa Arthur Napoleão);

2) Como concertista, teve diversas apresentações documentadas pela imprensa carioca, com destaque para os concertos em duo com Joaquim Francisco dos Santos (1873-1935), o Quincas Laranjeiras, e a sua atuação em palcos oficiais importantes (como o Instituto Nacional de Música), sendo repetidamente adjetivado nos

---

<sup>6</sup> Os circenses, ao se apresentarem aqui e ali como acrobatas, ginastas, mágicos, domadores, cantores, músicos, autores e atores, vão realizando trocas de experiências e ressignificações com outros modos e produções artísticas que, por sua vez, também são múltiplos. (SILVA, 2007, p. 22).



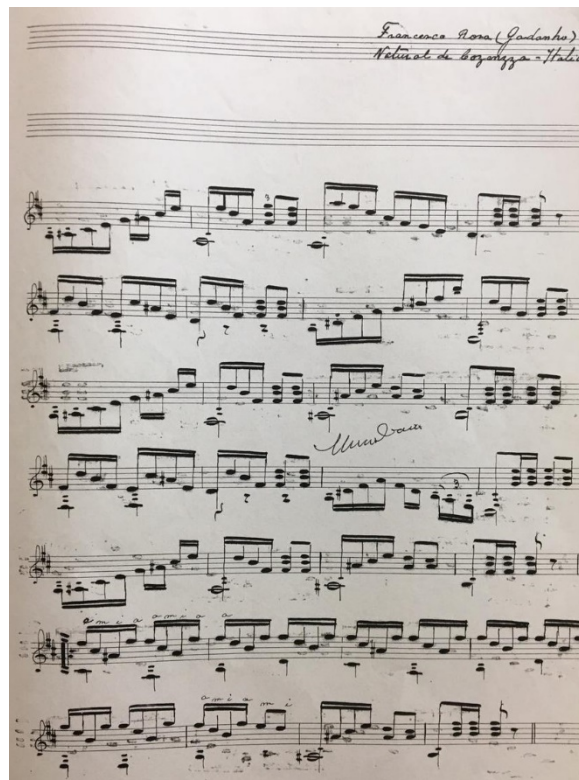
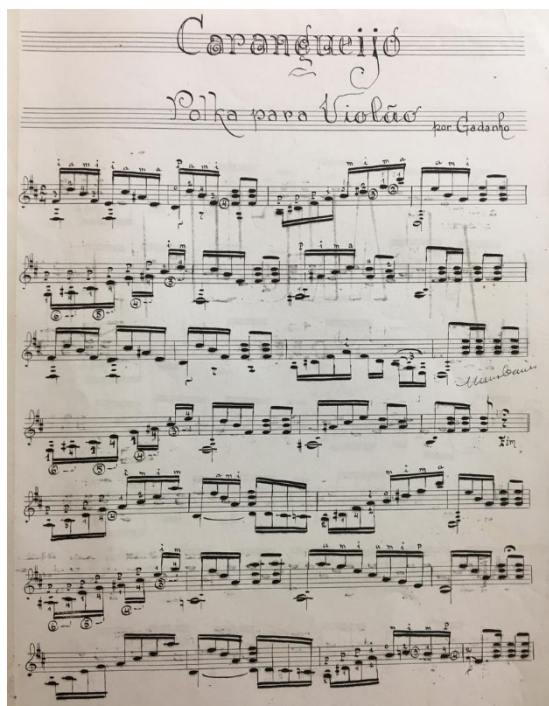
jornais como um “digno representante do violão clássico” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1933, p. 9);

3) Como autor (compositor, arranjador, transcritor, revisor), teve diversas de suas obras publicadas por editoras renomadas, no Brasil e na Argentina, desde 1909, pelo menos, convertendo-se no primeiro autor radicado no Brasil a publicar peças com especificidades idiomáticas, como *tremolos* de quatro notas (*Souvenir du Pará*) e *scordaturas* mais ousadas (*Marche Louis XVI*), assim como ter sido o responsável por traduzir no violão alguns gêneros musicais que ainda não haviam alcançado o repertório publicado por editoras brasileiras, tanto advindos de tradições clássicas (como a elegia *Ilusão Perdida*) quanto populares (como peças que fazem remissão ao fado, às árias populares espanholas e ao choro).

A inclusão de um choro nesta lista é decisiva para começarmos a situar a relação entre Francisco Rosa e Melchior Cortez (ou, ao menos, entre os dois choros que compuseram). O improvável cruzamento no Rio de Janeiro de personagens tão díspares – um palhaço-músico italiano e um violonista clássico português – começa a ganhar contornos mais nítidos quando Cortez publica o choro autoral *Colibri* pela Casa Romero y Fernandez, em Buenos Aires, com a seguinte indicação em nota de rodapé: “Esta muzica foi feita em 1912 para tocar com o chôro intitulado CARANGUEIJO.”. (CORTEZ, [s.d.], p. 1, grafia original).

Note-se, portanto, que a remissão a Francisco Rosa é indireta, já que Melchior menciona o choro *Caranguejo* sem citar o nome de seu autor. Até agora, não era possível dimensionar qual o grau de diálogo entre as obras ou resolver a questão da autoria, notadamente porque não existiam informações sobre a peça, tampouco rastros do paradeiro de seu autor. O novelo começou a se desenrolar quando descobrimos uma versão manuscrita de uma obra com título homônimo, com a caligrafia musical de Melchior Cortez, no arquivo passivo (ainda não catalogado) da Coleção Ronoel Simões/CCSP. Nela, o nome de Francisco Rosa, o Gadanho, consta inequivocamente como autor.

Figuras 11 e 12. Manuscrito de *Caranguejo*, de Francisco Rosa (Gadanho), em cópia assinada por Melchior Cortez.

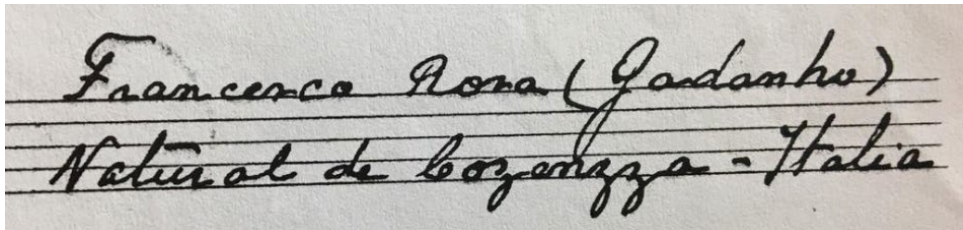
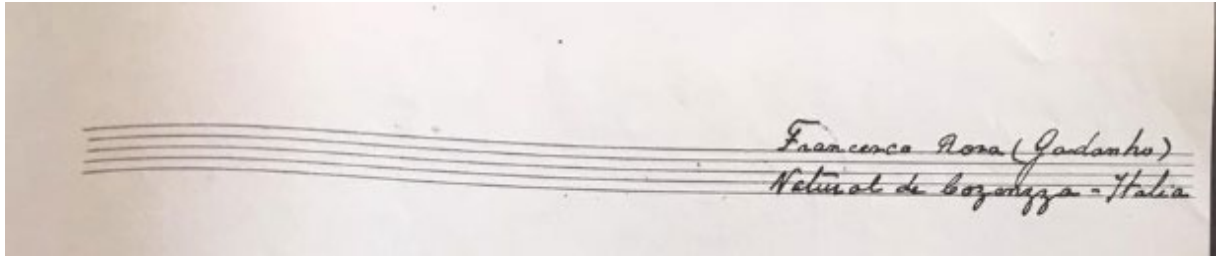


Fonte: Acervo passivo (ainda não catalogado) da Coleção Ronoel Simões / CCSP.

## 2.1 “Prazer, Francisco Rosa Gadanhô: meus dados biográficos e atividades de antanho”

No manuscrito recém-descoberto na Coleção Ronoel Simões, para além do título e subtítulo, constam no cabeçalho duas informações dignas de nota: a primeira, a de que o choro passa a ser referenciado como uma “polca para violão”, desvelando que, no período de constituição do choro como gênero musical, por vezes houve variações terminológicas na designação de um mesmo repertório, fenômeno que já abordamos em estudos anteriores (AMORIM et al, 2021, p. 1-34); depois, pulula a indicação de autoria: “Gadanhô”, aparentemente um nome artístico. No canto superior direito da segunda página do manuscrito, a suspeita é ratificada com a inclusão do nome e sobrenome do autor por extenso, enquanto a alcunha passa a estar alocada entre parêntesis.

Figuras 13 e 14. Nome, sobrenome e apelido do autor de *Caranguejo* no manuscrito da peça.



Fonte: Fonte: Acervo passivo da Coleção Ronnel Simões / CCSP.

Para além do nome e do apelido, esta nota presente no canto superior da página também nos deixa saber que a sua nacionalidade era italiana, natural de Cosenza, uma comuna da região de Calábria com cerca de 70 mil habitantes localizada ao sul da Itália. Sobre a família italiana e a que constituiu no Brasil, quase nada se sabe: a revista *A Voz do Violão* (1931c, p. 30) relata que Francisco Rosa teve esposa e um filho, mas que havia perdido ambos há tempos. Em 1931, aos 59 anos, o antigo palhaço vivia absolutamente sozinho e lutava pela sobrevivência improvisando números musicais em um restaurante carioca de segunda categoria, dividindo a atenção dos clientes com o caixeiro que intermitentemente gritava a lista dos pratos do dia.

São desconhecidos os detalhes de sua chegada ao Brasil, como data e local de desembarque, mas suas primeiras atividades profissionais em território brasileiro foram documentadas em 1897, quando, já identificado como Palhaço Gadanho, o artista aparece como integrante do “grupo de bons artistas” da Companhia Casali & Bavara, trupe que protagonizou espetáculos circenses no Pavilhão Serino, em Porto Alegre (RS), alcançando sucesso na cidade, a despeito de seu pequeno elenco.

Novidades e atrações melhores do que as do cinematógrafo e as do prestímano Amarante, foram sem dúvida, as apresentadas pela Companhia Casali & Bavara, que, a 4 de abril [de 1897], estreou no Pavilhão Serino, à Praça das Carretas efetuando poucas funções, mas reaparecendo em agosto para uma temporada mais longa.

Dispondo de um grupo de bons artistas, como o contorcionista Durval, os acrobatas Pelage e Gaston, os equilibristas Modesto e Atilio Gani, a puladora Anselma e o **Palhaço Gadanho** - a trupe, conquanto pequena, faz ruído na cidade [...]. (DAMASCENO, 1956, p. 297, grifo nosso).

Outros indícios reforçam a hipótese de que Porto Alegre foi um dos primeiros parapeiros fixos (senão o primeiro) de Gadanho no Brasil. De 1900 a 1903, um jornal gaúcho registrou o alistamento eleitoral anual de milhares de pessoas cadastradas na 3ª seção estadual de eleitores<sup>7</sup>, incluindo, dentre eles, o seguinte cidadão: “Francisco Rosa Gadanho, 28 anos, filho de F. Gadanho, solteiro, [profissão] agência.” (A FEDERAÇÃO, 1900d, p. 3). No ano seguinte, as informações se repetem, mas, em 1902 e 1903, a referência à profissão de Gadanho modula de “agência” para “operário”.

Figuras 15 e 16. Registros do alistamento eleitoral de Francisco Rosa Gadanho em Porto Alegre (RS).

697 Francisco Rosa Gadanho, 30  
anos, filho de F. Gadanho, solteiro,  
operário.

698 Francisco da Rosa Gadanho, 30  
anos, filho de F. Gadanho, solteiro,  
operário.

Fonte: A Federação (1902, p. 4); A Federação (1903, p. 3).

Nestes anúncios, observe-se que há algumas informações dúbias: primeiro, no último registro (1903), a inclusão de um “da” entre os nomes “Francisco” e “Rosa”; depois, que a idade não muda entre 1902 e 1903, algo que ocorrera nos anos anteriores. Provavelmente foram lapsos sem maior importância em uma listagem geral que contemplava o registro eleitoral manual de milhares de pessoas. O dado só tem alguma relevância porque, seguindo a lógica das idades mencionadas (28 anos em 1900, 29 em 1901, 30 em 1902 e supostamente 31 em 1903), é possível deduzir o provável ano de nascimento de Gadanho: 1872.

Importante destacar também as profissões mencionadas: Gadanho é descrito como agência (um ofício difícil de se traduzir nos dias de hoje) e operário, o que revela que, mesmo que tenha trabalhado em agrupamentos circenses antes (conforme comprova sua presença, em 1897, na Companhia Casali & Bavara), o artista mantinha outras funções para sobreviver. O seu último registro eleitoral foi publicado em junho de 1903, indicando que, até esta data, a base de sua residência fora a capital gaúcha.

De fato, Athos Damasceno, em *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre do Século XIX*, corrobora esta hipótese ao comentar a participação de Francisco Rosa (então com

<sup>7</sup> Apesar dos milhares de registros, não constam nomes de mulheres na lista, uma vez que o Código Eleitoral brasileiro só passou a assegurar o voto feminino em 24 de fevereiro de 1932.

28 anos) na inauguração de um café-cantante de Porto Alegre – o *Odeon Variedades* –, referindo-se a ele como “o apreciado Gadanho - lacrimejador de modinhas ao violão” (1956, p. 330).

Neste 1900, instala-se um [Café-Cantante], em maio, na rua dos Andradas - o Odeon Variedades - do empresario Marcelino Dias Herrera. A sua inauguração foi um sucesso em tôda a linha. O popular e querido ator Manoel Ponte, trazendo de Montevideo um bem ensaiado grupo de artistas ligeiros, se encarrega de dar início às atividades do Odeon. E apresenta ao assanhado e impaciente público pôrto-alegrense um autêntico... ramallete de rosas - senhorita Sanchez, senhoritas Carmensita e Angelita Tezeda, Senhorita Diamantina e senhora Gonzalez - a que se juntam três cravos- o próprio Ponte, o ator Sanchez e o cançonetista Girandur d’Órtoli... A esse ramallete virão associar-se mais tarde a tiple Maria Salinas, a cantora Elvira Delamare, a dançarina Pepita Avelaneda, a cançonetista parisiense Mile. Lídia e, ao cabo, o apreciado **Gadanho - lacrimejador de modinhas ao violão**. (DAMASCENO, 1956, p. 330, grifo nosso).

O jornal porto-alegrense *A Federação* confirma que, em 30 de maio de 1900, “continua a ser muito frequentado o *Odeon Variedades* e aplaudido o Manoel Ponte e a trupe que dirige.” (1900a, p. 2). No dia 12 de junho, o mesmo jornal (1900b, p. 2) indica que o empresário do café-cantante garantiu a viagem de “cinco novos artistas” contratados para trabalhar no estabelecimento, o que coincide com o número listado no livro de Damasceno em relação ao grupo integrado um pouco depois à companhia (Maria Salinas, Elvira Delamare, Pepita Avelaneda, Mademoiselle Lídia e Gadanho). Porém, apesar da ampliação do elenco e do aparente sucesso, a casa não teve vida longa, já que no dia 03 julho anunciou o encerramento de suas atividades e um leilão para a venda do espólio: “Deixou de funcionar o café-concerto – *Odeon Variedades*, estabelecido à rua dos Andradas pelo sr. Marcelino Dias Herrera.” (A FEDERAÇÃO, 1900c, p. 2). É provável, portanto, que Gadanho tenha atuado no *Odeon Variedades* em junho de 1900. O dado é importante por situar a atuação do artista, já em princípios do século XX, em um café-cantante de Porto Alegre (RS), no sul do Brasil, demonstrando que, para além do circo, a sua atuação como palhaço, cançonetista e violonista encontrava abrigo em outros espaços socioculturais.

Mas Gadanho não se demorou muito em Porto Alegre. É provável que a vida nômade impelida pela atividade circense somada ao fato de que o artista ainda não tinha configurado família (seu estado civil consta invariavelmente como “solteiro” nos alistamentos eleitorais) o tenha levado a novos horizontes profissionais, inicialmente no



estado do Rio de Janeiro, já que um mês depois da publicação de seu último registro como eleitor na capital gaúcha (em junho de 1903), o *clown* já aparece mencionado como um dos integrantes do célebre Circo Spinelli, em espetáculo realizado no Largo da Memória, cidade de Niterói, e que teve a seguinte nota de divulgação veiculada na imprensa: “os clowns *Benjamin, Cluset*<sup>8</sup> e *Gadanho* prometem com as suas novas pilherias e modinhas fazer rir ao mais sizudo inglês.” (O FLUMINENSE, 1903, p. 4).

Figura 17. Programa do Circo Spinelli em Niterói (RJ), em 07 de julho de 1903.

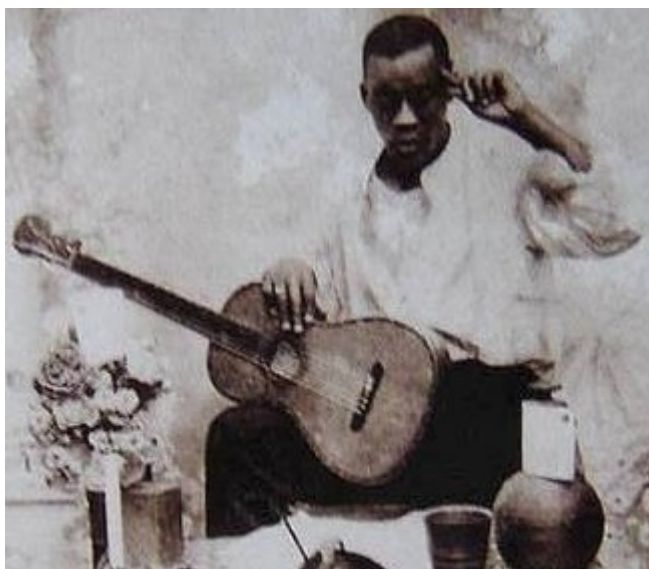
**CIRCO SPINELLI**  
LARGO DA MEMORIA  
—  
**HOJE HOJE**  
**MAIS SURPREZAS**  
Grande e deslumbrante função!  
Estrondoso espectáculo  
Maravilhas da actualidade  
—  
**OPULENTO E MAGESTOSO PROGRAMA**  
Uma cratera de surpresas. Para esta  
noite representar-se-ha novos  
e variados trabalhos, sobresahindo  
os sempre  
applaudidos e afamados artistas  
—  
**Os clowns**  
*BENJAMIN, CLUSET e GADANHO*  
promettem com as suas novas  
pilherias e modinhas fazer rir ao mais  
sizudo inglez  
—  
**HOJE**  
**O PORCO ENSEBADO**  
A quem conseguir pegar o porco ga-  
nhará um premio de 30\$ ao primeiro e  
um de 20\$ ao segundo.  
Finalizará esta grande função com  
uma interessante  
**PANTOMIMA**  
—  
**N. B — Ha bonds depois do es-  
pectaculo.**

Fonte: O Fluminense (1903, p. 4).

<sup>8</sup> Trata-se do *clown* argentino Manuel Cruzet (SILVA, 2007, p. 211), cuja grafia do nome, nos jornais da época, apresentou diversas variantes: Cruzetti, Kruzetti, Cluset e Cluzet.

A passagem é importante não somente por incluir o repertório protagonizado pelos artistas – pilhérias e modinhas –, mas também por posicionar Francisco Rosa no Circo Spinelli, um dos mais importantes do período, trabalhando ao lado daquele que foi – ao lado de Eduardo das Neves (1874-1919) – um dos circenses de maior projeção entre fins do século XIX e primeiras décadas do XX: Benjamim de Oliveira (1870-1954)<sup>9</sup>.

Figuras 18 e 19. À esquerda, Benjamim de Oliveira apoiando o violão na perna direita; à direita, ao lado da mãe, empunhando o violão caracterizado como palhaço (com sua célebre maquiagem branca no rosto). Note-se que o artista tocava o instrumento em posição invertida, como canhoto.



Gadanho, portanto, integrava uma rede de contatos mais ampla de palhaços músicos que, na passagem entre os séculos XIX e XX, compunham, atuavam e interpretavam em turnês com (e nos) circos, constituindo-se em “divulgadores e comerciantes privilegiados de seus trabalhos, usufruindo a própria capilaridade que o seu nomadismo permitia, conquistando novos públicos consumidores.” (SILVA, 2007, p. 191).

Em algumas biografias, como as de João da Baiana, Mário Pinheiro, Baiano, Cadete, Catulo da Paixão Cearense, Eduardo das Neves, entre outros, constam participações em circos, levando a crer que, antes da virada

<sup>9</sup> Sobre este personagem e os contextos socioculturais do período, conferir o trabalho de referência de Erminia Silva (2007): *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*.



do século XIX, Benjamim de Oliveira tivesse cruzado com a maioria deles, fosse nos cafés, fosse nos palcos. Mas também se cruzaram frequentando os mesmos espaços dos batuques e pagodes das casas das mães-de-santo, na Cidade Nova, onde nasceram ou conviviam. Segundo Maria Clementina Pereira Cunha [(2001)], naquelas casas se ‘mesclavam o baile, o sarau, a roda de samba, o candomblé, e por onde circulavam todas as esferas da sociedade (do esnobe literato ao policial ou ao partideiro capoeirista da Saúde)’; entretanto, é possível afirmar que muitos dos palhaços cantadores de circo que já exerciam a profissão, ou que iriam exercê-la, já estivessem presentes naqueles encontros. Quando o Spinelli e Benjamim estabeleceram-se no Rio de Janeiro, a partir de 1905, muitos deles foram seus companheiros de trabalho como palhaços cantores, atores nas pantomimas, parceiros de autorias das músicas feitas para as cenas cômicas e peças. Benjamim também foi parceiro desses músicos na nascente indústria fonográfica, fazendo parte do primeiro elenco de cantores profissionais da Casa Edison, ao qual, além dos já mencionados acima, acrescentam-se Nozinho e Cadete.

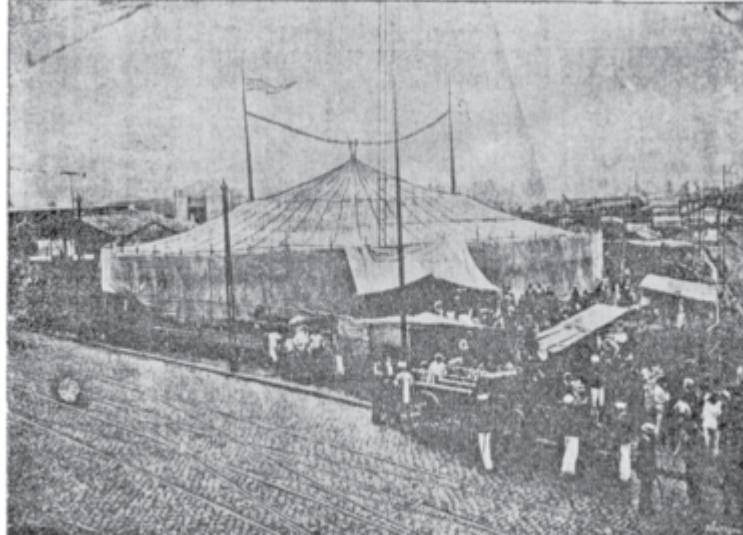
De fato, as parcerias de Benjamin com outros palhaços músicos ocorreram, no Circo Spinelli, desde 1903. E Gadanho foi um deles, conforme demonstram diversos registros recolhidos ao longo do segundo semestre daquele ano: em 22 de agosto, por exemplo, os jornais cariocas informam que o circo iria estrear na rua de S. Cristovão (antiga Praça de Touros), apresentando, dentre os artistas, “o espirituoso palhaço Benjamin de Oliveira, o *clown* saltador Cruzetti [Cruzet], [e] o palhaço Gadanho, excêntrico, músico e cômico e um apreciado Tony, o imbecil”. (JORNAL DO BRASIL, 1903a). Aqui, vale destacar que o vocábulo “excêntrico” tinha uma conotação distinta se comparada à atual (de algo fora do padrão, distante do “centro”), indicando que o palhaço, na verdade, apresentava uma habilidade acima do padrão em um ou mais instrumentos musicais. No caso de Gadanho, o violão.

Não era novidade nos espetáculos circenses europeus os artistas tocarem instrumentos musicais. Os circos europeus que chegam ao Brasil e os que aqui vão se constituindo contaram com a presença marcante desses especialistas, chamados excêntricos. Muitos artistas que realizavam acrobacias de solo também as faziam tocando. Porém, o artista que desempenhava o palhaço era identificado como músico instrumentista, sendo chamado muitas vezes de cômico excêntrico, palhaço excêntrico e, cada vez com mais frequência, no final do século XIX, de *clown* excêntrico. (SILVA, 2007, p. 116)

Cinco dias depois da estreia, em 27 de agosto, a imprensa registra que “as desopilantes entradas cômicas dos três queridos *clowns* Kruzetti [Cruzet], Gadanho e Benjamin arrancaram do público “boas gargalhadas”. Nas funções seguintes, a trinca

seguiu contagiando e fazendo “as delícias” da plateia, com Gadanho empolgando “com as suas novas canções e lundus”. (JORNAL DO BRASIL, 1903b;1903c)

Figura 20. “Circo Spinelli, em São Cristóvão [Rio de Janeiro], 1905”.



Fonte: Silva (2007, p. 251).

Figura 21. “O simpático clown Benjamin de Oliveira promete fazer as delícias da noite bem como o clown saltador CRUZET e o GADANHO com as suas novas canções e lundus.”

**CIRCO SPINELLI**  
**RUA BOULEVARD**  
Em frente à Companhia Villa Isabel,  
antiga praça de Touros

Grande companhia, equestre, gymnastica e acrobática

**HOJE D MINGO HOJE**  
Duas Grandes Funções

**MA INÉE**  
às 2 horas da tarde  
com variado programma tomando parte  
todos os artistas da  
companhia e o celebre artista  
Leopoldo Temperani

**O HOMEM PROJECTIL**  
ou **O HOMEM BALA**  
unico executor na America do Sul do  
seu arrojado trabalho.  
o qual tem al ançado ruidoso successo.

às 8 1/2 horas da noite  
Programma completamente variado.

O sympathico clown **Benjamin de Oliveira** pr mette fazer as delicias da noite bem como o clown saltador **CRUZET** e o **GADANHO** com as suas novas canções e lundus.

**HOJE HOJE**  
**Ao Circo! Ao Circo!**  
Preços do costume.  
O secretario, **J. T. Siga.**

Fonte: Jornal do Brasil (1903d, p. 10).

O sucesso da trinca seguiu por meses seguidos e, eventualmente, foi reforçado pela inclusão de um ou outro colega: “Circo Spinelli. [...] Os palhaços Benjamin, Cruset, Gadanho e Bacalhau prometem cousas do Arco da Velha.” (JORNAL DO BRASIL, 1903e, p. 3). Algumas das produções eram grandiosas, como a “luxuosa e aparatosa pantomima Os Guarany”, inspirada e extraída das obras homônimas de José de Alencar (livro) e Carlos Gomes (ópera), escrita exclusivamente para o Circo Spinelli, companhia que se jactava de ser a única “com pessoal suficiente para cada um desempenhar o seu papel.” De fato, as 70 pessoas em cena, os 22 quadros da apresentação e os 22 números musicais dão uma ideia da dimensão faustosa que um espetáculo circense do período poderia alcançar. Dentre os palhaços músicos, todos assumiram papéis dentre os “principais personagens”: Benjamin de Oliveira, o “protagonista e ensaiador geral”; Gadanho, o “segundo chefe Itapaiu”. (JORNAL DO BRASIL, 1903f, p. 6).

Figura 22. “Soberbo programa – deslumbrante espetáculo” do Circo Spinelli, com o elenco e os detalhes da pantomima *Os Guarany*.

**CIRCO SPINELLI** Boulevard do S. Christovão—Hoje variadíssima  
função—Grandes novidades—Soberbo pro-  
gramma—Deslumbrante espectáculo—Depois de serem exhibidos os prin-  
cipaes trabalhos da companhia será exhibida a grande, luxuosa e aparatosa pantomima **OS GUARANYS**  
Extraída da opera Guarany ou por outra episodio da Historia do Brasil,  
escripta especialmente para esta companhia, é a unica que tem o pessoal sufficiente  
para cada um desempenhar o seu papel, tomando parte 70 pessoas em scena,  
22 quadros e 22 numeros de musica. Proposito arranjo do celebre maestro  
Manoel Passos, estreada em Campinas, terra do immortal Carlos Gomes, que  
tantos successos tem alcançado em toda a parte, e agora nesta aprazivel capital.  
Terão occasião de apreciar os lindos trechos do bello Guarany, executados pela  
distincta banda do Circo.—Principaes personagens: Dom Antonio, mr. Matteoti;  
sua filha Cecy, miss Ignez; seu secretario, Ayres Gomes, Fructuoso; Pery,  
mr. Benjamin de Oliveira, protagonista e ensaiador geral; Rei de Tribu, mr. Manuel  
Cluzet; primeiro chefe Tupinamba, mr. Martinho Pereira; segundo chefe Itapaiu,  
mr. Gadanho; filha do Cacique, Iracema, namorada de Pery; mlle. Emilia; India,  
Slayre, mlle. Victoria de Oliveira; Aracy, miss Caudinha Lemos; aventureiro hespa-  
nhol, mr. Leopoldo Temperani; Inglez, caçador, mr. Manuel de Andrade.  
Argumentos—Quadro 1º, entrada do aventureiro em sua caçada; quadro 2º,  
entrada de d. Antonio Cecy e Aires Gomes; quadro 3º Cecy nas florestas; quadro 4º,  
entrada do Inglez; quadro 5º, entrada de Pery levando Cecy nos braços; quadro 6º,  
a filha do Cacique em busca de Pery; quadro 7º, entrada de d. Antonio e secretario;  
quadro 8º, entrada de Pery e Cecy no Jardim; quadro 9º, entrada do aventureiro  
querendo roubar a Cecy; quadro 10, Pery amarrando o aventureiro; quadro 11,  
entrada de d. Antonio, Cecy e seu secretario; quadro 12, entrada das forças portu-  
guezas; quadro 13, Ave Maria do Guarany; quadro 14, d. Antonio offerecendo a  
Pery uma arma; quadro 15, entrada de Tupinambá e Itaipú fazendo a prisão de  
Pery; quadro 16, entrada de Iracema, namorada de Pery; quadro 17, entrada do  
rei Cacique e seu povo; quadro 18, dança indigena; quadro 19, entrada de d. Anto-  
nio dando a liberdade a Pery e convidando-o para esconder-se; quadro 20, entrada do  
Cacique e seu povo para jurar contra d. Antonio; quadro 21, baptismo e fuga de  
Pery com Cecy; quadro 22, entrada do aventureiro, rindo-se de d. Antonio; qua-  
dro 23, incendio no Castello.  
Guarda-roupa a caracter conforme a epoca. Finalizará com uma linda apo-  
theose. Roga-se por especial favor aos srs. espectadores munirem-se cada um de  
sua entrada a fim de evitar na porta reclamações.  
AVISO—Previne-se ás pessoas que vierem assistir ao espectáculo conservar este  
programma para melhor comprehender o enredo desta grande pantomima.  
As entradas cadeiras e camarotes acham-se á venda a rua do S. Christovão  
n. 94 casa do sr. Euzébio de Carvalho desde as 8 horas da manhã ás 7 da noite.  
Preços e hours de costume.—O secretario, J. O. Silva.

Fonte: (JORNAL DO BRASIL, 1903f, p. 6).

Um olhar mais atento terá captado a presença do italiano Leopoldo Temperani nos anúncios do Circo Spinelli, considerado um dos introdutores, no Brasil, “do número do ‘canhão humano’, no qual o artista era disparado de um canhão especial, como uma verdadeira bala humana, para ir agarrar-se a um trapézio, no alto do circo.” (SILVA, 2007, p. 123). A família Temperani, de circenses italianos, trabalhava em território brasileiro desde a década de 1880, alternando temporadas em empreendimentos próprios – o Circo Temperani – com aquelas em que seus membros (ou parte deles) eram contratados e atuavam em companhias maiores, como o Spinelli<sup>10</sup>, em um movimento que, pelas diversas variáveis envolvidas na produção de um espetáculo, foi habitual nas relações estabelecidas entre os profissionais do circo.

A mobilidade entre ser proprietário e artista contratado fazia (e faz) parte do próprio modo das relações no meio circense, no sentido mesmo da disponibilidade de oferta de trabalho; ser um ou outro dependia de um leque de fatores, desde crises econômicas, tragédias – como perda total dos circos devido a chuvas, tempestades, incêndios –, até dissoluções de sociedades ou por união através de casamento. (SILVA, 2007, p. 224-225).

O entendimento desta dinâmica mais ampla é fundamental para compreender os passos profissionais seguintes de Gadanho. As últimas apresentações que o palhaço realizou no Circo Spinelli ocorreram nos meses finais de 1903. No início do ano seguinte, o “excêntrico” artista passa a percorrer alguns estados brasileiros já como integrante do Circo Temperani. Durante a temporada de ambos no Spinelli, provavelmente o músico estreitou relação com o homem-canhão Leopoldo, diretor do Temperani, e foi convidado para integrar a companhia que sairia em turnê pelo Brasil, com um elenco descrito como “o mais seleta possível” e “composto de 25 artistas, entre os quais alguns de real celebridade” (A REPUBLICA, 1904a, p. 2). Em várias ocasiões, “Francisco Gadanho” é nominalmente citado dentre eles.

A estreia do Circo Temperani em Curitiba (PR) ocorreu em 10 de março de 1904. O jornal Diário da Tarde (1904a, p. 1) revela que a trupe, apesar das queixas sobre a falta de numeração das cadeiras, alcançou sucesso e o circo estava repleto de espectadores, com um bom desempenho dos *clowns*: “porém, apenas aplaudido o cançonetista

---

<sup>10</sup> Silva (2007, p. 377) anota que “até pelo menos dois anos antes de os Temperani e os Pery terem sido contratados pelo Spinelli, ambos tinham seus próprios circos”. No fim de 1902, por exemplo, a autora nos informa que os Temperani passaram por Juiz de Fora (MG) e São Paulo (SP) com sua própria companhia.



Gadanhão, visto o outro, sr. Joaquim Gomes, ter caído na antipatia do público amante desse gênero de diversão.” No dia seguinte, uma resenha mais ampla esmiuça detalhes da apresentação, ratificando que o circo estava abarrotado e “o povo empilhado, expremido, como sardinhas em tigela”. Cumpre notar que mais da metade da crítica se dirige às atuações de Gadanhão como cançonetista e violonista, destacando-se “nas cordas sonoras do violão, [...] tocado a vapor, tal a fúria com que dá conta do recado.” (DIÁRIO DA TARDE, 1904b, p. 1). É mais um indício de que, de fato, o artista justificava o epíteto de “excêntrico”, dirigido aos palhaços que detinham habilidades diferenciadas em algum instrumento musical.

[...] Havia sede de facécias, de galhofas clownescas adubadas com um nadinha de pimenta malagueta e, por isso, apesar da birra em que o público tem um dos palhaços, a gargalhada explodiu aberta, feliz, atordoadora. Repercutiu mais feliz e aberta quando o sr. Gadanhão repinicou os gadanhos nas cordas sonoras do violão. Houve *bis*; o homem voltou à arena, mais inspirado graças ao sucesso, atacando o famigerado *Santos Dumão* [Dumont]. Aplausos cobriram essa hedionda pachouchada patriótica e novos *bis* irromperam de um lado e d’outro.

Novo regresso à arena; agora uma versalhada comparando a mulher ao bond. Ao fim de cada copla, uma ovação. O belo sexo sorria discretamente, afiando o leque. Quando o cançonetista disparou: ‘Toda a moça que se mete/ Na janela o dia inteiro./ É bond que não trabalho/ Por falta de passageiro’, dirigi os olhos para uma que sei janeleira como trinta: ria também da sátira, mas que risinho amarelo!

Afinal deixaram em paz o cançonetista e mais o seu violão que, seja dito de relance, parece tocado a vapor, tal a fúria com que dá conta do recado.

Hoje, outra remessa de lundus e modinhas, inclusive aquela languorosa (acomodada, porém, ao sr. Gadanhão): ‘Morena, morena./ Dos zóios castanhos/ Por ti no violão/ Esfólo os gadanhos.’

E vai ser o furor da função equestre, ginástica, acrobática, etc., etc., etc. *Lapis* (DIÁRIO DA TARDE, 1904b, p. 1).

Durante todo o mês de março, Gadanhão seguiu recolhendo as melhores críticas dos jornais curitibanos pelas funções apresentadas no Circo Temperani: “o impagável clown cançonetista colheu novos aplausos.” (A REPÚBLICA, 1904b, p. 2). O sucesso na cidade foi tamanho que, no mês seguinte (abril), Gadanhão recebeu seguidos espetáculos em seu “benefício” (DIÁRIO DA TARDE, 1904c; 1904d), ocasiões em que a divulgação do nome e habilidades de um determinado membro do elenco ficavam mais em evidência, inclusive gerando um retorno financeiro maior (tanto da companhia quanto das doações espontâneas do público). Um destes “benefícios” foi o penúltimo espetáculo realizado pelo circo em Curitiba, no dia mais disputado das apresentações (sábado), o que reafirma o prestígio angariado pelo palhaço na cidade: “O [espetáculo] de sábado, em benefício do

cançonetista Francisco Gadanho foi muito concorrido, estando o circo repleto de espectadores incansáveis em aclamar o festejado clown.” (A REPÚBLICA, 1904c, p. 2).

De Curitiba, o Circo Temperani seguiu em excursão por outros estados brasileiros, muitas vezes passando por capitais e cidades interioranas cujos trajetos não foram documentados, o que torna difícil a apreensão de roteiros mais precisos. O que se sabe ao certo é que, pouco mais de dez dias após os últimos espetáculos no sul, a companhia se apresentou em Santos (SP), em 21 de abril de 1904, contando no elenco com “Gomes, Gadanho e Temperani – três clowns pilhéricos, saltadores.” (CORREIO PAULISTANO, 1904b, p. 2)

Ao analisar conjuntamente estas fontes hemerográficas que anotaram as apresentações de Gadanho nos circos Spinelli e Temperani, podemos sugerir que, em relação às suas capacidades, alguns dos perfis retratados são recorrentes, especialmente dois: a destreza ao violão e as habilidades como cançonetista. Neste último quesito, cumpre notar a presença significativa em seu repertório de outro ícone circense do período: Eduardo das Neves (1874-1919), o “Crioulo Dudu”. Como observamos, alguns dos sucessos deste integravam o repertório daquele, incluindo a famosa canção *Santos Dumont (A Conquista do Ar)*, já na década de 1900 alvo de diversas gravações para diferentes formações<sup>11</sup>.

Como veremos, esta aproximação não é fortuita. Ao comentar o adjetivo utilizado por Athos Damasceno para definir o palhaço Gadanho – “lacrimador de modinhas ao violão” –, Tinhorão reproduz as informações recolhidas na revista *A Voz do Violão* sobre as atividades que Francisco Rosa desempenhou no Rio de Janeiro no fim de sua vida, estabelecendo um elo profissional entre ele e Eduardo das Neves para além do circo:

["Lacrimador Gadanho"] era o palhaço-cantor e violonista Francisco Rosa, *O Gadanha* (que, tal como Eduardo das Neves, fora soldado do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro), e que viria a terminar melancolicamente como *garçon* de uma casa de pasto carioca da década de 1930, usando agora a voz para ‘cantar a lista’, como era costume nos restaurantes modestos, onde os ‘pratos do dia’ tinham seus nomes enunciados perante a mesa do cliente, com voz cantada. (TINHORÃO, 1998, p. 235)

<sup>11</sup> Uma lista delas pode ser conferida na Discografia Brasileira do Acervo Musical pertencente ao Instituto Moreira Salles (IMS), incluindo uma com o próprio Eduardo das Neves cantando e se acompanhando ao violão:  
<https://discografiabrasileira.com.br/en/music-recording/name/santos%20dumont>  
Acesso em 05 jul. 2021.

No trecho, o pesquisador entrelaça os nomes de Eduardo das Neves e Francisco Rosa ao indicar que ambos foram soldados do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro<sup>12</sup>. Segundo a revista *A Voz do Violão*, Gadanho foi mesmo “um dos grandes ‘capoeiras’ do seu tempo e praça do Corpo de Bombeiros, onde aprendeu o violão, cantando em serenatas, o que lhe valeu a vida nômade dos circos.” (1931c, p. 30). De acordo com este relato, a atuação como bombeiro teria não somente antecedido a atividade circense, mas também oferecido o terreno propício para que o artista se preparasse para ela, em um ambiente no qual participava de cantorias e aprendia a tocar violão.

Seria uma coincidência que personagens como Eduardo das Neves, o “Crioulo Dudu”, e Francisco Rosa, o “Gadanho”, trabalhassem na mesma corporação e posteriormente a abandonassem para brilhar nos principais circos daquele tempo? É possível que a convivência de tais “capoeiras” nestes espaços corporativos tenha fermentado as bases para uma espécie de escola informal do instrumento (e de outras competências artísticas), vivenciada dentro e (sobretudo) fora das quatro linhas da corporação.

Eduardo das Neves realmente fez parte do Corpo de Bombeiros, na 4ª Companhia, como vários outros homens negros de sua condição entre o final de 1892 e o início de 1893. Mas lá não ficou muito tempo, como reconheceu. De fato, conforme registrou Jota Efegê [(1978)], memorialista da música popular, que teve acesso a seu prontuário, Dudu foi mesmo expulso do Corpo de Bombeiros após prisões sucessivas por frequentar fardado rodas de boêmios e chorões, ridicularizar superiores e fugir algumas vezes para tocar violão. Eduardo das Neves devia ter então 19 anos. (ABREU; DANTAS, 2020, p. 113-114).

No perfil que traça do palhaço, a revista *A Voz do Violão* afirma que Gadanho “fazia o sucesso que mais tarde veio fazer o saudoso Eduardo das Neves” (1931c, p. 30), sugerindo que aquele possivelmente alcançara fama nos picadeiros antes de seu colega de corporação, uma hipótese ainda não passível de comprovação. O que se sabe é que ambos já brilhavam nos picadeiros a partir do último decênio do século XIX, pelo menos,

---

<sup>12</sup> Tinhorão escreve que Eduardo das Neves foi expulso da corporação em 1893, passando a se dedicar exclusivamente ao circo: “Foi certamente essa aptidão para as artes populares – a ginga de corpo necessária à desconjuntada dança da chula, o gosto pelo canto e ‘dar mão à lira’ no violão – o que explicaria o fato de, já no Rio de Janeiro, ao ser expulso do Corpo de Bombeiros em 1893, o ‘crioulo Dudu das Neves’ ter resolvido entrar para a ‘companhia equestre’, ou seja, para a vida circense.” (TINHORÃO, 2001, p. 74).



já que as primeiras notícias da atuação ou do sucesso de ambos remontam à década de 1890.

Mas não foi só. Giacomo Bartoloni (2000, p. 99-100), ao mencionar a importância do circo como um espaço de atuação profissional decisivo para os músicos do período, deixa-nos saber que o palhaço Gadanho também atuou, em São Paulo, no celebrado Circo-teatro<sup>13</sup> François:

Para o músico popular, havia as apresentações em circos espalhados pela cidade [de São Paulo]. A música popular era cantada por palhaços - chamados de palhaços de cara branca - e por cantores populares como Paraguassú e violonistas como Garoto que se apresentaram no Circo *Piolim*. O próprio palhaço *Piolim* tocava violão e bandolim pois, além da sua função cômica, também cantava *modinhas*. Tínhamos também o palhaço *Gadanho*, do Circo François [...].

Esta informação é ratificada no jornal paulistano Diário da Noite, já no início da década de 1970, em matéria de tom saudosista abordando “as grandes organizações circenses” que “exibiram-se com êxito na capital de São Paulo e deixaram o seu nome na história do circo em nossa terra”, dando destaque, logo no início do texto, aos “famosos circos: Spinelli, Irmãos Queirolo, Olimecha, Alcebíades, Casali, Clementino, Americano e o François, onde pontificava o palhaço Gadanho, que era um “ás do violão”. (DIÁRIO DA NOITE, 1970, p. 5 [2º caderno]). Das companhias listadas, chama a atenção que Gadanho tenha atuado como palhaço em pelo menos quatro delas (Spinelli, François, Clementino e Americano).

Coadunada com sua fama de “excêntrico”, esta imagem de “ás” do instrumento parece ter surgido inicialmente no livro *Belenzinho, 1910: retrato de uma época*, de Jacob Penteadó. Ao mencionar os diversos circos em atuação em São Paulo na primeira década do século XX, o autor ratifica que no Circo François havia o palhaço Benjamim de Oliveira, “emérito violonista e cantor apreciável”<sup>14</sup>, além de outro palhaço, de nome Gadanho, que era um “ás do violão.” (2003 [1962], p. 170). Não se sabe ao certo por quantos anos Francisco Rosa permaneceu na companhia, mas, se sua atuação foi registrada no decênio inicial dos novecentos, provavelmente o palhaço também rodou

<sup>13</sup> “Nesta modalidade de circo, o espetáculo circense é estruturado em duas partes. Na primeira são apresentados os números de variedades, como acrobacia, trapézio, corda, etc. [incluindo números musicais]. Na segunda parte são realizadas apresentações teatrais, destacando-se as pantomimas, farsas, comédias e dramas”. (COSTA, 2010, p. 111).

<sup>14</sup> Ver mais sobre a história do palhaço Benjamim em: (SILVA, 2003).

diversas regiões brasileiras com a trupe. O premiado Circo François<sup>15</sup> era um dos picadeiros que detinha melhor elenco/estrutura e sua presença foi anotada, naquela década, em diversas apresentações que alcançaram estrondoso sucesso de público e crítica em estados do sul e sudeste, dentre os quais Paraná<sup>16</sup>, Rio de Janeiro<sup>17</sup>, Rio Grande do Sul<sup>18</sup>, São Paulo<sup>19</sup> e Santa Catarina:

Figura 23. Anúncio da função do Circo François em Florianópolis (SC), em novembro de 1906.



Fonte: O Dia (1906, p. 3).

O trabalho no circo François é mais um ponto de aproximação entre Eduardo das Neves e Francisco Rosa, já que, de acordo com Costa (2010, p. 111), Dudu integrou o elenco da companhia, em 1905, “cantando suas modinhas no violão” e “figurando nas

<sup>15</sup> Em novembro de 1904, o jornal carioca Rio-Nú informa que “O Circo François vai ser premiado pelo Conservatório do Amparo com a medalha de 1838.” (1904, p. 3).

<sup>16</sup> “Realizou-se ontem a estreia do Circo François. [...] Todos os trabalhos foram bastante apreciados. A concorrência foi enorme, e às 8 horas da noite as vastas bancadas encontravam-se repletas. Sábado haverá nova função”. (A NOTÍCIA, 1906, p. 2).

<sup>17</sup> “Com deslumbrante função, estreia hoje o Circo François, sendo executados os mais difíceis trabalhos de ginástica e acrobacia pelo numeroso elenco da companhia. Interessantes palhaços e *clowns* lá estarão a postos, para fazer [rir?] grande os inúmeros espectadores.” (JORNAL DO BRASIL, 1903g, p. 8).

<sup>18</sup> “Notas Alegres – Circo François [...] continua a deliciar, com franco sucesso de aplausos e bilheteria, os seus numerosíssimos frequentadores, entre os quais se conta a fina flor da sociedade porto-alegrense, que tem afluído aos espetáculos, pela curiosidade de apreciar esplendidos e arriscados trabalhos de equilíbrio, força, equestres e outros. [...] A Companhia é boa e está nas condições de merecer o acolhimento e a proteção do generoso público desta adiantada Capital. Ao *circo François*, todos!” (O PALADINO, 1909, p. 4).

<sup>19</sup> “Continuam a trabalhar nesta cidade: [...] a companhia do circo François [com] espetáculos concorridos.” (CORREIO PAULISTANO, 1904a, p. 3).

pantomimas.”<sup>20</sup> Na mesma década, portanto, as lonas do Circo Françaçois abrigaram três dos mais representativos palhaços do período vinculados ao instrumento: Benjamim de Oliveira, Eduardo das Neves e Gadanho. É possível, inclusive, que tenham protagonizado alguns espetáculos juntos, já que os anúncios nos jornais recorrentemente se referem, no plural, ao elenco de “clowns musicais” da companhia. (A CAPITAL, 1903, p. 4). Independente da hipótese, foi por sua atuação nos picadeiros deste circo que Francisco Rosa ganhou o epíteto que mais deflagra a sua proximidade com o instrumento de seis cordas: o “ás do violão”.

Alguns anos depois, sua presença seria novamente registrada em São Paulo ao atuar no elenco do Circo Clementino, outra importante companhia do período e que abrigou, nas duas primeiras décadas do século XX, alguns “palhaços trovadores” que, utilizando largamente o violão, obtiveram sucesso na função: Caetano, Santos e sobretudo Serrano<sup>21</sup>. Em 1º de julho de 1911, o circo protagonizou um espetáculo muito concorrido na capital paulista, apresentando um variado programa no qual “os clowns Seichel, Carrapatinho, Gadanho, Lopes e Santos fizeram rir os assistentes com os seus impagáveis trabalhos.” (CORREIO PAULISTANO, 1911, p. 8). Neste mesmo ano, o Circo Clementino produziu, no Rio de Janeiro, o drama cômico *Muzolino* e a pantomima *Serra Morena*, este último com os irmãos Pery no elenco (SILVA, 2007, p. 331). São indícios de que Gadanho também pode ter feito eventuais apresentações com a companhia na então capital federal.

---

<sup>20</sup> “Em 14 de janeiro de 1905, já aparece um cartaz do Circo Françaçois, como Circo-Teatro Françaçois, anunciando a presença de Eduardo das Neves cantando suas modinhas no violão, assim como figurando nas pantomimas, entre as quais o drama *Os bandidos da Serra Morena*”. (COSTA, 2010, p. 111). Citando o livro de Vicente de Paula Araújo – *Salões, circos e cinemas de São Paulo* (1981, p. 115) –, Tinhorão ratifica a informação, inclusive indicando que, em uma das encenações desse drama, um curioso incidente quase tirou a vida do palhaço: E quando integrante do elenco do Circo-Teatro Françaçois, Eduardo das Neves estava destinado a viver ainda como ator, na noite de 21 de janeiro de 1905, na capital de São Paulo, um imprevisto que o tornaria – embora sem querer – o personagem central do que hoje se poderia classificar de um autêntico *happening* teatral: numa cena de tiroteio do drama *Os bandidos da Serra Morena*, alguém trocou as balas de festim do revólver de um comparsa, e o ator-cançonetista levou um tiro de verdade. Por sorte, segundo o legista, ‘o projétil varou a pele e os tecidos musculares adjacentes, saindo pelo lado das costas, parecendo não ter penetrado a cavidade torácica’, e já em março Eduardo das Neves podia voltar ao palco como personagem central de uma função em seu ‘benefício’, em que foram cantados ‘22 números de músicas escritas pelo beneficiado’.” (TINHORÃO, 2001, p. 77).

<sup>21</sup> “Durante boa parte do ano de 1902 e início do seguinte, tanto na capital paulista quanto em algumas cidades do interior do Estado, além de Benjamim de Oliveira, outro artista disputava as atenções dos jornais e do público. Não foi possível localizar muitas informações a seu respeito, somente que seu nome era Serrano e que trabalhava no Circo Clementino, onde era anunciado como ‘palhaço-trovador’ e muito apreciado nas ‘modinhas ao violão e nas chulas Sapateadas’.” (SILVA, 2007, p. 192).

Na década de 1910, a carreira de Gadanho entra paulatinamente em declínio. Apesar de suas qualidades como barítono, cançonetista e violonista terem sido recorrentemente louvadas nas fontes que suscitamos, o palhaço, por alguma razão desconhecida, não adentrou no emergente universo da fonografia brasileira, o que ocorrera com a maioria de seus pares ilustres. Somado ao avanço da idade, o fato parece ter tido um impacto negativo em sua popularidade, conseqüentemente, nas oportunidades de trabalho que recebia (ou que deixava de receber) das melhores companhias, justamente aquelas que anunciavam seus espetáculos e roteiros nos jornais. Em grupos circenses, a última de suas apresentações que suscitamos ocorreu em maio de 1915, no Circo Norte-Americano, instalado no bairro do Engenho Novo, no Rio de Janeiro. Na ocasião, ao lado de Victorino, Gadanho, então com 43 anos, foi apresentado como um dos cançonetistas da companhia.

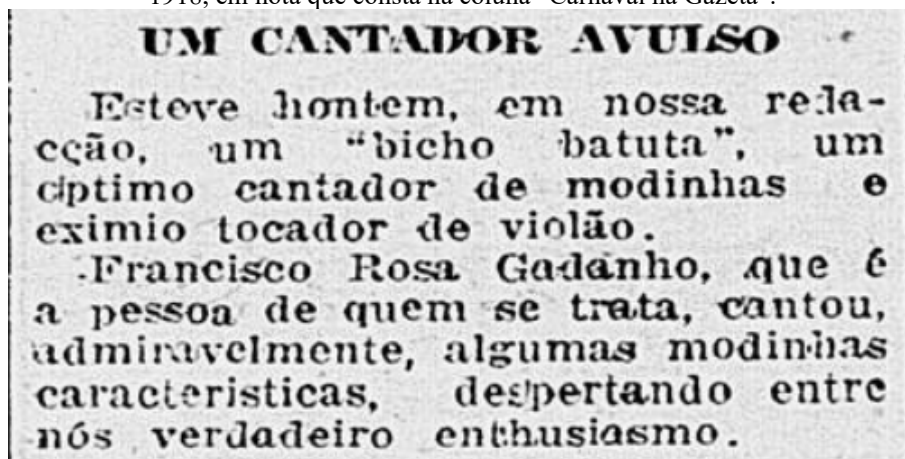
Figura 24. Programa do Circo Norte-Americano em 15 e 16 de maio de 1915, no Rio de Janeiro, com a participação de Gadanho como cançonetista.

**Circo Norte-Americano**  
SOLIDAMENTE ARMADO A' RUA SOUZA  
BARROS 102  
**ENGENHO NOVO**  
Theamerican zoological novelty company  
Administração de Nonê Gomes  
**Hoje e amanhã!!! ás 9 horas da noite**  
**Magestosas Funcções!!!**  
Absoluto successo da grandiosa colecção de LEÕES, LEOAS,  
TIGRES, PUMAS, LEOPARDOS, PANTHERAS, HYENAS  
JUGUARES!!!  
**Sublime acto: WEHNELLYS — JUMPING**  
**ACT!!! OSALTO DA TORRE** maravilhosa concep-  
ção artistica da actualidade!!  
**GRAN DEBUT**  
dos extraordinarios artistas: Rocha, Stenley, Iracema  
**OS CLOWNS**  
Sagrilly e Dailla — galhofeiros admiraveis  
**GADANHO E VICTORINO**  
Cançonetistas  
**HOJE — A Farça comica:**  
**TURIBIO 39**  
**Mutuo Continuo da hilaridade**  
Pessoal de bom gosto, todos ao Circo!!! Banda de musica sob  
a regencia do professor FONTELLAS. — Preço: Cadeiras 1- 3,000  
2- 2,000, geraes 1,000. — Não ha melas entradas. 6317

Fonte: A Época (1915, p. 8).

Ao constatar o final de carreira sem brilho de Gadanho, a melancolia anotada nas páginas da revista *A Voz do Violão* (1931c, p. 30) no início da década de 1930 – “já não é mais o picadeiro com a areia refulgindo à luz do acetileno” – já se esboça em um raro registro do músico visitando a redação de um jornal durante o carnaval carioca de 1918 (a visita de artistas às redações durante o período carnavalesco – ou mesmo no calendário normal – era um costume da época), ocasião em que, a despeito de suas qualidades como cantador de modinhas e exímio tocador de violão, o “bicho batuta” Francisco Rosa Gadanho é apresentado como “um cantador avulso”, sem vinculação, como outrora, a quaisquer das companhias circenses mais afamadas do período.

Figura 25. Registro da passagem de Gadanho na redação de um jornal carioca em 11 de fevereiro de 1918, em nota que consta na coluna “Carnaval na Gazeta”.



Fonte: Gazeta de Notícias (1918, p. 5).

Sem família, envelhecido e esquecido profissionalmente, Gadanho não teve os últimos anos de sua trajetória documentados. Ao que tudo indica, nem uma nota de falecimento foi publicada nos jornais do Rio de Janeiro (ou de outros estados)<sup>22</sup>, ação comum no período e que geralmente era encomendada por familiares ou pessoas próximas, em mais um sinal do quase total isolamento experienciado pelo palhaço no fim

<sup>22</sup> Não encontramos quaisquer fontes hemerográficas indicando a data de sua morte, apesar de realizarmos buscas na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, com diversas combinações de palavras (incluindo o vocábulo “Gadanho” isolado), até a década de 1970. Não foi possível averiguar se o artista permaneceu continuamente no Brasil até a sua morte, é viável que tenha tido passagens profissionais esporádicas por outros países ou feito eventuais visitas ao seu país de origem (ou mesmo se estabelecido por lá ao final de sua vida). Indícios de que estas viagens podem ter ocorrido são registrados desde a década de 1900: em 18 de dezembro de 1907, por exemplo, através de um pacote italiano advindo de Genova e escalas, sabemos que um homem de nome Francisco Rosa desembarcou no Rio de Janeiro após 19 dias de viagem (JORNAL DO BRASIL, 1907, p. 5). Não se pode assegurar que se trata do mesmo personagem, mas talvez seja um sinal de que Gadanho, já instalado no Brasil, possa ter feito algumas viagens de ida e volta à sua terra natal ou passado os anos finais de sua vida por lá.



de sua vida: “Só, não: tem um violão que o acompanha há trinta anos. Na glória e na miséria”, como sugeriu poeticamente a revista *A Voz do Violão* (1931c, p. 30).

Um “ás do violão” que acabou a sua carreira por volta da década de 1930, sem *glamour* (como, aliás, a maioria de seus pares) e sobrevivendo no Rio de Janeiro cantando números musicais às mesas de um modesto estabelecimento de massas, enquanto o cardápio com a lista dos pratos do dia era anunciado aos gritos pelo caixeiro. Mais do que um retrato da luta pela sobrevivência enfrentada pelos palhaços músicos do período, Gadanho, de certa forma, representa a junção prática e simbólica de algumas das camadas que compuseram o caldeirão multifacetado do violão brasileiro: um estrangeiro que desembarca em terras brasileiras, passa a trabalhar em espaços predominantemente ocupados por personagens de pouca renda, embrenhando-se dos cruzamentos entre danças europeias ainda em voga, tradições culturais afro-brasileiras e gêneros/subgêneros musicais emergentes. Em síntese, um imigrante do sul da Itália que chega ao Brasil na segunda metade do século XIX e passa a circular em ambientes socioculturais e profissionais dos mais diversos, trabalhando como agência, operário, soldado do corpo de bombeiros, mas também em circos afamados, cafés-cantantes e restaurantes baratos, absorvendo as bricolagens culturais que permitiram que, no início do século XX, ele se tornasse o compositor de um dos primeiros choros para violão solo de que se tem notícia no Brasil.

### **3. “Quem dá mais, quem dá mais?” Vamos às considerações finais**

Ao remontar algumas das peças do quebra-cabeça que envolve a trajetória de Francisco Rosa Gadanho (o que inclui alguns dos contextos e circuitos nos quais esteve), constatamos que este personagem ocupou posições destacadas como palhaço profissional, integrando companhias reconhecidas (Spinelli, François, Clementino, Norte-Americano) e trabalhando diretamente com alguns dos circenses mais importantes que atuaram no Brasil entre fins do século XIX e primeiras décadas do XX, notadamente Rosita de la Plata, Benjamim de Oliveira e Eduardo das Neves.

Sua fama como cançonetista e instrumentista foi recorrentemente ratificada nos jornais da época, justificando o recebimento de epítetos como “lacrimejador de modinhas” e “ás do violão”. Tais habilidades lhe renderam a denominação de palhaço

“excêntrico”, termo que nominava o artista que possuía alguma capacidade diferenciada em instrumentos musicais. Não parece, por isso, que a imprensa tenha reconhecido seus méritos por mero encômio: “exímio tocador de violão” ou ainda o violonista furioso que tocava a “todo vapor”. Mesmo em 1931, já com a idade avançada, em fim de carreira e empunhando um violão velho, de cordas gastas e com 30 anos de histórias, a revista *A Voz do Violão* não deixa de se referir a ele como “bom violonista”.

A pergunta que se faz é como este personagem, inserido na rede dos melhores circos e ocupando espaços profissionais ladeado por seus pares mais ilustres, acabou tendo a sua existência obliterada, sem qualquer reconhecimento mais detido, especialmente a partir de princípios da década de 1930. Alguns fatores somados podem justificar, ao menos parcialmente, este caso:

1) O circo brasileiro enfrentou algumas mudanças de paradigmas nas primeiras décadas do século XX, dentre elas, a consolidação do circo-teatro como possível alternativa para as crises econômicas e os custos altos de manutenção do aparato circense (sobretudo com os animais), processo que ocorreu desde meados dos oitocentos e se acentuou no início dos novecentos, privilegiando um tipo de “palhaço-ator” que não era o perfil mais característico de Gadanho, artista que até atuou em algumas produções do gênero, mas era mais reconhecido como cançonetista e violonista.

2) Ainda no início do século XX, surgem ou se consolidam “inovações tecnológicas – eletricidade, telégrafo, telefone, transportes coletivos” que redimensionam a relação de produção e consumo dos bens culturais: “todas essas tecnologias foram fundamentais para a implementação de pelo menos duas importantes indústrias: a do cinema e a do disco” (SILVA, 2007, p. 132). Acontece que Gadanho permaneceu à margem de ambas (e aqui incluiremos também o rádio), o que não ocorrera com seus pares consagrados, aparentemente melhor adequados aos meios de produção dos novos tempos. Como consequência, não há registros de sua voz ou violão nas então emergentes fonografia e radiofonia brasileiras, tampouco indícios de que tenha trabalhado como músico de cinema, fatores fundamentais para que seus colegas, por exemplo, prolongassem a fama alcançada nos circos e deixassem registros perenes de seus trabalhos, especialmente através dos discos<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> “Com o aparecimento do disco e, logo depois, do cinema e do rádio, o papel de homem-espetáculo dos palhaços dos circos de duas partes mudou um pouco. Após terem que concorrer com a atração das projeções de filmes mudos – como na década de 1920 acontecia no interior de Goiás com o Circo-Pavilhão Mineiro,



3) Não bastasse, é provável que Gadanho tenha tido um final de vida solitário, sem contato com os antigos parentes italianos e também já não contando mais com a presença da esposa e do filho brasileiros, falecidos antes. Sem herdeiros, é quase certo que seus documentos, arquivos e memórias tenham se dissipado com a sua morte. Não fossem as fontes hemerográficas suscitadas e a matéria da revista *A Voz do Violão* publicada em 1931, quase nada saberíamos deste personagem, importante para o violão pelas atividades circenses que desempenhou com o instrumento em punho (sendo um dos mais representativos palhaços músicos do período), mas também por ter nos legado um dos choros para violão mais antigos de que se tem notícia no Brasil: *Caranguejo*, composto antes de 1912, pelo menos.

Ao apresentar o manuscrito de *Caranguejo* e instilar um primeiro olhar sobre os dados biográficos e as atividades profissionais de Gadanho, este artigo tentou não somente recolocá-lo na pauta dos estudos brasileiros para violão, mas também chamar atenção para como, no Brasil, o circo foi possivelmente um espaço sociocultural importante no percurso histórico do instrumento desde meados do século XIX, cumprindo um papel que teve reverberações na constituição, recriação e/ou disseminação de um repertório para violão, seja como acompanhamento ou solista (conforme demonstra a peça apresentada), temas aqui fagulhados e que merecem ser aprofundados em futuras pesquisas.

## Referências Bibliográficas

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina. *Monteiro Lopes e Eduardo das Neves: histórias não contadas da Primeira República*. Niterói: Eduff, 2020.

AMORIM, Humberto; MOTTA, Jefferson. L. G.; PASCHOITO, Ivan; PRANDO, Flavia. *Colibri e Caranguejo: genealogia e edição de dois choros pioneiros para violão*. *Orfeu*, Florianópolis, v. 6, n. 1, p. 1-34, 2021.

ANTUNES, Gilson Uehara. *Américo Jacomino Canhoto e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. 2002. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2002.

ARAÚJO, Vicente de Paula Araújo. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

---

cujo gerador de luz própria permitia incluir entre as atrações ‘uma boa máquina de projetar filmes’ –, viram chegar logo depois os artistas tornados populares pelo disco, convidados para apresentações especiais na qualidade de ‘cartazes’. (TINHORÃO, 2001, p. 80).

BARTOLONI, Giacomo. *Violão: a imagem que fez escola*. São Paulo 1900-1960. 2000. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências, História e Letras de Assis, Assis, 2000.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CORTEZ, Melchior. *Colibri*. Buenos Aires: Casa Romero y Fernandez, [s.d.]. Partitura.

COSTA, Eliene B. A. Um estudo das comédias mágicas *O Chico e o Diabo* e *Os Irmãos Jogadores*, de Benjamim de Oliveira. *Repertório*, Salvador, v. 13, n. 15, p. 111-128, 2010.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 a 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAMASCENO, Athos. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX: contribuições para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1956.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*, vol. I. Rio de Janeiro: Mec/Funarte, 1978.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Adhemar Gonzaga e a Cinédia: imagens de um país que dança*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

GUERRA, Antônio. *Pequena História de Teatro, Circo, Música e Variedades em São João del Rei: 1717 a 1967*. [Juiz de Fora], [Of. Da Sociedade Propagadora Esdeva], 1968.

PARAGUASSÚ. Org. Neide Lopes Ciarlariello. *Baú da Saudade*. São Paulo: Matarazzo, 2016.

PENTEADO. Jacob. *Belenzinho, 1910*. São Paulo: Carrenho Editorial, 2003 [1962].

PINTO, Alexandre Gonçalves. *Choro: reminiscências dos chorões antigos*. 3ª ed. comentada, revisada e ilustrada. Rio de Janeiro: Acari Records, 2014 [1936].

SILVA, Erminia. *O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. (Dissertação de mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 1996.

SILVA, Erminia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. (Tese de doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2003.

SILVA, Erminia. *Circo Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Editora Altana, 2007.

TABORDA, Marcia. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Editora 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001. p.70.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2005.

### Periódicos

A CAPITAL, Rio de Janeiro, Ed. 530, 1 ago. 1903, p. 4.

A ÉPOCA, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 994, 15 maio 1915, p. 8.

A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, Ed. 123, 30 mai. 1900a, p. 2.

A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, Ed. 134, 12 jun. 1900b, p. 2.

A FEDERAÇÃO, Porto Alegre (RS), Ed. 63, 17 mar. 1900c, p. 3.

A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, Ed. 152, 3 jul. 1900d, p. 2.

A FEDERAÇÃO, Porto Alegre (RS), Ed. 166, 19 jul. 1902, p. 4.

A FEDERAÇÃO, Porto Alegre (RS), Ed. 134, 10 jun. 1903, p. 3.

A NOTÍCIA, Curitiba (PR), Ed. 241, 17 ago. 1906, p. 2.

A NOTÍCIA, Rio de Janeiro, Ed. 261, 25-26 out. 1898, p. 2.

A REPUBLICA, Curitiba, Ed. 57, 10 mar. 1904a, p. 2.

A REPUBLICA, Curitiba, Ed. 74, 30 mar. 1904b, p. 2.

A REPUBLICA, Curitiba, Ed. 82, 11 abr. 1904c, p. 2.

*A VOZ DO VIOLÃO*, Rio de Janeiro, Ano I, n. 1, fev. 1931a, p. 23.

*A VOZ DO VIOLÃO*, Rio de Janeiro, Ano I, n. 2, mar. 1931b.

*A VOZ DO VIOLÃO*, Rio de Janeiro, Ano I, n. 3, abril 1931c, p. 30.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo (SP), Ed. 14849, 12 dez. 1904a, p. 3.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo (SP), Ed. 14615, 22 abr. 1904b, p. 2.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, ano XLII, n. 14916. 18 fev. 1905, p. 2.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo (SP), Ed. 17213, 2 jul. 1911, p. 8.

DIÁRIO DA TARDE, Curitiba (PR), Ed. 1531, 11 mar. 1904a, p. 1.

DIÁRIO DA TARDE, Curitiba (PR), Ed. 1532, 12 mar. 1904b, p. 1.

DIÁRIO DA TARDE, Curitiba (PR), Ed. 1554, 8 abr. 1904c, p. 2.

DIÁRIO DA TARDE, Curitiba (PR), Ed. 1555, 9 abr. 1904d, p. 2.

DIÁRIO DA NOITE, *O Circo Chegou*, São Paulo, 13 jun. 1970, 2º caderno, p. 5.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Música, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 1007, 30 mar. 1933, p. 9.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, Ed. 42, 11 fev. 1918, p. 5.

167

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 234, 22 ago. 1903a, p. 2.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 239, 27 ago. 1903b, p. 3.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 241, 29 ago. 1903c, p. 3.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 256, 13 set. 1903d, p. 10.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 302, 29 out. 1903e, p. 3.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 265, 22 set. 1903f, p. 6.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 228, 16 ago. 1903g, p. 8.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, Movimento do Porto, Ed. 352, 18 dez. 1907, p. 5.

O COMMERCIO DE SÃO PAULO, São Paulo (SP), Ed. 4031, 15 abr. 1905, p. 3.

O DIA, Florianópolis (SC), Ed. 1715, 6 nov. 1906, p. 3.]

O FLUMINENSE, Niterói (RJ), Ed. 5242, 7 jul. 1903, p. 4.

O PALADINO, Porto Alegre (RS), Ed. 15, 1º maio 1909, p. 4.

RIO-NÚ, Rio de Janeiro, Ed. 661, 5 nov. 1904, p. 3.



# O legado musical de Arnold Schoenberg e seus reflexos na América Latina: 1951-2021

Amilcar Zani  
Universidade de São Paulo  
[amilcarzani@gmail.com](mailto:amilcarzani@gmail.com)

Heloisa Zani  
Universidade de São Paulo  
[heloisazani@gmail.com](mailto:heloisazani@gmail.com)

Eliana Monteiro da Silva  
Universidade de São Paulo  
[ms.eliana@usp.br](mailto:ms.eliana@usp.br)

## Apresentação do Dossiê

Este dossiê homenageia Arnold Schoenberg (1874-1951) aos 70 anos de seu falecimento. Idealizador da técnica que revolucionou a composição erudita ocidental – o dodecafonismo, ou, a técnica de escrever com os doze sons da escala cromática aplicando um raciocínio serial – este pintor, compositor, professor, músico teórico e inventor marcou mundialmente compositores e compositoras com sua inserção no atonalismo (ou, como preferia designar, na pantonalidade), além do expressionismo musical e pictórico.

Schoenberg trabalhou de forma inovadora elementos musicais como forma, harmonia, ritmo, timbre e melodia. Sua obra musical engloba composições de estilos diversificados, passando também por períodos que vão da experimentação à estruturação de soluções para o que entendia serem os principais problemas da música do século XX. Admirador e apologista do contraponto e da variação progressiva de motivos, principalmente melódicos e rítmicos, desenvolveu um raciocínio que utilizava a série dos doze sons como J. S. Bach havia feito com as escalas diatônicas, ao sistematizar ideias advindas da Idade Média e do Renascimento, projetando-as rumo ao futuro.

Nada mais natural, portanto, que reflexos de suas ideias teóricas, musicais e didáticas tenham chegado a outros continentes através de livros, testemunhos de colegas e aluno(as), partituras e gravações, entre outros, como abordam os diversos artigos deste dossiê. Entre os diferentes enfoques propostos estão os que se seguem:

Eduardo Seincman, em seu artigo “**Meus ‘encontros’ com Arnold Schoenberg: ideia ou representação?**”, fala justamente destas experiências vivenciadas na qualidade de aluno de

música, compositor e professor/pesquisador. O autor, que traduziu três importantes obras didáticas de Schoenberg, reflete sobre as “novas formas de abordar, técnica e conceitualmente, o estudo das formas, contraponto e harmonia musicais” empregadas pelo compositor.

Em “**A Forma da Noite: uma proposta de análise formal da Noite Transfigurada**”, André de Cillo Rodrigues realiza “um exame crítico de algumas propostas de segmentação formal [da Noite Transfigurada, de Schoenberg] a partir dos trabalhos de autores como Swift (1977), Pfannkuch (1963), Frisch (1993) e Wellesz (1968)”. O artigo busca também refletir sobre “o anseio de incorporar a tradição e a necessidade de invenção” presentes nessa e em outras obras do compositor.

Também no sentido de compreender o movimento e as mudanças de paradigmas propostas pela chamada Segunda Escola de Viena, Amilcar e Heloísa Zani trazem em **O Quarto Elemento...** um panorama da vida de Edward Steuermann, pianista e compositor que apresentou em primeiras audições a obra para piano de Schoenberg, Webern e Berg. Pianistas e pesquisadores da “Coleção Clara e Edward Steuermann, na Divisão de Musica da Biblioteca do Congresso de Washington, nos Estados Unidos”, os autores discutem a importância da obra de Steuermann para a divulgação e conseqüente amadurecimento da escrita dodecafônica de Schoenberg e de seus discípulos.

Seguindo no tema da interpretação musical, o artigo **Reprodução musical: um diálogo sobre interpretação musical em Schönberg, Kolisch e Adorno**, de Vinícius Benalia Penteado e Mário Videira, levanta questões sobre a relação entre partitura, obra musical e performance na visão destes três autores. São debatidos conceitos como subjetividade e objetividade, limites da autonomia do(a) intérprete e reprodução musical verdadeira.

A influência de Schoenberg na música da América Latina é abordada em três artigos:

Em **O que um Lied de Schoenberg pode nos ensinar sobre uma Sonata de Santoro?**, Rodolfo Coelho de Souza faz um recorrido sobre a evolução do dodecafonismo como “método de composição”, resultante de caminhos diversos trilhados por compositores na Europa e nos Estados Unidos. Em vista disso, o autor questiona um argumento frequente entre pesquisadores de que faltaria ortodoxia na aplicação da técnica pelo brasileiro Claudio Santoro, fazendo uma análise comparativa entre sua *Sonata 1942* e o *Lied Sommermüg* Op. 48 N° 1 de Arnold Schoenberg.



Por sua vez, Marisa Milan Candido e Eliana Monteiro da Silva tratam da questão da expressividade na obra de Schoenberg no artigo **Eunice Katunda e seu *Quinteto Schoenberg: uma homenagem ao criador do dodecafonismo***. Mostrando como a compositora brasileira utilizou em seu quinteto, ao mesmo tempo, “melodias de inspiração folclórica nacional” e hexacordes usados por Schoenberg na obra *Ode to Napoleon Buonaparte* Op. 41, as autoras refletem sobre as supostas intenções do próprio Schoenberg de humanizar o dodecafonismo, como propõe o analista Walter Bailey (*apud* SHAW; AUNER, 2010).

O terceiro artigo que relaciona a produção musical latino-americana à obra de Schoenberg é **Arnold Schoenberg e Yves Rudner Schmidt: uma relação musical**, de Daniel Cristiano Santos. A partir da “Teoria dos Conjuntos (Forte, 1971)”, o autor verifica “proximidade na utilização de conjuntos sonoros” por parte dos compositores citados nas obras *Angústia*, de Schmidt, e *Seis Pequenas Peças para Piano* Op.19 n. 6, de Arnold Schoenberg.

Contribuíram em inglês os autores **Achille Picchi** e Tristan Guillermo Torriani. Em *Nacht, from Arnold Schoenberg’s Pierrot Lunaire: a perspective from the Art Song Theory on the text-music relationships and its unfoldings*, Picchi examina em que medida as “relações texto-música” e as “relações numéricas” empregadas por Schoenberg no oitavo melodrama de seu ciclo *Pierrot Lunaire* influenciam a “percepção e performance da obra”.

Já Torriani traz uma abordagem filosófica sobre Schoenberg e sua obra no contexto do Modernismo pós-guerra. Em **Arnold Schoenberg amidst the struggle between scientific materialism and spiritual revival**, o autor aborda a postura do compositor em meio aos conflitos entre “materialismo científico e os movimentos de renovação espiritual”, sua relação com pensadores como Adorno e Thomas Mann e sua dimensão religiosa e espiritual, apontada por Torriani como insuficientemente reconhecida.

Encerra este dossiê a partitura comentada de ***Avant-Retard*, para Flauta em Do e Flauta em Sol**, da compositora brasileira Silvia de Lucca. Envoltas no ambiente das múltiplas possibilidades de aplicação do pensamento serial que norteou o dodecafonismo de Schoenberg, a compositora deixa-se “seduzir pelo que consider[a] uma atmosfera francesa nesta peça, acima de tudo etérea e sensorial, de leveza e luminosidade, apesar do esquema formal determinando com rigor diferentes elementos estruturais”. Composta em 1991, quando Silvia de Lucca residia em Genebra, a peça *Avant-Retard* denota influência de compositores como Olivier Messiaen e Arthur Honegger, bem como da Segunda Escola de Viena.



# Meus “encontros” com Arnold Schoenberg: ideia ou representação?

Eduardo Seincman  
Universidade de São Paulo  
eseincman@gmail.com

Resumo: Relato e reflexão do autor a respeito de seus “encontros” mais significativos com as obras didáticas, composicionais e estéticas de Arnold Schoenberg: sua postura didática e sua abordagem das questões técnicas e estéticas; sua visão histórica e sua relação com a tradição musical. Baseado em obras como a *Primeira Sinfonia de Câmara op. 9* e a ópera *Moisés e Arão*, o autor analisa as dicotomias “estilo e ideia”, “intelecto-intuição”, “ideia-representação”. Aborda-se a questão da “análise musical” (*estruturalismo e fenomenologia*), a influência de Bergson e a estreita relação entre o dodecafonismo e *ein sof* judaico.

Palavras-chave: Schoenberg, *Sinfonia de Câmara op. 9*, *Moisés e Arão*, Dodecafonismo, *Estilo e Ideia*.

## My “meetings” with Arnold Schoenberg: idea or representation?

Abstract: The author's account and reflection on his most significant “encounters” with Arnold Schoenberg's didactic, compositional and aesthetic works: his didactic stance and his approach to technical and aesthetic issues; his historical view and his relationship with musical tradition. Based on works such as the *Chamber Symphony No. 1 Op. 9* and the opera *Moses und Aron*, the author analyses the dichotomies between “style and idea”, “intellect-intuition”, “idea-representation”. He addresses the question of “musical analysis” (structuralism and phenomenology), the influence of Bergson and the close relationship between dodecaphonism and the Jewish *ein sof*.

Keywords: Schoenberg, *Chamber Symphony Op. 9*, *Moses und Aron*, Dodecaphonism, *Style and Idea*.

“Nenhum artista tolera o real”, diz Nietzsche.  
É verdade; mas nenhum artista pode  
abster-se do real. A criação exige  
unidade e recusa do mundo.

Albert Camus

Relato aqui, alguns dos contatos que travei, primeiramente como aluno de música, e em seguida, como compositor e professor, com as obras teóricas, composições e pensamentos estéticos de Arnold Schoenberg. Não tive a pretensão de sistematizar estas experiências, mas tão somente expor as impressões dos ‘encontros’ que mais fortemente me marcaram. Embora não haja uma preocupação com datas, procurei ordenar os fatos em uma certa ordem cronológica.

No início de meus estudos de harmonia e contraponto, meu primeiro contato com a obra de Schoenberg se deu por meio da leitura e estudo de seu *Tratado de harmonia*. O livro de Schoenberg fora uma “revelação”, pois demonstrava que as questões da técnica e da estética

musicais estavam fortemente imbricadas entre si. Mesmo as novas conquistas musicais, tal como a “emancipação da dissonância”, eram vistas sob a ótica de um processo histórico cumulativo. Schoenberg respeitava profundamente o passado musical, e suas criações, inclusive as mais “ousadas”, jamais descartaram ou deixaram de dialogar com a sua tradição.

Para minha surpresa, percebi que a lindíssima orquestração de Schoenberg do *Quarteto em Sol menor op. 25* de Brahms, transformara esta obra em sua ‘quinta sinfonia’.

Outra obra que me impressionou de imediato foi sua *Primeira Sinfonia de Câmara op. 9* (1906), da qual realizei uma análise a pedido da pianista Beatriz Roman, que iria tocá-la na versão de Anton Webern. Nela, Schoenberg incorporava muitos procedimentos tradicionais, tanto nos aspectos rítmicos e formais, quanto temáticos. Em relação à harmonia, ele fez com acordes de quartas aquilo que Beethoven fizera com os acordes de terças em sua *Quinta Sinfonia op. 67*:

(...) as quartas expandem-se arquitetonicamente sobre toda a obra, deixando sua marca em tudo o que nela ocorre. De modo que elas não mais aparecem como simples melodia ou como efeito harmônico puramente impressionista, senão que sua peculiaridade impregna toda a construção harmônica, de modo que são acordes como quaisquer outros. (SCHOENBERG, 1974, p. 480, trad. nossa).

A sociedade vienense era extremamente conservadora. As inúmeras críticas feitas à música de Schoenberg levaram Alban Berg a publicar, em 1913, duas análises distintas da *Sinfonia de Câmara* cujo intuito era demonstrar que a obra, além de possuir forte coerência, ancorava-se diretamente na tradição musical.

Na primeira análise, Berg demonstrava que a obra empregara, em um único movimento, cinco das tradicionais formas e movimentos da sinfonia: 1. *Exposição* (forma-de-sonata); 2. *Scherzo*; 3. *Desenvolvimento* (materiais da *Exposição*); 4. *Quase Adagio* e 5. *Finale* (Reexposição e Coda). Na segunda análise, a obra era vista como um movimento único de sonata, sendo o *Scherzo* incrustado entre a *Exposição* e o *Desenvolvimento* e o *Quasi Adagio* entre o *Desenvolvimento* e a *Reexposição*.

Contudo, Berg acrescentara um comentário a ambas as análises que despertou minha atenção:

Independentemente de qual delas mais se aproxime da realidade, pode se ter como certo que a forma musical (que parece ter sido criada em um único ímpeto criativo cuja totalidade é, de fato, articulada, mas impossível de ser compartimentada) resulta, tanto das *constantes* referências aos materiais temáticos precedentes (...), quanto da interação (...) das seções individuais no interior de um único e longo movimento. (REICH, 1971, p. 24, trad. nossa).

A afirmação de que a “forma musical é uma totalidade articulada, mas impossível de ser compartimentada”, pode ser interpretada de duas maneiras:

- Berg pode ter sido influenciado pela concepção do próprio Schoenberg de que quando se abarca a *totalidade* da obra, criada “em um único ímpeto criativo”, tem-se acesso à *ideia* que a gerou;

- Berg pode estar realizando uma “terceira análise”, isto é, a *análise de sua própria escuta*, por meio da qual teria percebido que separar a obra em três ou cinco seções não dava conta de sua experiência estética com a obra.

Esta última forma de interpretar seu comentário mostrou-se fundamental, pois tocava diretamente nas duas maneiras principais de abordar a obra musical: 1. Analisando-a como um “objeto em si”, dotado de autonomia; e 2. Analisando a relação “objeto/sujeito”, entre sujeito observador e objeto analisado. A primeira forma de análise nos remete ao *estruturalismo*, enquanto a segunda pressupõe uma abordagem *fenomenológica*.

Não é difícil notar que a visão estética de Schoenberg, além de oscilar entre ambas as formas, chega mesmo a encará-las como dualidades incontornáveis manifestadas nas polaridades intelecto-intuição, ideia-representação, etc. É que a música carrega esta duplicidade: de um lado, a necessidade do uso racional, e por vezes até “matemático”, das regras relativas ao emprego de suas técnicas e, de outro, o fato de que, para ser original e expressiva, a obra não pode obedecer cegamente às regras que elegeu.

Sabe-se que Schoenberg foi um ávido leitor de Henri Bergson, cujas ideias tiveram grande repercussão no período anterior à Primeira Grande Guerra. Fazem parte de sua biblioteca, e provavelmente ele as teria lido no ano de 1909, a *Introdução à metafísica* e *Matéria e memória*, nas quais o filósofo francês explora, entre outros assuntos, a relação entre as atividades intuitiva e intelectual. De fato, quando Berg fala do “ímpeto criativo” de Schoenberg, pensa-se imediatamente no *élan vital* de Bergson; ao comentar não ser possível “compartimentar a totalidade”, está apontando para a *durée* bergsoniana; e ao afirmar que “a forma resulta, tanto das constantes referências aos materiais temáticos precedentes, quanto da interação das seções individuais no interior de um único e longo movimento”, está aludindo ao conceito de *tempo vivido* do filósofo francês.

Neste sentido, foi bastante frutífera e marcante a experiência de traduzir três importantes obras de Schoenberg, todas elas elaboradas no período em que lecionou na Califórnia: *Fundamentos da composição musical* (Edusp, 1991), *Exercícios preliminares em contraponto* (Via Lettera, 2004) e *Funções Estruturais da Harmonia* (Via Lettera, 2004).

Estas obras didáticas apresentam, em um estilo inconfundível e peculiar, novas formas de abordar, técnica e conceitualmente, o estudo das formas, contraponto e harmonia musicais. Seu método de ensino parte de regras mais rígidas – nomeadas “estritas” – que vão sendo flexibilizadas à medida que os alunos evoluem. Schoenberg sempre os incentivou a encontrar suas próprias soluções para as questões da técnica musical. Essa postura que, por sinal, reflete sua trajetória como autodidata, foi constantemente elogiada pelos estudantes de composição: sua insistência para que encontrassem suas próprias “regras”, seus modos particulares de expressão. A relação de Schoenberg com seus alunos foi sempre um diálogo entre iguais, algo já patente na frase com que inicia seu *Tratado de harmonia*: “Este livro, eu o aprendi de meus alunos.”

Na didática de Schoenberg, prevalece o bom senso: é o contexto musical que dita as regras, e não o inverso. A aquisição das técnicas não é, para ele, um fim, mas um meio visando a comunicação e expressão musicais que, por sinal, são pessoais e intransferíveis. Muitos são aqueles que o criticaram por voltar a compor obras tonais após ter atravessado as fases atonal e dodecafônica. Fazendo-lhes a ressalva de que “a tonalidade não é um fim em si mesmo, mas um meio visando um fim,” (SCHOENBERG, 1984, p.259, trad. nossa) Schoenberg dizia que ainda haveria muita música boa a ser escrita em dó maior. Exemplo disto, é o seu *Kol Nidre opus 39*, uma peça basicamente tonal para recitante, coro e orquestra, escrita em 1938, apenas dois anos após ter completado o dodecafônico *Quarteto de Cordas No. 4. Op. 37!*

É óbvio que quando se trata do ensino da técnica, a maior ênfase de Schoenberg situa-se na objetividade e racionalidade. Porém, como compositor, e isto em quaisquer de suas fases criativas, ele jamais tornou-se escravo das regras que formulava e ensinava. Em uma carta, de 24 de janeiro de 1911, endereçada ao pintor Kandinsky, ele escreve:

Nossas obras possuem muito em comum. (...) cada procedimento formal que almeja os efeitos tradicionais não está completamente livre da motivação consciente. Mas a arte pertence ao inconsciente! O artista deve expressar a si mesmo! Expressar a si mesmo diretamente! Não o seu gosto, sua formação, sua inteligência, conhecimento ou perícia. Nenhuma destas características adquiridas, mas aquela que é inata, instintiva. (HAHL-KOCH, 1984, p. 23, trad. nossa).

No ato da criação, em seu ímpeto “dionisíaco”, Schoenberg deixava fluir sua “corrente de ideias”, não temendo que elas o conduzissem a caminhos inusitados. Somente após finalizar a composição, é que iria se empenhar a fim de compreender a lógica que a presidira, tal como comenta a respeito de sua *Primeira Sinfonia de Câmara op. 9*:

Depois de ter completado a obra, fiquei muito preocupado com a aparente ausência de quaisquer relações entre ambos os temas. Impulsionado somente pelo meu senso de forma e pela corrente de ideias, não me coloquei tais questões enquanto escrevia; mas, tal como sempre ocorre comigo, as dúvidas afloraram assim que terminei. Elas chegaram a ponto de eu sacar da espada para matar, de pegar o lápis vermelho do censor para riscar o tema *b*. Felizmente, fiquei lado de minha inspiração e ignorei estas torturas mentais. Mais ou menos vinte anos mais tarde, percebi sua verdadeira relação. Ela é de natureza de tal forma complicada que duvido que qualquer compositor iria se aventurar deliberadamente, desta maneira, na construção de um tema; mas nosso subconsciente assim o faz involuntariamente. (SCHOENBERG, 1984, p. 223, trad. nossa).

No momento da criação, a face racional e “apolínea” da técnica é suplantada pela face subjetiva e “dionisíaca” de seu ímpeto criativo. Schoenberg chegou mesmo a criticar o fato de ter sido rotulado como sendo um compositor cerebral:

Meus adversários me chamaram de engenheiro, arquiteto, mesmo de matemático – não para me bajular – devido ao meu método de composição com doze notas. Apesar de conhecerem *Noite Transfigurada* e *Gurrelieder*, e embora algumas pessoas as admirem por seu caráter emotivo, taxaram minha música de seca e negaram-me a espontaneidade. Alegaram que eu ofereci produtos de um cérebro e não de um coração. (Id., p. 121, trad. nossa).

Uma vez “tomado” pela ideia da composição, Schoenberg procurava escrevê-la o mais rapidamente possível, pois quaisquer interrupções colocariam em risco sua retomada. Daí o fato de uma obra tão longa, como *Noite Transfigurada* (1899), ter sido escrita em apenas três semanas.

Para se compreender mais profundamente a visão estética de Schoenberg, é importante abordar a distinção que ele faz entre *estilo* e *ideia*. Para ele, o mais importante, em uma obra de arte, é a *ideia*. Comenta que o compositor não deve escolher, a priori, o estilo de sua obra. Afirma ser “extremamente desagradável que tantos compositores contemporâneos importem-se tanto com o estilo e tão pouco com a ideia.” (Id., p. 123, trad. nossa) A obra é produto da ideia e não da imagem preconcebida do estilo:

“Deus nos deu um cérebro a fim de usá-lo. É claro que uma ideia nem sempre é o produto do trabalho mental. Ideias podem invadir a mente sem motivo ou vontade aparentes, da mesma forma que um som alcança os ouvidos, ou um odor, as narinas” (Id., p. 123, trad. nossa).

O compositor é sua grande referência. Independentemente de acessar a ideia ou de ser por ela “tomado”, ele é o *criador* a quem é dada a faculdade de reproduzir a *ideia* em sua *criação*. O sentido que Schoenberg confere à noção de *ideia* não é, pois, sintagmático, mas paradigmático:

“Em seu sentido mais comum, o termo ideia é utilizado como sinônimo de tema, melodia, frase ou motivo. Mas eu considero que a *ideia* é a totalidade de uma obra: a ideia que o criador queria apresentar” (Id., p. 122-123, trad. nossa).



Sua concepção platônica realça o fato de que “uma ideia jamais poderá perecer”. (Id., p. 123, trad. nossa). A ideia, sendo abstrata, imaterial, eterna e imutável, encontra-se, pois, fora do mundo sensível e temporal em que a obra se expressa. Na medida em que perdura no tempo, a obra produz

(...) um estado de inquietação, de instabilidade que evolui por quase toda a peça. (...) A forma pela qual o equilíbrio é restaurado parece-me ser a verdadeira *ideia* da composição. Talvez as repetições frequentes de temas, grupos, e mesmo de seções mais amplas, possam ser consideradas tentativas de restaurar o equilíbrio inicial da tensão inerente. (Id., Ibid., trad. nossa).

Está implícita, aqui, a noção de que, tendo sido gerada pela ideia, a obra principia em pleno equilíbrio para, em seguida, desestabilizar-se, vindo a restaurar o equilíbrio inicial somente no momento em que termina. A *ideia atemporal* é, portanto, uma espécie de traço vertical que, projetado horizontalmente, dá origem à *obra temporal* que, ao se esgotar, permite o vislumbre do que foi a ideia inicial do criador. Sendo a ideia perfeita e eterna, conseqüentemente a obra por ela gerada possuirá *unidade (coerência)* e *equilíbrio*. São estes os conceitos-chave de sua estética, os quais Schoenberg incansavelmente perseguiu.

Em resumo: *a ideia do criador gera a obra criada cuja totalidade expressa a ideia do criador*. Esse movimento circular, simétrico e autorreferente, está em conformidade com a noção de *autonomia da arte*, arte que, por sinal, “não é para todos”:

(...) nenhum artista, poeta, filósofo e músico, cujos pensamentos ocorrem nas mais altas esferas, rebaixar-se-ia na vulgaridade para consentir com um *slogan* tal como ‘Arte para Todos’. Porque se é arte, não é para todos, e se é para todos, não é arte. Ainda mais deplorável é a conduta de alguns artistas que, arrogantemente, querem fazer crer que eles descem de suas alturas a fim de distribuir algumas de suas riquezas às massas. Isto é hipocrisia. Mas há alguns compositores, como Offenbach, Johann Strauss e Gershwin, cujos sentimentos coincidem, na realidade, com os do “homem médio das ruas”. Para eles, não é dissimulação expressar sentimentos populares em linguagem popular. (...) Aquele que usa realmente seu cérebro para pensar só pode ter um desejo: o de cumprir sua tarefa. Não pode deixar que as circunstâncias externas influenciem os resultados de seu pensamento. (...) E então, a arte só pode ser criada em proveito de si mesma. *Uma ideia nasceu*; ela tem de ser moldada, formulada, desenvolvida, elaborada, posta em prática e perseguida até o final. Porque só existe “l’art pour l’art”, somente a arte pela arte. (Id., p. 124, trad. e grifo nossos)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Com respeito a estes polêmicos posicionamentos, deve-se ter em mente que Schoenberg é um artista que viveu a passagem do século dezenove para a modernidade. Portanto, muito de sua visão estética ainda estava ancorada no idealismo romântico. Entretanto, não é isso que se constata ao se ouvir a maior parte de suas obras musicais que, sem dúvida, expressam as agitações socioculturais que vão da *Viena fim-de-século* às duas Grandes Guerras, e que puseram praticamente em xeque a tradição e conservadorismo musicais do Ocidente. Schoenberg nos legou obras de impacto descomunal e de enorme variedade estilística, tais como *Erwartung* (1909), *Noite Transfigurada* (1899), *Gurrelieder* (1901/1911), *Primeira Sinfonia de Câmara* (1906), *Cinco Peças para Orquestra* op. 16 (1909), *Pierrot Lunaire* (1912), *Suíte para Piano* op. 25 (1921-23), *A Escada de Jacó* (1926), *Moisés e Arão* (1932), *Um sobrevivente de Varsóvia* (1947), etc.

É patente a conexão entre esta visão estética da “arte pela arte” e a criação do *sistema dodecafônico*. São dois os principais motivos que levaram Schoenberg, após um interregno de dez anos, a adotá-lo:

• Necessidade de criar um sistema de organização suficientemente autônomo<sup>2</sup> que pudesse garantir a unidade das obras não-tonais;

• Necessidade de coadunar a prática composicional com seu pensamento estético, ou seja, elaborar um sistema capaz de estruturar uma *ideia a priori* – a *série original de doze notas* – que dará, em seguida, origem à criação musical.

O sistema dodecafônico possui estreita relação com o *ein sof* judaico:

• *Ein sof*: designa D’us antes de sua automanifestação na “Criação dos Mundos”. Estando sozinho, não possui forma e semelhança com qualquer outra coisa. Em hebraico, *ein sof* (אין סוף) significa sem limites, ilimitado ou infinito. Na cabala, implica o estado em que “Ele é UM e seu nome UM”. Contém todos os Mundos, é a “Causa de todas as causas”.

• *Série dodecafônica original*: designa a Ideia (musical) antes de sua automanifestação na “Criação das Obras”. Estando sozinha, não possui forma e semelhança com qualquer outra coisa. Não tem limites, é ilimitada ou infinita. Implica o estado em que “Ela é ÚNICA e sua estrutura ÚNICA”. Contém todas os Mundos (sonoros), é a “Causa de todas as causas”.

Nesse sentido, talvez a mais bem-sucedida obra dodecafônica de Schoenberg seja sua ópera inacabada *Moses und Aron*<sup>3</sup>. Sua *série original*, a “Causa de todas as causas”, está presente em todas as partes da obra, das menores às maiores e da primeira à última nota. Ela é a Ideia geradora, o correlato musical do “*unvorstellbarer Gotter*”, o D’us abstrato, inominável, irrepresentável, invisível, incomensurável, infinito e eterno que Moisés quis revelar ao povo<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Anton Webern levou esse procedimento de autonomia da série ao extremo, chegando a afirmar que, uma vez formulada a série, sua impressão era de que já não teria mais nada a dizer. Posteriormente, esse tipo de pensamento foi radicalizado nos anos 1940 (Messiaen e Dallapiccola) com a adoção de conceitos matemáticos e de permutação que iriam desembocar no *serialismo integral* dos anos 1950 (Stockhausen e Boulez).

<sup>3</sup> Há duas hipóteses para o fato de Schoenberg haver retirado do título da ópera a segunda letra “a” do Aaron bíblico: 1. Para que o título da obra somasse 12 letras, fazendo referência às 12 notas da *série dodecafônica*; 2. Diz-se que Schoenberg, supersticioso, retirou a letra “a” para que o título não somasse 13 letras.

<sup>4</sup> Antes de *Moisés e Arão*, Schoenberg havia escrito *Der biblische Weg (O Caminho Bíblico)*, drama teatral “agitprop”, sem música, como protesto contra os crescentes movimentos antissemitas das localidades de língua alemã e revoltado por ter sido expulso, em 1921, de um resort em Mattsee (Áustria) pelo fato de ser judeu, mesmo tendo se convertido ao Protestantismo em 1898. A personagem central da peça chama-se Max Aruns, parcialmente inspirada na pessoa do fundador do moderno sionismo, Theodor Herzl. Cinco anos mais tarde, ao escrever sua ópera, Schoenberg, hábil estrategista, cindiu a personagem Max Aruns em duas, Moisés e Arão, promovendo, por seu intermédio, embates da ordem filosófica e estética.

A estratégia musical de Schoenberg é engenhosa: a Moisés, “que possui a língua travada, que sabe pensar, mas não sabe falar”, Schoenberg reserva o *sprechgesang* (canto falado). A Arão, que tem a incumbência de ser a “voz de Moisés”, é destinado o canto (voz de tenor)<sup>5</sup>. O assunto bíblico adquire, aqui, conotação estética, pois se Moisés é o “autor” do D’us abstrato, Arão é seu “intérprete”. A Arão cabe traduzir a Ideia de Moisés através de meios compreensíveis ao povo escravizado, quer operando milagres (transforma o cajado de Moisés em serpente, fulmina a mão com lepra e a cura, verte as águas do Nilo em sangue), quer fundindo um Bezerro de Ouro a ser venerado. Porém, ao fazê-lo, Arão falseia a ideia pura de Moisés trazendo à tona o conflito entre a *ideia* e sua *representação*: Arão comunica a ideia, mas, ao fazê-lo, a enfraquece, trai sua “pureza”<sup>6</sup>.

O conflito entre Moisés e Arão irá adquirir, ao longo da ópera, contornos cada vez mais dramáticos até tornar-se um embate insolúvel. O ápice deste processo ocorre no segundo Ato quando os israelitas, impacientes com a ausência de Moisés, acabam por idolatrar o Bezerro de Ouro, o deus *visível* forjado por Arão. Para esta cena, Schoenberg introduz uma surpreendente sinfonia instrumental, com ritmos marcadamente tradicionais e melodias sinuosas a fim de representar uma grotesca “sociedade do espetáculo”: a dança de orgia e morte em torno do Bezerro de Ouro. Moisés, ao constatar a veneração de uma imagem, raivoso, quebra as tábuas da Lei.

O fato de Schoenberg ter deixado a série dodecafônica original *auditivamente irreconhecível* desde o início da ópera até praticamente seu final, é um irônico estratagemas a fim de torná-la tão invisível, abstrata e impronunciável quanto o próprio *unvorstellbarer Gotter* de Moisés. Mas ele nos reserva uma inesperada surpresa para a cena final do segundo e último Ato da ópera, em que Moisés, sozinho no palco, prostra-se ao solo lamentando: “Fui derrotado! Então foi tudo loucura, tudo o que pensei, e isso não pode e não deve ser dito! Oh palavra, tu palavra que me faltas”.

Essa lamentação de Moisés é acompanhada pelo naipe de violinos tocando *pela primeira vez*, na ópera, a série dodecafônica original sem acompanhamento, isto é, como *pura melodia*. Essa espantosa estratégia é potente, pois, paradoxalmente, ao mostrar-se como melodia, a série

---

<sup>5</sup> O conflito entre canto e fala, entre música e poesia, é igualmente o tema da última ópera de Richard Strauss, *Capriccio op. 85* (1942), inspirada, por sua vez, na ópera *Prima la musica e poi le parole* (1786), de Antonio Salieri.

<sup>6</sup> Não se pode descartar o fato de Moisés simbolizar igualmente a figura do *compositor* que acessa a *Ideia*, e de Arão representar a figura do *intérprete*, responsável por traduzir a *Ideia* em *obra*. O fato de Arão ser tradutor e “traidor” é sintomático, visto não haver lugar, na estética de Schoenberg, para a figura do intérprete como sendo o coautor da obra.

deixou de ser *ideia* e tornou-se *expressão*. Assim, ao manifestar-se melodicamente, a série dodecafônica comete o mesmo “pecado” de Arão: ao cantar, trai a si mesma, afasta-se de sua abstrata essência.

A economia de meios e a contundência dessa cena final a torna comovente: a melodia dos violinos já não está mais efetivamente no palco do teatro, mas na mente de Moisés. O que antes fora um embate entre ele e Arão, tornou-se agora seu drama interior: seu lamento e a melodia que o acompanha são formas expressivas que, além de traírem a Ideia, expressam a impossibilidade de expressá-la.

## יהוה

\*\*\*

Discordo de Schoenberg, pois *se é Arte, é para todos*<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Uma de minhas gratas surpresas com a obra de Schoenberg foi quando, em um dos semestres letivos, resolvi abordar seu *Moisés e Arão* em minhas aulas. Para isso, tomei como base meu ensaio “Tempo histórico, tempo mítico: som e silêncio em Mozart e Schoenberg” (2009), que traçava um paralelo entre a ópera de Schoenberg e *A Flauta Mágica* (1790) de Mozart, utilizando como suporte o *Ensaio sobre a Origem das Línguas* de Jean-Jacques Rousseau. Como a maioria da turma era de estudantes que jamais haviam tido um contato mais profundo com a música de concerto, e muito menos com a ópera, supus inicialmente que seria mais palatável lidar com *A Flauta Mágica* do que com *Moisés e Arão*, considerada uma obra complexa e de difícil assimilação. Contudo, para minha surpresa, no decorrer do curso pude constatar que a obra de Schoenberg havia impactado positivamente a turma. Tornou-se comum ver os estudantes pelos corredores comentando entusiasmadamente esta “difícil” ópera.

## Referências

CAMUS, Albert. *L'homme revolte*. Paris: Gallimard, 1951.

HAHL-KOCH, Jelena. *Schoenberg-Kandinsky: letters, pictures and documents*. Boston: Faber and Faber, 1984.

REICH, Willi. *Schoenberg – a critical biography*. New York: Da Capo Press, 1971.

SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de harmonia*. Trad. R. Barce. Madrid: Real Musical, 1974.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea – selected writings*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

SEINCMAN, Eduardo. Tempo histórico, tempo mítico: som e silêncio em Mozart e Schoenberg. In: *Revista USP*, marco/abril/maio, 2009. Tempo II, p. 106-127.

# **A Forma da Noite: uma proposta de análise formal da *Noite Transfigurada***

André de Cillo Rodrigues  
UFRGS  
andre.cillo@ufrgs.br

Resumo: Este artigo investiga a relação entre as resultantes harmônicas e a estruturação formal da *Noite Transfigurada*, composta por Arnold Schoenberg em 1899. Inicialmente é feito um exame crítico de algumas propostas de segmentação formal da peça a partir dos trabalhos de autores como Swift (1977), Pfannkuch (1963), Frisch (1993) e Wellesz (1968). Posteriormente, o artigo apresenta uma análise formal construída a partir do detalhamento da estruturação harmônica em relação aos materiais temáticos da peça. A análise evidenciou o papel relevante da harmonia na estruturação da peça, além de sua inadequação a modelos formais apriorísticos. Em outras palavras, a análise revelou a existência de um projeto harmônico em que ainda é possível perceber a existência dos mecanismos fundamentais do tonalismo, responsáveis pelo aumento da redundância das relações internas colocadas pela obra nos planos micro e macro estruturais.

Palavras-chave: *Noite Transfigurada*, Schoenberg, Análise Musical, Forma Musical, Harmonia.

## **The Form of the Night: a proposition of formal analysis of the *Transfigured Night***

Abstract: This paper investigates the relationship between harmony and the formal structuring of the piece *Transfigured Night*, composed by Arnold Schoenberg in 1899. Initially, we review some previous attempts at describing the formal segmentation of the piece by examining the works of authors such as Swift (1977), Pfannkuch (1963), Frisch (1993) and Wellesz (1968). Subsequently, a formal analysis, constructed from the details of the harmonic structuring in relation to the thematic materials of the piece, is proposed. The analysis showed the important role of harmony in the structuring of the piece and its inadequacy in fitting a priori models of structuring musical form. In other words, the analysis revealed the existence of a harmonic project in which it is still possible to perceive the existence of the fundamental mechanisms of the tonal system and its effect in the micro and macrostructure of the piece.

Keywords: Transfigured Night, Schoenberg, Musical Analysis, Musical Form, Harmony.

## **Introdução**

É quase desnecessário chamar a atenção do melômano mais informado para o fato de que Arnold Schoenberg foi, durante sua vida, o compositor mais combatido de toda a História da Música. Depois de sua morte, acontecimento que em geral inspira ao menos certa cortesia, mesmo aos que não eram muito amigos do falecido, os comentários permaneceram ainda tingidos de um forte antagonismo. (...) sua obra não é muito aceita pelos ‘conservadores’, que a julgam ‘revolucionária’ demais, nem pelos ‘revolucionários’, que a acham muito ‘conservadora’ (LEIBOWITZ, 1981, p. 29).

De um modo geral, a obra musical de Schoenberg é marcada por profundas contradições que afloram do choque entre o anseio de incorporar a tradição e a sua necessidade de invenção, de dizer “o novo”. Seria razoável pensar que o fato de ter crescido em meio a um Sistema Tonal ainda vigente e pouco depois vivenciado tanto seus

momentos finais quanto seu declínio tenham contribuído para marcar sua obra com esta antinomia que se expressa, por um lado, no respeito profundo à tradição musical germânica e, por outro, na busca incessante por novas soluções composicionais.

No âmbito desta reflexão, o sexteto de cordas *Verklärte Nacht* (*Noite Transfigurada*), escrito em 1899, ocupa um lugar especial na primeira fase do compositor (1897-1908) ao representar bastante bem esta tendência dialética de Schoenberg de combinar o velho e o novo em um todo homogêneo. Seus laços com a tradição ficam aparentes através de diversas características composicionais que, de acordo com ele, se articularam a partir da influência e do estudo da obra de outros compositores do período como Franz Liszt, Hugo Wolf, Richard Strauss e, especialmente, Johannes Brahms e Richard Wagner (SCHOENBERG, 1984, p. 80).

Seria possível até mesmo advogar que uma das novidades estabelecidas pela *Noite Transfigurada* se encontra precisamente na maneira como estas diversas influências confluem e se amalgamam dando vazão a outros elementos tidos como tipicamente schoenbergianos: a complexidade polifônica, os movimentos melódicos que privilegiam notas estranhas aos acordes, saltos intervalares grandes (e as tensões resultantes), a coloração cromática, o ritmo livre (quase que independente do compasso) e a variação no lugar da repetição ou das sequências wagnerianas (STUCKENSCHMIDT, 1959, p. 25–26). Afinal, se a conexão com a tradição musical germânica tivesse se refletido apenas em uma repetição estéril de aquisições artísticas e técnicas anteriores, muito provavelmente a estreia da obra, em 1902, não teria sido marcada por inúmeras controvérsias, incluindo vaias e a troca de socos em pleno teatro (SCHOENBERG, 2016, p.129).

## **Relação com a poesia de Dehmel**

No livro *The Early Works of Arnold Schoenberg*, Walter Frisch sustenta a hipótese de que o contato com a poesia de Richard Dehmel tenha constituído um fator determinante na busca por um caminho autoral próprio que o distanciasse definitivamente da sombra de Brahms e Wagner:



Ele haveria de encontrar seu próprio caminho, sua própria voz, na redescoberta dos versos de Dehmel, especificamente na coleção *Weib und Welt*. O envolvimento de Schoenberg com este volume em 1899 foi tão intenso que acredito que se possa dizer que seu notável desenvolvimento naquele ano, culminando no sexteto *Verklärte Nacht*, surgiu diretamente de sua busca por uma linguagem musical apropriada à poesia de *Weib und Welt*<sup>1</sup> (FRISCH, 1993, p. 80).

O impacto da poesia de Dehmel na obra de Schoenberg parece ter sido considerável, especialmente levando em conta que a quase totalidade das canções para voz e piano que compreendem seus três primeiros opus estão baseadas em textos do poeta. A influência de Dehmel nas primeiras obras de Schoenberg foi reconhecida pelo compositor em uma famosa carta de 13 de dezembro de 1912:

Mal posso dizer o quão contente eu estou em estar finalmente em contato direto com você. Seus poemas tiveram uma influência decisiva em meu desenvolvimento como compositor. Foram eles que, primeiro, me levaram a buscar uma nova sonoridade, de caráter mais lírico. [...] Minhas primeiras tentativas de compor representações para os seus poemas contêm mais daquilo que foi desenvolvido posteriormente em meu trabalho do que algumas de minhas composições posteriores. (SCHOENBERG, 1964, p. 35).

Assim como suas canções, a composição da *Noite Transfigurada* também foi inspirada por um poema homônimo de autoria de Dehmel, constituindo um raro caso de música de câmara programática. Ao ouvir a *Noite Transfigurada* pela primeira vez o poeta declarou:

Ontem a noite eu ouvi sua *Noite Transfigurada* e seria uma grande omissão da minha parte se eu não lhe agradecesse por este maravilhoso sexteto. Eu pretendia seguir as ideias do meu texto na sua composição, mas fiquei tão encantado com a música que logo me esqueci (DEHMEL apud MUXENEDER, 2021).

O poema que inspirou a *Noite Transfigurada* conta a história de uma mulher andando em uma floresta sob a luz do luar, que diz ao amante que está grávida de outro homem. Ela se entristece por ter engravidado de outra pessoa antes que pudesse conhecer seu verdadeiro amor, mas seu amante a consola dizendo:

Que a criança que você tenha concebido, não seja para sua alma uma preocupação, Oh veja, como o universo brilha tão luminosamente! Há um brilho ao redor de tudo; Você está flutuando comigo sobre um oceano frio, mas um calor interno flui de você para mim, de mim para você. Este calor transfigurará a criança do desconhecido, Você dará à luz a ela para mim, gerada por mim; Você tem trazido luz para dentro de mim, Você tem gerado um filho de mim mesmo (CUETO JÚNIOR, 2017).

---

<sup>1</sup> *Weib und Welt* (a mulher e o mundo) é um conjunto de poemas de R. Dehmel que acabaria por levar o poeta à julgamento em função de seu conteúdo supostamente obsceno e blasfemo.

A estrutura do poema está baseada em cinco estrofes, que representam três personagens distintos: o narrador (estrofes 1, 3 e 5), a mulher (estrofe 2) e o homem (estrofe 4). A partir disto, o poema pode ser interpretado como uma espécie de Rondó em que o tema, representado pelas intervenções do narrador, nunca se repete integralmente, mas vai se transfigurando à medida em que o poema avança. As estrofes do poema possuem tamanhos variáveis que não se repetem. Aquelas que correspondem ao narrador (1, 3 e 5) demonstram uma trajetória constante de diminuição do número de versos: 6, 4 e 3 versos respectivamente, cuja soma total é de 13 versos. A estrofe correspondente à personagem da mulher soma 12 versos e a do homem 11 e também demonstra a mesma estratégia de diminuição<sup>2</sup>.

Também seria possível segmentar o poema em duas partes: a primeira compreendendo a primeira intervenção do narrador, de caráter introdutório, e a estrofe correspondente à personagem feminina e a segunda parte compreendendo a segunda intervenção do narrador, que funciona como uma transição/introdução, somada à estrofe correspondente à personagem masculina. A última intervenção do narrador funcionaria à maneira de uma Coda ou de um posfácio.

### **Algumas propostas de análise formal da *Noite Transfigurada***

Tanto Carl Dahlhaus quanto Egon Wellesz interpretam a forma musical da *Noite Transfigurada* como um rondó subdividido em cinco partes (ABA'CA''), que seriam análogas à estruturação em cinco estrofes do poema de Dehmel que a inspirou. De acordo com Wellesz:

A estrutura da *Verklärte Nacht*, em conformidade com o poema, é composta por cinco seções, em que a primeira, a terceira e a quinta são de natureza mais épica e, deste modo, retratam os profundos sentimentos das pessoas que vagam pela noite fria e enlutarada. O segundo contém a queixa apaixonada da mulher e o quarto a resposta sustentada do homem, que mostra muita profundidade e calor da compreensão (WELLESZ, 1968, p. 67).

A relação do poema com a estruturação da peça, entretanto, não é tão direta quanto as considerações analíticas acima poderiam fazer crer. Por um lado, a utilização de textos na composição musical tem a capacidade de fornecer uma direção para a forma musical

---

<sup>2</sup> Seria possível dizer que a assimetria no número de versos do poema vai se refletir musicalmente no tamanho assimétrico das frases que compõem os temas de Schoenberg.

ao propor recortes e continuidades, por outro, no caso da *Noite Transfigurada*, ao se tratar de uma peça puramente instrumental, o texto permeia a obra *in absentia*, sem que seja declamado de fato. Na prática, isto vai significar que as relações de sincronicidade entre a estrutura poética e a estrutura musical não possuem um caráter unívoco sequer como proposta composicional e, assim, é muito provável que diferentes analistas divirjam na hora de apontá-las.

Para o próprio Schoenberg, a escuta da obra prescinde do conhecimento prévio do poema de Dehmel ou de sua possível relação:

Minha composição foi, talvez, um tanto diferente de outras composições programáticas. Em primeiro lugar, por não ser uma peça para orquestra, mas para um grupo camerístico; em segundo, pelo fato de não ilustrar uma ação ou drama, mas se restringir a retratar a natureza e a expressão dos sentimentos humanos. Me parece que, em vista desta atitude, minha composição ganhou qualidades que também podem satisfazer aquele que ignora o que ela ilustra, em outras palavras, oferece a possibilidade de ser apreciada como música 'pura' (SCHOENBERG, 2016, p. 124).

Neste mesmo texto, Schoenberg indica algumas relações entre música e poesia que fundamentaram a composição da peça, mas, ainda que aceitemos as sugestões de associação indicadas por Schoenberg, é preciso reconhecer que as relações entre temas e seções musicais da *Noite Transfigurada* com os versos do poema tangenciam aspectos simbólicos e permanecem, portanto, ligadas ao campo da subjetividade, em maior ou menor grau. Por esta razão, a análise de Wellesz, ainda que possa fornecer uma explicação para a subdivisão da peça em grandes partes através do estabelecimento de relações entre a estruturação da peça com a estruturação do poema de Dehmel, não incorpora totalmente os detalhes da complexa teia de relações que perfazem a microestrutura da obra. Outra questão que se coloca na análise da *Noite Transfigurada* como um rondó é o papel que as partes ocupam no todo. Se a parte A corresponde ao narrador e as partes B e C correspondem, respectivamente, à mulher e ao homem, isto significa que o tema, supostamente mais importante do ponto de vista formal tradicional, cabe ao narrador, enquanto as duas personagens que compõem o poema seriam meros contrastastes (coplas?).

Além disto, é preciso reconhecer que a análise da forma da *Noite Transfigurada* impõe certos desafios que são inerentes à sua duração<sup>3</sup>, relativamente extensa, às

---

<sup>3</sup> A peça possui 418 compassos e sua interpretação costuma oscilar entre 28 e 32 minutos.

complexas relações harmônicas que são estabelecidas em seu interior e à enorme quantidade de temas e seções em que a peça se reparte. É extremamente difícil a aquisição de uma noção do todo que permita o estabelecimento de considerações de cunho abrangente a respeito da maneira como a peça se organiza, sob pena de simplificarmos demasiadamente a riqueza das relações microestruturais propostas pelo compositor. Estas dificuldades ajudam a explicar a grande quantidade de propostas distintas de análise formal divergentes, em maior ou menor grau, que foram se somando ao longo dos anos. Existem visões muito variadas a respeito do assunto que podem ser observadas em Swift (1977), Pfannkuch (1963), Frisch (1993), Eason (2019), Pedneault-Deslauriers (2015), além dos já mencionados trabalhos de Dahlhaus (1987) e Wellesz (1968), apenas para citar alguns.

Muito possivelmente é a esta complexidade de apresentação e concatenação das ideias que Webern alude ao afirmar que a *Noite Transfigurada* tinha a forma de uma livre fantasia (*frei phantasierend*):

O sexteto possui um movimento único, a forma desse movimento é a de uma livre fantasia. A abundância de temas e seu desenvolvimento revelam imediatamente a grande arte de Schoenberg. No que se refere à brevidade dos temas, sua independência e à arquitetura livre resultante dessa música, o sexteto já é uma premonição das obras atuais de Schoenberg. Em termos de novos efeitos melódicos e harmônicos, sobressaiu-se a todos no momento de sua criação; as sonoridades são um milagre sem precedentes na música de câmara. Cito um tema dela, abaixo, que já contém um prenúncio de todas as características próprias da melodia de Schoenberg. Notas "estranhas à harmonia" e sequências cromáticas apontam com clareza o caminho para o distanciamento sempre progressivo da tonalidade, algo que, nas obras atuais de Schoenberg, se consumou totalmente. Além disso: o ritmo livre e flutuante, para o qual a barra de compasso é completamente irrelevante (WEBERN, 1912, p. 23, tradução nossa<sup>4</sup>).

A possibilidade concreta de que sua estruturação tenha sido majoritariamente fruto de um esforço intuitivo de Schoenberg e não de um planejamento consciente e racional por parte do compositor, corrobora com esta tese. Segundo um depoimento do próprio compositor, a *Noite Transfigurada* teria sido escrita de modo espontâneo e muito

---

<sup>4</sup> Das Sextett ist einsätzig, die Form dieses Satzes frei phantasierend. Der Ueberreichtum an Themen und deren Verarbeitung offenbaren sogleich die grosse Kunst Schönbergs. In der Kürze der Themen, ihrer ungebundenen Ablösung und der so entstehenden freien Architektur dieser Musik, ist das Sextett bereits eine Vorahnung der heutigen Werke Schönbergs. An neuen melodischen und harmonischen Wirkungen überragt es zur Zeit seiner Entstehung alles; im Klang ist es ein Wunder und ohne jedes Vorbild in der Kammermusik. Ich zitiere ein Thema daraus, das im Keime schon alle für Schönbergs Melodik so charakteristischen Merkmale enthält. Harmoniefremde Töne, chromatische Folgen geben deutlich die Richtung zu der immer fortschreitenden und in Schönbergs heutigen Werken gänzlich erfolgten Loslösung von der Tonalität. Ausserdem: die freie, schwebende Rhythmik, für die der Taktstrich ganz belanglos ist.

rapidamente, em apenas três semanas, no mês de setembro de 1899 (MUXENEDER, 2021)<sup>5</sup>. Em notas analíticas publicadas em 1932 e intituladas *Konstruktives in der Verklärten Nacht*, Schoenberg sugere, novamente, que seu processo de criação teria sido em grande parte espontâneo e que ele não teria tido, portanto, plena consciência das relações harmônicas, motivicas e estruturais que se estabelecem no decorrer da peça (SCHOENBERG, 1932)<sup>6</sup>. A visão de Webern, ainda que parcialmente respaldada por Schoenberg, não se propõe a explicar qual a forma musical que efetivamente decorre da estruturação dos materiais sonoros na peça.

Alguns autores procuraram buscar na relação entre a harmonia e a forma o fundamento da construção da *Noite Transfigurada*. Pfannkuch (1963) e Swift (1977), cada qual a seu modo, identificam a *Noite Transfigurada* como uma peça que se estrutura como uma forma-sonata. Por essência, a visão da *Noite Transfigurada* como uma forma-sonata implica em considerar-se o planejamento harmônico como um fator essencial no estabelecimento do significado das partes em sua relação com o todo, algo que é de suma importância no caso presente. Em contrapartida, ambas as propostas parecem se equivocar ao tentarem adaptar o conteúdo musical da *Noite Transfigurada* a uma forma estabelecida aprioristicamente e não verdadeiramente como resultado de suas observações analíticas.

A análise de Pfannkuch, por exemplo, vê a *Noite Transfigurada* como um movimento único em forma sonata projetado sobre uma estrutura em quatro movimentos – como ocorre na Sonata em Sí menor de Liszt. No entanto, existem inconsistências em sua análise que são referentes justamente à relação entre a harmonia e a estrutura do material musical, que não corresponde adequadamente com aquela que se espera de uma peça em forma-sonata: o conjunto de temas A indicado por ele ignora a existência de temas importantes fora da região de tônica; a transição para o tema B inclui temas relevantes que são estáveis harmonicamente; e o conjunto de temas B inclui seções

---

<sup>5</sup> Ao discutir o provável período de composição da peça, Walter Frisch sustenta que a hipótese mais lógica seria supor que o sexteto teria sido concebido rapidamente em setembro de 1899 e depois revisado de modo intermitente durante o Outono. Entretanto, ele também levanta a hipótese de que a peça possa ter passado por grandes revisões até sua estreia em 1902 ou, até mesmo, até a sua publicação em 1905 (Frisch, p. 110).

<sup>6</sup> Esta afirmação foi parcialmente contestada pela bibliografia (veja, por exemplo, Shawn, 2003, p. 12-22) e existem muitos indícios de que o compositor possuía um grau elevado de consciência da inter-relação dos materiais musicais da *Noite Transfigurada* em seus escritos analíticos posteriores (SCHOENBERG, 1984, p. 79-82).

instáveis, tornando sua separação para a seção de desenvolvimento, no mínimo, discutível.

Já o trabalho de Swift identifica a *Noite Transfigurada* como uma forma que se reparte em duas formas-sonata inter-relacionadas e acrescidas de uma introdução, uma transição (ligando as duas sonatas) e uma Coda. A crítica de Frisch a estes trabalhos é bastante contundente, de modo que remetemos o leitor ao trecho em que este autor analisa estas respectivas proposições (1993, p. 113-116). Em seu texto, Frisch enfatiza os problemas do trabalho de Swift de maneira bastante pormenorizada, o que nos abstém de maiores comentários.

A maior fragilidade dos dois trabalhos discutidos acima não está, evidentemente, na investigação da forma a partir da relação entre o material da peça e seu planejamento harmônico, e sim, no fato de que eles procuram enquadrar a obra em um molde pré-concebido ao invés de realmente investigarem aquilo que a peça transmite por si mesma. Sendo assim, mesmo reconhecendo a importância destas contribuições na construção de uma melhor compreensão da peça, o presente texto apresenta uma estratégia distinta de avaliação formal da *Noite Transfigurada*.

Em lugar de uma busca que parta de uma estruturação formal pré-existente ou mesmo de principiar a análise pela identificação das partes maiores e então identificar sua subsequente divisão em partes menores, propõe-se aqui o oposto: partir da menor subdivisão formal possível, sem uma estruturação ampla à vista, e avaliar simultaneamente o comportamento harmônico e os temas apresentados, na expectativa de que eles possam revelar estruturas maiores e, eventualmente, a organização macroestrutural da obra.

## **Relações entre os temas**

A despeito de sua complexidade formal, a peça trabalha com um jogo constante entre a ideia de unidade e a ideia multiplicidade que pode ser observado na abundância de materiais musicais distintos que são apresentados no seu decorrer, mas que, no entanto, parecem se conectar tão naturalmente uns com os outros que “é quase desconcertante observá-los mais de perto e perceber o quão imensamente sutis são suas conexões” (SHAWN, 2003, p. 18).

A conexão entre os diferentes temas não parece ser suficiente, entretanto, para mitigar a dificuldade de observação da macroestrutura da *Noite Transfigurada*, já que estes temas são muitas vezes apresentados em simultaneidade uns com os outros ou são completamente transformados em seu conteúdo intervalar, rítmico e/ou textural para darem origem a novas ideias e seções formais. Na *Noite Transfigurada* existem 22 temas principais, que podem ser vistos na tabela abaixo (incluindo o compasso que marca sua primeira aparição na peça):

Quadro 1 - Principais temas de *Verkürzte Nacht*

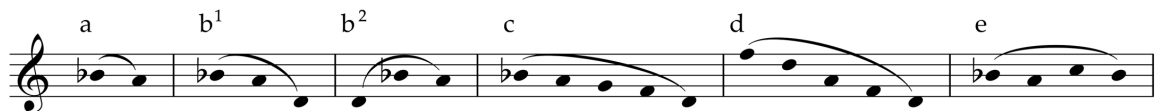
Tema A (c. 3)		Tema L (c. 75)	
Tema B (c. 11)		Tema M (c. 79)	
Tema C (c. 18)		Tema N (c. 100)	
Tema D (c. 22)		Tema O (c. 105)	
Tema E (c. 29)		Tema P (c. 138)	
Tema F (c. 34)		Tema Q (c. 188)	
Tema G (c. 41)		Tema R (c. 229)	
Tema H (c. 46)		Tema S (c. 255)	
Tema I (c. 50)		Tema T (c. 259)	
Tema J (c. 59)		Tema U (c. 279)	
Tema K (c. 63)		Tema V (c. 320)	

Fonte: Elaboração do autor.



Estes temas muitas vezes aparecem variados e amalgamados, embora mantenham sua identidade no decorrer da peça. Além disto, eles apresentam relações motivicas entre si, contribuindo para a fluência da obra. Em última instância, estes materiais temáticos utilizados pelo compositor podem ser decompostos em alguns poucos motivos intervalares básicos: o semitom, que aparece tanto isoladamente (motivo *a*) quanto precedido e/ou sucedido por salto ( $b^1$  e  $b^2$ , respectivamente); fragmentos escalares na mesma direção (*c*); arpejos na mesma direção (*d*); e a dupla bordadura (*e*), como mostra a imagem abaixo:

Figura 1: motivos melódico-intervalares



Fonte: Elaboração do autor.



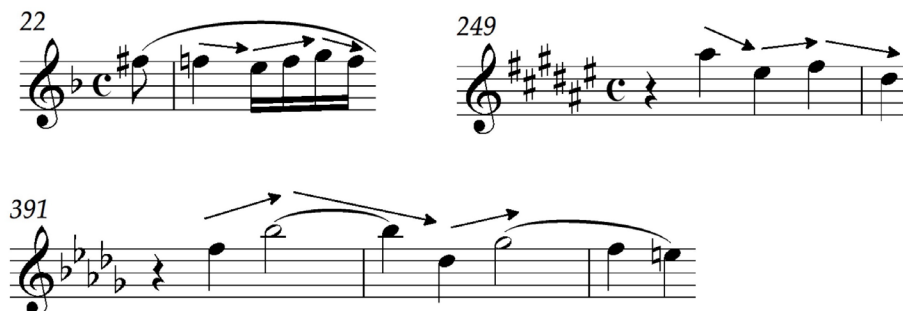
Figura 2: finais dos temas D, J, R e X.



Fonte: elaboração do autor

Os motivos e temas são muitas vezes alterados em seu conteúdo harmônico/intervalar e rítmico por meio do uso de recursos como a aumentação, diminuição, inversão e/ou retrogradação. O movimento em ziguezague da dupla bordadura que surge no tema do compasso 18, por exemplo, tem seus intervalos expandidos impregnando os temas dos compassos 22, 229, 249, 378, 391 e a segunda parte do tema que se inicia no compasso 100. Abaixo, à guisa de exemplificação destas relações, uma comparação entre a ocorrência deste motivo (*e*) em diferentes momentos da peça:

Figura 3: perfil melódico de excertos dos compassos 22, 249 e 391 da *Noite Transfigurada*.



Fonte: elaboração do autor

Pensar em uma proposta de divisão formal levando em conta apenas a organização dos temas e suas texturas dificilmente traria luz à estruturação da forma em grandes partes. São muitas ideias, muitas vezes presentes por alguns poucos compassos e

apresentadas polifonicamente umas às outras ou, ainda, em variação constante. Tomemos o início como exemplo: a peça apresenta um primeiro tema (tema A, nos cs. 1-10) cuja repetição variada (cs. 13-17) é intercalada por um tema contrastante (tema B, nos cs. 11-12), formando uma estrutura ABA. Esta última aparição do tema A (cs. 13-17) é seguida por dois novos temas contrastantes, C (cs. 18-21) e D (cs. 22-23), antes de retornar nos cs. 24-28:

Quadro 2: relação de temas dos primeiros 28 compassos da *Noite Transfigurada*.

Tema	Compassos
A	01 a 10
B	11 a 12
A	13 a 17
C	18 a 21
D	22 a 23
A	24 a 28

Fonte: elaboração do autor

A partir da configuração formal deste início, uma suposição viável seria a de que a *Noite Transfigurada* se articula como um rondó em que o tema inicial (refrão) vai sendo intercalado à diversos contrastes (copla). Seria uma hipótese sólida, se depois deste início o compositor não nos apresentasse uma série de novos temas e materiais sem que houvesse sequer uma ocasião em que o retorno do tema A se efetuasse entre eles. Do compasso 29-68 são apresentados nada menos do que 8 novos temas em sequência:

Quadro 3: relação de temas da *Noite Transfigurada* (compassos 29-62).

Tema	Compassos
E	29 a 33
F	34 a 40
G (cadência estendida)	41 a 45
H	46 a 49
I	50 a 57
J	58 a 62
K (C)	63 a 66
I1 (motivo inicial)	67 a 68

Fonte: elaboração do autor

E, no trecho que vai dos cs. 69-118, estes temas se somam a mais 4 novos temas e se intercambiam para formar diversas seções da peça antes do retorno de A, que ocorre somente no compasso 119.

Quadro 4: relação de temas da *Noite Transfigurada* (compassos 69-118).

Tema	Compassos
K(C)+I	69 a 71
J+K(C)	71.5 a 74
L	75 a 78
M (C)	79 a 80
L	83 a 86
M (C)	87 a 90
L	91 a 97
I	98 a 99
N	100 a 104
O	105 a 110
M (C)	111 a 112
O	115 a 118

Fonte: elaboração do autor

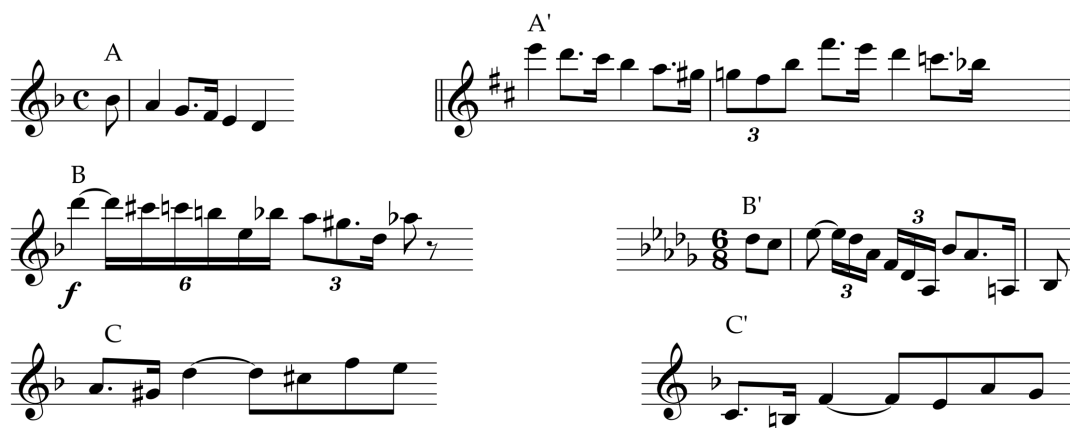
O retorno do tema A, a propósito, não se apresenta de maneira muito satisfatória do ponto de vista de sua rememoração, visto que ele é apresentado por inversão e simultaneamente a outros temas, dificultando sua percepção.

Apesar de termos nos dedicado a apenas cerca de  $\frac{1}{4}$  da obra até o momento, é possível percebermos o quão intrincada parece ser sua forma quando analisada somente a partir da inter-relação dos materiais musicais. São inúmeras as seções, algumas bastante breves e a repetição musical ocorre quase somente a partir das variações dos motivos comuns aos diversos temas. Como veremos adiante, é possível subdividir a *Noite Transfigurada* em partes maiores, como propôs Wellesz, desde que consideremos a inter-relação dos temas musicais como insuficiente para determinar a forma por si só. A seguir, veremos como a harmonia toma parte na construção formal da *Noite Transfigurada* e como ela pode nos ajudar a entender melhor esta questão.

## Considerações a respeito da harmonia na *Noite Transfigurada*

Durante o Romantismo, a utilização de acordes provenientes do campo harmônico maior em peças em tom menor e vice-versa tornou-se um dado corrente da linguagem musical<sup>7</sup>. Na *Noite Transfigurada*, no entanto, a caracterização destes modos costuma se estabelecer com relativa clareza, de modo a ilustrar o conteúdo semântico do poema. Musicalmente, a transfiguração do pessimismo da mulher no otimismo do amante ocorre com a transformação dos temas em tonalidades menores e altamente cromáticos, que predominam na primeira parte da peça, em temas análogos em tonalidades maiores (mais diatônicos), que predominam na segunda. São inúmeros os casos de emprego deste procedimento, como mostram os excertos abaixo:

Figura 4: Comparação entre temas da *Verklärte Nacht*. À esquerda os temas da primeira parte e à direita os da segunda



Fonte: Elaboração do autor.

Apesar dos muitos momentos expandidos do ponto de vista da utilização de alterações dos graus do campo harmônico e do uso de acordes vagantes, a harmonia ainda cumpre um papel importante na diferenciação das partes e na configuração

<sup>7</sup>A ampliação do campo harmônico através da utilização de acordes do campo harmônico menor no maior e vice-versa se tornou tão própria da linguagem Romântica que levou Hauptmann (2014), um teórico do século XIX, a propor a existência de um único modo: o maior-menor, que englobava os acordes destes dois campos harmônicos. O próprio Hugo Riemann, cuja teoria da harmonia funcional foi extremamente influenciada pelo trabalho de Hauptmann, chegou a incorporar esta ideia à sua teoria funcional adaptando-a ao afirmar que qualquer acorde poderia ser seguido por qualquer outro (RIEMANN, 1886); na prática, isto significou absorver, no campo harmônico maior, os acordes relacionados com a tônica menor, subdominante menor e demais regiões. Schoenberg trata especificamente da ampliação do campo harmônico e das possibilidades modulatórias no capítulo VII de Funções Estruturais da Harmonia, cujo título é: Permutabilidade entre Maior e Menor (SCHOENBERG, 2004).

macroestrutural da forma da *Noite Transfigurada*, mantendo certos princípios caros ao tonalismo como, por exemplo, a necessidade de um estabelecimento claro da tônica no início e no final da obra e a separação entre momentos de estabilidade (existência de centros tonais claros) e de instabilidade harmônica (em que a harmonia se encontra em trânsito).

Um exemplo verificável desta relação entre a harmonia e planejamento formal da obra é a soma das seções na tônica (em número de compassos), que compreende 118 compassos dos 418 que totalizam a peça (26% aprox.). São, mais especificamente, 24 compassos em Ré menor (5,75%), que ocorrem na parte inicial da peça, e 92 compassos em Ré maior (20%), que ocorrem na parte final. Na interpretação do *Hollywood String Quartet* (SCHOENBERG, 1950), que consiste na primeira gravação da obra, feita sob a supervisão do compositor, os andamentos ajudam a valorizar ainda mais os momentos na tônica, que compreendem, somados, a mais de um terço da duração total da composição:

Quadro 5: proporção temporal entre momentos na tônica e a duração total da peça (interpretação do *Hollywood String Quartet*).

<b>Duração Total da obra</b>	<b>28'39"</b>
<b>tempo total em Ré menor</b>	2'14" (7,9%)
<b>tempo total em Ré Maior</b>	7'46" (27,1%)
<b>Soma das seções em Ré maior e menor</b>	10'00" (34,9%)

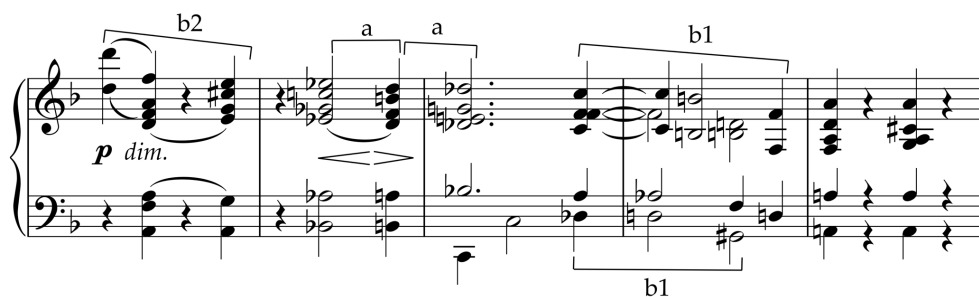
Fonte: elaboração do autor

Outro exemplo é a valorização da região da relativa maior da tônica menor (tR), isto é, da região de Fá maior (as vezes amalgamado a Fá menor), que aparece em 28 compassos (6,7% do total). Na gravação do *Hollywood Quartet* as seções em Fá correspondem a um percentual ainda maior do total da gravação, 8,5% do total (2'45", em duração). Note-se ainda, que a maior parte das seções em Fá, relativa da tônica menor, ocorre no final da obra, mais próximas de seções em regiões relacionadas a Ré maior (tônica maior) do que Ré menor.

Além disso, o estabelecimento da tônica no início da peça é feito através de um pedal do I grau, que reforça sua estabilidade como centro. As duas primeiras regiões

modulatórias para as quais a peça se encaminha são, respectivamente, lá menor (v menor, c. 13) e sol menor (subdominante menor, c. 18) e o primeiro tema de maior relevância, depois do tema inicial, surge no compasso 22 na região de Fá, relativa Maior da tônica menor (tema D). Um momento de instabilidade harmônica baseado no tema A (uma ponte!) – durante os cs. 24-28 – nos leva de volta a Ré menor e, após a apresentação de dois novos temas (E e F), tem início um tema coral. Apesar de seu caráter homofônico, em contraposição ao caráter melódico dos demais temas, este tema trabalha com os mesmos motivos apontados anteriormente. A figura abaixo revela alguns deles à guisa de exemplificação:

Figura 5: tema G (análise motívica parcial).



Fonte: elaboração do autor

A apresentação de mais um tema, em Sol menor, no compasso 46, encerra a primeira parte da obra. Até o momento, o esquema harmônico se manteve relativamente simples, se concentrando em regiões harmônicas próximas da tônica. Chama a atenção o fato de que são apresentados nada menos do que 8 materiais temáticos, ainda que com graus diferentes de importância no contexto macroestrutural:

Quadro 6: Análise formal da primeira parte da *Noite Transfigurada*.

Harmonia	Tema	Compassos	Região
d	A	01 a 10	t
d	B	11 a 12	t
a	A	13 a 17	v
g	C	18 a 21	sd
F	D	22 a 23	M
Instável (F-d)	A	24 a 28	x
d	E	29 a 33	t
d	F	34 a 40	t



instável (d-g)	G (cadência estendida)	41 a 45	x
g	H	46 a 49	sd

Fonte: elaboração do autor

Na tabela acima, a indicação das regiões harmônicas segue a nomenclatura proposta por Schoenberg em funções estruturais da harmonia (Schoenberg, 2011) e se refere às regiões em modo menor. Uma segunda etapa da peça tem início no compasso 50 com a introdução de mais um tema (Tema I). Ao contrário do que havia acontecido anteriormente, este tema está em uma região distante da tônica, Sib menor, submediante menor da tônica menor na nomenclatura de Schoenberg. Até o compasso 99, quando se encerra esta parte da peça, o compositor passa por outras regiões distantes da tônica – com a breve exceção de um momento na subdominante menor nos compassos 77-78 – e apresenta mais seis novos temas. É marcante a relação entre os temas C, que havia aparecido na seção anterior (c. 18), e os temas K e M, que parecem ser variações do primeiro em ordem progressiva de distanciamento temático<sup>8</sup>:

Figura 6: Relação sentencial entre temas (variação em desenvolvimento).



Fonte: elaboração do autor

Se olharmos para a tabela a seguir, que explicita as relações entre a disposição do material temático e a harmonia, fica claro como esta seção se articula através de uma

<sup>8</sup> A ideia de que os materiais temáticos se originam a partir da variação de unidades musicais anteriores constitui, resumidamente, aquilo que Arnold Schoenberg descrevia como Variação em Desenvolvimento ou Variação Progressiva. A Variação em Desenvolvimento constitui uma categoria especial da técnica de variação que implica em um processo teleológico (HAIMO, 1997, p. 351) em que a variação das características de uma unidade básica produz “todas as formulações temáticas que propiciam fluência, contraste, variedade, lógica e unidade, por um lado, e as qualidades, a disposição, a expressão e cada necessidade de diferenciação, por outro lado, assim elaborando a ideia de uma peça” (SCHOENBERG, 1984, p. 397). Ainda que não seja possível abordar o conceito detalhadamente neste artigo é importante chamar atenção para o fato de que a Variação Progressiva constitui um dos principais recursos composicionais utilizados por Schoenberg na escrita da *Noite Transfigurada*, juntamente com a ideia Wagneriana de modelo e sequência. Segundo Schoenberg: “(...) na minha *Noite Transfigurada* a construção temática se baseia no modelo Wagneriano de modelo e sequência, por um lado, e na técnica Brahmsiana de Variação em Desenvolvimento – como eu a chamo – por outro lado” (SCHOENBERG, 1984, p. 80).

harmonia de caráter mais instável em relação à primeira parte da obra. É importante observar que algumas das regiões pelas quais a obra passa não constam na proposta do quadro de regiões em modo menor proposto por Schoenberg em Funções Estruturais, de modo que as indicações em azul se referem a regiões relacionadas à tônica maior (Ré Maior):

Quadro 7: Análise formal da segunda parte da *Noite Transfigurada*.

Harmonia	Tema	Compassos	Região
b <sub>b</sub>	I	50 a 55	sm
caminhando para f#		52 a 54	m#
f#		55 a 57	m#
instável (f#-A)	J	58 a 62	x
Instável (atonal)	K (C)	63 a 66	x
Instável (flerte com Db)	I1 (motivo inicial)	67 a 68	x
f	K(C)+I	69 a 71	mb
Instável (Ab-Db-F-ab)	J+K(C)	71.5 a 74	x
c	L	75 a 76	vmb
g	L	77 a 78	sd
Db (instável no final)	M (C)	79 a 80	x
eb	L	83 a 84	mvmb
bb	L	85 a 86	sm
E (instável no final)	M (C)	87 a 90	x
f	L	91 a 92	mb
c	L	93 a 97	vmb
Instável (f-E por meio da dominante da dominante - modulação enarmônica)	I	98 a 99	x

Fonte: elaboração do autor

Neste trecho da peça que vai do compasso 1 até o compasso 99, e com exceção do tema D, em Fá maior, ocorre um predomínio quase total de tonalidades em modo menor. A maior parte destas regiões se situa no lado descendente do ciclo das quintas, ou seja, no lado da subdominante. O compasso 100 inaugura a terceira parte da peça com um tema em Mi maior, o que chama a atenção não apenas pelo contraste de modo, mas também porque esta região é a primeira região harmônica relevante situada no lado ascendente do

ciclo das quintas, o lado da dominante<sup>9</sup>. Note-se ainda que o tema A é sugerido sutilmente em alguns momentos, em meio a outros materiais temáticos, mas não se constitui como um retorno claro do tema, como mencionamos antes. O momento que vai do compasso 122 ao 168 possui um caráter harmônico instável e duradouro, à maneira de um desenvolvimento tonal:

Quadro 8: Análise formal da terceira parte da *Noite Transfigurada*.

Harmonia	Tema	Compassos	Região
E	N	100 a 104	S/T
E (lídio)	O	105 a 110	S/T
instável (em torno de E)	M (C)	111 a 112	x
E	O	115 a 118	S/T
C	Final de N+A inv	119 a 121	DMb
Instável (F-Ab-bb)	M+A inv	122 a 123	x
Instável	L+M+(I no final)	124 a 131	x
Instável	material textural introdutório	132 a 137.8	x
instável (f-ab)	P	137.8 a 140	x
Instável (flerte com bb)	I	141 a 143	x
instável	material textural introdutório	144 a 146	x
instável	E+P	147 a 149	x
Instável	I	150 a 152	x
Instável	P	153 a 168	x
Eb	N	169 a 174	Np
Ab/ab	F	175 a 180	SMSM/smSM
Instável (sugerindo d)	E	181 a 187	x
Instável (sugerindo d)	Q (J)	188 a 200	x
Instável	A+Q	201 a 211	x
F/f	A+D	212 a 218	M
eb	G	219 a 228	mvmb

Fonte: elaboração do autor

Na quarta parte da peça ocorre um retorno à tônica, agora em modo maior. A harmonia ainda se movimenta bastante entre regiões harmônicas distintas, sobretudo para as regiões de antirrelativa maior da tônica maior (Fá# maior, mediante), no início do

<sup>9</sup> Em *The Classical Style*, Charles Rosen expõe os princípios fundamentais do tonalismo clássico por meio de asserções teóricas. Em determinado momento, o autor diferencia a função das regiões situadas no lado descendente do ciclo das quintas, que seria relativa à função harmônica de subdominante, da função das regiões situadas no lado ascendente do ciclo, aparentadas à função de dominante e, portanto, mais afirmativas da tônica (ROSEN, 1998, p. 25-7).

trecho, e de relativa maior da tônica menor (Fá maior, também uma mediantes), mais adiante. A região de Réb maior também é bastante valorizada, sobretudo no compasso 320, em que ela surge no lugar do que parecia ser um retorno à tônica.

Como se pode observar pela figura abaixo, a escuta da dominante de Ré (Lá Maior) – em uma das raras vezes em que é colocada com clareza pelo compositor – dá a entender que se seguirá uma reexposição da tonalidade principal (Ré), entretanto, o retorno da tônica é retardado pela ocorrência de um trecho na tonalidade de Réb que antecede (e valoriza) o retorno triunfal da tônica 16 compassos depois (e que agora permanece incólume até o final). Segundo Shawn (2003, p. 20) “estas modulações ocorrem através de ‘armadilhas musicais’ perfeitamente naturais, embora nunca antes ouvidas”:

Figura 7: modulação surpreendente para Réb maior (compassos 319-320).



Fonte: elaboração do autor

Nesta parte da peça predominam as tonalidades em modo maior intercaladas com momentos de instabilidade harmônica. Além disso, Schoenberg expõe cinco novos temas musicais. A figura abaixo ilustra estas relações detalhadamente:

Quadro 9: Análise formal da quarta parte da *Noite Transfigurada*.

Harmonia	Tema	Compassos	Região
D	R	229 a 233	T
F#	R	234 a 235	M#

D	E	236 a 239	T
F#	E	240 a 243	M#
Instável (flerte com várias regiões e sugerindo D ao final)	Final de N+A inv	244 a 248	x
F#	S	249 a 258	M#
F#	T	259 a 265	M#
eb	A+I variado	266 a 269	mymb
Db (pedal dominante)	A+I variado (outra variação em maior)	270 a 273	SMS/T
Instável (em torno de Db)	A+I+M	274 a 276	x
Db (pedal dominante)	U	277 a 282	SMS/T
instável (Db-eb)	U	283 a 290	x
F	U	291 a 293	M
F	F em maior	294 a 295	M
F	U	296 a 297	M
F	N+U	297 a 298	M
F	F	299 a 301	M
Instável	N	302 a 309	x
Instável	A+F+N+P	310 a 313	x
Instável (sugerindo D)	A+F+N+P	314 a 319	x
Db (com transição para D)	X	320 a 336	SMS/T

Fonte: elaboração do autor

A partir do compasso 337, a tônica retorna em caráter definitivo e ocupa praticamente toda a duração da parte final da *Noite Transfigurada*. Se, do ponto de vista da harmonia, a reexposição da tônica é explícita, do ponto de vista do agenciamento dos materiais temáticos esta é a única parte da obra que não apresenta novos temas, apenas retrabalha aqueles que haviam sido apresentados anteriormente. A única exceção é o momento final, a *Coda* que se inicia no compasso 407, que se baseia em um material textural novo. Além disso, a memória do tema A é retomada à medida em que o tema é reapresentado em primeiro plano na região da tônica, Ré Maior, nos trechos que abrangem os compassos 370-90 e 401-6.

Quadro 10: Análise formal da quinta parte da *Noite Transfigurada*.

Harmonia	Tema	Compassos	Região
D	variação de X	337-340	T
D	R+U	341 a 344	T

D/d	Fim de N	345 347	T
D	Fim de D	348 a 355	T
D	U variado	356-362	T
D	M variado (aumentado)	363 a 369	T
D	G cadência/coral	366 a 369	T
D	A	370-390	T
F	F	376 a 377	M
Instável	T	378 a 390	x
D	X	391-393	T
Instável	G cadência/coral	394 a 396	x
D	U variado	397 a 400	T
D	A	401 a 406	T
D	Coda (material textural novo)	407 ao fim	T

Fonte: elaboração do autor

### Considerações a partir da análise da estrutura formal da *Noite Transfigurada*

Através do exame das relações microestruturais apresentadas acima, é possível observar a existência de um plano harmônico geral em que a tônica é rodeada pelas tonalidades situadas um semitom acima e abaixo (Mib/Réb). O mesmo ocorre com outras regiões importantes como as regiões de iv, v e III graus. Vale notar que estas são as primeiras regiões apresentadas na peça. Como já foi dito, apesar do alto cromatismo que caracteriza diversos momentos da obra, na maior parte das vezes é possível determinar claramente os centros tonais e perceber sua contraposição a momentos de maior instabilidade harmônica, que funcionam muitas vezes como transição entre as partes estáveis, ou seja, entre regiões temáticas.

Uma das primeiras coisas que chama a atenção em relação ao planejamento harmônico da peça é que a dominante, embora esteja presente como uma força relevante na peça, não surge como região harmônica em nenhum momento<sup>10</sup>, algo que foi, aliás, observado nos trabalhos de Swift (1977) e Frisch (1993). As principais regiões de contraste à tônica ocorrem com as seções em Fá maior, relativa da tônica menor, e Mi maior, supertônica.

<sup>10</sup> Embora haja uma seção em lá menor, quinto grau menor, no início da peça, como foi dito anteriormente.

A partir do exame das regiões harmônicas na peça, não é difícil perceber as razões que levaram Swift e Pfannkuch a analisarem a *Noite Transfigurada* como uma sonata. Existe um paralelo claro entre a trajetória harmônica da forma-sonata e a trajetória harmônica da *Noite Transfigurada*. Seria possível interpretar a exposição como sendo formada por um conjunto de temas A entre o compasso 1 ao 40 e um conjunto de temas B conectados por pontes de 41 a 121; um desenvolvimento permeado por alguns episódios estáveis em regiões em geral distantes da tônica de 122 a 228; e, finalmente, uma reexposição de 229 ao fim, que contém um desenvolvimento secundário entre os compassos 244 e 336.

Ainda assim, este paralelo ocorre à custa de uma certa simplificação das nuances microestruturais estabelecidas na obra. A multiplicidade de ideias e seções ainda reguladas pela harmonia tonal fazem com que a peça, do ponto de vista formal, se aproxime mais de um Rondó Mozartiano do que do esquema formal de uma sonata clássica preconizado por A. B. Marx. Observe-se, por exemplo, a forma do Andante do Concerto para Piano nº 17:

Quadro 11: Análise formal do Andante do Concerto nº17 para piano de Mozart.

Função	Subseção	Tamanho	Região	Parte
Tema	a	5c.	C	A
	b	13c.	C	
	c	8c.	C	
	d	5c.	C (Cm)	
	a	5c.	C	
Instável (transição)	e	8c.	Gm	B
	f (b)	11c.	G (Inst.)	
	d'	5c.	Gm	
Transição	g (b)	7c.	G	
Episódio	a	5c.	G	C (B')
	h (e)	6c.	Dm	
	i (d)	9c.	Dm - (F#)	
Instável (transição)	j	5c.	(G#) - C	
Tema	a	5c.	C	A
	e'	8c.	Eb	
	f' (b)	10c.	C	
	c'	12c.	C	



a	5c.	C	
k	3c.	C	
d'	6c.	C	

Fonte: elaboração do autor

O Andante do Concerto para piano 17 de Mozart também lida com uma alta quantidade de temas regulados por uma harmonia tonal. Um tema a (refrão) é rememorado após ser contrastado a outros temas (copla), como ocorreria em um rondó e, ainda assim, a harmonia agrupa estes materiais temáticos em três grandes partes à maneira de uma forma-sonata: uma exposição em que a tônica é afirmada nos primeiros 34 compassos e contraposta à uma região na dominante (até o compasso 68); um desenvolvimento, mais curto, que começa com um episódio na região de subdominante relativa (cs. 69-74) seguido por um momento de grande instabilidade harmônica que inclui a passagem pelas regiões de submediante maior da submediante maior (Fá#) e mediantes maior da mediantes maior (Sol#); finalmente, uma reexposição da tonalidade, e do tema (cs. 90 ao fim), intercalada por um episódio em Mib, relativa maior da tônica menor.

Quando reunimos as peças de Schoenberg e de Mozart com o primeiro movimento da *Phantasie* op. 17 de Schumann (ver tabela abaixo) e observamos a relação entre a forma e a harmonia, é possível percebermos uma transição gradual em direção à complexidade estrutural, em uma escala que vai do Andante de Mozart, passa pela *Phantasie* de Schumann, até finalmente chegar na *Verklärte Nacht*.

Quadro 12: Esquema formal do primeiro movimento da *Phantasie* op. 17 de Schumann.

Parte	Função	Tom	Tamanho	Compasso	Seção
a	Tema A	C	14	1	A
b	Tema A' e contraste	G	5	14	
a'	Tema A	C	9	19	
a''	Tema A	Eb	5	28	
c (b)	Tema B	cm → dm	8	33	
d (a)	Tema A "	dm	8	41	
b'	Tema A'	dm	4	49	
e	Ponte	dm → F	8	53	

d'	Tema A "	F	8	61		
b''	Tema A'	F	4	69		
f	Coda	Bb → dm	9	73		
g	Ponte de volta para Dó	Instável (ciclo 5 <sup>as</sup> )	16	82		
a'''	Tema A	C	8	97		
h	Seção contrastante	C → Eb	14	105		
a''''	Tema A	C	10	119		
c'	Tema B	gm	4	128		B
c''	Tema B	cm	24	133		
i (b)	Seção contrastante	cm	17	156		
c''''	Tema B	cm	7	173		
d''	Tema A "	Db → cm	14	181		
j	Ponte	cm	9	195		
c'''''	Tema B	fm	12	204		
c''''''	Tema B	cm	9	216		
a''''	Tema A	Eb	5	224	A'	
c'''''''	Tema B	cm	3	230		
d'''	Tema A "	cm	8	233		
b'''	Tema A'	cm	4	241		
e'	Ponte	cm	8	245		
d''''	Tema A "	Eb	8	253		
b''''	Tema A'	Eb	4	261		
f'	Coda	Ab → cm	9	265		
g'	Ponte de volta para Dó	Instável (ciclo 5 <sup>as</sup> )	12	273		
a''''''	Tema A	C	10	285		
k	Citação	C	14	294		

Fonte: elaboração do autor

Neste sentido, a declaração de Webern de que a *Noite Transfigurada* possuiria a forma de uma livre fantasia pode parecer adequada para descrever a peça de Schoenberg, desde que se ressalve que uma fantasia, uma vez materializada em som, também possui uma forma, ainda que não se conforme em modelos pré-estabelecidos e ensinados como regra em conservatórios.

## Considerações Finais

A partir das últimas considerações acima, fica aparente como a forma da *Noite Transfigurada* se coloca como a etapa derradeira do desenvolvimento de uma relação cada vez mais complexa entre a harmonia e a forma no Romantismo, ou, ao menos, em relação àquelas inseridas na tradição do Romantismo germânico. Em um artigo anterior, analisando a peça opus 33b, também de Schoenberg, escrevi as seguintes palavras:

Em um primeiro contato com a obra, ficam evidentes as dificuldades de segmentação formal e estabelecimento de relações dos materiais musicais que se colocam para a percepção. São muitos os desafios que se colocam para a escuta: a peça apresenta uma alta densidade de ideias que se sucedem rapidamente; existe, como dissemos, um cromatismo intenso que dificulta, a princípio, que o ouvinte se situe harmonicamente com relação à forma musical; e, por diversas vezes, materiais de diversas seções são apresentados simultaneamente, de maneira extremamente polifônica, o que dificulta ainda mais a segmentação formal (RODRIGUES, 2019, p. 9).

Estas linhas serviriam perfeitamente para descrever a forma da *Noite Transfigurada*, com uma diferença: enquanto na peça opus 33b as informações resultantes da inter-relação entre os parâmetros sonoros se colocam em primeiro plano a partir da escuta das relações motivicas e temáticas, que atuam como principais elementos redundantes, na *Noite Transfigurada* a harmonia ainda é uma força relevante de estruturação frente à escuta. Ela ainda cumpre um papel essencial na diferenciação das partes, estabelecendo suas funções na forma total. Em outras palavras, existe um projeto harmônico em que ainda se percebe a existência dos mecanismos fundamentais do tonalismo, responsáveis pelo aumento da redundância das relações internas colocadas pela obra nos planos micro e macro estruturais.

Por maiores que sejam as diferenças das propostas de segmentação formal dos trabalhos discutidos anteriormente, no geral eles estão ancorados em dados comprováveis materialmente no discurso sonoro da peça. Em relação à visão que relaciona a estruturação da peça com a forma-sonata, o que parece evidente após uma incursão detalhada aos meandros das relações harmônicas é que a forma-sonata se reporta à *Noite Transfigurada* na mesma medida em que a forma-sonata se configura como uma expressão da relação entre forma e harmonia no tonalismo de modo geral. Em outras palavras, a relação entre a *Noite Transfigurada* e a forma-sonata é semelhante à relação

entre a forma-sonata e qualquer outra peça tonal, no sentido que ela atua como expressão máxima do desenvolvimento da relação entre harmonia e forma no tonalismo.

De alguma maneira, a estrutura da peça se reporta diretamente à estrutura do poema, inclusive no que se refere às suas ambiguidades. Assim como no poema, ela pode ser subdividida em cinco grandes partes, análogas às estrofes (como propusemos no decorrer deste texto), mas também poderia ser subdividida em duas partes, assim como o poema, sendo a primeira parte correspondente aos compassos 1 a 228, em que predominam tonalidades menores, e a segunda aos compassos 229 ao fim, em que predominam as tonalidades maiores.

Quanto aos elementos temáticos, o que se percebe é que as repetições, mesmo na forma de variações próximas, são extremamente raras. A memória se coloca quase sempre através do processo de liquidação motivica e variação em desenvolvimento. Ao mesmo tempo em que quase nada se repete literalmente, todos os elementos parecem ser construídos uns a partir dos outros. Ainda que seja uma característica presente em diversas obras do compositor, esta estratégia de não repetir os temas, mas conectá-los através de elementos comuns que vão sendo variados pouco a pouco, se adequa perfeitamente ao conteúdo semântico e à estruturação da poesia de Dehmel: os temas musicais vão se transfigurando à medida em que a música avança...

## Referências

CUETO JÚNIOR, Amâncio. *Noite Transfigurada – Parte VI*. 2017. Disponível em: <<http://euterpe.blog.br/noite-transfigurada-parte-vi/>>. Acesso em: 16/10/2021.

DAHLHAUS, Carl. Schoenberg and Programme Music. In: *Schoenberg and the New Music*, p. 94–104. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

EASON, Andrew C. *Formal Functions in the Music of Arnold Schoenberg*. Tese (Doutorado em Filosofia). Oregon: University of Oregon, 2019.

FRISCH, Walter. *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*. L.A: University of California Press, 1993.

HAIMO, Ethan. Developing variation and Schoenberg's serial music. In: *Musical Analysis*, vol. 16, n. 3, p. 349-365, 1997.

HAUPTMANN, Moritz. *The nature of harmony and metre - primary source edition*. Charleston: Nabu Press, 2014.

MUXENEDER, Therese. *Introduction*. 2021. Disponível em: <<https://www.schoenberg.at/index.php/en/joomla-license-3/rverklaerte-nachtl-sextett-fuer-2-violinen-2-violen-und-2-violoncelli-op-4-1899>>. Acesso em: 16/10/2021.

PEDNEAULT-DESLAURIERS, Julie. Dominant Tunnels, Form and Program in Schoenberg's Verklärte Nacht. In: *Formal Functions in Perspective: Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*. editado por Steven Vande Moortele, Julie Pedneault-Deslauriers, Nathan John Martin) e Walter Bailey. Rochester: University of Rochester Press, 2015.

PFANNKUCH, Wilhelm. Zu Thematik und Form in Schönbergs Streichsextett. In: *Festschrift Friedrich Blume: Zum 70. Geburtstag*, p. 258– 71. Kassel: Bärenreiter, 1963.

RIEMANN, Hugo. *The Nature Of Harmony*. [s.l.] Ed. T. Presser, 1886.

ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton, 1998.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia*. São Paulo: Eduardo Seincman, 2011.

SCHOENBERG, Arnold. *Konstruktives in der Verklärten Nacht*. Barcelona, 1932. Disponível em: <<https://www.schoenberg.at/index.php/de/natur-online/1668-objekt6>>. Acesso em: 16/10/2020.

SCHOENBERG, Arnold. *Schoenberg's Program Notes and Musical Analyses*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

SCHOENBERG, Arnold. *Letters*. Seleccionadas e editadas por Erwin Stein. Traduzidas por Eithne Wilkins e Ernst Kaiser. London: Faber & Faber, 1964.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

SCHOENBERG, Arnold. In: *The Hollywood String Quartet plays Schoenberg and Schubert*. LP, SBT: 1031. Arnold Schoenberg (Compositor). Hollywood String Quartet: Felix Slatkin (intérprete, violino), Paul Shure (intérprete, violino), Paul Robyn (intérprete, viola) Eleanor Aller (intérprete, violoncelo) com Alvin Dinkin (intérprete, viola) Kurt Reher (intérprete, violoncelo). Los Angeles: Testament, 1950.

SHAWN, Allen. *Arnold Schoenberg's Journey*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.

SWIFT, Richard. "1/XII/99: Tonal Relations in Schoenberg's *Verklärte Nacht*." *19th-Century Music* 1. 3– 14, 1977.

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. *Schoenberg: His Life, World and Work*. [S.l.]: Schirmer Books, 1978.

WEBERN, Anton. "Schönbergs Musik". In *Arnold Schönberg*, Munich: Piper, 1912. 22– 48.

WELLESZ, Egon. 1925. *Arnold Schoenberg*. New York: Da Capo Press, 1969.

## O Quarto Elemento...

Amilcar Zani  
Universidade de São Paulo  
[amilcarzani@gmail.com](mailto:amilcarzani@gmail.com)

Heloisa Zani  
Universidade de São Paulo  
[heloisazani@gmail.com](mailto:heloisazani@gmail.com)

Resumo: Apresentar um panorama da vida de Edward Steuermann é ação imprescindível para se conhecer, entender, recuperar e reconhecer a dimensão da importância e do sentido que sua atuação como pianista, professor e compositor conferiu à Segunda Escola de Viena e à história da música do Século XX e seus desdobramentos. Este texto expõe, de maneira concisa, a trajetória de Steuermann como pianista, seu encontro com Schoenberg, seu envolvimento com a “música moderna” como performer e compositor, e o crescimento e a afirmação de suas atividades como professor. Apesar de ainda pouco conhecido do público e do meio acadêmico, sua história se caracteriza pela competência, lucidez e determinação. Sua postura sempre foi discreta e não sensacionalista, e talvez por esta razão tenha permanecido injustamente negligenciado.

Palavras-chave: Memórias, Segunda Escola de Viena, Piano, Ensino, Composição.

### The Fourth Element...

Abstract: Presenting an overview of Edward Steuermann's life is an essential action to know, understand, recover and recognize the dimension of the importance and meaning that his activities as a pianist, teacher and composer gave to the Second Viennese School and to the history of 20th century music and its effects. This work presents, in a concise way, Steuermann's trajectory as a pianist, his encounter with Schoenberg, his involvement with “modern music” as a performer and composer, the growth and affirmation of his teaching activities. Although still not well known by the public and the academic world, his life and work are marked by competence, lucidity and determination. His posture has always been discreet and not sensational, and perhaps for this reason it has remained unfairly neglected.

Keywords: Memories, Second Viennese School, Piano, Teaching, Composition.

## Introdução

Qualquer pessoa que se aproxime da Segunda Escola de Viena se depara com a dimensão que esta corrente estética teve, não apenas na mudança dos padrões e da linguagem musical no final do Séc. XIX e início do Séc. XX, mas também sua influência em toda a produção musical do Ocidente a partir da proposta transformadora de Arnold Schoenberg e de seus discípulos Alban Berg e Anton Webern. Se o papel da Segunda Escola de Viena foi determinante em relação ao movimento musical contemporâneo, para esta foi igualmente determinante a figura de Edward Steuermann. Com sua qualidade enquanto pianista e seus estudos formais de composição com Schoenberg, ele parecia predestinado ao papel de principal intérprete da escola de Schoenberg. (ADORNO, 1982, p. 311). A partir de sua atuação como ensaiador e pianista

da primeira audição do *Pierrot Lunaire* op.21 em 1912, não apenas apresentou em primeiras audições a obra para piano de Schoenberg, Webern e Berg, mas tornou-se parte essencial e insubstituível do desenvolvimento da música no Século XX.

A Coleção Clara e Edward Steuermann, na Divisão de Musica da Biblioteca do Congresso de Washington, nos Estados Unidos, abriga a documentação relativa à vida e ao trabalho de Edward Steuermann. Contém escritos, partituras manuscritas e editadas, a correspondência de Clara e Edward Steuermann e o conjunto da correspondência familiar e geral em um período que abrange cerca de sessenta anos, principalmente entre as décadas de 1930 e 1970. (STEUERMANN, 1982). A consulta e pesquisa deste material torna possível reconstruir a trajetória de Steuermann. Correspondências pessoais contém mais do que uma mera sequência de fatos e posicionamentos, e revelam um universo de informações. Este artigo apresenta uma visão geral do macrocosmo de realizações, ensinamentos, ideias, ideais e, também, de desventuras, que constituem o percurso da vida de Edward Steuermann. (ZANI, 2002, p. 15).

## Início

Edward Steuermann nasceu em 18 de junho de 1892, em Sambor, cidade no sul da Polônia<sup>1</sup>. Seu pai, Josef Steuermann, era advogado e durante dezoito anos foi prefeito da cidade, sendo respeitado pelo governo austríaco por sua habilidade política. (VIERTEL, 1969, p.7). Figura importante no desenvolvimento de sua cidade, não possuía identidade religiosa com a comunidade judaica, embora fosse judeu. Sua casa era um ponto de encontro de personalidades que vinham de Lemberg, principal cidade da Galícia. Colocava-se, social e politicamente, como cidadão polonês (Idem).

Augusta Amster, sua mãe, de ascendência austro-germânica, nasceu na Rússia e possuía uma formação musical considerável. Havia estudado piano e canto, inclusive em Viena, pois pretendia tornar-se cantora lírica. Problemas financeiros familiares obrigaram-na a abandonar seus planos e viver em Czernowitz, na Romênia, onde conheceu e casou-se com Josef

---

<sup>1</sup> Sambor situa-se na Galícia, região da Europa centro-oriental, cujo território está dividido atualmente entre a Polônia e a Ucrânia. À época do nascimento de Edward Steuermann, pertencia à coroa do Império Austro-Húngaro. Desde o Século XIV até o início da Segunda Guerra Mundial permaneceu alternadamente sob os domínios Polonês e Austríaco.



Steuermann, mudando-se com ele para Sambor<sup>2</sup>. (STEUERMANN, 1922, Caixa 2). Sua formação como cantora iria influenciar, profissionalmente, três de seus filhos: Salka<sup>3</sup>, Rosa e Edward. Um quarto filho, Zygmunt, sete anos mais novo que Edward, foi o único a não seguir uma atividade artística, tornando-se conhecido como jogador de futebol<sup>4</sup>.

Edward foi encaminhado para a música desde a infância. Sua mãe se incumbiu de sua educação musical, ao mesmo tempo que tutores se encarregavam de sua formação escolar em casa, como era costume da alta burguesia na época. Apenas os exames eram realizados no Ginásio em Sambor, os quais incluíam Latim, Grego e Alemão como disciplinas obrigatórias.

Steuermann começou a compor aos oito anos de idade, influenciado diretamente pelo gosto de sua mãe pelo *lied*. Como a prática musical era uma atividade normal na casa dos Steuermann, seu desenvolvimento musical foi bastante rápido. Uma grande predisposição para o piano, a possibilidade de contato com a produção musical para canto e o convívio com artistas e intelectuais que frequentavam as reuniões em sua casa, só contribuíram para seu crescimento como pianista e músico. Sua primeira apresentação pública foi um concerto beneficente aos nove anos de idade, quando acompanhou sua mãe em vários *lieder*, além de tocar peças para piano (STEUERMANN, 1922, Caixa 2).

Seus pais eram assinantes de um clube musical, o que proporcionou a Steuermann a possibilidade de entrar em contato com a produção musical mais recente: Strauss, Mahler, Buckner e Reger faziam parte de suas leituras cotidianas.

Consciente da necessidade que Edward tinha de intensificar seus estudos de piano, Augusta encaminhou-o a Vilem Kurtz. De origem tcheca, este pianista havia se estabelecido em Lemberg<sup>5</sup>, e era respeitado por sua seriedade e competência como músico e professor. Steuermann passou, a partir de 1904, a viajar regularmente para ter aulas com Kurtz, o qual teve uma influência decisiva em seu desenvolvimento como pianista e como músico. O interesse pela composição já se fazia presente, e a grande facilidade de Steuermann em relação ao piano

---

<sup>2</sup> Augusta Steuermann chegou aos Estados Unidos em 1944 vinda da Polônia, passando por Moscou, Vladivostok e Seattle. Após sua chegada, escreveu um pequeno ensaio autobiográfico informal e inédito, que se encontra na Coleção Clara e Edward Steuermann na Biblioteca do Congresso de Washington.

<sup>3</sup> Seu nome de batismo era Salomea Sara Steuermann, mas Salka foi o nome que adotou e pelo qual era conhecida.

<sup>4</sup> Zygmunt Steuermann foi um dos mais renomados integrantes do *Hasmonea Lwów*, o mais importante clube de futebol judeu da Polônia. Integrou por duas vezes a Seleção Polonesa de Futebol. Foi assassinado pelos nazistas em 1941, ao tentar fugir do trem que o levaria a um campo de concentração. <https://www.ynetnews.com/articles/0.7340.L-3931288.00.html> (acesso em Outubro de 2021).

<sup>5</sup> Além de Lemberg, Kurtz lecionou também em Viena e no Conservatório de Praga. Entre seus alunos, além de Steuermann, pode-se citar: Rudolf Firkusny, Artur Rodzinski, Stanislav Heller.

levou-o a buscar uma literatura que estivesse de acordo com suas aspirações a um conhecimento musical mais amplo. Na verdade, pode-se dizer que o repertório estudado com Kurz foi pequeno em relação ao progresso proporcionado pela atividade musical desenvolvida por Steuermann em sua casa. Uma vasta literatura vocal estava disponível pela atuação de sua mãe como cantora; suas irmãs também tocavam, e não faltavam parceiros que vinham a sua casa para tocar a quatro mãos arranjos de música orquestral e de câmara, uma vez que partituras chegavam regularmente de Viena pelo correio. A habilidade que Steuermann desenvolveu em ler partituras à primeira vista impressionou muito os amigos e músicos que conviviam com ele nesta época.

Ao completar dezoito anos, e tendo terminado seus estudos no Ginásio em Sambor, Steuermann foi aconselhado por Kurtz a procurar outro professor, pois este achava que já havia feito tudo o que podia pela educação musical de seu aluno. E recomendou insistentemente a Steuermann que fosse procurar Ferruccio Busoni, que já era um professor de renome na época e ia, em agosto de 1910, a Basiléia para dar uma série de *master classes*. Steuermann, aceitando os conselhos de Kurtz, tocou várias vezes para Busoni. Segundo depoimentos do próprio Steuermann, suas aulas eram ao mesmo tempo magistrais e simples: ao tocar para Busoni a Sonata em Si menor de Liszt ele, depois dos costumeiros aplausos e do infalível beijo em sua testa, disse: "Eu vou tocar esta Sonata num concerto daqui a duas semanas. Você vai ver o que eu toco diferente de você" (ZANI NETTO, 1991, p. 17). Assim Busoni conduzia suas aulas com Steuermann. Os conselhos técnicos eram ocasionais, pois achava redundante discutir técnica pianística com alunos que, por sua grande habilidade, já haviam resolvido este problema. Steuermann comentaria, anos depois, esta postura de Busoni ao saber que ele, contraditoriamente, havia publicado vários volumes com exercícios técnicos extremamente complexos.

## Berlim e Viena

Berlim era, no início do Séc. XX, um polo cultural efervescente e Busoni aconselhou insistentemente Steuermann a mudar-se para lá, por achar que seria o lugar ideal para seu desenvolvimento musical. Na verdade, Busoni não achava que Steuermann precisasse de aulas de piano, pois era um pianista já formado e maduro. Além do mais, estava ocupado demais com seus concertos e com suas composições. Era muito requisitado como pianista, mas teria preferido tocar menos e dedicar-se mais à composição.

Steuermann não teve muitas oportunidades de mostrar suas composições para Busoni. Mas ao mostrar-lhe sua Sonata para Piano, Busoni encorajou-o a continuar compondo, mostrando-se evasivo quanto ao desejo de Steuermann em buscar um estudo formal de composição. Segundo Busoni, quando não existiam rédeas nem preconceitos, a liberdade de criação, por si só, seria o melhor caminho para o desenvolvimento de um compositor.

A insistência de Steuermann em continuar questionando Busoni não conduziu a nenhuma resposta para resolver seu problema. Steuermann decidiu-se então por procurar Engelbert Humperdinck<sup>6</sup>, compositor que lecionava na Academia de Berlim. Steuermann entendeu, finalmente, a relutância de Busoni quanto ao estudo de composição na Academia. Desejava aprender contraponto, o que parecia não agradar nada a Humperdinck, que não corrigia seus exercícios que eram, na verdade, harmonizações. Estas sim, ele corrigia, e se surpreendia ao ver seu aluno piorar em vez de melhorar. Humperdinck, entretanto, estava doente e desistiu de lecionar na Academia. Mas, mesmo antes disso acontecer, Steuermann havia chegado ao seu limite e desistiu de frequentar as aulas. Suas composições já o conduziam à atonalidade e à dissonância.

Busoni sugeriu então que Arnold Schoenberg poderia talvez ser um professor mais adequado. E certa noite, ao se reunirem em um restaurante após um concerto de Busoni, este pegou Steuermann pelo braço e levou-o a uma mesa onde estava Emil Hertzka, diretor da Editora Universal, acompanhado por um homem quase calvo e sua mulher, e disse: "Deixe-me apresentar-lhe o Sr. Steuermann, um aluno extremamente dotado e que gostaria de estudar com você". Schoenberg tirou sua agenda do bolso e disse: "Então, quando você gostaria de começar?". Pego de surpresa, Steuermann conseguiu gaguejar: "Na semana que vem". Este foi o início de uma relação que deveria se estender até a morte de Schoenberg em 1951. (STEUERMANN apud SCHULLER, 1964, p. 25).

Os encontros com Schoenberg eram quase que diários, e a proximidade com seus alunos permitia a construção de um diálogo que abordava suas próprias composições, e não a correção específica das peças de seus alunos. Seu foco era mais dirigido às questões estéticas e artísticas do que às técnico-musicais. Schoenberg havia terminado de escrever seu *Harmonielehre* e se dizia cansado dos pensamentos teóricos (STUCKENSCHMIDT, 1977, p.135). Várias vezes

---

<sup>6</sup> Humperdinck, compositor alemão nascido em 1854, escreveu várias óperas, sendo a mais conhecida *Hänsel und Gretel*, cuja estreia se deu em Weimar, sob regência de Richard Strauss. Lecionou na Academia de Artes de Berlim de 1911 a 1920.

resolvia questões técnicas de escrita através de exemplos que buscava na literatura. Citava e mostrava trechos de filósofos como Schopenhauer, comparando a estrutura dos textos com a estrutura da obra musical.

Conhecer Schoenberg também foi, sem dúvida, o fator decisivo para o crescimento e a consolidação da carreira de Steuermann como pianista. O gosto e o entusiasmo de Steuermann em relação à música contemporânea, o entendimento da nova linguagem musical propiciado por sua própria atividade como compositor, a sua incrível facilidade em relação ao piano e, por que não dizer também, seu encantamento em relação à figura de Schoenberg, faziam dele o intérprete ideal da música de seu mestre (VIERTEL, 1969, p.56).

Steuermann começou imediatamente a apresentar as obras de Schoenberg em público: as Peças Para Piano op. 11, as Pequenas Peças op. 19; acompanhou ao piano as *George-Lieder* ou *Das Buch der hängenden Gärten* (O Livro dos Jardins Suspensos) op. 15 e fez uma redução para piano do *Erwartung* op.17. Talvez o maior desafio tenha sido para ele, na época, ensinar a Albertine Zehme a parte do *Sprechgesang* do *Pierrot Lunaire*. Steuermann tocou a parte de piano no conjunto instrumental que a acompanhou pela primeira vez na estreia desta peça, que causou muito impacto e grande escândalo (STEUERMANN apud SCHULLER, 1964, p.22-35). Steuermann realizou turnês pela Alemanha, Áustria e Tchecoslováquia apresentando não apenas o *Pierrot*, mas as outras composições de Schoenberg.

Também em 1912, Steuermann encontrou Webern e Berg pela primeira vez. Webern estava morando em Zehlendorf, perto de Schoenberg, e Berg vinha regularmente visita-los. Estabeleceu-se entre eles uma relação extremamente forte, que tinha como centro a figura carismática de Schoenberg.

Clara Steuermann, que foi aluna de Schoenberg na UCLA – Universidade da Califórnia Los Angeles - comentaria, muitos anos depois:

Schoenberg exercia uma enorme influencia em qualquer pessoa que se aproximasse dele. [...] minha vida musical transformou-se a partir da primeira aula que tive com ele... Schoenberg possuía sem dúvida uma personalidade contundente. Não posso dizer se positiva ou negativa; era extremamente forte e dependendo da potência do caráter da outra pessoa, poderia impactá-la com maior ou menor intensidade (SMITH, 1979-1980, p. 265).

Webern e Berg ficaram igualmente impressionados com a habilidade de Steuermann ao piano, e a partir de então, pode-se dizer que Steuermann passou a ser o "pianista oficial" do grupo. Webern era também um ótimo pianista e havia feito com Schoenberg um arranjo de suas Cinco Peças para Orquestra para dois pianos a oito mãos. Steuermann tocava em um dos pianos

com Louis Closson, um aluno de Busoni; e Webern no outro com Louis Gruenberg. As apresentações deste tipo de música eram consideradas uma heresia, e encontraram sempre uma grande oposição por parte do público<sup>7</sup>.

Schoenberg precisava da colaboração de alguém que solucionasse o problema que, então, parecia ser o mais importante: como resolver, técnica e musicalmente, a interpretação de sua obra para piano. Um estudo pianístico especializado, minucioso e aprofundado se fazia necessário: as melodias caracterizavam-se por grandes intervalos e por uma aparente descontinuidade; o ritmo era intrincado, pelo uso de uma variedade enorme de sutilezas de acentuação que mascaravam os tempos fortes; havia o problema da sonoridade, que além de pedir um equilíbrio perfeito, exigia um estudo altamente especializado de pedalização (STUERMANN, 1989, p.183). As indicações de Schoenberg nas partituras eram tão numerosas que beiravam o exagero. E Steuermann se apresentou como a figura ideal não somente para desvendá-las, como também para divulgá-las. Esta foi uma tarefa à qual se empenhou, desde então, até o fim de sua vida<sup>8</sup>.

As atividades musicais de Steuermann foram interrompidas bruscamente pela I Guerra Mundial. Seu desejo de se alistar no exército austríaco, apesar da oposição de sua família, era bastante forte. Mas uma pequena deficiência visual impediu-o de realizar este desejo. Ao ser rejeitado pelo exército, apresentou-se na Legião Polonesa e foi designado para servir no escritório do Oficial de Saúde em Przemysl, uma cidade austríaca no sudeste da Polônia, nos Montes Cárpatos. Seu superior sentiu-se extremamente envaidecido por ter entre seus subordinados um grande pianista; e como era um músico amador, providenciou um piano para que Steuermann pudesse manter suas atividades musicais. Neste período Steuermann trabalhou na redução de duas obras de Schoenberg: a parte instrumental da *Glückliche Hand*<sup>9</sup> op. 18 (A Mão do Destino) e a Sinfonia de Câmara n.1 op. 9 para piano solo.

<sup>7</sup> O primeiro ensaio desta obra se deu em 23 de janeiro de 1912. Schoenberg escreveu em seu diário: “Grande decepção. Meus alunos são melhores que os de Busoni? Eles são melhores músicos e acredito também que sejam pessoas mais inteligentes. Gruenberg é especialmente muito ruim. ... não tem ritmo. É difícil ensaiar algo assim. Fica difícil para mim dizer se estão juntos. Sinto falta dos sons! Das cores! O piano é, afinal das contas, apenas um instrumento. Mas menos para músicos do que para pianistas. Seria esta a razão de ser tão popular?” (STUCKENSCHMIDT, 1977, pag. 156).

<sup>8</sup> Em 1966, a Editora Universal iniciou a publicação da Edição Completa da obra de Arnold Schoenberg. O volume contendo sua obra integral para piano foi editado por Edward Steuermann, mas lançado apenas em 1968, quatro anos após a sua morte.

<sup>9</sup> Versão para Dois Pianos, Coro e Solista. Esta obra foi apresentada em primeira audição no Brasil pelos autores deste artigo, com o Coral da OSESP e regência de Naomi Munakata. Sala São Paulo, SP, 31 de outubro de 2004.

As folgas do exército eram passadas na casa da família, em Wychylowka, que tinha sido em parte requisitada pelo exército e transformada em quartel general. Rosa e Salka, suas irmãs, haviam se tornado enfermeiras da Cruz Vermelha. Mas logo toda a família foi obrigada a se refugiar em Viena, pois o exército russo havia tomado a Galícia. Edward realizou concertos para a Cruz Vermelha, Rosa foi para Hamburgo para continuar seus estudos de teatro, e Salka permaneceu em Viena. Na primavera de 1915 as forças germânicas expulsaram os russos da Galícia e os Steuermann puderam voltar para sua casa a qual, conforme diria Salka anos mais tarde, havia sido menos poupada pelos ratos do que pelos bombardeios dos exércitos (VIERTEL, 1969, p.70).

Ao se desligar do exército, com o fim da guerra, Edward Steuermann decidiu fixar-se em Viena, onde iria permanecer até 1936. Os anos de guerra haviam aproximado Edward de Webern, Alexander von Zemlinsky (cunhado de Schoenberg), Rainer Maria Rilke, Franz Kafka e Karl Kraus. Schoenberg estava morando em Mödling, perto de Viena; Berg também mudou-se para Viena; Webern estava sempre perto de Schoenberg. E Rudolph Kolisch<sup>10</sup>, violinista que se tornaria um grande amigo de Steuermann, iniciava também seus estudos com Schoenberg. A Segunda Escola de Viena havia se definido.

O confronto com a realidade do final da guerra, em 1918, não foi fácil. A situação era desastrosa, a inflação conduziu todos a um estado de miséria. Mesmo assim, a magnitude que a sociedade alemã atribuía à atividade musical reforçou a reputação dos alemães como “um povo musical”. A Alemanha já havia produzido compositores, regentes e intérpretes notáveis. Havia criado conservatórios que atraíam estudantes de vários países, e abrigava mais orquestras e casas de ópera do que qualquer outra localidade do mundo (APPLEGATE, POTTER, 2002, p.21). Foi neste cenário que Schoenberg, "sempre cheio de ideias" segundo Steuermann, idealizou a "Sociedade de Apresentações Musicais Particulares"<sup>11</sup>.

A "Sociedade" foi a primeira a se dedicar à música do Século XX, e sua proposta era clara: os concertos eram dedicados às pessoas que se filiavam e o pagamento variava de acordo com a situação financeira de cada sócio. Estes deveriam ir às apresentações, cujo programa só era dado a conhecer na hora. Não era permitido aplaudir nem fazer qualquer espécie de

---

<sup>10</sup> Rudolph Kolish, violinista, foi responsável por inúmeras primeiras audições de compositores da música do Século XX, incluindo Bartok, Debussy, Alban Berg e Schoenberg, de quem foi aluno. Foi fundador do *Kolish Quartet*, inicialmente conhecido como *Neues Wiener Streichquartett*, e mais tarde como *Pro Arte Quartet*. Sua irmã, Gertrud, iria se tornar a segunda esposa de Arnold Schoenberg.

<sup>11</sup> Os autores do artigo optaram por esta tradução para o português: do alemão: *Verein für Musikalische Privataufführungen*, do inglês: *Society for Private Musical Performances*.

comentário a respeito das obras apresentadas, a fim de não deixar que qualquer pressão por parte da plateia viesse a resultar em críticas ou julgamentos. (SHAWN, 2003, p.177). O primeiro concerto foi um evento histórico: Steuermann tocou a Primeira e a Quarta Sonatas de Scriabin e um arranjo da Sétima Sinfonia de Mahler para piano a quatro mãos com Bachrich<sup>12</sup>, sob regência de Schoenberg. Entre 1918 e 1921, foram realizados 113 concertos na Sociedade. (STEUERMANN apud SCHULLER, 1964, p.23).

Havia uma hierarquia para supervisionar as apresentações da "Sociedade": Berg, Webern, Steuermann, e posteriormente Erwin Stein<sup>13</sup>, davam suporte às apresentações, mas a autoridade principal era a de Schoenberg.

Nos concertos da "Sociedade", Steuermann tocou as Elegias e as Sonatinas de Busoni; *Gaspard de la Nuit*, de Ravel; a Sonata de Berg, a *Piano Rag Music* e as *Easy Pieces* (para piano a quatro mãos) de Stravinsky. Com Rudolph Serkin, tocou também um arranjo de *Petroushka*, para piano a quatro mãos. Foi o primeiro a tocar, na "Sociedade" e posteriormente em turnês, o Primeiro Caderno dos Estudos de Debussy. Havia também concertos da "Sociedade" realizados especialmente para editoras de música, com leituras de partituras de inúmeros compositores. Steuermann tocou a Sonata de Ludwig Zenk<sup>14</sup> para a Editora Universal, que a publicou. Arrependeu-se amargamente, anos depois, ao descobrir que Zenk havia se tornado um nazista convicto (ZANI NETTO, 1991, p.28).

A maior dificuldade para a "Sociedade" era contratar instrumentistas. Schoenberg insistia sempre em pagar os músicos, o que tornava as apresentações quase sempre impossíveis de serem realizadas como todos gostariam.

Steuermann, quando necessário, fazia reduções de partes instrumentais e tocava num grande harmônio, comprado para suprir a falta de músicos.

Na década de 1920, Steuermann encontrou vários compositores: Milhaud, Hindemith, Poulenc, Ravel. Alma Mahler ofereceu uma recepção para Poulenc e Millhaud, que havia regido uma apresentação do *Pierrot Lunaire* em Paris. Nesta ocasião, Steuermann tocou seu arranjo da Sinfonia de Câmara nº 1 op.9 de Schoenberg e este regeu uma apresentação do

---

<sup>12</sup> Ernst Bachrich – compositor, regente e pianista austríaco. Aluno de Schoenberg, regeu a Opera do Povo em Viena e foi um dos organizadores da série de concertos “Musica do Presente”. Foi morto pelos nazistas no campo de concentração de Lublin, na Polônia, em 1942.

<sup>13</sup> Erwin Stein - regente e musicólogo austríaco, foi um dos primeiros alunos de Schoenberg. Trabalhou como editor para a Editora Universal em Viena, e posteriormente para a Boosey & Hawkes em Londres.

<sup>14</sup> Ludwig Zenk estudou Teoria e Composição com Anton Webern de 1921 a 1925 e regência com Hermann Scherchen. Foi secretário da Sociedade Internacional de Música Contemporânea.



*Pierrot*. Milhaud respondeu regendo partes daquela obra, para mostrar a Schoenberg sua própria versão. Para Steuermann, o fato mais marcante deste encontro foi, entretanto, o convite que Milhaud e Poulenc lhe fizeram para que jantassem no Hotel Bristol. Era 1920, e quase não havia comida em Viena por causa da inflação. Steuermann comentaria, anos mais tarde, que esta havia sido sua primeira refeição decente daqueles últimos anos (STEURMANN apud SCHULLER, 1964, p.22-35). O encontro com Ravel aconteceu mais ou menos na mesma época. Os dois tocaram, também na casa de Alma Mahler, a versão para piano a quatro mãos de *Ma Mère L'Oye* e da *Rhapsodie Espagnole* para o regente Oskar Fried<sup>15</sup>, que pretendia fazer um concerto com obras de Ravel e sempre gostava de ouvir antes as obras executadas ao piano. Ravel impressionava muito os compositores da Escola de Viena, especialmente Webern, que adorava as Canções Mallarmé, por achar que eram próximas às ideias de Schoenberg.

Mas, ainda naquele ano, Schoenberg partiu para a Holanda e a "Sociedade", sem seu idealizador, perdeu a força e não conseguiu manter sua programação com o mesmo nível de assiduidade nem de frequência (McCOY, 1999, p. 6). Pouco a pouco foi se extinguindo, até parar completamente suas atividades em 1923.

A finalidade inicial da Sociedade havia completado seu propósito: apresentar e divulgar a produção musical contemporânea através de apresentações planejadas e de qualidade, exaustivamente ensaiadas. Um aspecto de inegável importância foi o ganho pedagógico resultante da participação dos jovens músicos nas suas atividades: organizar apresentações, programar os ensaios, recrutar músicos, fazer arranjos das mais variadas obras para as mais inusitadas formações instrumentais. (CALICO, 2010, p.143).

Steuermann continuou a se apresentar com Rudolph Kolisch em concertos que privilegiavam a produção musical contemporânea. Mas mesmo assim, suas carreiras começaram a seguir caminhos diferentes. Steuermann dedicou-se a construir sua carreira como pianista e também como professor. Os laços de amizade que o ligavam a Kolisch permaneceram inalterados, embora ambos se mantivessem afastados por muito tempo e somente viessem a se reencontrar anos mais tarde nos Estados Unidos. Durante anos se corresponderam através de cartões postais, que continham no final lances de xadrez, outra paixão que os unia (STEURMANN, 1982, Caixa 4).

---

<sup>15</sup> Oskar Fried – Regente e compositor alemão, estudou com Engelbert Humperdink e foi o primeiro regente a gravar uma Sinfonia de Gustav Mahler, de quem era grande admirador. Tornou-se cidadão soviético em 1940.

Os verões continuaram a reunir a família em Sambor ou nas Montanhas Tatra, nos Alpes Austríacos. Salka havia se casado com Berthold Viertel, escritor, poeta e dramaturgo. Rosa também havia se casado com um diretor de teatro, Josef Gielen, pessoa de grande projeção nos meios intelectuais europeus.

Durante os anos de 1922 a 1936, Steuermann empenhou-se ao máximo em se projetar como pianista. Os programas de concertos, críticas, e sua correspondência, são prova de seus esforços nesse sentido. Mesmo sem a ajuda de um empresário, suas apresentações eram cada vez mais numerosas e suas viagens pela Europa cada vez mais frequentes. Apesar de ter seu nome associado aos músicos da Segunda Escola de Viena, de se dedicar à divulgação da música de seu tempo, o repertório de Steuermann era muito extenso e incluía a música do passado com a mesma intensidade que dedicava à música contemporânea.

Uma grande amizade com Edward Clark, um ex-aluno de Schoenberg que após a guerra fora contratado pela BBC de Londres, permitiu que Steuermann viajasse inúmeras vezes à Inglaterra para gravar apresentações para o Terceiro Programa da BBC, o qual era dedicado à música erudita e transmitido para toda a Europa, com grande audiência.

Steuermann, durante os anos vinte, viajava regularmente a Praga para dar aulas de piano. Mas foi aos poucos diminuindo essa atividade, uma vez que era cada vez mais requisitado pelos compromissos de sua carreira de pianista. Fez várias turnês para apresentar o *Pierrot Lunaire*, tendo como solista Marya Freund<sup>16</sup> ou Erika Stiedry-Wagner<sup>17</sup>. E durante algum tempo excursionou com um trio por cidades da Itália, França e Espanha.

O início efetivo de sua carreira como professor foi em 1932, quando concordou em lecionar em duas escolas de música na Polônia. Viajava duas vezes por mês para dar aulas. Além disso, começou também a lecionar em Viena. Em 1936, com a ameaça da ascensão crescente do Nazismo, Steuermann começou a pensar seriamente em deixar a cidade. A Academia de Música de Viena ofereceu-lhe a oportunidade de lecionar, mas ele negou.

---

<sup>16</sup> Cantora, nasceu em Breslau, Polônia, em 1876. Interprete de seus contemporâneos, estreou os *Gurrelieder* de Schoenberg em 1913 e também realizou a *Sprechstimme* das primeiras apresentações do *Pierrot Lunaire* em francês e inglês.

<sup>17</sup> Cantora e atriz, foi a intérprete considerada ideal por Schoenberg para substituir Albertine Zehme na *Sprechstimme* do *Pierrot Lunaire*. Juntamente com Steuermann e Rudolf Kolish, participou da gravação histórica feita em 1940 em Nova Iorque, regida pelo próprio Schoenberg. Referência: Masterworks Portrait – MPK 45695. CBS, Europe, 1989.CD.

Heinrich Neuhaus<sup>18</sup>, seu amigo dos tempos de estudante em Berlim e que lecionava no Conservatório de Moscou, havia recebido um convite para lecionar também no Conservatório de Kiev, na Rússia, e convidou-o para assumir *master classes* e dar concertos. Além disso, a irmã de Steuermann, Salka Viertel, que já vivia nos Estados Unidos há bastante tempo, insistia muito para que fosse encontra-la. Por mais singular que possa parecer, a razão pela qual Steuermann optou em ir para a América deve-se exclusivamente ao fato de o passaporte para os Estados Unidos haver chegado antes da permissão para viajar para a Rússia. Bastante preocupado com a incerteza do futuro que o aguardava, Steuermann partiu para a América, após uma escala em Londres aonde gravou um programa na BBC (STEUERMANN, 1989, p. 17).

## Estados Unidos

Edward Steuermann chegou nos Estados Unidos, mais precisamente em Nova Iorque no fim de maio de 1936 com Margaret, sua filha, que tinha então 11 anos de idade. Margaret Steuermann nasceu em 12 de julho de 1925 e faleceu recentemente em Nova Iorque em 18 de novembro de 2021. Sua mãe, Hilda Merinsky, havia sido aluna de Edward. Casaram-se em 1922 e se separaram em 1927 (BERG, 2016, p. 282).

Após passar alguns dias hospedado na casa de amigos, Steuermann foi para Los Angeles onde, após muitos anos, reencontrou sua irmã Salka, que já morava nos Estados Unidos desde 1928. Passando de atriz a roteirista em Hollywood, havia alcançado reconhecimento por ter escrito os roteiros de vários filmes de Greta Garbo, de quem era amiga: *Ana Karenina* e *Rainha Cristina* estavam entre eles (RIFKIND, 2020, p.263).

A casa de Salka, em Mabery Road, havia se tornado um verdadeiro centro de recepção às pessoas que chegavam à América. Artistas e intelectuais que começaram, como Edward, a imigrar para os Estados Unidos fugidos do nazismo, sempre encontraram em Salka o apoio, a amizade e o carinho para começarem uma nova vida. Muitos deles eram convidados a fazer parte do corpo docente das universidades americanas e o Departamento de Imigração tinha, como única exigência para conceder um visto de permanência no país, o domínio do idioma. Geralmente esta exigência era burlada pela influência das próprias universidades, mas quando isto não acontecia, havia a necessidade de se aprender a língua e submeter-se a um exame. Salka

---

<sup>18</sup> Pianista e professor de origem alemã e polonesa. Lecionou no Conservatório de Moscou de 1922 a 1964. Entre seus alunos estão: Sviatoslav Richter, Emil Gilels, Radu Lupu. Seu livro “A Arte de Tocar Piano” tornou-se um clássico da temática da técnica pianística.

conhecia inúmeras personalidades que trabalhavam na indústria cinematográfica: atores, produtores, diretores, roteiristas. Pode, assim, colocar vários de seus protegidos nas casas destas pessoas para trabalharem como motoristas, governantes, secretários. Era uma maneira eficiente de proverem seu sustento e aprenderem inglês rapidamente, a fim de obterem o visto de permanência (ZANI NETTO, 1991, p.34).

Os meses que Steuermann passou em Los Angeles foram marcados por uma grande inatividade musical. Schoenberg também estava morando na Califórnia, uma vez que havia emigrado para os Estados Unidos em 1933. Poucos recitais foram marcados em São Francisco e Los Angeles. O único concerto importante foi uma apresentação do Primeiro Concerto de Beethoven para piano e orquestra sob a regência de Otto Klemperer, no Hollywood Bowl, que obteve enorme sucesso (RIFKIND, 2020, p.181). Era urgente a necessidade de sair em busca de melhores oportunidades. Por mais que sua irmã Salka insistisse para que ficasse na Califórnia, Steuermann decidiu mudar-se para Nova Iorque. Aí moravam velhos amigos: Mark Brunswick e Roger Sessions. Antigos alunos, europeus que haviam imigrado antes dele (Fritz Jahoda e Irving Wassermann), e até mesmo americanos que haviam estudado com ele na Europa, moravam em Nova Iorque e provavelmente poderiam indicar-lhe novos alunos. Mas a incerteza era muito grande (ZANI NETTO, 1991, p.34).

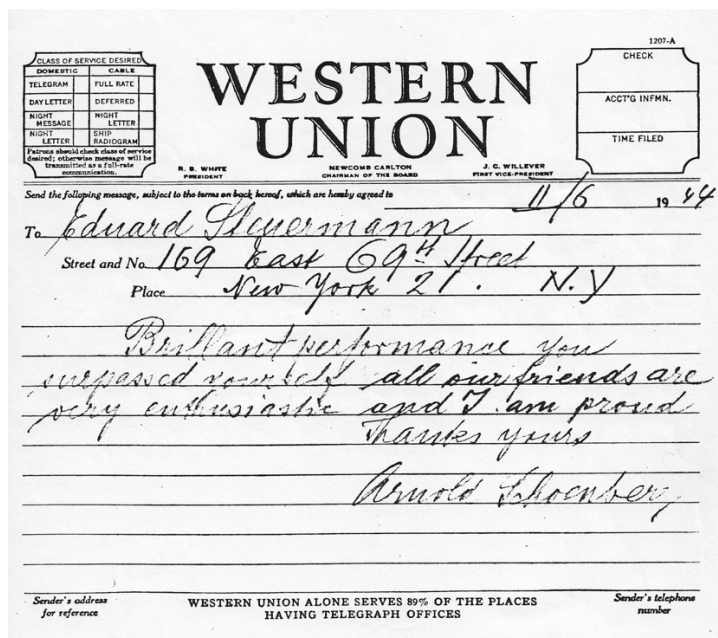
Sua primeira apresentação em Nova Iorque aconteceu em 1937, no Town Hall. As cartas escritas para seus familiares e amigos comprovam quão duros foram seus primeiros anos naquela cidade (STEUERMANN, 1982, Caixa 2). Sua irmã Rosa havia mudado para Buenos Aires com seu marido, Josef Gielen e seus dois filhos, Michael e Carola. Michael Gielen, que mais tarde viria a se tornar músico e regente de reconhecimento internacional era, como dizia Steuermann, o único membro de sua família que se interessava por música na época, e a correspondência entre eles era intensa. O interesse e o gosto de Michael pela música contemporânea foram grandemente incentivados por Steuermann. Michael Gielen dedicou-se, enquanto regente, a divulgar a produção musical do Século XX.

Durante anos, Steuermann não teve sequer um lugar seu para morar. Alugava parte de apartamentos de pessoas amigas e não tinha nenhuma espécie de mobília; apenas um piano, nem sempre de cauda, também alugado. Um convite para apresentar uma série de palestras e conferências sobre pedagogia pianística na New School, em 1944, não teve o retorno que pretendia. Acreditava que esta seria uma boa oportunidade para que algumas portas se abrissem e que suas expectativas em divulgar sua atuação como compositor e intérprete se

concretizassem. Mas a desorganização da divulgação fez com que ninguém se inscrevesse, e o evento foi cancelado. Por outro lado, músicos que o tinham conhecido na Europa aconselhavam alunos a procurá-lo e sua reputação como professor foi se firmando cada vez mais.

Um grande acontecimento marca o início do ano de 1944: em 06 de fevereiro Steuermann estreou o Concerto para Piano e Orquestra op.42 de Schoenberg, sob regência de Leopold Stokowski<sup>19</sup>. O concerto, patrocinado pela General Motors, foi transmitido pela NBC em rede nacional e teve grande repercussão (STUCKENSCHMIDT, 1977, p. 465). No mesmo dia, Schoenberg envia a Steuermann o telegrama que se vê a seguir:

Figura 1: Telegrama de Schoenberg cumprimentando Steuermann pela estreia do Concerto para Piano Op. 42<sup>20</sup>.



Fonte: STEUERMANN, C., 1982, Caixa 7.

Poucos dias depois, Steuermann recebeu uma carta de uma aluna de Schoenberg: (STEUERMANN, C., 1982, Caixa 7).

Caro Sr. Steuermann:

Durante os últimos três anos tive o privilégio de estudar com seu colega e amigo, Arnold Schoenberg, na Universidade da Califórnia em Los Angeles, e tenho inclusive sido sua assistente. Em menos de duas semanas eu pretendo completar os créditos para conseguir o título de Mestre de Artes em Música. Já estudei piano, mas à medida que as aulas com o Sr. Schoenberg foram ficando mais complexas, eu achei que não era mais possível continuar estudando seriamente piano e ao mesmo tempo os problemas teóricos da

<sup>19</sup> A gravação original pode ser encontrada em: <https://soundcloud.com/daniel-plante-511223801/schoenberg-piano-concerto-op-42-1944-02-06-nbc-stokowski-steuermann-wpbroadcast> (Acesso em Outubro de 2021).

<sup>20</sup> “Interpretação brilhante você se superou todos nossos amigos estão extasiados e eu estou orgulhoso. Obrigado, sinceramente. Arnold Schoenberg” (Tradução nossa).

música; [...] deveria tomar uma decisão, então eu achei que o trabalho com os Sr. Schoenberg era precioso e necessário demais para ser levado superficialmente. Entretanto, meu propósito agora é voltar ao piano e dedicar meu tempo recuperando a familiaridade com o teclado, mas ainda mais, tornar-me uma pianista 'musicista'.

A carta era de Clara Silvers, e foi escrita em Los Angeles no dia 18 de fevereiro. Depois de uma breve apresentação, ela revela seus planos de mudar-se para Nova Iorque com o propósito de continuar seus estudos de piano e tornar-se sua aluna.

[...] O Sr. Schoenberg, ao conversarmos sobre os planos para meus estudos futuros, recomendou-me o Sr. como sendo a única pessoa com quem poderia alcançar meus objetivos. Isto me agradou bastante porque eu já queria há muito tempo estudar com o Sr. - o que até agora não foi possível por causa de meu trabalho na Universidade.

Eu pretendo chegar em Nova Iorque em março. Se o Sr. não estiver muito ocupado, eu gostaria muito de encontrá-lo e conversar com o Sr., esperando que possa aceitar-me como sua aluna (Ibid.).

E encerra, informando que na carta há um recado de Schoenberg (manuscrito), apresentando-a e fazendo um breve relato de suas atividades, além de situar duas de suas amigas que estavam estudando com Steuermann.

[...] Segue junto com esta carta um bilhete do Sr. Schoenberg, que poderá lhe dar uma ideia de minha formação. Também, em Nova Iorque, mora uma amiga minha e colega de universidade, Anni Bergmann, que poderá lhe dar informações a meu respeito. Ela trabalhou um pouco com sua mulher. Também Ada Kopetez<sup>21</sup>, que é sua aluna atualmente.

É difícil expressar em uma carta o que significa para mim trabalhar com um grande músico como o Sr. Ficaria grata se o Sr. me respondesse se é possível, e quando poderia encontrá-lo depois que chegar a Nova Iorque (Ibid.).

Na sequência, na mesma carta, encontra-se o recado manuscrito de Schoenberg que pode ser lido a seguir:

Querido Steuermann:

Eu já lhe falei a respeito da Srta. Silvers. Ela tocou a minha Sinfonia de Câmara n. II para dois pianos, com o Sr. Stein, muito bem. Ela é muito musical e estudou bastante contraponto e composição. Foi também minha assistente em aulas e se saiu muito bem. Acho que você gostará muito de conhecê-la.

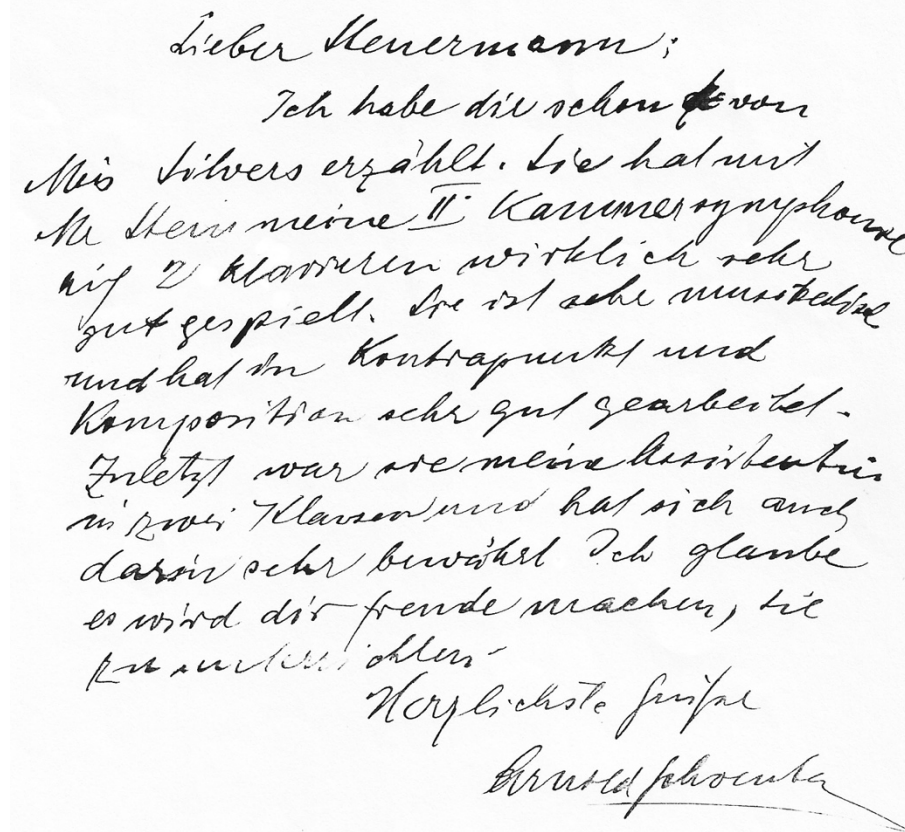
Um abraço, Arnold Schoenberg.

---

<sup>21</sup> Ada Kopetez nasceu em Nova Iorque e foi aluna de James Friskin e Edward Steuermann. Lecionou na Manhattan School of Music e na Columbia University.



Figura 2: Bilhete manuscrito de Schoenberg a Steuermann na carta de Clara Silvers.



Lieber Steuermann;  
Ich habe dir schon ~~von~~  
Miss Silvers erzählt. Sie hat mit  
Mr Stein meine II Kammermusik  
auf 2 Klavieren wirklich sehr  
gut gespielt. Sie ist sehr musikalisch  
und hat den Kontrapunkt und  
Komposition sehr gut gearbeitet.  
Zuletzt war aus meine Absicht  
in zwei Klavieren und hat sich auch  
dafür sehr bemüht. Ich glaube  
es wird dir Freude machen, sie  
zu hören.  
Hochachtungsvoll  
Arnold Schoenberg

Fonte: STEUERMANN, C., 1982, Caixa 7.

Clara Silvers chegou a Nova Iorque na primavera de 1944, e imediatamente começou a ter aulas de piano com Edward Steuermann. Encontrou-o morando como inquilino de Elissa Landi<sup>22</sup>, apenas com seu piano. Clara era uma mulher extremamente ativa e dinâmica e logo começou a se preocupar com Steuermann, a cuidar de sua vida e de sua carreira. Ela conseguiu convencê-lo a alugar um pequeno apartamento na *West 73rd. Street*, no outono do ano seguinte. Finalmente iria ter condições de se estabelecer em um lugar onde pudesse organizar sua vida, seus pertences; ter um instrumento para estudar, compor e dar aulas, além de receber seus alunos e amigos. Foi o primeiro lugar que pode chamar de casa desde que saíra da Europa, nove anos atrás.

No mesmo ano em que Clara chegou a Nova Iorque, Steuermann convidou-a a fazer o curso de verão no Black Mountain College, perto de Asheville, na Carolina do Norte, onde havia sido convidado a lecionar. Foi uma experiência que nunca mais saiu de sua memória, pois jamais conhecera em sua vida um músico com tanta sensibilidade, tanto talento e tanto

<sup>22</sup> Elissa Landi foi uma atriz italiana, popular nos filmes de Hollywood nos anos de 1920 e 1930.



conhecimento. Além disso, em Black Mountain ela pôde encontrar e conhecer outros músicos como Rudolph Kolisch e Gunther Schuller que eram para ela, juntamente com Steuermann, "músicos que abriam as portas", o que em seu entender significava pessoas de visão ampla e libertas de preconceitos. Estas eram as pessoas que para Edward e Clara se tornaram uma espécie de família, e que assim permaneceram por toda a vida.

O ano seguinte também possibilitou a Steuermann uma experiência didática inédita: participar do curso de verão realizado no Instituto de Música do Kenyon College de Gambier, Ohio. Era uma proposta inédita, de realizar um curso cujo objetivo principal era substituir qualquer rigidez curricular por cursos livres, audições públicas e *master-classes*, onde qualquer pessoa poderia participar, conviver com os músicos e discutir em grupos quaisquer questões que fossem levantadas. Através desse curso Steuermann começou a ter seu nome reconhecido como um grande professor de piano (ZANI NETTO, 1991).

Ao mesmo tempo que estudava com Steuermann, Clara trabalhava como editora musical e era o principal contato entre Schoenberg e seus editores. A obra de Schoenberg editada nos Estados Unidos, tanto as partituras quanto os livros, devem a Clara todos os estágios de realização, desde as revisões até sua publicação.

Steuermann passou a dedicar-se cada vez mais à atividade pedagógica, pela necessidade de prover seu sustento. A partir de 1948, passou a dar aulas na Juilliard School de Nova Iorque, nos cursos de verão.

Em 1948, Steuermann foi também convidado para lecionar no Conservatório de Música de Filadélfia, que é o conservatório mais antigo dos Estados Unidos. Olga Samaroff<sup>23</sup>, que lecionara naquela instituição por tantos anos, havia falecido; seu lugar estava vago e era necessário que alguém a substituísse. Um de seus ex-alunos, que também havia estudado com Steuermann, apresentou-o a Maria Ezerman Drake, Diretora do Conservatório, e a partir de então, até 1964, Steuermann viajou regularmente à Filadélfia para lecionar.

Pianistas que se tornaram importantes interpretes, como Lili Krauss, Moura Limpany, Alfred Brendel, Augustin Anievas, Joan Rowland, Jacob Gimpel, Russell Sherman, David Porter, Menahem Pressler, Jacob Maxim, foram seus alunos (Ibid.).

Mas desde sua chegada a Nova Iorque, Steuermann estava, de certa maneira, isolado e se perguntava se não deveria ir para Los Angeles, aonde estavam seus companheiros de Europa:

---

<sup>23</sup> Pianista, crítica musical e professora. Foram seus alunos: Rosalyn Tureck, William Kapell, Alexis Weissenberg.

Schoenberg, Thomas Mann, Hanns Eisler e Bertold Brecht. Também os convites e oportunidades de se apresentar como pianista eram raros, uma vez que as pessoas ligadas a Schoenberg não eram muito bem vistas, em grande parte pela rivalidade criada entre os alunos e apoiadores de Schoenberg e os de Stravinsky. Tal polaridade era mais motivada pela atitude rígida de Schoenberg, que chegava a proibir que seus alunos fossem a concertos que apresentassem obras de Stravinsky (NEWLIN, 1980, pg.301). Constituíram-se assim dois polos: Schoenberg/ Roger Sessions e seguidores do dodecafonismo de um lado, Stravinsky/ Aaron Copland e neoclássicos, de outro. Também a divulgação e apresentação da produção dos compositores do círculo de Schoenberg foram extremamente prejudicadas pelo fato das partituras editadas pela Editora Universal de Viena não estarem disponíveis por mais de uma década, desde a invasão da Áustria por Hitler, em 1938.

Esta realidade se modificou apenas quando Dimitri Mitropoulos assumiu a direção da Filarmônica de Nova Iorque em 1949, quando Steuermann e seu círculo de interpretes e compositores passaram a ser mais aceitos e respeitados e ter acesso às principais salas de concerto de Nova Iorque. (SCHULLER apud NEWSON, 1995).

O relacionamento entre Edward Steuermann e Clara Silvers foi se tornando cada vez mais intenso e eles se casaram em 1949.

O casamento fez com que Clara mergulhasse completamente no mundo de Steuermann. De repente ela se viu no meio de personalidades que a fascinavam: Ernst Krenek, Bertold Brecht, Gerhard e Hanns Eisler, Thomas e Heinrich Mann, Martha Graham, sem mencionar os amigos de Salka Viertel, que encontravam quando podiam passar as férias de verão em Santa Mônica: Greta Garbo, Ernst Lubitsch, Fred Zinnemann e tantos outros. Em 1951, ano da morte de Schoenberg, Clara deixou o lugar onde trabalhava e se tornou assistente de administração no Juilliard Opera Theater. Permaneceu neste cargo até 1956, quando nasceu sua primeira filha, Rebecca. Os estudos de piano já haviam sido colocados em segundo plano desde o início de seu casamento, pois suas energias estavam totalmente voltadas para a vida e a carreira de Edward.

Todo esse período havia sido bastante fértil para Steuermann no que diz respeito às suas composições: as Canções Brecht (1945); as Sete Valsas para Quarteto de Cordas (1946); a Suíte para Piano (1949-1951); o Trio para Violino, Violoncelo e Piano (1954); a Improvisação e Allegro para Violino e Piano (1955) e as Variações para Orquestra (1958), foram todas escritas nestes anos. Além disso, em 1952, Steuermann havia recebido a Medalha Schoenberg, a maior

honoraria concedida pela Sociedade Internacional de Música Contemporânea, em Salzburg, por suas atividades em promover e aprofundar a compreensão das obras musicais contemporâneas.

Compor não é um hobby para mim, mas sim o lado mais importante da minha personalidade artística. Quando eu tenho tempo livre, eu tento compor; é meu impulso mais forte e me mantém vivo. Aos domingos, uma ou duas manhãs por semana... O tempo passa tão depressa. Como eu sempre vivi com pressa, é difícil para mim testar ideias, deixá-las amadurecer, etc. É tão difícil trabalhar com interrupções: às vezes eu me transformo numa espécie de Penélope musical e rasgo o que escrevi anteriormente... Se Mahler escreveu novelas, eu penso mais em termos de um diário. Quando me sinto incapaz de compor, eu me lembro do que se falava de Webern: que ele conseguia compor silêncios. Então eu tento fazer isso também" (STEUERMANN, 1989, p.67).

Steuermann manteve-se sempre fiel aos ensinamentos de Schoenberg, e sua obra testemunha seu comprometimento e empenho em desenvolver os princípios da escrita dodecafônica.

Steuermann acreditava que se Schoenberg não tivesse ficado tão doente nos últimos anos de sua vida, Schoenberg poderia ter desenvolvido as implicações harmônicas da composição dodecafônica. Ao dividir a série dodecafônica em hexacordes, pode-se estabelecer zonas harmônicas: utilizando partes da série, excluindo determinadas notas, usando então essas mesmas notas em momentos cruciais para produzir um efeito cadencial, uma modulação. O próprio Steuermann trabalhou nessa direção e sentiu que Schoenberg - que sempre se identificou mais na longa linha da tradição do que como revolucionário - estava se movendo também nessa direção (STEUERMANN, C. apud SMITH, 1979-1980, p. 262).

O depoimento de Clara reforça, certamente, o testemunho de Gunther Schuller<sup>24</sup> ao afirmar que Steuermann havia encontrado inúmeras e melhores soluções para a escrita dodecafônica. Citando especificamente a Suíte Para Piano de Steuermann, de 1952, afirmou que a considerava em muitos aspectos superior às Suítes para Piano de Schoenberg<sup>25</sup>.

A partir de 1951, Steuermann foi contratado para dar aulas regularmente na Juilliard School de Nova Iorque, atividade à qual se dedicou até 1964. Este fato, apesar de reafirmar e aumentar sua respeitabilidade como professor, significava também uma considerável carga extra de trabalho.

Suas apresentações como pianista, na Juilliard School, foram memoráveis: um Recital Schumann, que incluía a *Kreisleriana op. 16* e as *Davidsbündlertänze op.6*; um Recital

---

<sup>24</sup> Gunther Schuller: compositor americano, nasceu em 1925. Começou seus estudos de música como trompista. Foi presidente do *New England Conservatory* de Boston, de 1966 a 1977. Muitas de suas obras utilizam-se do jazz, como por exemplo: *Variants* para quarteto de jazz e *Conversations*, para quarteto de jazz e quarteto de cordas. Entre suas obras inclui-se a ópera *The Visitation*, o Concerto Festivo para quinteto de metais e orquestra e *Museum Piece*, para instrumentos renascentistas e orquestra. Faleceu em 2015.

<sup>25</sup> Informação verbal de Gunther Schuller aos autores deste artigo, em conversa realizada na Divisão de Música da Biblioteca do Congresso em Washington, D.C., Estados Unidos no dia 16 de dezembro de 2005. Nesse dia, Gunther Schuller foi homenageado – por ocasião da comemoração de seu 80º aniversário – e recebeu o prêmio *Living Legend Award*.

Beethoven, quando tocou uma de suas obras favoritas, as Variações Diabelli e um famoso recital Chopin, em 07 de março de 1962, que ficou na lembrança das pessoas que tiveram o privilégio de assistir, como uma leitura única das obras daquele compositor: uma total riqueza harmônica, repleta das mais formidáveis dissonâncias (CARTER, 1966, p.93).

Para muitas pessoas, esta foi uma das experiências musicais mais memoráveis dos últimos anos [...] como polonês, havia tentado encontrar em cada uma daquela peças aquilo que mais o interessava enquanto compositor e trazê-las à atenção dos ouvintes sem, logicamente, transgredir as intenções de Chopin (Ibid.)

Theodor Adorno, que foi aluno de Steuermann em 1921 e amigo durante toda a vida, comenta:

Sentia-se mais à vontade quando tocava de uma forma mais livre e relaxada na intimidade de um pequeno grupo de amigos, em situações que refletiam sua rejeição ao mercado musical e à cultura musical “oficial” (ADORNO, 1982, p. 315).

A oportunidade de voltar à Europa concretizou-se o através de vários convites recebidos para participar de cursos de verão em Salzburg, Darmstadt, e posteriormente em Israel. Mesmo tendo relutado muito em aceita-los, pois via com extrema cautela a situação da Europa no pós-guerra, retornar também significou uma grande oportunidade de rever suas irmãs, Salka e Rosa, seus cunhados, sobrinhos e amigos. Salka, a exemplo de tantos outros europeus, fora obrigada a voltar à Europa, depois de ter sua vida investigada pelo FBI e ser denunciada como subversiva<sup>26</sup>.

Rachel, segunda filha de Edward e Clara, nasceu em 1958, o que aumentou a preocupação de Steuermann em relação a seus problemas financeiros. Empenhou-se cada vez mais em receber alunos, pois os convites para apresentações como pianista estavam ficando cada vez menos numerosos.

Em 1959 sua saúde começou a ficar debilitada e, após consultar vários especialistas, Steuermann foi diagnosticado com leucemia. Clara, com a evidente intenção de poupá-lo, não permitiu em nenhum momento que tivesse conhecimento de seu real estado de saúde.

A doença de Steuermann colocou-a frente a uma nova realidade: a perspectiva de ficar só, com duas crianças para criar, e sem absolutamente nenhuma ajuda. Matriculou-se na Columbia Library School em 1962 e obteve o título de Mestre em Biblioteconomia em 1964,

---

<sup>26</sup> Intelectuais e artistas que haviam imigrado para os Estados Unidos e colaborado de maneira definitiva para o desenvolvimento da cultura norte-americana viram-se se ameaçados pela obsessão da Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética, o macarthismo. Estabelecido como uma verdadeira caça às bruxas, foi personificado pelo senador republicano Joseph McCarthy e perseguiu, violou direitos, condenou e extraditou supostos simpatizantes ou adeptos do comunismo.

imaginando que seria mais fácil conseguir uma colocação com este título do que com seu título de Mestre em Artes.

Ainda no ano de 1962, Steuermann havia recebido na Academia Musical de Filadélfia o título de Doutor Honoris Causa em Música, como reconhecimento por seu trabalho como músico e como pedagogo.

Apesar de bastante debilitado, Steuermann ainda encontrou forças para continuar lecionando e compondo até praticamente seus últimos dias de vida. O Quarteto de Cordas “*Diary*” havia sido escrito em 1961. E duas de suas composições mais importantes, a Suíte para Orquestra de Cordas e a Cantata Kafka (*Auf der Galerie*) foram compostas em 1964.

Edward Steuermann morreu em Nova Iorque, em 11 de novembro de 1964, sem qualquer reconhecimento do mundo musical americano.

## Considerações Finais

Quando Edward Steuermann se apresenta como o pianista da Segunda Escola de Viena, propagador de primeiras audições, encontramos um compositor moderno e autor de obra que figura junto aos catálogos de Webern, Berg e Eisler. Quem procura o compositor, pode ser surpreendido pelo professor de piano que encontrava menos tempo do que desejava para compor. Mas quando se constata que Steuermann foi professor de Alfred Brendel, Moura Limpany, Russel Sherman, Augustin Anievas, Menahem Pressler e tantos outros, é impossível não se dar conta do grande mestre do piano que não se contentava apenas em produzir virtuosos.

Mas, sem dúvida, apenas um virtuose que escreveu obra tão importante e diversificada seria capaz de um caminho pedagógico firme e consciente, que privilegiava a música, e para quem a técnica era na verdade um meio, mas apenas um meio eficaz para se atingir um objetivo. O ato de escrever e compor proporcionou a Steuermann o pensar profundamente a música. As poucas gravações que deixou, como interprete e compositor, ainda continuam a ecoar o pensamento deste músico notável<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Edward Steuermann, Piano. *Arnold Schoenberg Complete Piano Music*. New York, Columbia Masterworks, ML 5216, 1957. Contemporary Records, S 8501, 1960. LP.

Edward Steuermann. *Piano. Busoni's Toccata, Six Sonatinas 1&6, Six Elegies*.

Edward Steuermann, Piano. Hermann Scherchen, – *Schoenberg Klavierkonzert op.42*. Italy, Arkadia, CDGI 768.1. CD. 1993.

Edward Steuermann (Composer), Michael Gielen (Conductor). *Five Pieces for Orchestra op. 10*. Germany, Hänssler Classic – 93.060. CD. 2002.

Poucos exemplos bem sucedidos podem ser encontrados na música destas últimas décadas. É verdade, eu repito, que estamos lidando aqui com uma expressão musical extremamente difícil que requer um estudo longo e paciente antes que se revelem seus segredos de força e beleza. Se alguém me pedisse para definir a maior característica da música de Edward Steuermann eu falaria, sem hesitar: sua originalidade. Isso não quer dizer que sua música não possua traços em comum com outras expressões musicais de nosso tempo. Nenhum artista verdadeiro poderia ou deveria desconsiderar as influências mais férteis do período no qual vive; pelo contrário, é talvez pela maneira como um artista absorve e transforma estas influências que reside uma parte de sua grandeza e é precisamente nesse processo de absorção e transformação que a originalidade de Steuermann se revela em sua plenitude (LEIBOWITZ, 1965-1966).

Para o compositor, as obras de Steuermann apontam para um desenvolvimento pessoal do estilo geral da escola de Schoenberg, mas de maneira absolutamente original (CARTER, 1966). O resultado de seu discurso musical conjuga grande agilidade, refinamento, sutileza de matizes e cores, e, acima de tudo, articulação, riqueza e lógica de encadeamento.

Para o professor, os testemunhos e realizações de seus alunos permanecem como mostras vivas de nível tão alto de pedagogia pianística do mestre das primeiras audições da Segunda Escola de Viena. E em todos os momentos em que cada uma dessas atividades de Edward Steuermann se mostra tão fascinante, é preciso lembrar e fazer reviver - através do estudo e da investigação de sua obra e de sua trajetória - seu ideal de luta em projetar a música para o futuro, o futuro presente para preservar o passado.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. *Gesamtausgabe*, Vol.17, p.311-17. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1982.
- APPLEGATE, Celia; POTTER, Pamela. *Germans as the "people of Music": Genealogy of an Identity*. In: *Music & German National Identity*. Edited by Celia Applegate and Pamela Potter. The University of Chicago Press, Chicago, 2002.
- BERG, Alban. *PRO MUNDO-PRO DOMO The Writings of Alban Berg*. Edited by Bryan Simms. Oxford University Press, New York, 2016.
- CALICO, Joy H. *Schoenberg as a Teacher*. In: *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Edited by Jennifer Shaw and Joseph Auner. Cambridge University Press, New York, 2010.
- CARTER, Elliot. *Current Chronical*. In: *The Musical Quarterly*, 1966. Oxford University Press, Volume LII, Issue 1, pages 93–101, 1966.
- LEIBOWITZ, René. *An Evening in Memory of Edward Steuermann*. In: *Juilliard School of Music and The Edward Steuermann Memorial Society, Inc*. New York, Program Season 1965-1966.

---

Edward Steuermann (Composer). Christopher O'Riley (Piano), Beverly Morgan (Soprano), Russell Sherman (Piano), Aki Takahashi (Piano), Paul Zukofsky (Violin). New York, Musical Observations, 1981. LP.

McCOY, Marilyn. *A Schoenberg Cronology. In: Schoenberg and His World*, edited by Walter Frisch. Princeton University Press, New Jersey, 1999.

NEWLIN, Dika. *Schoenberg Remembered*. Pendragon Press, New York, 1980.

RIFKIND, Donna. *The Sun and Her Stars. Salka Viertel and Hitler's Exiles in The Golden Age of Hollywood*. Other Press, New York, 2020.

SCHULLER, Gunther. *A Conversation with Steuermann. In: Perspectives of New Music*, Princeton University Press, v. 3, n. 1, p. 22-35. New Jersey, 1964.

SCHULLER, Gunther. *Gunther Schuller on Edward Steuermann and Schuller's Symphony for Brass. In: Interview with Jon Newson*. Moldenhauer Archives, Divisão de Música, Biblioteca do Congresso, Washington D.C., Estados Unidos, 1995.

SHAWN, Allen. *Arnold Schoenberg's Journey*. Harvard University Press, Cambridge, 2003.

SMITH, Joan A. *Schoenberg's Way In: Perspectives of New Music*, Princeton University Press, Vol. 18, Nº 1/2, 1979-1980.

STEUERMANN, Edward *et al. Edward and Clara Steuermann Collection*. Divisão de Música, Biblioteca do Congresso, Washington D.C., Estados Unidos, 1982.

STEUERMANN, Edward. *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*. Edited by Clara Steuermann, David Porter and Gunther Schuller. University of Nebraska Press, Lincoln, 1989.

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. *Arnold Schoenberg his life, world and work*. John Calder Ltd., London, 1977.

VIERTEL, Salka. *The Kindness of Strangers*. Holt, Rinehart and Winston, New York, 1969.

ZANI, Heloisa. *Correspondência: Clara e Edward Steuermann & René Leibowitz*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ZANI NETTO, Amilcar. *Edward Steuermann: um esboço de figura*. Tese de Livre-Docência. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.





# Reprodução musical: um diálogo sobre interpretação musical em Schönberg, Kolisch e Adorno

Vinicius Benalia Penteado  
Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes  
[viniciusbpenteado@usp.br](mailto:viniciusbpenteado@usp.br)

Mário Videira  
Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes  
[mario.videira@usp.br](mailto:mario.videira@usp.br)

Resumo: Neste artigo propomos um diálogo entre as teorias de interpretação musical de Arnold Schönberg, Theodor Adorno e Rudolf Kolisch. Nos ensaios de Schönberg, temos os esboços de uma teoria que nunca se completou, assim como nos trabalhos sobre este tema dos outros dois autores aqui mencionados. Assim, o presente trabalho se organiza em três grandes partes: 1) a delimitação histórica do termo *reprodução musical*; 2) a relação entre o intérprete e a obra, abordando as questões de objetividade e subjetividade; e 3) a perspectiva de uma resolução interpretativa definitiva da obra em questão: a *reprodução verdadeira* e a *morte da obra*.

Palavras-chave: Schönberg, Kolisch, Adorno, Interpretação Musical, Reprodução Musical.

## Musical Reproduction: A Dialogue on Musical Interpretation in Schönberg, Kolisch, and Adorno.

Abstract: This article proposes a dialogue between the musical interpretation theories of Arnold Schönberg, Theodor Adorno, and Rudolf Kolisch. In Schönberg's essays, we have the outlines of a theory that was never completed, as well as in the works about this theme of the two authors mentioned here. In this way, the present work is organized into three main parts: 1) the historical delimitation of the term *musical reproduction*; 2) the relationship between the performer and the work, addressing the issues of objectivity and subjectivity; and 3) a perspective of a definitive interpretive resolution of the work in question: the *true reproduction* and *death of the work*.

Keywords: Schönberg, Kolisch, Adorno, Musical Interpretation, Musical Reproduction.

## Introdução<sup>1</sup>

Este artigo propõe um diálogo entre composição, filosofia e interpretação musical, a partir das formulações e teorias de três figuras centrais para a Segunda Escola de Viena, a saber, o compositor Arnold Schönberg (1874-1951), o filósofo Theodor Adorno (1903-1969) e o violinista Rudolf Kolisch (1896-1978). Schönberg, em seu exílio nos Estados Unidos, escreveu textos e ensaios buscando estabelecer suas diretrizes interpretativas. Neles, o compositor denuncia algumas questões do intérprete moderno, como, por exemplo, a sua supervalorização em detrimento da obra mesma, ou seja, das ideias do compositor nela presentes. Schönberg, então, utiliza o termo “*execução musical*” para enfatizar a necessidade de realizar o sentido

---

<sup>1</sup> Agradecemos o suporte financeiro através do Processo n° 2020/15183-7, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). “As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP”.

musical ali estabelecido pelo compositor. Assim, “um bom ‘executor’ ou ‘executante’ deve servir à obra e não vice-versa” (KUEHN, 2010, p. 13). Para Schönberg, a obra musical é dotada de propriedades orgânicas, ou seja, não estáticas; sendo assim, pode-se dizer que ela possui uma *lógica formal interna*, acerca da qual o intérprete deve ter consciência: “Em um sentido estético, o termo forma significa que a peça é ‘organizada’, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo” (SCHOENBERG, 1996, p. 27). Portanto, a análise da partitura mostra-se essencial para sua reprodução musical. Veremos como essa perspectiva se desenvolve e se diferencia nas teorias de Kolisch e de Adorno.

Rudolf Kolisch, violinista e líder de grupos camerísticos como o “*Quarteto Kolisch*”<sup>2</sup> e “*Quarteto Pro Arte*”, foi figura proeminente no debate interpretativo do século XX. Em decorrência da Segunda Guerra, entre 1939 e 1941, Kolisch teve que abandonar suas turnês pela Europa, assumindo a posição de refugiado. Nessa situação e a convite do compositor e amigo Hanns Eisler (1898-1962), o violinista proferiu três cursos na cidade de Nova York que abordavam a problemática do intérprete: “*Performance Musical: A Realização do Sentido Musical*” (1939), “*Como Ensaiar e Tocar Música de Câmara*” (1940), e “*Workshop para Tocar em Grupo: Pequenas e Grandes Formações*”<sup>3</sup>. Neles enfatiza como as questões que são abordadas se referem não a problemas específicos de interpretação, mas sim para questões gerais, demonstrando o desejo de Kolisch para estabelecer uma teoria geral de performance musical.

Adorno demonstra interesse por questões interpretativas desde 1925, quando publica o artigo “*Zum Problem der Reproduktion*” [*Acerca do problema da reprodução*], na revista musical vienense *Pult und Taktstock*. Entretanto, o filósofo só retornará ao tema a partir de 1946, quando, após um período de intensa produção<sup>4</sup>, consegue tempo para o estudo de música e piano. Todavia, este projeto sempre se vê interrompido e retomado até o ano de 1959, data de suas últimas anotações sobre este tema. Em 1954, Adorno, Steuermann e Kolisch fazem uma

---

<sup>2</sup> A criação desse quarteto se deu após contato com o *Verein für musikalische Privataufführungen* de Schönberg, no início dos anos 1920. Além disso, cabe notar que de 1919 a 1921, Rudolf Kolisch foi aluno de composição de Schönberg.

<sup>3</sup> “*Musical Performance: The Realization of Musical Meaning*” (1939); “*How to Rehearse and Play Chamber Music*” (1940); “*Workshop for Ensemble Playing: Small and Large Ensembles*” (1941).

<sup>4</sup> Entre os anos 1940-1945, Adorno completa a *Dialética do Esclarecimento*, a parte da *Filosofia da Nova Música* dedicada a Schönberg, o livro *Composing for the films* [*Compondo para os filmes*], escrito a quatro mãos com Hanns Eisler e boa parte do livro *Minima Moralia*.

palestra sobre “*Nova Música e Interpretação*” [*New Music and Interpretation*]. Em carta para Kolisch, Adorno escreve:

A maneira como pensei sobre o curso é que nós três realmente o daríamos juntos, e que cada um de nós diria algo quando quisesse fazê-lo. [...] A coisa mais importante, eu acho, é deixar claro para os alunos o que realmente é a interpretação estrutural e significativa. Eu havia pensado em dar uma espécie de palestra introdutória com minhas copiosas anotações sobre a teoria da reprodução, que poderíamos então acompanhar na prática. [...] Na apresentação introdutória, pode-se, acima de tudo, mapear também as zonas de problemas de interpretação e evitar questões unilaterais como a do tempo desde o início<sup>5</sup> (ADORNO, 2006, p. xiii).

É curioso que nenhum desses três autores chegou a sistematizar e concluir suas teorias sobre interpretação musical. Tudo o que restou foram esboços e transcrições de algumas das palestras proferidas sobre o assunto, a partir das quais podemos deduzir as linhas gerais de suas concepções acerca do tema. O diálogo aqui proposto entre essas teorias busca contribuir para o debate em torno das questões postas pelo problema da interpretação musical.

Desse modo, o artigo é estruturado em três seções que discutem, respectivamente: 1) o contexto histórico e a distinção entre os termos *reprodutibilidade técnica* e *reprodução musical*; 2) a relação intérprete-obra (que aborda a maneira pela qual o sentido musical deve ser adquirido e expressado, bem como a inversão da dialética entre essas duas partes); 3) como a *reprodução musical verdadeira* deve encaminhar a obra para seu fim, para sua resolução definitiva, ou, nas palavras de Adorno, para sua “*morte*”.

Na primeira parte, situaremos historicamente o debate sobre interpretação musical da primeira metade do século XX. Para tanto, tomaremos como base o ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1936), do filósofo Walter Benjamin, com o intuito de apontar as consequências do desenvolvimento da maquinaria industrial na arte. A partir disso, busca-se

---

<sup>5</sup> “The way I thought of the course is that we three would really give it together, and that each of us would say something when he saw fit to do so – in the same manner that Horkheimer and I have been holding our seminars together for years, and with great success –. Naturally tempo is only a subsidiary question, and not even the most important one. The most important thing, I would think, is to make it clear to the students what structural and meaningful interpretation actually is. I had thought of giving a sort of introductory lecture from my copious notes on the theory of reproduction, which we could then follow up practically; if you and Eduard do not consider this a good idea, I would be equally happy to begin directly with the practical side. In the introductory presentation, one could above all also map out the zones of interpretation problems, and avoid one-sided questions such as that of tempo from the outset” (ADORNO, 2006, p. xiii).

distinguir o conceito de *reprodução musical* - adotado tanto por Adorno quanto por Schönberg - do conceito de *reprodutibilidade técnica*.

Em seguida, faremos uma comparação entre as visões de Kolisch e Schönberg a respeito do papel do intérprete. Se, por um lado, Schönberg ainda defende certa incompreensibilidade de determinados elementos da partitura, Kolisch, por sua vez, irá defender uma concepção de *total objetividade* do intérprete em relação à partitura. A seu ver, a partitura seria capaz de fornecer todos os elementos necessários para sua interpretação (englobando tanto os aspectos objetivos quanto subjetivos - a *expressão*). Num texto de Adorno (aliás, bastante admirado por Kolisch)<sup>6</sup>, podemos encontrar a defesa de pontos de vista bastante semelhantes: trata-se do célebre *Fragmento sobre música e linguagem* (1953). Nele, o filósofo afirma que os sons articulados na música são mais do que “apenas sons”, e dizem algo por trás da camada sensível. Desse modo, a partitura é entendida como um *enigma*, em que a interpretação objetiva deve comunicar o sentido que fora enclausurado pela notação. Nesta mesma seção, discutiremos a inversão da relação sujeito-objeto, (no caso, intérprete-partitura). Aqui, a obra seria responsável por “dar vida” ao intérprete, excluindo o aspecto subjetivo e individual daquele que a interpreta. Nessa linha, a visão de Kolisch será relacionada à noção adorniana sobre reprodução, “uma imitação de um arquétipo, por mais escondido que possa estar na obra e por mais difícil que seja compreendê-lo”, o “raio-x” da obra musical (ADORNO, 2006, p. 183).

Por fim, serão abordadas as consequências de uma “reprodução verdadeira” da obra musical na teoria de Adorno. Para este, existe uma contradição responsável por criar e movimentar a obra. Nesse sentido, a *reprodução musical* não deve evitar essas contradições - afinal, é o desenvolvimento histórico que as engendra -, mas sim desenvolvê-las, pois elas são categorias imanentes da música, que compõem a substância da obra e responsáveis por sua movimentação. Dessa forma, em sua teoria, a verdadeira interpretação deve encaminhar a obra para a sua “morte”, pela resolução definitiva das contradições.

## Reprodução musical e reprodutibilidade técnica

A discussão sobre interpretação musical no início do século XX foi pautada, em grande parte, pelo avanço das ferramentas de reprodução técnica. O campo das ciências humanas foi

---

<sup>6</sup> “O ensaio sobre música e linguagem me parece epistemologicamente muito importante. Eu desejaria que você pudesse ocupar-se mais com a Estética” (KOLISCH apud TRIPPETT, 2009, p. 232).

intensamente influenciado pelas consequências do desenvolvimento da maquinaria industrial e da reprodutibilidade técnica.

Um exemplo notável pode ser encontrado no ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin, que busca elaborar teses sobre o futuro da arte nesse cenário. Como se sabe, o principal conceito empregado por Benjamin neste ensaio é o da *aura* e, mais precisamente, o momento de sua destruição: o “desencantamento das obras de arte” (BENJAMIN, 2016, p. 187-188), que provocaria uma superação do caráter aurático antes presente. Este conceito pode ser definido da seguinte forma:

Em suma, o que é a aura? É uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho (BENJAMIN, 2012, p. 184).

A partir disso, Benjamin enxerga um enorme potencial revolucionário, pois a obra destituída desse valor místico - de culto, diria Benjamin -, ou seja, retirada do domínio da tradição, poderia vir a ser desfrutada por qualquer pessoa, de modo a provocar uma mudança drástica na experiência estética dos indivíduos. Este ensaio foi decisivo para Adorno, que o comenta e critica em sua correspondência com o autor. Em carta a Benjamin, de 18.03.1936, Adorno escreve:

Entenda bem: não quero assegurar a autonomia da obra de arte como prerrogativa, e concordo com você que o elemento aurático da obra de arte está em declínio; e não somente, diga-se de passagem, pela reprodutibilidade técnica, mas antes de tudo pelo cumprimento de suas próprias leis formais 'autônomas' (esse é o tema de uma teoria da reprodução musical que eu e Kolisch vimos planejando há anos) (ADORNO, 2012, p. 209).

Embora Adorno concorde com o diagnóstico do fim da *aura*<sup>7</sup>, ele argumenta que a forma material das obras não é idêntica a esse elemento mágico que se encerra. O próprio cumprimento das leis formais autônomas seria o responsável pelo desaparecimento aurático; a apreensão profunda de suas regras e atenção minuciosa a elas, provocaria e faria com que o ouvinte se aproximasse do “estado de liberdade”.

Desse modo, a “*reprodução técnica*” de interpretações musicais faria com que a obra musical perdesse muito de seu potencial intratextual. As gravações eliminariam, junto com a *aura*, o colorido, o contraste e as constituições internas da própria música, resultando em uma

<sup>7</sup> Para Araújo (2010, p.131), sob a indústria cultural, “não houve superação da aura pela obra de arte, porque os elementos centrais da aura, autenticidade e unicidade adaptaram-se às mudanças tecnológicas e passaram a constituir elementos essenciais ao modo de produção industrial”.

impossibilidade do ouvinte - e também do intérprete - penetrar além do material sensível sonoro. Afinal, usar de “dispositivos mecânicos elimina imediatamente todo problema” (SCHOENBERG, 1984, p. 322).

Por outro lado, a noção de *reprodução musical*, que Adorno utiliza para tratar da *performance*, tem incorporada exatamente o que se perde na gravação: a *aura*, o *hic et nunc*<sup>8</sup> da obra de arte. Segundo Kuehn, o termo “reprodução musical” pode ser definido como “a realização sonora de uma obra musical, com base em sua partitura, a qual, por sua vez, representa algo como a ‘imagem do som’ (KUEHN, 2010, p. 11). Na teoria de Adorno, este conceito envolve os conceitos de *interpretação* e *performance*, demonstrando a importância da *reprodução musical* para poder compreender a parte empírica e teórica das obras musicais em determinado momento histórico. Já a *reproduzibilidade técnica*, em síntese, refere-se à capacidade de se produzir cópias de um original, aumentando o alcance original do produto terminado.

A concepção de Adorno se situa em uma tradição de pensamento sobre a música que busca desenvolver a maneira pela qual essa *reprodução* deveria se realizar. Sua teoria é situada da seguinte forma:

1) que a leitura de uma obra musical é uma interpretação; 2) que a interpretação implica certa liberdade, cujos limites de autonomia ainda precisam ser definidos; 3) que o conceito de “reprodução musical” envolve, de maneira indissociável, o intérprete, a obra e sua interpretação; 4) que o executante de uma obra musical é, além de intérprete, um ‘imitador’ [*Nachbildner*]; 5) que a reprodução musical proporciona plenitude; e 6) que a reprodução musical envolve também aspectos de integralidade humana, ou seja, questões de ordem ética, política e social. Tudo isso – vale ser reiterado – “como teoria não poderia penetrar o que se funde indissolúvelmente em sua forma” (KUEHN, 2010, p. 11).

## Intérprete e obra: objetividade e subjetividade

Na visão de Kolisch, a interpretação musical deve ser a realização direta do conteúdo objetivo fixado na partitura. Desse modo, a admissão de aspectos incompreensíveis na partitura é inadmissível, pois tudo poderia ser decodificado pela interpretação. Aqui, o pensamento musical e o sentido musical são racionalizados na escrita da obra, ou seja, são enclausurados pela notação. Desse modo, Kolisch afirma que a tarefa do intérprete é, “portanto, somente ler o

---

<sup>8</sup> “O aqui e agora”.



texto [*Text*] de forma exata e torná-lo audível, ‘realizar’ [...] os resultados de nossa leitura”<sup>9</sup> (KOLISCH, 2009, p. 204). Nessa mesma direção, Schönberg afirma:

O princípio mais elevado de toda a *reprodução musical* deve ser que aquilo que o compositor escreveu é feito para ser tocado de tal forma que cada nota possa ser escutada nitidamente, e de que todos os sons, sejam eles sucessivos ou simultâneos, estejam em um profundo relacionamento com cada um deles, e que nenhuma parte ofusca a outra, mas, pelo contrário, dá sua contribuição reforçando que todos eles se sobressaem claramente um do outro<sup>10</sup> (SCHÖNBERG, 1984, p. 319, grifos nossos).

Para Schönberg, o princípio fundamental de qualquer fazer musical é ser capaz de fazer o ouvinte apreender a ideia que o compositor objetivou na partitura, “completo em cada detalhe de conteúdo e *construção*” (SCHOENBERG, 1984, p. 320). Afinal, em sua perspectiva, as formas, em arte, e especialmente na música, buscam a compreensibilidade. Portanto, resta “organizar essa forma para que ela se torne uma mensagem compreensível ‘a quem possa interessar’” (SCHOENBERG, 1984, p. 215).

Adorno, situando-se nessa mesma tradição, afirma que a verdadeira reprodução “‘é o *raio-x* da obra’, uma metáfora para iluminar clinicamente uma total compreensão da música, tornando a obra *visível* no mesmo sentido que a nova tecnologia da câmera pode revelar ‘o inconsciente óptico’”<sup>11</sup> (TRIPPETT, 2009, p. 229). Nesse sentido, a “interpretação objetiva” seria aquela capaz de evidenciar todos os aspectos estruturais e coerentes de uma obra, que residiriam por debaixo de “toda superfície sonora sensível”, através da articulação mesma do som, relacionando dialeticamente a *parte constitutiva* e o *todo coeso* (ADORNO, 2006, p. 1).

Para Kolisch, essa abordagem estritamente racionalista conseguiria evidenciar até mesmo os aspectos expressivos, que não seriam fixados de forma tão objetiva: “o Expressivo poderia,

<sup>9</sup> “The musical thought is put down, or is ‘objectivated’ in the text. Our task, thus, would only be to read the text exactly and to make audible, ‘to realize’, as I call it, the results of our reading” (KOLISCH, 2009, p. 204).

<sup>10</sup> “The highest principle for all *reproduction of music* would have to be that what the composer has written is made to sound in such a way that every note is really heard, and that all the sounds, whether successive or simultaneous, are in such relationship to each other that no part at any moment obscures another, but, on the contrary, makes its contribution towards ensuring that they all stand out clearly from one another” (SCHÖNBERG, 1984, p. 319, grifos nossos).

<sup>11</sup> “Adorno extrapolated that ‘die wahre Reproduktion ist die Röntgenphotographie des Werkes,’ a metaphor for illuminating clinically a total comprehension of the music, rendering the work visible in the same sense that new camera technology could reveal ‘das optische Unbewusste’” (TRIPPETT, 2009, p. 229).

portanto, ser transformado em um elemento performático objetivo”<sup>12</sup> (KOLISCH, 2009, p. 229).

Schönberg não simpatiza totalmente com essas concepções. Embora afirme que muitos artistas por volta do final do século XIX e início do século XX ultrapassaram os limites de exibição “do poder de emoção que eram capaz de sentir; artistas que consideraram que as obras de arte foram criadas apenas para poderem se expor para o seu público”<sup>13</sup>; em suma, “que seriam mais importantes do que a obra, do que o compositor” (SCHOENBERG, 1984, p. 319), Schönberg também alerta para o perigo de ambos os extremos. Assim, sobre a teoria de Kolisch, ele diz:

Você acha que saber disso tem alguma utilidade? Não consigo imaginar [...], mas as qualidades estéticas não se revelam a partir daí [...]. Nunca é demais alertar para para que não se superestimem essas análises, pois elas conduzem justamente àquilo contra o que eu sempre combati: ao conhecimento de como [aquilo] é feito.<sup>14</sup> (SCHÖNBERG apud TRIPPETT, 2009, p. 228).

Schönberg, portanto, assume uma posição que não descarta totalmente o mistério da composição; ele defende que a obra comporia um certo enigma a ser decifrado, e que constituiria parte essencial e indissociável da arte. O intérprete, portanto, estaria em um jogo entre restrição e liberdade, no qual deveria, ao mesmo tempo, enriquecer a composição sem sobrepor sua individualidade à obra.

Acerca disso, Adorno comenta, em seu primeiro artigo<sup>15</sup> sobre o tema:

De que maneira pode a leitura de uma obra revelar o grau de liberdade que ela proporciona para o intérprete que a executa – isto me parece a tarefa central de uma teoria da reprodução, a qual, entretanto, como teoria, não poderia penetrar o que se funde

<sup>12</sup> “Espressivo could thus be transformed into an objective performance element” (KOLISCH apud TRIPPETT, 2009, p. 229).

<sup>13</sup> “It must be admitted that in the period around 1900 many artists overdid themselves in exhibiting the power of the emotion they were capable of feeling; artists who considered works of art to have been created only to secure opportunities for them to expose themselves to their audiences; artists who believed themselves to be more important than the work - or at least than the composer. Nothing can be more wrong than both these extremes” (SCHÖNBERG, 1984, p. 321).

<sup>14</sup> “Glaubst Du denn, daß man einen Nutzen davon hat, wenn man das weiß? Ich kann es mir nicht recht vorstellen [...] Aber die ästhetischen Qualitäten erschließen sich von da aus nicht, oder höchstens nebenbei. Ich kann nicht oft genug davor warnen, diese Analysen zu überschätzen, da sie ja doch nur zu dem führen, was ich immer bekämpft habe: zur Erkenntnis, wie es gemacht ist” (SCHÖNBERG apud TRIPPETT, 2009, p. 228).

<sup>15</sup> “Zum Problem der Reproduktion” [Acerca do problema da reprodução], na revista musical vienense *Pult und Taktstock*.

indissolúvelmente em sua configuração e que, em sua plenitude, envolve o imitador como homem íntegro (ADORNO apud KUEHN, 2010, p. 9).

Desse modo, podemos perceber que a teoria de Kolisch pode até mesmo eliminar esse lado da *reprodução*, provocando uma inversão do papel do intérprete em seu relacionamento com a obra. Aqui, ao invés de produzir subjetividades por meio de seu tocar, a performance articula o “sentido da obra ao invés de enunciar sua fachada tonal, narrando-a subjetivamente”<sup>16</sup> (TRIPPETT, 2009, p. 230). O que está em jogo aqui, portanto, é a capacidade intelectual do intérprete de entender a obra e isso é o que define o “juízo” da performance: o entendimento correto – ou não – de sua estrutura. Essa distinção se dá entre uma “‘bela’ performance das coerências superficiais, e uma performance ‘objetiva’ que articula as relações das partes motílicas e do todo estrutural, tornando audível o processo dialético da integração”<sup>17</sup> (TRIPPETT, 2009, p. 230-231). Vejamos agora como o sentido musical é obtido em uma interpretação estritamente objetiva.

## Sentido musical na imanência da obra

Para Kolisch, a análise e a *performance* da obra efetuadas pelo intérprete devem ter, como fim último, o objetivo de exprimir as ideias musicais fixadas pela notação. Sendo assim, ele faz uma crítica ao ensino musical que delimita como fim último a execução técnica: neste caso, sua tarefa estaria limitada a “construir virtuosos instrumentais e não músicos”<sup>18</sup> (KOLISCH, 2009, p. 202). Nesse sentido, o estudo técnico deveria ser apenas um meio para a expressão de seu sentido estritamente musical.

É importante ressaltar que Kolisch (tal como Adorno), tem em mente sobretudo a interpretação de obras *autônomas*. Ou seja: os problemas da interpretação são aqui direcionados à obra que expressa apenas seu conteúdo apenas por meios musicais (KOLISCH, 2009, p. 203).

---

<sup>16</sup> “Adorno and, by implication, Kolisch too, invert this idea, refashioning a performer as one who, in the act of performance, articulates the meaning of a work rather than enunciating its tonal façade, narrating it subjectively” (TRIPPETT, 2009, p. 230).

<sup>17</sup> “In the Hegelian tones of Adorno’s *Theorie* this distinction can be characterized as that between a ‘beautiful’ performance of superficial surface coherences, and an “objective” performance that articulates the relations of motivic part and structural whole, making audible the dialectical process of integration” (TRIPPETT, 2009, p. 230-231).

<sup>18</sup> “The general aim is to build up instrumental virtuosos and not musicians” (KOLISCH, 2009, p. 202).

Portanto, em sua visão, a música deve ser concebida a partir da ideia de *construção*<sup>19</sup> e não dos “efeitos de sua execução”.

Ao tratar da expressão de um sentido musical fixado pela notação, Kolisch não se refere a nenhum tipo de conteúdo extramusical, mas a algo só poderia ser dito através da música: “Música não significa nada mais do que música. *É uma linguagem própria*”<sup>20</sup> (KOLISCH, 2009, p. 203). Em síntese, para a expressão do sentido musical, o músico deve interpretar a partitura. Desse modo, Kolisch afirma:

Nós temos que decidir se algo como a interpretação correta realmente existe! Em outras palavras, seriam as indicações fornecidas pela partitura suficientemente precisas para garantir um ‘correto’; ou seja, uma única interpretação? Minha resposta é SIM”<sup>21</sup> (KOLISCH, 2009, p. 205).

Como se vê, Kolisch defende enfaticamente a existência de uma interpretação *correta* e, portanto, *objetiva* da obra musical. Por outro lado, aquilo que seria uma interpretação *subjetiva* – que usa “categorias como sentir, instinto, gosto, sentimento” – é excluída da sua teoria, pois transformaria a *performance* em uma expressão da personalidade do intérprete, ao invés de buscar realizar “os conteúdos objetivos do texto”<sup>22</sup> (KOLISCH, 2009, p. 205).

A noção de expressão musical é entendida por Kolisch como sendo a elaboração dos elementos musicais no interior mesmo da obra. Desse modo, cada fenômeno contido na peça deve exercer uma função para que seja possível compreender o pensamento que o compositor racionalizou na partitura (KOLISCH, 2009, p. 206). E isso só se efetuará por meio de uma análise rigorosa da formação musical, podendo assim apreender sua função e seu sentido.

---

<sup>19</sup> “Descobrimos que um *insight* sobre as relações estruturais do trabalho a ser executado é necessário para o propósito de uma apresentação correspondente. É claro que isso só pode ser adquirido por meio de um processo intelectual, que geralmente é conhecido como ‘análise’. A forma convencional dessa análise, que determina apenas as partes principais da estrutura tectônica, está longe de ser suficiente para nosso propósito. Temos que traçar a construção até o último detalhe e realmente entender o trabalho de composição. Em muitos casos, este método é acusado de intelectualismo ‘e a produção musical espontânea do chamado músico puro-sangue’ é levantada contra ele” (KOLISCH apud TRIPPET, 2009, p. 231).

<sup>20</sup> “Music does not mean anything else but music. It is a language of its own” (KOLISCH, 2009, p. 202).

<sup>21</sup> “Before we answer this question, we have to decide whether such a thing as right interpretation exists at all! In other words, are the indications given through a score precise enough to guarantee a right; that means, only one interpretation? My answer is, YES” (KOLISCH, 2009, p. 202).

<sup>22</sup> “You will easily admit that with these personal, private elements as the basis of interpretation, the performance would become an expression of the performer’s personality rather than the realization of the objective contents of the text. And it is our aim to make the performance just that” (KOLISCH, 2009, p. 202).

Seguindo nessa linha, seria possível afirmar que “interpretar” um compositor significaria “aprender a ler o seu texto”, utilizando somente elementos musicais.

Isso nos leva a um ensaio de Adorno bastante apreciado por Kolisch, o *Fragmento sobre música e linguagem*, escrito em 1953. Nele, Adorno afirma que a música “assemelha-se à linguagem por ser uma sequência de sons articulados no tempo, sons que são mais do que apenas sons” (ADORNO, 2018, p. 35). Nesse texto<sup>23</sup>, o filósofo defende a ideia de uma linguagem autêntica que pode ser “imaginada por algo humano que não é linguagem, a saber, a música” (MARTINSON, 2018, p. 212). Para o filósofo, “interpretar uma linguagem significa entender a linguagem; interpretar música significa fazer música”. Assim, a interpretação musical poderia ser definida como “a execução que, como síntese, estabelece uma semelhança geral com a linguagem, mas que, ao mesmo tempo, liquida toda semelhança com a linguagem” (ADORNO, 2018, p. 38).

Nesse sentido, a diferenciação, para Kolisch, entre um *discurso não-musical* e um *discurso musical* seria que este último conseguiria apreender o sentido presente na notação. Desse modo, a partitura configura um enigma cujas chaves para sua solução já foram postas, restando para a interpretação objetiva trazer à baila o *sentido* que fora enclausurado pela notação empreendida. Em outras palavras, a partitura “deseja comunicar um sentido particular subcutâneo”<sup>24</sup> (TRIPPETT, 2009, p. 233). Essa tarefa não é simples, já que existem “poucas pessoas que são capazes de entender, puramente em termos de música, o que a música tem a dizer”<sup>25</sup> (SCHOENBERG, 1984, p. 141).

A tarefa do intérprete sendo suscetível a uma interpretação “correta” implica no fato de que esse objetivo é *finito*: seu fim (e sua finalidade) baseia-se tão somente em realizar a obra a partir de seu texto prescritivo. Nesse sentido a partitura é mais uma “equação críptica que,

---

<sup>23</sup> A concepção musical de Adorno, especialmente em suas relações com a linguagem, possui um substrato teológico que se fundamenta em um texto de Walter Benjamin, o ensaio *Sobre a Linguagem em Geral e a Linguagem dos Homens*, escrito em 1916. No ensaio benjaminiano, o filósofo define que “toda comunicação de conteúdos espirituais [*geistigen Inhalt*] é língua, linguagem, sendo a comunicação pela palavra apenas um caso particular: o da comunicação humana.” (BENJAMIN, 2011, p. 50).

<sup>24</sup> “We may say that, in Kolisch’s theory of performance, music constantly aspires to the condition of poetry in that it desires to communicate a particular subcutaneous meaning” (TRIPPETT, 2009, p. 233).

<sup>25</sup> “There are relatively few people who are capable of understanding, purely in terms of music, what music has to say” (SCHOENBERG, 1984, p. 141).

quando resolvida ou performada propriamente, produz um produto definitivo”<sup>26</sup> (TRIPPETT, 2009, p. 233).

## Inversão da relação sujeito-objeto na interpretação

Esse modo de relação com a partitura faria com que a energia da interpretação fosse realizada mediante um “avivamento”, um “ativar” que a obra produziria no intérprete. Nessa linha, afirma Trippett:

Se, como Adorno afirma, a verdadeira reprodução é um raio-x animado de uma obra, o intérprete se torna artificialmente [*unnaturally*] vivo [...]. Essa perspectiva na verdade inverte a relação sujeito-objeto assumida entre o intérprete e a obra musical. O que se teve, rapidamente, foi uma inversão do agente no palco: ao invés de um intérprete vivo animando uma obra abstrata e, de outra forma, inanimada, nós temos uma obra orgânica que anima – quer dizer, “dá vida ao” – intérprete (cuja subjetividade é negada), mas apenas de acordo com sua configuração objetiva, prescritiva<sup>27</sup> (TRIPPETT, 2009, p. 234).

Aqui fica clara a ideia de que a obra não seria estática, mas possuiria, em seu cerne, um movimento histórico que provocaria mudanças constitutivas. Essa noção é essencial para a teoria sobre reprodução musical de Adorno. Para tanto, voltemos à relação entre música, linguagem e partitura, pois é de suma importância ter em mente que a própria escrita musical enfaticamente falsifica “a noção de que música é intrinsecamente uma linguagem”<sup>28</sup> (ADORNO, 2006, p. 187).

Em seu esboço sobre a teoria da reprodução, Adorno distingue a maneira como as palavras se comportam no sistema escrito tradicional: o símbolo (*casa, árvore*) se afasta cada vez mais do som; o objeto é representado pelo desenho e tem retirado de si sua qualidade temporal, ou seja, é fixado numa atemporalidade sempre acessível. A grafia da palavra se refere ao sentido, ao objeto na forma conceitual, e não ao som que ela pode produzir. Já a grafia da partitura, pelo contrário, não faz sentido sem o som. Nela existe, portanto, uma contradição

<sup>26</sup> “This autonomous text in turn becomes less a script as the basis for performance and more a cryptic equation that, when solved or performed properly, produces a definite product” (TRIPPETT, 2009, p. 233).

<sup>27</sup> “If, as Adorno asserts, true reproduction is an animate x-ray of a work, the performer becomes unnaturally alive, so to speak, and a continuum between man and machine rises in our imagination. This perspective actually inverts the assumed subject-object relationship between a performer and a musical work. There has, in short, been a reversal of agency on stage: rather than a living performer breathing life into the abstract and otherwise inanimate work, we have an organic work that animates – i.e., “gives life to” – the performer (whose subjectivity is negated), but only according to its objective, prescriptive configuration” (TRIPPETT, 2009, p. 234).

<sup>28</sup> “Musical writing emphatically falsifies the very thing through which the cultivated philistine’s talk of a ‘tone language’ asserts its self-importance: the notion that music is intrinsically a language” (ADORNO, 2006, p. 187).

inerente, a saber: a de atribuir um símbolo linguístico para algo sem língua, conferir sentido para algo sem sentido. Como bem afirmava Schönberg, “os relacionamentos sonoros estabelecidos pela notação precisam de interpretação. Sem interpretação, eles não são compreendidos”<sup>29</sup> (SCHOENBERG, 1984, p. 327). Sendo assim,

[...] na verdade, o paradoxo de objetificar o absolutamente não-objeto em si, embora sem, como linguagem, ser feito para relembrar o objetivo, dita a insuficiência da escrita musical, que, como uma ferida, atesta para a violência experienciada pelo impulso – que de toda forma que ainda sobrevive – pela sua interconexão inalienável pelo processo civilizatório. A escrita musical é um sistema de símbolos fixados para algo que é por sua própria natureza infixável, que só é conservado como um antídoto para a fixação do mundo<sup>30</sup> (ADORNO, 2006, p. 188).

Ora, a fixação de algo que não é fixável por essência promove a movimentação constitutiva das partituras com o tempo. O aspecto violento mencionado por Adorno, que torna a música reificada contra seu próprio impulso, promove, aos seus olhos, essa contradição fundamental. Percebe-se, desse modo, que o conteúdo imanente da música está sempre em movimento. Nesse sentido, decifrar um tema é compreender o sentido que foi enclausurado historicamente naquele particular. Por outro lado, a totalidade da obra só se revela enquanto *construção* quando confrontada historicamente. É apenas pelo entendimento [*insight*] de todas essas partes que o desenrolar objetivo e histórico da obra toma frente. Assim, cria-se na música<sup>31</sup> (ADORNO, 2006, p. 189). Isso, para Adorno, define a dialética da *expressão e construção*. Nesse sentido, ele afirma:

Música, como aquilo que é significado e apresentado, vive em si mesma, pois é um movimento de mudança motivado pela história: e justamente como o impulso mimético em si precede individualização, esse movimento sempre se mantém como um movimento coletivo, mesmo onde aparece como um movimento de expressão subjetiva; e a imagem gestual da música se refere, como imagens sociais, não simplesmente para a experiência humana individual que as registra, mas sim para a

<sup>29</sup> “The sound-relationships established by means of notation need interpreting. Without interpretation they are not understood” (SCHOENBERG, 1984, p. 327).

<sup>30</sup> “This contradiction – dictated by the matter itself – of being the language symbol for something alingual, the carrier of meaning for something aconceptual, so in truth the paradox of objectifying the absolute non-object itself, yet without, as in language, being made to resemble the objective, dictates the insufficiency of musical writing, which, like a wound, testifies to the violence experienced by the – nonetheless surviving – impulse through its inalienable entwinement in the civilizatory process. Musical writing is a system of fixed symbols for something by its own nature unfixed, which is only conserved at all as an antidote to the fixing of the world” (ADORNO, 2006, p. 188).

<sup>31</sup> “The fact that the signs must be transformed into imitation and the image into insight, as both elements are so closely interwoven that neither is purely given, and that musical writing therefore knows neither pure images nor pure meanings, forces – because of the different natures of images and music – a process of questioning that transforms the musical text into a scene of historical dynamics” (ADORNO, 2006, p. 189).



totalidade social e portanto o processo histórico constitutivo<sup>32</sup> (ADORNO, 2006, p. 189).

Retomando a ideia apresentada anteriormente, percebe-se que o intérprete está em meio a um jogo entre *liberdade* e *restrição*: *liberdade*, pois a obra nunca havia se apresentado daquela forma, sua configuração é historicamente contingenciada; *restrição*, pois a partitura, não sendo estática, força o intérprete a tentar esclarecê-la, lutando contra suas características enigmáticas, de difícil elucidação. E tais características não se perdem com a notação cada vez mais precisa dos elementos musicais, pois, quanto “mais exatas as indicações de performance se tornam, mais imperfeitas [elas são]” (SCHOENBERG, 1984, p. 319). Portanto, a interpretação se mostra necessária para “conectar o vão entre as ideias do autor e o ouvido contemporâneo, os poderes assimilativos do ouvinte no tempo em questão”<sup>33</sup> (SCHOENBERG, 1984, p. 328).

## Reprodução verdadeira e o fim da obra

Na teoria de Adorno essa zona de indeterminação da obra não é um absoluto. A questão da interpretação como um problema a ser resolvido sobre a escrita musical significa o objetivo do intérprete. E isso pode ser resolvido somente a partir de uma imersão na obra, transformando sua indeterminação em uma objetividade que é legitimada pela própria constituição da partitura. Portanto, ela “é duas coisas ao mesmo tempo: um enigma fundamentalmente insolúvel e o princípio para sua solução”<sup>34</sup> (ADORNO, 2006, p. 182)

Desse modo, Adorno define a interpretação como “uma imitação de um arquétipo, por mais escondido que possa estar na obra, e por mais difícil que seja compreendê-lo. *A ideia de reprodução musical é a cópia de um original inexistente*”<sup>35</sup> (ADORNO, 2006, p. 183, grifos nossos). Portanto, Adorno entende a tarefa do *reprodutor musical* como sendo a de liquidar a intenção do texto a partir de uma análise pormenorizada na imanência dos símbolos musicais e

---

<sup>32</sup> “Music, as that which is signified and depicted, lives within itself, for it is the changing movement motivated by history: and just as the mimetic impulse itself precedes individuation, this movement always remains a collective one, even where it appears as a movement of subjective expression; and the gestural images of music refer, as societal images, not simply to the individual human experience that registers them, but rather to the societal totality and thus the constitutive historical process” (ADORNO, 2006, p. 189).

<sup>33</sup> Interpretation is necessary, to bridge the gap between the author’s idea and the contemporary ear, the assimilative powers of the listener at the time in question” (SCHOENBERG, 1984, p. 328).

<sup>34</sup> “Every musical text is both things at once: a fundamentally insoluble riddle and the principle for its solution” (ADORNO, 2006, p. 182).

<sup>35</sup> “Music, however, is indeed made, because it is imitated, and musical experience, if uncorrupted by idealism, knows only too well what is important in singing and playing: not interpretation as an end in itself, but rather the imitation of an archetype, however hidden in the work and however difficult to comprehend it may be. The idea of musical reproduction is the copy of a non-existent original” (ADORNO, 2006, p. 183).

posteriormente “sublimá-los” na reconstituição do original virtual que é imitado nesse processo. Assim, para Adorno (2006, p. 176), a interpretação deveria enfrentar esse paradoxo da escrita musical, ou seja, decifrar a “imagem visualmente solidificada do gesto musical” que foi convertida em uma “genuína concretude musical, onde o impulso mimético sobrevive”, a saber: a partitura.

A verdadeira interpretação é um entendimento profundo na imanência da obra mesma, é uma relação com o objeto estético em si. O “entendimento é nada menos do que uma imersão crítica no texto mesmo, cuja expectativa é encontrar um contexto significativo”<sup>36</sup> (ADORNO, 2006, p. 205). Isso leva Adorno a explicitar o problema do *sentido musical*. Este não se dá a partir dos símbolos presentes na partitura mesma, mas na imersão completa em seu contexto, na consciência de suas relações, pelo “entendimento no interior da estrutura do fenômeno em si” (ADORNO, 2006, p. 206). Por isso a interpretação é o “raio-x” da obra musical. Retomando o conceito já apresentado anteriormente, ela deve libertar o gesto enclausurado no símbolo mediante a conscientização do contexto que o fenômeno sonoro produz. Isso leva o filósofo a afirmar que o “sentido musical como contexto é nada menos do que a totalidade do gesto” (ADORNO, 2006, p. 206).

Dessa forma, torna-se manifesta novamente a contradição que movimenta a obra:

Ao mesmo tempo, reconhecidamente, é esse mesmo aspecto que - como um aumento da conhecimento interpretativo – inaugura a destruição da obra, no sentido de que a contradição entre o contexto e o fenômeno não é externa a ela, mas sim constitui sua força vital; e a qual, se essa contradição não mais existisse, se a obra um dia aparecer em uma forma sensível absolutamente apropriada, lhe será concedida uma qualidade nua, morta e reificada mais uma vez, reproduzindo em um nível mais alto a reificação do realizar obstinado “faça o que está escrito”<sup>37</sup> (ADORNO, 2006, p. 209).

A reprodução musical não deve evitar esse processo, pois afinal é o desenvolvimento histórico que a engendra, mas sim ter em mente de que as próprias categorias descritas, que

---

<sup>36</sup> “Insight, rather, is nothing other than a critical immersion in the text itself, one whose only expectation is to find a meaningful context” (ADORNO, 2006, p. 205)

<sup>37</sup> “At the same time, admittedly, it is also this aspect which – as an increase in the awareness of interpretation – inaugurates the work’s destruction, in the sense that the contradiction between context and phenomenon is not external to it, but rather constitutes its life-force; and which, if that contradiction should no longer exist, i.e. if the older work should one day appear in a form that is sensually absolutely appropriate, will bestow upon it precisely thus a bare, dead, reified quality once again, reproducing at a higher level the reification of stubbornly realizing ‘what is written’. It would be a futile undertaking, however, if, out of fear of what progress might do to the work in the realization of the context through the phenomenon, one sought to prevent it; for precisely the work itself has its substance in such movement, and lacks any substratum that could serve to oppose its immanent movement. It is the innermost nature of true interpretation to contribute to the death of its object” (ADORNO, 2006, p.209-210).

compõem a substância da obra em si, movimentam essa obra. É por esse motivo que Adorno defende que “a natureza mais íntima da verdadeira interpretação é a de contribuir para a morte de seu objeto” (ADORNO, 2006, p. 210).

## Conclusão

A parte interpretativa das obras musicais mostra-se extremamente complexa, abrangendo elementos de difícil compreensão e maturação, tal como pudemos observar nos ensaios e fragmentos de Schönberg, Kolisch e Adorno a respeito do tema.

Opondo-se a Schönberg, o violinista Rudolf Kolisch faz a defesa de uma interpretação musical estritamente objetiva. A seu ver, tanto aspectos objetivos quanto subjetivos (ou seja, expressivos) teriam suas condições dadas pelos elementos musicais reificados na partitura. Por outro lado, Schönberg defende ainda a posição de que existem elementos enigmáticos a serem confrontados pelo futuro intérprete, reivindicando uma zona de indeterminação (e, portanto, de liberdade). Adorno, a partir de seu *Fragmento sobre música e linguagem* (1953), procura acentuar o modo pelo qual o sentido musical é apreendido pela própria música. Nessa perspectiva, os elementos extramusicais seriam um empecilho na tentativa de se compreender a música. Assim, a diferença entre um discurso musical e um discurso não musical residiria somente na consciência desses elementos presentes na composição. Desse modo, seria viável exigir uma “interpretação correta” da obra musical, sendo ela o único critério possível para se avaliar o resultado de uma *reprodução*. A noção proposta por Kolisch inverte a relação entre o músico e a obra. Esta última forneceria a “energia” para exigir uma nova *reprodução musical*, em decorrência da sua não estaticidade, ou seja, da modificação constituinte que a história provoca no interior da obra musical.

De acordo com a concepção adorniana, essa constante movimentação que decorre da relação entre a partitura e a música, acaba por provocar uma contradição fundamental, a saber, o fixar de algo que não é fixável. Todavia, vimos que essa contradição não deve ser evitada, mas tornada consciente, a fim de desenvolvê-la para um outro estágio mais definitivo. Mediante essa ideia, Adorno consegue enxergar a possibilidade do fim da obra, do fim da contradição que a engendra e, logo, da sua necessidade de existir. Sendo assim, a *reprodução musical verdadeira* deve buscar resolver os problemas com os quais se confronta e que a estimulam. Vale lembrar que para o filósofo a “arte apresenta para a humanidade o sonho de

sua derrocada para que ela desperte, torne-se senhora de si mesma e sobreviva” (ADORNO, 2021, p. 262-263).

## Referências

251

ADORNO, Theodor W. *Correspondência 1928-1940, Adorno – Benjamin*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

ADORNO, Theodor W. *Quasi una fantasia*. Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Ed. Unesp, 2018.

ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz - Parva aesthetica*. Trad. Luciano Gatti. São Paulo: Ed. Unesp, 2021.

ADORNO, Theodor W. *Towards a Theory of Music Reproduction*. Trad. Wieland Hoban. Cambridge: Polity, 2006.

ARAÚJO, Bráulio Santos Rabelo de. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a Indústria Cultural. *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, v.1, n.28, p. 120-143, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre Mito e Linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet; Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012.

KOLISCH, Rudolf. How to Rehearse and Play Chamber Music (1940). *MusikTheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft*, v. 24, n. 3, p. 207-209, 2009.

KOLISCH, Rudolf. The Realization of Musical Meaning (1939). *MusikTheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft*, v. 24, n. 3, p. 201-207, 2009.

KUEHN, Frank Michael Carlos. *A teoria da Reprodução Musical de Theodor Adorno e o legado da tradição vienense: uma introdução*. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MARTINSON, Mattias. Music as Secularized Prayer. On Adornos Benjaminian Understanding. *Comparative and Continental Philosophy*, v. 10, n. 3, p. 205–220, 2018.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1996.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

TRIPPETT, David. *The Composer's Rainbow: Rudolf Kolisch and the Limits of Rationalization*. *MusikTheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft*, v. 24, n. 3, p. 228-237, 2009.



# O que um *Lied* de Schoenberg pode nos ensinar sobre uma *Sonata* de Santoro?

Rodolfo Coelho de Souza  
Universidade de São Paulo  
rcoelho@usp.br

Resumo: A análise da canção *Sommermüg* Op. 48 N° 1 de Arnold Schoenberg nos mostra que as técnicas dodecafônicas empregadas pelo compositor, no período em que o método já tinha atingido sua maturidade, exibem uma variedade bem maior de estratégias composicionais do que nos ensinam os manuais. A segmentação da série em conjuntos com funções complementares de contraponto melódico e sustentação harmônica é uma delas. Sua busca por construções simétricas é outra preocupação a que se dá menos atenção do que ele teria desejado.

A análise de Schoenberg nos propiciou visitar a *Sonata 1942* para piano de Claudio Santoro, uma das obras pioneiras do estilo dodecafônico na música brasileira. O exame detalhado da técnica usada na obra revela um compositor jovem já no domínio completo do método dodecafônico, o que nos levou a cogitar os motivos que induziram nossa musicologia a acusá-lo de desconhecer ou desconsiderar a ortodoxia do estilo. Concluímos que, entre outras razões, essa crítica indevida se deveu a uma preferência da Academia pelo estilo de Webern, um autor que àquela altura não poderia ter servido de modelo a Santoro.

Palavras-chave: Música Dodecafônica, Análise Serial, Atonalismo, Canções de Schoenberg, Sonatas de Santoro.

## What a *Lied* of Schoenberg can teach us about a *Sonata* of Santoro

Abstract: The analysis of Arnold Schoenberg's song *Sommermüg* Op.48 N.1 show us that the dodecaphonic techniques employed by the composer, in a period when the method had already reached its maturity, exhibit a larger variety of compositional strategies than textbooks teach us. The segmentation of the series in pitch sets with complementary functions of melodic counterpoint and of harmonic support is one of them. His search for symmetrical constructions is another concern to which we use to give less attention than the composer had wished.

The analysis of Schoenberg's music allowed us the revisit Claudio Santoro's *Sonata 1942* for piano, one of the pioneer Brazilian pieces of music in the dodecaphonic style. The detailed exam of the technique of the work reveals a young composer already with complete control of the dodecaphonic method, what lead us to guess the motives that induced our musicology to charge him with lack of knowledge and disregard for the style's orthodoxy.

We concluded that, among other reasons, this unfair critique was motivated by an academic preference for the style of Webern, an author who, at that moment, could not have been used by Santoro as a model.

Keywords: Dodecaphonic Music, Serial Analysis, Atonal Music, Schoenberg's Lieder, Santoro's Sonatas.

## Observações iniciais sobre a análise da música dodecafônica

A princípio, a tarefa de analisar uma peça escrita com a técnica dodecafônica deveria ser uma tarefa singela. Afinal, o método dodecafônico tem a fama de ser uma técnica mecanicista, quase automática, perante a qual o compositor seria quase um espectador inerte. Bastaria então colocar em ação uma engenharia reversa da maquinaria do processo serial para que o processo da composição se desvelasse automaticamente, como um relógio suíço que, uma vez aberto, exibisse uma coleção admirável de roldanas e ponteiros encaixando-se com admirável precisão.

Na prática, isso raramente acontece. Talvez a música de Anton Webern possa ocasionalmente fazer jus a esse tipo de expectativa, embora de fato, quase sempre, nem mesmo ela. E é bom lembrar, que quando se trata da música dodecafônica de Arnold Schoenberg, que afinal foi quem inventou o método, é raro encontrá-la analisada nos manuais. O motivo é simples: ela parece divergir das regras que nos foram ensinadas. Isso sem falar de Alban Berg, o compositor dodecafônico, que seria o menos “ortodoxo”, mas que conseguiu, do ponto de vista do público, ter a recepção mais calorosa, bastando lembrar que sua ópera *Wozzeck*, apesar de bastante complexa, é montada regularmente com sucesso.

O problema tem sua raiz na maneira como o método dodecafônico se cristalizou. Ao desconsiderar o intrincado processo de formação da linguagem atonal que levou ao dodecafonismo, assumindo como paradigma uma versão acabada que nos é passada como um ideal a ser copiado, a teoria e a análise musical elegeram como adequadas certas produções dodecafônicas e como imperfeitas todas as que não se coadunam com aquele *template*. Todavia, assim procedendo, surge um paradoxo. A análise da obra do próprio Schoenberg demonstraria ser ele um compositor dodecafônico que não segue as regras do sistema que ele mesmo criou.

Schoenberg nunca escreveu algo que se parecesse com um manual de composição dodecafônica. Seus interesses teóricos visavam entender a tradição que fundamentava a música ocidental. Por isso escreveu dois extensos tratados de harmonia tonal, todavia difíceis de usar como livro texto para o ensino da disciplina, porque seu propósito real é justificar a expansão da tonalidade, contestar a teoria de acordes de nonas de Schenker, a tonalidade flutuante, acordes aumentados, escalas como a de tons inteiros, as progressões vagantes, etc. Além disso, teorizou o *motivo* como a pedra angular da escrita musical da tradição ocidental, a estrutura fraseológica clássica e a variação em desenvolvimento, entre outras tantas contribuições que por si só teriam inscrito seu nome entre os mais importantes teóricos do século vinte.

O texto mais relevante e revelador que Schoenberg escreveu sobre a música dodecafônica é uma conferência que apresentou em Los Angeles, em 26 de março de 1941, na Universidade da Califórnia, instituição em que era professor. Esse texto só foi publicado uma década depois, no mesmo ano em que faleceu (SCHOENBERG, 1941/1963, p.142). Podemos cogitar um bom motivo para Schoenberg ter escrito aquele texto, naquele ano, embora sua primeira peça dodecafônica tenha sido composta vinte anos antes. No ano anterior, Ernest Krenek havia publicado um opúsculo com o título *Estudos em Contraponto* (KRENEK, 1940) que, de fato, pretende ser um método para a composição atonal dodecafônica. Acontece que Krenek não era



um compositor próximo do núcleo em torno de Schoenberg, nem em Viena, nem em Los Angeles, cidade para a qual ambos haviam se mudado para fugir da guerra na Europa (assim como Stravinsky). Os atritos entre Krenek e Schoenberg tinham uma história antiga, que começa em 1925, quando Krenek, então um jovem de 25 anos, publicou críticas ácidas à técnica dodecafônica, alegando que aquele seria um método baseado em regras arbitrárias. A prolífica produção de Krenek, um pouco esquecida hoje em dia, filiava-se à escola de Schreker, e praticava uma linguagem que se assemelhava à de Hindemith. Entretanto, por volta de 1940, Krenek havia se envolvido com a escrita dodecafônica, e passara a empregar um modelo de rotação da série que aplicou na obra coral *Lamentatio Jeremiae Prophetae*. Não obstante o texto de Krenek de 1940 não mencionar nem o nome de Schoenberg, nem de qualquer de seus alunos, ele dita regras para uma teoria do dodecafonismo. Somente duas décadas depois, Krenek escreveria sobre sua proposta de rotação da série (KRENEK, 1960). Se, durante toda sua carreira, Schoenberg evitou escrever um texto que sedimentasse uma prescrição para o dodecafonismo, a publicação por Krenek, de um trabalho que tinha esse efeito, deve tê-lo incomodado porque, logo em seguida, ele escreverá a conferência acima mencionada.

Por essas e outras razões trata-se de um texto que traz importantes informações sobre como Schoenberg concebia seu método. Aliás, registre-se que nesse texto Schoenberg defende, com argumentos convincentes, que o dodecafonismo é um método de composição e não um sistema, como o sistema tonal. Isso muitas vezes é mal compreendido. Vamos nos deter em alguns pontos. Diz ele sobre o método dodecafônico:

Consiste este método, principalmente, no emprego exclusivo e constante de uma série de doze sons diferentes. Isto significa, logicamente, que nenhuma nota há de ser repetida dentro da série em que estarão incluídas todas as notas da escala cromática, ainda que em ordem distinta. (SCHOENBERG, 1941/1963, p. 148).

Note-se que Schoenberg não prescreve a impossibilidade de se ouvir novamente uma nota antes de que todas as outras onze tenham sido ouvidas. Ele se refere apenas a que isso não deve ocorrer na montagem da série. Krenek, por outro lado, especifica que a série deve ser repetida continuamente, enfatizando que quando as doze notas da série tiverem sido usadas, de acordo com sua sucessão serial, a décima-segunda deve ser seguida novamente pela primeira e assim por diante até que toda a série tenha sido apresentada. Para Krenek, só repetições imediatas na mesma altura seriam permitidas, exceto quando intermediadas por notas ornamentais.

Schoenberg, por outro lado, condena o uso de oitavas devido ao efeito de centralidade tonal que elas induzem. Insiste também que uma peça deve usar uma única série e suas

derivações I, R, RI, pois elas seriam suficientes para qualquer obra, alegando que escreveu uma ópera inteira, *Moisés e Araão*, com uma única série para conferir unidade e organicidade à obra. Não obstante, nos exemplos analisados que Schoenberg apresenta, a série aparece frequentemente dividida em partes autônomas, geralmente em dois hexacordes, que ele chama de antecedente e conseqüente, que se sobrepõe sem a preocupação de que a última nota de um hexacorde deve ser seguida pela primeira do outro. A permanência de uma concepção hexacordal é um resquício de experiências de Schoenberg anteriores à sedimentação do método dodecafônico. Antokoletz (1992, p. 40) chama essa técnica de método dos “tropos dodecafônicos”, lembrando que Schoenberg assimilara inicialmente o método precursor de Hauer, que prescrevia que a série tivesse doze notas diferentes, mas divididas em duas partes de seis, sendo que esses segmentos hexatônicos não mantinham uma ordem fixa, e podiam ser permutados livremente<sup>1</sup>. Quando Schoenberg utiliza a série, ele abandona a permutatividade, mas preserva a possibilidade de sobrepor e repetir livremente fragmentos da série desde que no conjunto esteja preservada a ocorrência das doze notas cromáticas.

Alguns outros elementos fundamentais do dodecafonismo de Schoenberg também estão presentes no texto de 1941. É mencionada, ainda que sem a ênfase com que Schoenberg a persegue em sua obra, a ideia de combinatorialidade que implica que dois hexacordes sobrepostos contêm as doze notas cromáticas. Essa técnica só será teorizada mais adiante por Babbitt (1960, p. 246). Isso significa que o método de Schoenberg contém uma concepção fortemente harmônica porque ele busca permanentemente a saturação do total cromático, tanto horizontal quanto verticalmente.

O princípio da simetria, que foi tão precioso para Webern, também é destacado por Schoenberg, ainda que ele o descreva como resultante de algo óbvio, a retrogradação da série. Afora esses poucos pontos, é fundamental concluir que Schoenberg é bem pouco prescritivo, e muito mais atento a princípios gerais, como motivos, ritmos, simetrias, fraseologias, cor e timbre.

---

<sup>1</sup> In 1920, Hauer formulated a system to distinguish one 12-note collection from another. This earliest systematic attempt is based on the principle of partitioning the 12 notes into hexachordal subcollections, in which the content but not the order of the notes in each hexachord is maintained. This is called a ‘hexachordal twelve-tone trope’ (ANTOKOLETZ, 1992, p. 40).

## Sobre a escola da música dodecafônica nos Estados Unidos

A música dodecafônica, embora seja resultado da evolução da linguagem musical europeia, teve uma expansão inesperada nos Estados Unidos devido a que Schoenberg, Krenek e Hindemith para lá imigraram em 1933, 1938 e 1940 respectivamente. Contratados como professores de universidades das costas leste e oeste, formaram centenas de alunos aos quais transmitiram suas teorias, influenciando assim as gerações seguintes. Mas ao que consta, o método dodecafônico não fazia parte do currículo daquela época. Ainda assim a técnica foi certamente transmitida em contatos individuais, escritos e concertos. Além do mais já havia anteriormente uma ativa corrente experimentalista na música americana, bastando lembrar de Ives, Ruggles e Cowell, que, todavia, não participavam do sistema educacional universitário (exceto Ruggles que lecionou cinco anos na Universidade de Miami). Devido à sua proposta de sistematização, paulatinamente a técnica dodecafônica tornou-se o principal paradigma para o ensino da composição musical nas universidades americanas, ainda que o entendimento do dodecafonismo fosse bastante diversificado. Ruggles, por exemplo, praticava um contraponto dissonante que não pretendia ser serial à maneira de Schoenberg. Straus (2009, p. xvii) traça um panorama bastante completo de como a técnica dodecafônica foi assimilada pelos compositores americanos, mostrando que não havia um consenso sobre o regramento dodecafônico.

Não obstante a diversidade aparente, houve uma progressiva uniformização no ensino dessa técnica, o que levou muitos alunos dos anos 1960-70 a reclamarem da tirania do método sobre a criatividade dos compositores em formação. Uma apreciação, ainda que superficial do problema, pode ser feita analisando o livro para ensino de composição do influente professor Charles Wuorinen (1938 –2020) (intitulado *Simple Composition*, de 1979), que revela uma proposta pedagógica semelhante à de Krenek, acrescentando, porém, algumas perspectivas não mencionadas pelo precursor. Por outro lado, para nossos propósitos neste artigo, é importante registrar que alguns procedimentos dodecafônicos recomendados por Wuorinen podem ser considerados idiomáticos do seu estilo individual. Ele menciona que evita seguir o rigor mecanicista do ordenamento serial, embora preserve a sonoridade dodecafônica. O resultado é que a escola dodecafônica norte-americana teve tantos compositores quanto conjuntos diferentes de normas.

Talvez o exemplo mais instigante dessa diversidade seja o de George Perle (1915 – 2009), professor do Queens College por muitas décadas. Não tendo estudado com nenhum dos

européus imigrados que praticaram o dodecafonismo nos Estados Unidos, George Perle procurou deduzir a técnica a partir da análise da obra de Alban Berg, particularmente da *Suíte Lírica* para quarteto de cordas. Porém suas conclusões, como ele mesmo reconheceu (PERLE, 1990), acabaram sendo bastante diferentes de como é usualmente prescrita a técnica dodecafônica.

É significativo que durante seu período americano, Schoenberg buscou conceber uma conciliação entre o atonalismo dodecafônico e a noção tradicional de tonalidade, uma empreitada que do ponto de vista teórico teve pouco impacto, mesmo porque Schoenberg não teorizou sobre ela. Trabalhando independentemente, Perle concebeu um sistema que também visava estabelecer o que ele chamou de “tonalidade dodecafônica”. Seu sistema criava uma hierarquia entre os intervalos e em seguida entre coleções de notas mais extensas, que funcionavam como acordes. A versão de Perle do sistema dodecafônico utilizou o ordenamento serial de modo similar ao da série dodecafônica de Schoenberg, mas buscando uma hierarquia subsidiária entre as notas que não era plausível para os compositores vienenses.

É elucidativo constatar que Perle e Wuorinen tomaram perspectivas quase que opostas dentro da corrente dodecafônica americana: George Perle buscou alcançar uma sonoridade com sentido tonal, mantendo o rigor dodecafônico, enquanto Wuorinen buscou atingir uma sonoridade atonal, todavia com o rigor serial relaxado. Não obstante, todas essas tendências tiveram em comum usar uma sonoridade cromaticamente saturada. A saturação cromática é, portanto, o ponto de convergência entre todas as leituras individuais do método dodecafônico, e isso basta para que os ouvintes as identifiquem como consistentes com os princípios da escola de Schoenberg, a despeito das variações internas secundárias.

Mesmo na Europa, é preciso reconhecer que a escola dodecafônica comportou inúmeras contribuições individuais e a adoção de poéticas idiossincráticas. Podemos, por exemplo, mencionar as derivações da série obtidas por procedimento de espelho, descritas por Eimert (1952/1973, p. 45). Elas se inserem no campo de invenções seriais praticadas por Berg, que usou escolhas de alturas alternando os termos da série, procedimentos que equivalem à multiplicação dos valores de classes de alturas, como demonstrou Schuijjer (2008, p.76). Isso sem mencionar o tratamento da série pela multiplicação de Boulez, que na verdade é um procedimento distinto que não deve ser confundido com a multiplicação acima mencionada. Ele conduz a resultados composicionais ainda menos “ortodoxos”, uma vez que a ordenação da série se dissolve completamente.

## Por uma análise referencial da obra de Schoenberg

É intrigante constatar que é difícil encontrar na literatura, mesmo em livros-texto, análises completas de obras dodecafônicas de Schoenberg. Encontramos análises de obras do período do atonalismo livre, para o qual a teoria dos conjuntos se mostrou uma ferramenta analítica inovadora (vide Laborda, 1996 e Haimo, 2006, entre outros), assim como referências conceituais a manipulações de séries usadas em certas obras (vide Lester 1989, Roig-Francolí 2008, Whitthall, 2008), algumas delas coincidindo com as obras que o próprio Schoenberg abordou no texto de 1942: as Peças para Piano op.25, o Quinteto de Sopros op. 26, e as Variações para Orquestra Op. 31. Uma exceção notável que merece ser mencionada é o trabalho analítico de Oliveira (1998) que aborda em muitos detalhes o Op. 33a (p. 222) e ainda apresenta uma análise extensiva do *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (p. 232).

Schoenberg dedicou muitos anos de sua vida escrevendo a ópera *Moisés e Aarão*. Talvez o personagem de Moisés funcionasse como um *alter ego* do próprio compositor, considerando que o profeta havia sido o responsável pela revelação das tábuas da lei ao povo judeu e Schoenberg talvez se visse como o profeta da música atonal e dodecafônica. Mas assim sendo, é preciso explicar os motivos para Schoenberg nunca ter redigido instruções detalhadas para o uso do método dodecafônico que inventou. Ninguém sabe onde estão as tábuas da lei do dodecafonismo segundo Schoenberg. Acredito que isso não aconteceu por acaso ou descaso. Entendo que, para Schoenberg, a geração das regras do dodecafonismo era parte integrante do processo composicional e não deveriam por isso estar cristalizadas num código imutável. Em outras palavras, nem para o próprio Schoenberg teria existido uma ortodoxia dodecafônica a ser seguida mecanicamente tal como foi propagado por alguns seguidores.

A análise que empreendemos da canção *Sommermüd*, a primeira das 3 Canções Op.48 de Schoenberg, sobre poema de Jakob Haringer, pode nos ajudar a esclarecer o grau de flexibilidade do método dodecafônico e as idiosincrasias com que Schoenberg o manipulava. Composta em 1933, trata-se de uma obra de um período em que o método dodecafônico já estava plenamente formulado na mente de Schoenberg. Nossa análise, como veremos, corrobora a afirmação de que, para Schoenberg, o método podia ter um conjunto de diretrizes com diferenças significativas de como Webern o empregou e que enxergamos com um paradigma tardio, mas dominante na academia.

Na partitura em anexo mostramos a chamada “contagem da série” de *Sommermüd*, ou seja, a identificação do número de ordem das notas da série a cada vez que ocorre uma nova versão dela. É importante perceber que Schoenberg emprega apenas seis das 48 possíveis transformações isomórficas da série, incluindo a versão original. As séries utilizadas estão mostradas na Figura 1.

Figura 1: Estrutura das séries utilizadas por Schoenberg em *Sommermüd*

Num. Ordem	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
<b>O-1</b> →	C#	D	C	F#	D#	F	E	A#	B	G	A	G#	← <b>R-1</b>
altura	1	2	0	6	3	5	4	10	11	7	9	8	
intervalos-		1	10	6	9	2	11	6	1	8	2	11	
classe interv.-		1	2	6	3	2	1	6	1	4	2	1	
Num. Ordem	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
<b>I-1</b> →	C#	C	D	G#	B	A	A#	E	D#	G	F	F#	← <b>RI-1</b>
altura	1	0	2	8	11	9	10	4	3	7	5	6	
intervalos-		11	2	6	3	10	1	6	11	4	10	1	
classe interv.-		1	2	6	3	2	1	6	1	4	2	1	
Num. Ordem	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
<b>I-6</b> →	F#	F	G	C#	E	D	D#	A	G#	C	A#	B	← <b>RI-6</b>
altura	6	5	7	1	4	2	3	9	8	0	10	11	
intervalos-		11	2	6	3	10	1	6	11	4	10	1	
classe interv.-		1	2	6	3	2	1	6	1	4	2	1	

Fonte: Elaboração do autor.

Podemos visualizar na Figura 2 todas as séries transformadas da série original, alocadas na matriz conhecida como quadrado mágico de Babbitt. Destacamos em vermelho as séries utilizadas por Schoenberg, conforme descrevemos acima.

Figura 2: Quadrado mágico de Babbitt das séries de *Sommermüd* de Schoenberg.

	<b>I.1</b>	<b>I.2</b>	<b>I.0</b>	<b>I.6</b>	<b>I.3</b>	<b>I.5</b>	<b>I.4</b>	<b>I.10</b>	<b>I.11</b>	<b>I.7</b>	<b>I.9</b>	<b>I.8</b>	
<b>O.1</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	<b>6</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	<b>10</b>	<b>11</b>	<b>7</b>	<b>9</b>	<b>8</b>	<b>R.1</b>
<b>O.0</b>	<b>0</b>	1	11	<b>5</b>	2	4	3	9	10	6	8	7	<b>R.0</b>
<b>O.2</b>	<b>2</b>	3	1	<b>7</b>	4	6	5	11	0	8	10	9	<b>R.2</b>
<b>O.8</b>	<b>8</b>	9	7	<b>1</b>	10	0	11	5	6	2	4	3	<b>R.8</b>
<b>O.11</b>	<b>11</b>	0	10	<b>4</b>	1	3	2	8	9	5	7	6	<b>R.11</b>
<b>O.9</b>	<b>9</b>	10	8	<b>2</b>	11	1	0	6	7	3	5	4	<b>R.9</b>
<b>O.10</b>	<b>10</b>	11	9	<b>3</b>	0	2	1	7	8	4	6	5	<b>R.10</b>
<b>O.4</b>	<b>4</b>	5	3	<b>9</b>	6	8	7	1	2	10	0	11	<b>R.4</b>
<b>O.3</b>	<b>3</b>	4	2	<b>8</b>	5	7	6	0	1	9	11	10	<b>R.3</b>
<b>O.7</b>	<b>7</b>	8	6	<b>0</b>	9	11	10	4	5	1	3	2	<b>R.7</b>
<b>O.5</b>	<b>5</b>	6	4	<b>10</b>	7	9	8	2	3	11	1	0	<b>R.5</b>
<b>O.6</b>	<b>6</b>	7	5	<b>11</b>	8	10	9	3	4	0	2	1	<b>R.6</b>
	<b>RI.1</b>	<b>RI.2</b>	<b>RI.0</b>	<b>RI.6</b>	<b>RI.3</b>	<b>RI.5</b>	<b>RI.4</b>	<b>RI.10</b>	<b>RI.11</b>	<b>RI.7</b>	<b>RI.9</b>	<b>RI.8</b>	

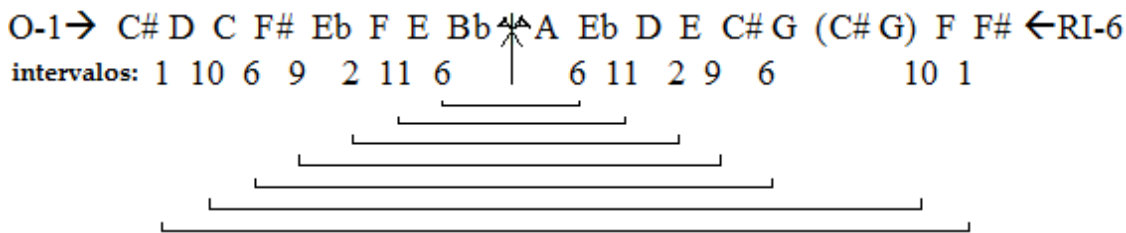
Fonte: Elaboração do autor.

É importante constatar que a contagem da série dodecafônica nos fornece uma informação incompleta sobre a construção da peça. De fato, chama nossa atenção, desde os três primeiros compassos, que a parte vocal apresenta linearmente as oito primeiras notas da série, enquanto o piano expõe as quatro últimas notas da série (revelando, portanto, o fim da série antes do seu começo!). Este tetracorde do final da série é usado no acompanhamento em seis repetições que nem sequer conservam a ordenação serial. Para os apologistas do respeito irrestrito à ordem da série como sendo a essência do pensamento dodecafônico, não poderia haver início mais frustrante. O próprio inventor do método não respeitava o que alguns consideraram ser seu regimento mais ortodoxo. Talvez seja mais razoável admitir que tenha havido um mal-entendido sobre tais regras.

Por outro lado, observa-se que as duas primeiras frases da parte vocal materializam o ideal de simetria que Schoenberg expôs na conferência de 1942, como podemos constatar no esquema da Figura 3:



Figura 3 Análise da simetria estrutural nas primeiras melodias de *Sommermüd*.

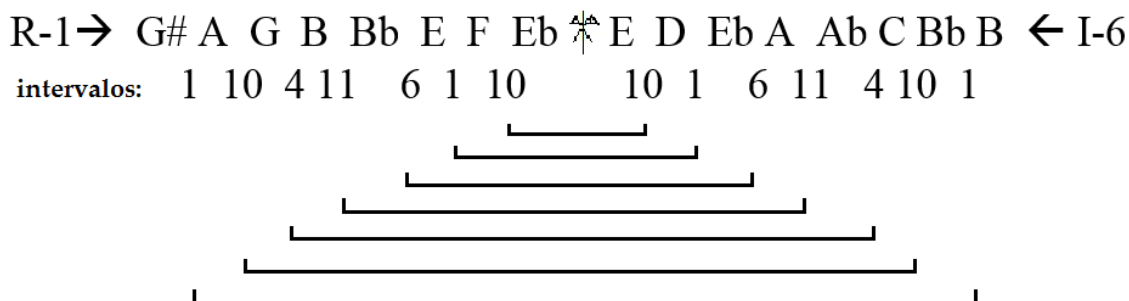


Fonte: Elaboração do autor.

Esta simetria é obtida pelo singelo recurso da retrogradação. Todavia é preciso enfatizar alguns detalhes. Schoenberg escolhe outra versão da série para a frase retrógrada. Ele poderia ter usado as mesmas oito notas de trás para a frente, mas ele escolhe usar outra versão da série que é a transposição de quarta justa da inversão retrógrada. Com isso a frase é retrógrada apenas do ponto de vista dos intervalos, mas não das notas que são ouvidas. É uma retrogradação estrutural e não das alturas percebidas. Outro detalhe a observar é que, na segunda frase, Schoenberg repete as notas Dó# e Sol. Ao que tudo indica, Schoenberg não conhecia a regra de Krenek de que somente repetições imediatas da mesma nota são permitidas no dodecafonismo...

No início do segundo verso do poema, que corresponde ao décimo compasso da canção, Schoenberg repete o procedimento, porém com outras versões da série, as R-1 e I-6, conforme mostramos abaixo. Note-se que a simetria também é estrutural, mas os intervalos são diferentes daqueles do primeiro verso, e não ocorre a repetição de notas. Note-se ainda que Schoenberg usa agora a parte final das séries (número de ordem 12 a 5 para as notas da série R-1 e número de ordem 5 a 12 as para as notas da série I-6). Consequentemente as melodias são diferentes das frases do primeiro verso embora utilizem um procedimento que é estruturalmente similar.

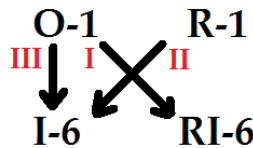
Figura 4 Análise da simetria estrutural nas melodias do segundo verso de *Sommermüd*.



Fonte: Elaboração do autor.

No terceiro verso, que começa no compasso 15, Schoenberg utiliza as doze notas de duas versões das séries já usadas antes parcialmente (oito notas delas), as O-1 e a I-6. Obviamente não pode haver neste caso o mesmo tipo de simetria usada nos dois primeiros versos, porque a relação entre as séries não é de retrogradação, mas de inversão. Não obstante, também existe aqui uma simetria estrutural, mas é uma simetria inversional. Note-se também que em nenhum verso Schoenberg usou as versões I-1 e RI-1 nas frases iniciais. Mas na terceira frase ele realiza uma síntese com a apresentação integral das séries não-retrógradadas usadas nas duas primeiras frases: O-1 e I-6.

Figura 5: Rede de relações de transformação das principais séries de *Sommermüd*



Fonte: Elaboração do autor.

Ainda mais relevante é constatar que a segmentação das séries em tetracordes foi a estratégia composicional fundamental desta obra. Poderíamos cogitar também em segmentações em tricordes e hexacordes. Afinal os hexacordes de Hauer haviam contribuído para a gênese do dodecafonismo. Uma segmentação da série original, usando a teoria de conjuntos de Forte com cardinalidade 6 e 3, produziria o seguinte resultado de classes de conjuntos:

Hexacordes: (012356) + (012347)

Tricordes: (012) + (013) + (016) + (012)

Estas segmentações, entretanto, não apresentam resultados úteis para a análise da canção de Schoenberg. Conclui-se que a concepção de tropos hexacordais de Hauer não teve influência na estruturação desta peça. Por outro lado, é óbvio, desde o primeiro compasso, que a segmentação mais relevante é a de tetracordes. Ou seja, constatamos que a experiência de Schoenberg no chamado período do atonalismo livre, em que células de poucas notas eram responsáveis por gerar desde motivos a relações harmônico-estruturais de longa escala, continuou a permear a escrita da fase dodecafônica posterior.

Tetracordes: (0126) + (0127) + (0124)

A série é formada, portanto, de quatro tetracordes diferentes, mas que também são semelhantes entre si porque todos contêm o tricorde (012) que já havia aparecido, e de modo redundante, na segmentação em tricordes. Dois tetracordes somados produzem os octacordes que são as principais estruturas observadas na fraseologia inicial de cada verso.

Quadro 1 - Séries usadas no Verso 1 de *Sommermüd*.

	VERSO I	
	Compassos 1 a 3	Compassos 4 a 6
VOZ	O-1: notas (1 a 8) (0126) + (0127)	R-1: notas (8 a 1) (0126) + (0127)
PIANO	O-1: notas (9 a 12) (0124)	RI-6: notas (9 a 12) (0124) RI-6: notas (4 a 1) e (8 a 5) (0126) + (0127)

Fonte: Elaboração do autor.

Quadro 2 - Séries usadas no Verso 2 de *Sommermüd*.

	VERSO II		
	Compassos 7 a 9	Compassos 10 e 11	Compassos 12 a 14
VOZ	I-1: notas (1 a 8) (0126) + (0127)	R-1: notas (12 a 5) (0126) + (0127)	I-6: notas (5 a 12) (0127) + (0124)
PIANO	I-1: (5 a 8) e (1 a 4) (0127) + (0126) RI-1: notas (12 a 9) (0124)	R-1: (8 a 1) e (1 a 4) (0127) + (0126) R-1: notas (9 a 12) (0124)	I-6: notas (1 a 4) (0126) I-6: (9 a 12) e (5 a 8) (0124) + (0127)

Fonte: Elaboração do autor.

Quadro 3 - Séries usadas no Verso 3 de *Sommermüd*.

	VERSO III	
	Compassos 15 a 18	Compassos 19 a 23
VOZ	O-1: notas (1 a 12) (0126) + (0127) + (0124)	I-6: notas (1 a 12) (0126) + (0127) + (0124)
PIANO	O-1/R-1: (9 a 12), (8 a 5) e (1 a 4) (0124) + (0127) + (0126) O-1: notas (5 a 12) e (9 a 12) (0127) + (0124) e (0124)	I-6: notas (9 a 12), (1 a 4) e (5 a 8) (0124) + (0126) + (0127) I-6: notas (5 a 8), (9 a 12), e (1 a 4) (0127) + (0124) + (0126)

Fonte: Elaboração do autor.

A Coda que é tocada pelo piano usa somente a série O-1. Ela é exposta como uma melodia composta na mão esquerda do piano, alternando números de ordem ímpares e pares. Na mão direita aparecem os tetracordes, mas do último voltando para o começo: (9 a 12) + (7 a 10) + (1 a 4) + (5 a 8). Ou seja, Schoenberg usa ali uma sobreposição da combinatória dos tetracordes.

Além dessa análise baseada em classes de conjuntos, podemos atentar também para as engenhosas parcimônias que Schoenberg explora devido a semelhanças entre os diversos tetracordes. Uma análise extensiva de todas essas relações nos levaria a uma intrincada malha de detalhes. Por isso mostraremos apenas algumas dessas relações que exemplificam os procedimentos encontrados ao longo de toda a obra.

Na parte do piano na passagem do compasso 3 para 4, Schoenberg utiliza tetracordes das formas O-1 e RI-6. Em tese não haveria uma relação previsível entre elas, mas Schoenberg encontra interessantes coincidências de tons comuns:

O-1 (9-12): [B, G, A, G#] → (ordenando) = [G, G#, A, B] → (0124)

RI-6 (9-12): [Ab, C, Bb, B] → (ordenando) = [G#, A#, B, C] → (0124)

Estes dois tetracordes, contíguos na composição, apresentam duas notas em comum (em vermelho) e uma nota com parcimônia cromática (em azul), além de semelhança estrutural, pois pertencem à mesma classe de conjuntos. Estas duas relações conferem uma continuidade fluente ao acompanhamento.

Na parte do piano na passagem do compasso 6 para 7, Schoenberg utiliza na mão esquerda o tetracorde RI-6 (5 a 8) e na mão direita do compasso 7 o tetracorde I-1 (5 a 8). Em tese também não haveria uma relação previsível entre elas, mas Schoenberg encontra interessantes coincidências de tons comuns entre eles:

RI-6 (5-8): [E, D, Eb, A] → (ordenando) = [D, Eb, E, A] → (0127)

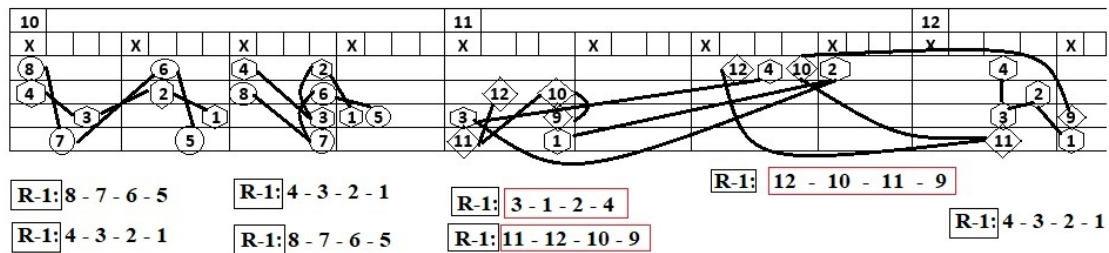
I-1 (5-8): [B, A, A#, E] → (ordenando) = [E, A, A#, B] → (0127)

Estes dois tetracordes, ouvidos em contiguidade na composição, apresentam duas notas em comum (em vermelho) e semelhança estrutural dada pela pertinência à mesma classe de conjuntos que, aliás, é diferente da classe do exemplo anterior. Estas duas propriedades incrementam a continuidade e a fluência do acompanhamento. Poderíamos continuar a explorar ocorrências de relações desse tipo ao longo da peça, mas acredito que estes dois exemplos são suficientes para demonstrar nosso ponto, que é o de que a contagem da série é apenas o estágio preliminar de uma análise dodecafônica. Outras relações, como estas, são as que mais importam para a poética dodecafônica.

A insistência que às vezes se observa em encontrar “problemas” na contagem da série reflete uma incompreensão da estética do método dodecafônico. Haveria que se supor que a

contagem da série na obra de Schoenberg fosse sempre clara e objetiva. Entretanto nessa perspectiva simplista seria difícil justificar a composição da parte do piano nos compassos 10-11-12 em que a série R-1 utilizada percorre um intrincado caminhar de vozes em múltiplas segmentações que se entrelaçam de modo vertiginoso, como vemos no diagrama da Figura 6.

Figura 6: Emaranhado de caminhos das séries nos compassos 10 a 12 de *Sommermüd*.



Fonte: Elaboração do autor.

Um comentário final sobre a canção de Schoenberg: por se tratar de um *Lied* que faz parte da longa tradição germânica no gênero, deveríamos nos debruçar com atenção sobre a relação entre texto e música. Já observamos como cada estrofe está associada a diferentes versões da série. Isso significa que a organização serial é também responsável pela forma da peça. Para oferecermos uma análise mais completa da obra, seria preciso refletir ainda sobre a relação entre as semânticas musical e verbal, mas isso foge aos propósitos deste artigo.

### Análise de uma obra seminal de Santoro

Inicialmente é preciso contextualizar o cenário da composição musical no período em que foi composta a *Sonata 1942* de Cláudio Santoro (1919-1989) que nos propomos a analisar. Santoro tinha apenas 23 anos de idade quando escreveu esta peça. Ele havia chegado há poucos anos ao Rio de Janeiro, vindo de Manaus, sua cidade natal, e tinha rapidamente estabelecido vínculos com a comunidade musical da cidade, inclusive com Hans Joachim Koellreutter que, tal como ele, tocava na Orquestra Sinfônica Brasileira, recentemente fundada, em 1940. Nesse mesmo ano, com apenas 21 anos de idade, Santoro havia escrito sua *Sinfonia Nº 1* para duas orquestras de cordas em que usou alguns de princípios dodecafônicos no segundo movimento. Segundo a historiografia da música brasileira, esta é a obra precursora do dodecafonismo no Brasil, e foi escrita antes mesmo de Santoro ter estabelecido, entre 1940 e 1941, um vínculo mais estreito com Koellreutter, a quem é frequentemente atribuída (em parte incorretamente) a introdução da técnica dodecafônica no Brasil. De fato, os depoimentos sobre a colaboração

entre Santoro e Koellreutter para o desenvolvimento de uma escola dodecafônica brasileira não concluem inequivocamente se o interesse partiu de um ou de outro, embora em depoimentos posteriores, Koellreutter tenha reconhecido que o interesse principal de escrever nesse estilo foi de Santoro e que ele, Koellreutter, funcionou mais como um facilitador.

Lembremos que a primeira peça dodecafônica de Schoenberg é o *Prelúdio* Op. 25 para piano, escrito em 1921. O dodecafonismo tornou-se conhecido poucos anos depois, em 1925, devido ao sucesso do *Wozzeck* de Alban Berg que teve repercussão muito maior do que as primeiras peças instrumentais de Schoenberg. Isso justifica parcialmente que Santoro tenha reconhecido, em algumas oportunidades, seu apreço pela música de Berg.

Schoenberg tinha 59 anos quando se mudou para os Estados Unidos, em 1933. Nesse mesmo ano escreveu a canção *Sommermüd* que tomamos como obra referencial para a comparação com a *Sonata* de Santoro. No mesmo ano da composição da *Sonata* de Santoro, Schoenberg estreou seu *Concerto para piano e orquestra*, provavelmente sua principal produção depois de imigrar para os EUA. Ele tinha 68 anos naquele momento.

Krenek, por outro lado, havia publicado em 1940 seu trabalho teórico sobre o contraponto dodecafônico, mas não há indícios de que Santoro conhecesse esse texto quando escreveu a *Sonata 1942*. Tudo indica que o conhecimento que se tinha no Brasil do que seria a técnica dodecafônica, era um “ouvir dizer” superficial, alimentado talvez por alguma análise de Berg, por alguma lição que Koellreutter tenha recebido quando ainda viva na Europa e por informações que chegavam de Argentina e do Uruguai via Juan Carlos Paz e Curt Lange. Efetivamente, essa rede circulação de informações ainda necessita ser melhor rastreada.

Por todos esses fatos, é admirável que Santoro tenha sido capaz de articular no primeiro movimento da *Sonata 1942* uma escrita que é indubitavelmente coerente com o método dodecafônico. Certamente a peça não apresenta as sofisticadas que Schoenberg já incorporara ao método àquela altura, mas o resultado é, ainda assim, obviamente consistente.

A série composta por Santoro para essa obra é mostrada na Figura 7. Ela tem algumas características marcantes, como um balanceamento quase uniforme de intervalos, aproximando-a de uma série de todos os intervalos, como as propostas por Eimert (1952, p. 39). Falta-lhe apenas um intervalo de trítono em substituição ao terceiro intervalo de terça maior (4 semitons).

Figura 7: Série original usada por Santoro na sua *Sonata 1942*.

Num. Ordem	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
<b>O-6</b> →	F#	G#	A	C	Db	F	G	Eb	Bb	D	B	E
altura	6	8	9	0	1	5	7	3	10	2	11	4
intervalos-	2	1	3	1	4	2	8	7	4	9	5	
classe interv.-	2	1	3	1	4	2	4	5	4	3	5	

Fonte: Elaboração do autor.

Todos os manuais de composição dodecafônica alertam que a etapa pré-composicional de construção da série é fundamental para o resultado final. Apesar de ter quase todos os intervalos, a série composta por Santoro não parece especial. Mas tudo depende de como se usa a série. A primeira frase da peça usa as primeiras cinco notas da série como um tecido de duas linhas contrapontísticas que usam as alturas reordenadas {0,1,6,8,9}. Com a normalização desse conjunto, podemos deduzir sua pertinência à classe de conjuntos de Forte 5-14: (01257). Ainda na primeira frase, as seis notas seguintes da série aparecem dispostas como um acorde. Esse conjunto contém as alturas {2,3,4,5,7,10,11}, que uma vez reduzido à forma primária prova-se pertencente à classe de conjunto de Forte 6-Z48: (012579). Ou seja, num plano abstrato de classes de conjunto as duas primeiras segmentações da obra estão relacionadas entre si como subconjuntos uma da outra, pois (01257) < (012579). Mais ainda: podemos demonstrar que a primeira formação se relaciona com a segunda por inversão, criando um efeito de simetria estrutural. Ao examinarmos a consistência de classes de intervalos que formam a série poderíamos supor desde o início que relações de similaridade poderiam eventualmente ser produzidos, mas é surpreendente que Santoro tenha consigo extrair, já na primeira apresentação do material, uma relação de consistência superior tão engenhosa, antes mesmo que existisse o suporte da teoria de conjuntos atonais de Forte. É provável que esse achado seja resultado de um acaso favorável, mas o fato é que ele está lá, e acasos muitas vezes não acontecem apenas por mero azar do destino

Considerando esses argumentos, por que se espalhou na nossa musicologia a fama de que Santoro não seria um dodecafonista “*comme il faut*”? Vasco Mariz, por exemplo, é enfático ao afirmar: “Em verdade, Claudio Santoro nunca chegou a ser um dodecafonista ortodoxo, intransigente” (MARIZ, 1994, p. 16). Essas histórias como essa, com algumas variações, continuam sendo repetidas até hoje, por exemplo, em Sampaio (2019, p. 38). Acontece que,



não obstante problemáticos, esses relatos apenas repetem o que o próprio Santoro dizia de si mesmo. Estudei com ele em 1978 e 1979, e posso confirmar que Santoro procurava difundir sua imagem como a de um artista livre de restrições técnicas. Todavia, ao mesmo tempo, paradoxalmente, no seu magistério fazia o elogio do compositor com *métier* rigoroso e profissional. Então é preciso repesar o elogio da liberdade de expressão no contexto da recepção histórica do dodecafismo no Brasil. Em um ambiente em que predominava a estética nacionalista, a técnica dodecafônica encontrou bastante resistência na recepção do público e principalmente da crítica. Alegar que a prioridade era a expressão musical e que para isso a técnica devia ser encarada com flexibilidade, foi muito mais uma estratégia de propaganda, do que uma confissão de descrédito no método dodecafônico. A análise da música dodecafônica de Santoro, todas as vezes em que sobre ela nos debruçamos, demonstrou um domínio tão rigoroso da técnica e um respeito pelas suas implicações tão consciente ou maior do que o de qualquer outro compositor das Américas que a tenha usado. Lembremos ainda que o catálogo de obras de Santoro exhibe um volume de produção de música dodecafônica sem paralelo na música brasileira. Mesmo após o período do realismo socialista, quando Santoro retorna à música experimental, ele buscará na técnica dodecafônica sua porta de reentrada, embora não tenha abraçado sua vertente mais recente, o serialismo integral, que predominava no cenário internacional naquele momento. Preferiu pular essa etapa da corrente de Darmstadt para dedicar-se a experiências com música aleatória e eletrônica, provando, mais uma vez, o seu não-conformismo estético (mas não técnico).

Tal como no caso de Villa-Lobos, para quem a construção de uma imagem exótica cobrou o preço de um largo hiato até que a musicologia pudesse redimensionar o legado de sua técnica apurada, algo equivalente, ainda que em escala menor, acontece com Santoro. Se com Villa-Lobos insistiu-se tanto na sua intuição desinformada, em Santoro um dos alvos favoritos é apontar o que seria sua falta de rigor no manejo do método dodecafônico. Esse caminho foi trilhado por todos os pesquisadores que se debruçaram sobre a obra de Santoro, inclusive em análises minhas e de meus orientados (por exemplo, vide LARSEN, 2010). Isso persiste até o momento em que se percebe estarmos caindo na armadilha de uma imagem construída para o mercado musical, com base em uma hipótese que é considerada verdadeira a priori. Um bom exemplo encontramos no trabalho pioneiro de Sérgio Nogueira Mendes que, após apontar permutações, omissões e repetições como sendo problemas de consistência técnica, conclui que “as variações aplicadas às séries não provinham de operações lógicas e controladas, mas foram introduzidas de forma livre” (MENDES 2001, p.3). O que nos propomos a mostrar neste artigo,

ainda que sucintamente, é que se Santoro foi um dodecafonista relapso, o próprio Schoenberg também o teria sido. E isso não faz sentido.

Como nosso objeto de estudo é a *Sonata 1942*, escolhemos para desenvolver uma análise comparativa a revisão de um artigo que aborda a mesma obra (GADO, 2010). Como em outros de trabalhos analíticos precedentes sobre a música dodecafônica de Santoro, o autor alega que “Santoro emprega o ordenamento da série *quase sempre de forma não ordenada* ou até mesmo *fragmentada*, diferenciando-se da técnica utilizada pelos compositores tidos [como] inventores da técnica – a citar Arnold Schoenberg, Josef Hauer e Herbert Eimert” (itálicos nossos). É curioso constatar como preconceitos enraizados geram discursos repetidos sem que se busque verificar a veracidade da afirmação. Em anexo a este texto fornecemos uma análise detalhada da contagem da série na qual fica óbvio que simplesmente não existe na *Sonata* de Santoro o alegado emprego generalizado de séries desordenadas. Quanto à fragmentação da série, ela é parte essencial do método dodecafônico, como fica patente na canção de Schoenberg analisada neste artigo, portanto isto não representaria inconsistência, mas alinhamento. Em outro momento, o autor relembra que para Schoenberg “a série funciona como um motivo, à maneira de uma escala que é fonte de múltiplas figurações, melodias parciais ou completas, passagens ascendentes e descendentes e acordes fragmentados (SCHOENBERG 1941/1963, p. 219). É precisamente essa receita de Schoenberg sobre os modos de fragmentação serial que Santoro pratica na *Sonata 1942*, ficando patente a dissonância entre as duas afirmações de Gado. A seguir, o autor insiste naquilo que seriam as alterações no ordenamento serial na peça de Santoro: omissão, permutação de ordem e repetição de alturas. E fornece apenas três exemplos, um de cada caso, para ilustrar a alegação. Estranhamente, no primeiro caso, a nota que o autor alega faltar existe no manuscrito da partitura. O segundo e o terceiro casos são a inversão de ordem entre duas notas (Bb-Eb em vez de Eb-Bb) e a repetição imediata da uma mesma altura (D). Os dois procedimentos são expressamente autorizados por Schoenberg, tanto no texto que já citamos anteriormente, quanto pelos exemplos semelhantes que aparecem na análise da canção que estamos considerando como referencial. Não obstante a escolha infeliz dos exemplos, existem de fato cinco ocorrências de omissão de notas da série na peça de Santoro (compassos 11, 15, 23, 36, 53), as quais estão anotadas em nossa análise e também casos de inversões locais de ordenamento que podem ser facilmente identificados na análise, entretanto, como temos reafirmado, nem uma coisa nem outra implica em contravenção aos princípios do método dodecafônico, segundo o próprio Schoenberg.

Vimos que a canção de Schoenberg utilizou apenas quatro versões da série, sendo que três delas tinham maior presença. Schoenberg explorou com elegância as relações entre as versões Original, Invertida e Retrógrada da série para construir simetrias estruturais, assim como favoreceu a partição da série em tetracordes. Santoro, por sua vez, também utilizou apenas três versões da série, mas elas foram produto de simples transposições da versão original. Não estaria ele, no início do dodecafonismo no Brasil, ciente da possibilidade de usar inversões e retrogradações? Certamente que sim, e por isso devemos concluir que foi uma escolha consciente de Santoro escrever apenas com a série original. Isso, ao contrário do que se poderia imaginar, não facilitou em nada a composição. As versões isomórficas derivadas produzem relações estruturais contrastantes que aumentam a diversidade discursiva em uma sonata instrumental num estilo que tende a produzir uniformidade excessiva. Não obstante, ao ouvirmos a peça de Santoro percebemos que ela não se ressentia de ausência de contrastes, indicando que o jovem compositor, aventurando-se em suas primeiras tentativas de uso da técnica dodecafônica, já conseguira desenvolver uma surpreendente habilidade intuitiva na manipulação da série.

De fato, Santoro assimilou bem cedo um dos pilares essenciais da estética da escrita dodecafônica: que a insistente reiteração estrutural da série precisa conviver com sua antítese perceptiva, que é o princípio da não-repetição. No plano estrutural existe o uso obsessivo de uma mesma série, entretanto, no plano da percepção, ele deve ser suplantado por uma constante invenção de novas organizações do material. Observe-se que Santoro não repete literalmente qualquer fragmento da música, em todo o movimento. Certamente há gestos que parecem similares, justamente porque existem motivos e desenvolvimentos progressivos desses motivos – isso também faz parte essencial da estética dodecafônica –, mas não se ouve nenhuma repetição integral. Este talvez seja o ponto mais instigante do projeto desta *Sonata*. A forma sonata da tradição clássica exigia a repetição do segundo tema transposto para a tônica. Santoro baseia a peça em um tema gerado pela oposição entre duas versões transpostas da série que funcionam como um período de antecedente e consequente. No compasso 30 parece haver a indicação de que se inicia uma recapitulação, devido à volta do andamento inicial e ao uso da mesma versão original da série. Mas essa recapitulação parece ter uma péssima memória porque, com intervalos invertidos e ritmos diferenciados, a frase soa bastante diferente do começo. Ou seja, nem no momento da forma onde seria compreensível haver uma repetição, nem ali Santoro se permitiu transgredir um preceito maior da estética do serialismo que é a proibição de repetições literais de ideias musicais.

A análise da canção de Schoenberg nos deu uma perspectiva teórica para entender como é possível resolver os problemas da forma musical na ausência da força estruturadora da tonalidade. Como se tratava de um *Lied*, Schoenberg adotou a mesma conduta praticada desde Schubert de que a música deve reagir com diferenças tonais para cada verso do poema. Tais diferenças, no contexto atonal, não podem resultar de transposições de tonalidades porque qualquer série tem sempre a mesma tonalidade do total cromático. Mas podem ser o equivalente aos modos de uma escala diatônica, ou seja, os componentes são os sempre os mesmos, mas os pontos de partida e chegada são particulares a cada modo.

No caso da canção de Schoenberg, esses “modos” foram as versões O-1, R-1, I-6 e RI-6 da série. Cada verso do poema foi posto em música com uma combinação diferente destes quatro modos seriais. Em cada seção, essas séries também foram alocadas com funções específicas diferentes, seja para estruturar a linha melódica, seja para o acompanhamento pianístico.

No caso da *Sonata* de Santoro, a solução foi mais singela, mas nem por isso menos eficiente. Creio que Santoro procurou recuperar, pelo menos parcialmente, a função que as modulações tonais exerciam na forma sonata. Escolheu, por isso, usar apenas versões transpostas da série, porque, em última instância, elas equivalem ao princípio da modulação. A forma sonata requer a oposição entre dois centros tonais, usualmente associados a duas ideias temáticas diferentes. A seção de desenvolvimento abre uma janela para outras modulações, não normatizadas, mas a recapitulação exige uma resolução de todas as perambulações tonais ao promover a volta a uma tonalidade única estabilizada.

Em uma dissertação que orientei, Larsen (2010) argumentou que era possível reconciliar o modelo da forma sonata clássica com a forma que Santoro usou no primeiro movimento da *Sonata 1942*, assim como a tradição analítica havia mostrado que Schoenberg havia feito algo semelhante no seu Opus 33. Os argumentos de Larsen eram fortes, mas me parece que ainda deixaram sem resposta exigências importantes da forma sonata clássica na transposição para o campo atonal. Por isso optei por seguir aqui outros princípios analíticos, quais sejam os de Caplin (2000), que discute *funções formais* e não os de Hepokoski (2006) que se prende a tipologias e *templates*. Parece-me que, com essa estratégia, é possível compreender melhor a forma gerada por Santoro, que apresenta reminiscências da sonata clássica, mas é por demais idiossincrática para nela se encaixar.

O quadro abaixo resume nosso entendimento da forma da *Sonata* de Santoro. Em linhas gerais o planejamento se parece com o de um ternário composto. Nas partes externas há binários que exploram a oposição A-B das versões O-5 e O-6 da série, enquanto o centro é ocupado por uma seção bastante contrastante que usa a versão O-4 da série. Não consideramos apropriado chamar a seção C de “desenvolvimento” porque ela não apresenta nenhum procedimento característico dessa função da sonata clássica, principalmente a instabilidade modulatória, uma vez que fica estável em O-4. O contraste advém de diversas diferenças: o andamento, que se acelera, as novas figurações rítmicas com diminuição, as articulações em *staccato*, e a alternância métrica entre compassos ternários e binários. Por outro lado, as funções de exposição e recapitulação são, pelo menos em parte, possíveis de se reconhecer nas seções externas da peça, desde que se aceite o modelo praticado por Schoenberg de que, no dodecafonismo, as tonalidades clássicas são substituídas pelas derivações de versões da série. Esta análise está esquematizada na Figura 8.

Figura 8: Esquema da forma idiossincrática da *Sonata 1942* de Santoro.

Função Formal	Exposição		Variações de A-B (progressivas)		Contraste	Recapitulação		Síntese
Seção	A	B	A1	B1	C	A2	B3	B4
Série Usada	O-6	O-5	O-6	O-5	O-4	O-6	O-5	O-5
Compassos	1-3	3-5	6-13	13-16	17-29	30-33	34-42	43-54
Durações: proporção aproximada	1	1	4	2	4	2	4	4

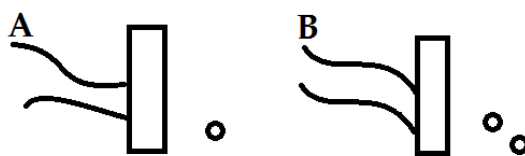
Fonte: Elaboração do autor.

Um dos aspectos mais originais da *Sonata 1942* de Santoro está na última seção, nomeada B4, que abarca os compassos 43 a 54. Essa seção retoma o andamento mais rápido de C, alterna métricas binárias e ternárias e retoma diversas gestualidades ouvidas antes. Funciona assim como uma espécie de síntese final dos materiais apresentados ao longo da peça. Resistimos à tentação de chamá-la de Coda, embora ela desempenhe, em parte, a função de resolução de problemas pendentes que é característica das Codas. Outro ponto que merece ser comentado é que a Sonata não retorna no final à versão inicial da série, que seria O-6, mas fecha com O-5, que é a série que ocupa uma posição de centralidade entre O-6 e O-4. Então, pelo menos em larga escala, podemos ver em atividade na *Sonata* de Santoro um princípio de simetria, ou centralidade, semelhante ao que reconhecemos no *Lied* de Schoenberg.

Todas essas considerações se referem à macroforma da peça. Também na microforma há interessantes aspectos na peça de Santoro que merecem ser salientados. Uma das dificuldades recorrentes para a linguagem atonal é a construção de frases, uma vez que no classicismo elas estavam atreladas à sintaxe tonal. Sem a direcionalidade tonal e sem as cadências codificadas, o sentido de fim de frase pode ficar difícil de ser reconhecido auditivamente. Podemos constatar essa dificuldade em *Sommernüd* de Schoenberg. O reconhecimento de frases é dependente das entradas e saídas do canto, uma vez que o discurso musical exhibe um fluxo contínuo. Santoro resolve com grande habilidade esse problema, recorrendo a pontuações geradas por pausas. As partes do discurso são claramente separadas por silêncios, que embora breves, são significativos, e substituem com eficiência a função de segmentação das cadências clássicas. Confirmam o uso desse artifício, entre outros, nos compassos 3, 6, 21, 26, 30 e 42 da *Sonata 1942*.

A construção das frases na peça de Santoro segue, com absoluta fidelidade, as recomendações para manipulações da série sugeridas por Schoenberg. Ele especificava que a série devia ser tratada como estoque de materiais horizontais, ou seja, de melodias isoladas ou de contrapontos, e de materiais verticais, ou seja, de harmonias de acordes em bloco ou arpejados, com a recomendação adicional de evitar tríades consonantes porque poderiam implicar tonalidades. É exatamente isso que faz Santoro. Esquematizamos graficamente na Figura 9 o *design* do material temático da *Sonata 1942*.

Figura 9: Diagrama que representa as frases A e B da Sonata de Santoro.



Fonte: Elaboração do autor.

A frase A usa as cinco primeiras notas de série O-6 para sugerir um contraponto a duas vozes que, após um crescendo, culmina num acorde que emprega as seis notas seguintes da série. A frase é encerrada pela última nota da série. Junto com o silêncio seguinte, como já comentamos, estes objetos funcionam como pontuação cadencial. Mais ainda, esta frase funciona como o antecedente de um período clássico. Ela é seguida por uma frase similar à primeira, que modula para a série O-5, numa transposição meio tom abaixo. As relações de semitom usadas em todas as transposições da série nesta obra, parecem sugerir uma relação direta com a linguagem cromática numa projeção para a forma global. Esta frase B usa uma

segmentação diferente da frase A. Em vez de um contraponto de duas vozes, aparece inicialmente uma melodia única dobrada em oitavas paralelas (um tipo de retórica que Schoenberg reprovava, mas Santoro apreciava) que também expõe as primeiras cinco notas da série. O acorde que se segue usa outras cinco notas, e um dobramento, prosseguindo com a disposição em oitavas do segmento anterior. O tema finaliza de modo bastante conclusivo com as últimas duas notas da série em movimento descendente, uma metáfora para o sentido de cadência (queda).

É interessante notar que o *Lied* de Schoenberg adota uma estratégia de *design* fraseológico completamente distinta da peça de Santoro. O diagrama da Figura 10 representa o *design* da primeira frase em que as oito primeiras notas da série são expostas linearmente na melodia, enquanto as quatro notas finais são usadas como o acompanhamento harmônico como um acorde reiteradamente arpejado.

Figura 10: Representação gráfica do *design* da frase inicial do *Lied* de Schoenberg.



Fonte: Elaboração do autor.

Produzir linhas melódicas diferentes a partir de uma série dada pode parecer complicado, mas é preciso lembrar que o compositor tem à sua disposição diversas variáveis que lhe permitem gerar diversidade. O ponto de início da melodia não precisa ser a primeira nota da série, as durações não são regidas por nenhuma regra de controle (como o serão depois no serialismo integral), as dinâmicas ficam ao critério do autor para a implementação de um perfil expressivo, a série pode se distribuir em mais de uma voz, enfim, os recursos são inumeráveis. Isso se percebe claramente tanto na peça de Schoenberg quanto na de Santoro porque ambos conseguem gerar configurações lineares muito variadas a partir de uma série que poderia parecer um fator muito limitante.

O mesmo não ocorre com a verticalização da série em acordes. As possibilidades combinatórias são bem mais restritas porque, em primeira instância, acordes seriam formados somente por notas adjacentes da série. É possível aumentar o número das combinações possíveis se usarmos séries sobrepostas ou segmentações que aproximem e sobreponham partes mais distantes da série, mas isso envolve um grau maior de engenhosidade na escrita. No caso de Santoro, empregando somente uma série por vez, ele estava circunscrito a menos



alternativas, e mesmo assim conseguiu preservar a proposição de Schoenberg de evitar repetições. Não há dois acordes iguais em toda a peça. Já mostramos acima que o primeiro acorde da peça tem as notas {2,3,5,7,10,11} e pertence à classe (014579). No compasso 5 encontramos o acorde {1,2,4,6,9} que pertence à classe (01358). O acorde seguinte, no compasso 8, é um tetracorde da classe (0247). No compasso 15 encontramos um hexacorde sugestivo que resulta da sobreposição das tríades de Fá menor e Sol menor, pertencente à classe (023579). No compasso 16 outros dois hexacordes, desta vez pertencentes a (013468) e (012469). Não é necessário prosseguir este relato porque fica bem estabelecido que Santoro se empenhou em construir acordes que evitassem repetições, tanto aparentes quanto estruturais.

## Conclusões

A análise da *Sonata 1942* de Santoro demonstra domínio e conhecimento dos princípios da música dodecafônica prescritos por Schoenberg. As manipulações da série que ele produz enquadram-se dentro dos limites recomendados por Schoenberg, tanto nas omissões e reordenamentos da série, quanto, principalmente, no respeito ao princípio estético da não-repetição.

A ideia muitas vezes repetida de que Santoro usava o método dodecafônico de modo pouco rigoroso não se sustenta frente às evidências analíticas e resulta de dois mal-entendidos. O primeiro resulta da autoimagem construída pelo compositor com o propósito de enfrentar a rejeição da crítica. Alegando uma escrita livre, ele podia enfatizar o aspecto expressivo da sua música, em detrimento de uma ortodoxia que não interessava defender. O segundo problema, que nos interessou mais neste artigo, resulta de uma incompreensão da gênese complexa do sistema dodecafônico. Como a atual geração de analistas foi formada a partir de um treinamento que tomava os ensinamentos de compositores como Krenek como sinônimos de modelo de dodecafonismo, e não do conhecimento da obra do próprio Schoenberg que havia sido seu proponente, gerou-se um entendimento de que o método serial deveria obedecer a um automatismo de linearidade que não foi praticado nem por Schoenberg, nem por Berg. É verdade que a obra dodecafônica de Webern tende a seguir regras mais estritas. Porém é preciso lembrar que as peças de Webern só se tornaram conhecidas após a Segunda Guerra quando os compositores da Escola de Darmstadt o tomaram como exemplo a ser seguido. Basta lembrarmos do manifesto “Schoenberg morreu” de Pierre Boulez: a propósito do necrológio do mestre vienense, Boulez declara que sua música não deveria mais servir de modelo para as

novas gerações, e indiretamente faz o elogio de Webern que em algumas obras já apontava para o caminho do serialismo integral.

Ao avaliarmos a obra dodecafônica, tanto de Santoro quanto de Schoenberg, não faz sentido medi-la pela régua de Webern. No caso de Schoenberg, porque Webern aprendeu o método com Schoenberg, e se foi mais linear que o mestre, isso não é motivo para diminuir quem foi efetivamente o mestre. No caso de Santoro, cuja obra dodecafônica antecede o elogio aos modelos webernianos, e foi composta com modelos teóricos deduzidos da análise de Berg e Schoenberg, é preciso conhecer esses modelos antes de decretar precipitadamente seu desapareço pelo rigor técnico.

A análise do *Lied Sommermüg* de Schoenberg nos revela a hibridação de estratégias do período do atonalismo livre como parte do método dodecafônico. Segmentações em conjuntos de cardinalidade quatro e oito usados para construir malhas contrapontísticas lineares e blocos harmônicos repetidos são características que demonstram que o método dodecafônico pretendia ter latitude para acomodar diversas poéticas individuais.

Nesse sentido é preciso reconhecer que a *Sonata 1942* de Santoro, embora escrita quando ele ainda começava sua trajetória de compositor, é uma obra escrita com completo domínio da técnica dodecafônica, pois emprega os pilares essenciais do estilo, como a saturação cromática, a não-repetição e a simetria, além de na superfície nos impactar com uma expressividade muito pertinente ao estilo.

## Referências

ANTOKOLETZ, Elliot. *Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1992.

BABBITT, Milton. “Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants”. *Musical Quarterly* 46, p. 246, 1960.

CAPLIN, William. *Classical Form*. New York: Oxford University Press, 2000.

EIMERT, Herbert. *¿Qué es la Música Dodecafónica?* Buenos Aires: Nueva Visión, 1952/1973.

GADO, Adriano Braz. “O Serialismo na Sonata 1942 de Cláudio Santoro: Movimento Lento”. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 13, p. 1, 2010.

HAIMO, Ethan. *Schoenberg's Transformation of Musical Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

HEPOKOSKI, James. *Elements of Sonata Theory*. New York: Oxford University Press, 2006.

KRENEK, Ernst. *Studies in Counterpoint*. New York: Schirmer, 1940.

KRENEK, Ernst. “Extents and Limits of Serial techniques”. *The Musical Quarterly*. Vol. 46, No. 2, p. 210, 1960.

LABORDA, Jose García. *Forma y Estructura en la Música del Siglo XX: una aproximación analítica*. Madrid: Alpuerto, 1996.

LARSEN, Juliane Cristina. *A Forma Sonata em Três Obras Inaugurais: diálogos da nova música de Berg, Schoenberg e Santoro com a tradição*. Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza (orientador). Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2010.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1989.

MARIZ, Vasco. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MENDES, Sérgio Nogueira. “Cláudio Santoro: serialismo dodecafônico nas obras da primeira fase (1939-1946)”. In: *Anais do Congresso de 2001 da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Goiânia: Editora da Anppom, 2001.

OLIVEIRA, João Pedro Paiva de. *Teoria Analítica da Música do Século XX*. Lisboa: Gulbenkian, 1998.

PERLE, George. *The Listening Composer*. Berkeley: University of California Press, 1990.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel. *Understanding Post-Tonal Music*. New York: McGraw-Hill, 2007.

SAMPAIO, João Luiz. *Claudio Santoro: 100 anos de música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2019.

SCHOENBERG, Arnold. La Composicion con Doce Sonidos, In: *El Estilo y la Idea*, p. 142. Madrid: Taurus, 1941/1963.

SCHUIJER, Michiel. *Analyzing Atonal Music: Pitch-Class Set Theory and Its Contexts*. Rochester: University of Rochester Press, 2008.

STRAUS, Joseph N. *Twelve-Tone Music in America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

WHITTALL, Arnold. *Serialism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

WUORINEN, Charles. *Simple Composition*. New York: Peters, 1979.

## ANEXO

# Sommermüd

## de 3 Canções Op. 48 No.1

**música: Arnold Schoenberg**

**poema: Jakob Haringer**

Wenn du schon glaubst,  
Es ist ewige Nacht,  
Hat dir plötzlich ein Abend  
Wieder Küsse und Sterne gebracht.

Wenn du dann denkst,  
Es ist alles, alles vorbei,  
Wird auf einmal wieder Christnacht  
und lieblicher Mai.

Drum dank Gott und sei still,  
Daß du noch lebst und küßt:  
Gar mancher hat ohne Stern  
Sterben gemüßt.

### Tradução

(nossa mesmo, com alguma licença)

Quando a vida parece  
Uma noite sem fim,  
Subitamente a tarde traz  
De novo beijos e estrelas.

Quando você pensa que tudo,  
Tudo parece acabado,  
Mais uma vez será Natal  
E um mês de Maio adorável.

Assim acalme-se e agradeça a Deus  
Por ainda viver e beijar:  
Porque muitos sem uma estrela  
Precisaram morrer.

Mässig  $\text{♩} = 72$

Voz

Piano

Wenn du schon glaubst, es ist e -

wi - ge Nacht, — hat dir plötz - lich ein

A - bend wie - der Küss - se und Ster - ne ge - bracht.

Wenn du dann denkst, es ist al - les, al - les

The score consists of four systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is heavily annotated with red circles containing numbers (e.g., O1, RI6, I-1) and other markings (e.g., p, sf, pp). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The tempo is marked 'Mässig' with a quarter note equal to 72. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The lyrics are in German. The piano part features complex harmonic textures and chromatic movement, often mirroring the vocal line's intervals.



Measures 9-10 of the score. The vocal line (top staff) contains the lyrics "vor - bei," and "wird auf ein - mal". The piano accompaniment (middle and bottom staves) features complex rhythmic patterns and chordal textures. Circled annotations include (I-1) above measure 9, (R-1) above measure 10, and (RI-1) above the piano part in measure 9. Dynamic markings include *sf pp* and *pp*.

Measures 11-12 of the score. The vocal line (top staff) contains the lyrics "wie - der Christ - nacht und lieb -". The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with intricate textures. Circled annotations include (R-1) above measure 11, (I-6) above measure 12, and (RI-1) above the piano part in measure 11. Dynamic markings include *pp*.

Measures 13-14 of the score. The vocal line (top staff) contains the lyrics "li - cher Mai." The piano accompaniment (middle and bottom staves) features complex textures. Circled annotations include (I-6) above measure 13, (RI-6) above the piano part in measure 13, and (RI-6/I-6 (?)) above the piano part in measure 14. Dynamic markings include *pp*.

Measures 15-16 of the score. The vocal line (top staff) contains the lyrics "Dum dank Gott und sei still, -". The piano accompaniment (middle and bottom staves) features complex textures. Circled annotations include (O1) above measure 15, (O-1) above the piano part in measure 15, (R-1) above the piano part in measure 16, and (O-1) above the piano part in measure 16. Dynamic markings include *pp*.



17

O-1

dass du noch lebst und küsst:

O-1 R-1 O/R-1 O-1 R-1 R-1

O-1 O-1 O-1 R-1 O-1

19

I-6 *p dolce*

gar man cher hat oh ne Stern ster -

R-1 I-6 I-6 RI-6 I-6 I-6

O-1 I-6 I-6 RI-6/I-6

*p poco espressivo*

22

(poco cresc.)

I-6

ben ge - müsst.

RI-6 I-6 I-6 O-1 O-1

I-6 I-6 O-1

*p*

25

O-1 O-1 O-1

# Sonata 1942

Claudio Santoro

Lento  $\text{♩} = 44$

Piano

**A** *energico* *mf* *ff* *f* *mf* **B**

O-6 O-5

*rit.* *a tempo* *mf* *pp* *mf* **A** O-6

O-6 O-6 O-6

*cresc.* **B** O-5 O-5

O-5 O-5 *ff* O-5 *8vb*

*falta [5]* [11] [12] [2]

The musical score is divided into several systems, each with specific performance instructions and dynamic markings:

- Measures 17-20:** Starts with a tempo marking of  $\text{♩} = 104$ . The first system includes a red box labeled 'C'. Dynamics range from *mf* to *fff*. Performance instructions include *falta [10]* and *8vb*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.
- Measures 21-24:** Marked *Poco Menos* and *a tempo* ( $\text{♩} = 104). Dynamics include *p*, *mf*, *pp*, and *mf*. Performance instructions include *falta [12]* and *[7]*. A *Leo.* (Lied) marking is present.$
- Measures 25-28:** Marked *Poco Menos*. Dynamics include *p* and *ppp*. Performance instructions include *sempre p* and *[1b]*. A *Leo.* marking is present.
- Measures 29-32:** Marked *a tempo I* ( $\text{♩} = 44$ ). Dynamics include *mp* and *ppp*. Performance instructions include *rall.* and *Leo.*
- Measures 33-35:** Dynamics include *mp*. Performance instructions include *falta [8]*, *falta [5]*, and *[10]*. A *Leo.* marking is present.

Throughout the score, there are various performance markings such as *O-4*, *O-5*, and *O-6*, along with asterisks and slurs indicating phrasing and articulation.



The musical score consists of four systems of piano music, measures 39 through 51. Each system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure numbers 39, 43, 47, and 51 are indicated at the start of their respective systems. The score is characterized by dense, chromatic textures and frequent use of accidentals. Dynamic markings include *f*, *mf*, *fff*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions such as *rit.*, *a tempo*, and *sempre ff* are present. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some measures contain boxed annotations: "O-5" appears in measures 39, 43, 47, and 51. A double bar line with a repeat sign is used in measure 47. In measure 51, a bracket indicates a section with the instruction "falta [7,9,10]". The piece concludes with a final chord in measure 51, marked with a fermata.

# **Eunice Katunda e seu *Quinteto Schoenberg*: uma homenagem ao criador do dodecafonismo**

Marisa Milan Candido  
Universidade de São Paulo  
marisamilan@usp.br

Eliana Monteiro da Silva  
Universidade de São Paulo  
ms.eliana@usp.br

Resumo: Eunice Katunda (1915–1990) foi uma importante musicista brasileira do século XX. Viveu e atuou de maneira intensa no campo musical por quase todo o século, realizando atividades como pianista, compositora, regente, pesquisadora, professora, crítica, entre outros. Foi responsável tanto pela estreia e difusão de inúmeras obras brasileiras e estrangeiras desconhecidas no meio musical de sua época, como pela criação de peças a partir de modernas técnicas de composição. Neste artigo trataremos do uso feito pela compositora da técnica dodecafônica criada pelo compositor austríaco-estadunidense Arnold Schoenberg (1874-1951), a quem ela homenageou em seu *Quinteto Schoenberg*. Através de análise musical, mostraremos, entre outros procedimentos, como a compositora utilizou na serie inicial de sua obra o hexacorde invercionalmente simétrico catalogado por Allen Forte como 6-20, usado por Schoenberg em seu quinteto *Ode to Napoleon Buonaparte* Op. 41. Paralelamente, a musicista inseriu melodias de inspiração folclórica nacional, a fim de dar à composição um caráter humanista e crítico do período em que foi criada.

Palavras-chave: Quinteto Schoenberg, Eunice Katunda, Arnold Schoenberg, Dodecafonismo, Compositora Brasileira.

## **Eunice Katunda's *Quinteto Schoenberg*: a tribute to the creator of dodecaphonism**

Abstract: Eunice Katunda (1915-1990) was an important 20<sup>th</sup> century Brazilian musician. She lived and performed intensely in the musical field for almost the entire century, executing activities as a pianist, composer, conductor, researcher, teacher, critic, among others. She was responsible for both the premiere and dissemination of numerous Brazilian and foreign pieces of work until unknown in the musical environment up to that time, as well as for the creation of music using modern composition techniques. In this article, we will discuss the composer's use of the dodecaphonic technique created by the Austrian-American composer Arnold Schoenberg (1874-1951), whom she paid tribute to in her *Quinteto Schoenberg*. Through musical analysis, we will show, among other procedures, how the composer used in the initial series of her work the inversionally symmetric hexachord cataloged by Allen Forte as 6-20, used by Schoenberg in his own quintet *Ode to Napoleon Bonaparte* Op 41. In a parallel movement, the musician inserted national folk-inspired melodies in order to give the composition a humanist and critical character of the period in which was created.

Keywords: Quinteto Schoenberg, Eunice Katunda, Arnold Schoenberg, Dodecaphonism, Brazilian Woman Composer.

## **Introdução**

A compositora brasileira Eunice Katunda nasceu no Rio de Janeiro, em 14 de março de 1915, e faleceu em São José dos Campos, em 3 de agosto de 1990. Foi uma importante musicista no sentido real do termo, pois sua atuação se deu em diversas vertentes do

campo musical – tais como pianista, compositora, regente, pesquisadora, professora, crítica, entre outros.

Seu desempenho como intérprete e compositora, especialmente na década de 1940, foi responsável tanto pela estreia e difusão de inúmeras obras brasileiras e estrangeiras desconhecidas no meio musical da época, como pela criação de peças a partir de modernas técnicas de composição. Entre as técnicas por ela utilizadas, trataremos neste artigo do dodecafonismo criado pelo compositor austríaco-estadunidense Arnold Schoenberg (1874-1951), homenageado por Eunice Katunda em seu *Quinteto Schoenberg*.

Sua extensa trajetória musical – Eunice compôs por quase toda a sua vida – pode ser dividida em quatro fases composicionais: Fase de Formação (até 1945), Fase Música Viva (1946-1950), Fase Nacionalista (1951-1968) e Fase Final (Após 1968). Esta divisão está diretamente relacionada à sua trajetória pessoal, ou seja, aos professores de piano e matérias teórico-musicais que influenciaram sua produção criativa, às cidades em que morou e vivenciou ambientes culturais específicos, assim como pelas suas preferências estéticas, artísticas e políticas (ZANI; SILVA; CANDIDO, 2019, p. 117-126).

O *Quinteto Schoenberg* aqui analisado pertence à sua segunda fase, Música Viva, em que morou no Rio de Janeiro e esteve vinculada ao movimento e grupo de compositores que levaram este nome sob a liderança e orientação do compositor, flautista e professor alemão Hans-Joachim Koellreutter. Esta fase foi marcada, principalmente, pela experimentação feita pelo grupo em geral e pela compositora em particular da técnica de escrever com os doze sons da escala cromática, denominada dodecafônica, assim como pela militância estética e política efetuada por vários(as) integrantes do Música Viva, incluindo Eunice Katunda (*Ibid.*).

A escolha da obra *Ode to Napoleon Buonaparte* Op. 41 como referência para a criação de seu *Quinteto* – através, principalmente, da serie dodecafônica com que a compositora inicia esta peça, baseada em hexacorde formulado por Schoenberg<sup>1</sup> – atesta seu interesse em dar um caráter humanista e crítico a uma composição de cunho formalista, como era vista a escrita com doze sons. A obra *Ode to Napoleon Buonaparte* fora composta por Schoenberg em 1942 com base no poema homônimo de Lord Byron

---

<sup>1</sup> Como citado no resumo, o referido hexacorde é catalogado como 6-20 (0 1 4 5 8 9) na lista de Allen Forte e tem a peculiaridade de ser inversionalmente simétrico, ou seja, de igual leitura em termos de intervalos utilizados tanto da esquerda para direita como vice-versa (Cf.: STRAUS, 2005, p. 85, 264).

(1814), em que o autor ironicamente se referia à derrota de Napoleão ao invadir a Rússia nas chamadas guerras napoleônicas (SHAW; AUNER, 2010, p. 11). Outros compositores se referiram ao Op. 41 de Schoenberg com semelhante intuito, como foi o caso do italiano Luigi Nono, com quem Eunice Katunda trocou ideias e até materiais composicionais em torno a este tema (IDDON, 2013, p. 43-45)<sup>2</sup>.

Assim como Schoenberg utilizara um poema de Byron para dar dramaticidade a uma obra baseada numa técnica cerebral e auditivamente pouco compreensível como a dodecafônica, Eunice Katunda inseriu melodias e ritmos de inspiração folclórica nacional em seu *Quinteto* dedicado ao compositor. Com esse procedimento ela se aproximou da missão atribuída ao criador do dodecafonismo por Walter Bailey (*apud* SHAW; AUNER, 2010, p. 12): vencer “os desafios de reconciliar ‘Coração e Cérebro na Música’”.<sup>3</sup>

## Eunice Katunda, o grupo Música Viva e o dodecafonismo

Eunice Katunda iniciou seus estudos de piano e teoria musical ainda criança. Ao longo de seu percurso como aluna passou pela orientação de diferentes professores(as), como Branca Bilhar, Oscar Guanabara, Furio Franceschini, Marietta Lion e Camargo Guarnieri. Por esta razão a primeira fase composicional de Eunice Katunda foi denominada neste trabalho como Fase de Formação, e se refere ao seu desenvolvimento como pianista e ao início de sua carreira como compositora até 1945.

Observa-se que o repertório relativo a esta fase abrange uma lista de compositores comuns à formação de pianistas, tais como Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, entre outros. No entanto, verifica-se que desde suas primeiras apresentações em público ela foi estimulada a tocar também peças brasileiras, como as de sua professora Branca Bilhar, do compositor Heitor Villa-Lobos e de outros(as) autores(as) vinculados à estética nacionalista.

Já a segunda fase composicional de Eunice, denominada Música Viva, refere-se ao período em que ela esteve diretamente ligada ao movimento e ao grupo de compositores de mesmo nome, entre 1946 e 1950. Seu contato com o Música Viva se deu através do

---

<sup>2</sup> Luigi Nono teria se inspirado no Op. 41 de Schoenberg para compor a obra *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg*, para orquestra, em 1950 (IDDON, 2013, p. 37-38).

<sup>3</sup> [Schoenberg's lifelong engagement with] the challenges of reconciling the “Heart and Brain in Music”.



principal signatário do movimento, Hans-Joachim Koellreutter, com quem teve aulas de harmonia e composição.

O movimento – que passou por três momentos distintos, sendo os dois últimos destacados pela criação do grupo de compositores e pela promoção de modernas técnicas composicionais, como o dodecafonismo – promoveu várias atividades em prol da divulgação da música atonal e/ou de composições pouco conhecidas no Brasil. Como uma de suas principais representantes, Eunice Katunda assinou uma carta de princípios do grupo intitulada *Manifesto 1946*, foi redatora dos boletins *Música Viva*, além de pianista do programa radiofônico e de eventos como recitais solos e coletivos.

Em 1948 fez uma viagem à Europa com Koellreutter e outros colegas para participar do *Curso Internacional de Regência*, realizado pela *Bienal de Veneza* e ministrado pelo maestro e compositor alemão Hermann Scherchen<sup>4</sup>. Esta viagem, inicialmente prevista para dois meses, foi prolongada por quase um ano, proporcionando-lhe, além do estudo, muitas realizações como instrumentista e compositora.

Foi durante a viagem que Eunice Katunda aprofundou seu conhecimento acerca da técnica dodecafônica, participando não só de estudos coletivos realizados pelo grupo, como de um curso ministrado por Koellreutter em Milão. (KATER, 2020, p. 150). Além disso, seu ciclo de peças *Cantos à morte*, baseado na escrita schoenberguiana dos doze sons, foi estreado mundialmente sob a regência de Scherchen na Rádio Difusão Zurique. Já sua transcrição para piano, nomeada como *Quatro epígrafes*, foi estreada no *I Congresso de Música Dodecafônica*, em Lugano (Suíça).

A atuação de Eunice Katunda como intérprete de obras com esta linguagem corroborou sua habilidade no trato desse material – series ordenadas de doze sons variadas através de inversão, retrogradação, inversão da retrogradação, transposição, etc. A musicista foi indicada intérprete oficial do grupo no *I Congresso Internacional de Compositores Dodecafônicos*, realizado em Lugano, em que apresentou, entre outras, a obra *Ludus tonalis* (1942) de Paul Hindemith em primeira audição. O jornal *L'Humanita* destacou que ela demonstrou ser uma pianista segura e que seu equilíbrio lhe permitiu um desempenho verdadeiramente notável<sup>5</sup> (L.F., 1948, *apud* KATUNDA, c.1925-c.1970)<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> De acordo com Kater (2001, p. 45), Scherchen criou a expressão “Música Viva” para inaugurar um movimento e um periódico musical de mesmo nome que foi editado em Bruxelas entre 1933 e 1936.

<sup>5</sup> A crítica suíça citou a peça de Hindemith como o novo “Cravo bem temperado”, de Bach (L.F., 1948).

<sup>6</sup> Todas as matérias de jornais a respeito da atuação de Eunice Katunda como pianista e compositora aqui citadas foram retiradas do *Álbum de recortes de jornais* constante de seu acervo pessoal. Constam deste

Entre compositores e compositoras com quem se relacionou destaca-se a amizade travada com os italianos Luigi Nono e Bruno Maderna. Os três amigos empreenderam maratonas de estudos de contraponto, além de discutir literatura, política e filosofia.

Katunda era influente politicamente: era comunista e, embora Nono e Maderna já tivessem inclinações esquerdistas, o exemplo de Katunda era um estímulo a mais para que eles integrassem o Partito Comunista Italiano (Partido Comunista Italiano) em 1952. Musicalmente, entretanto, ela não era menos significativa. Apresentou aos dois italianos a obra de Federico García Lorca e “os ritmos do Mato Grosso [um dos estados do Brasil], o que em certos aspectos antecipou os ensinamentos de Varèse (IDDON, 2013, p. 43)<sup>7</sup>.

Sobre esta amizade a compositora escreveria:

Conheci Bruno Maderna, Luigi Nono, Scherchen, Dallapiccola, Ungaretti. Aliás, o Maderna foi o sujeito mais completamente músico que conheci. Eu, ele e Nono formávamos um grupo que trabalhava regularmente, desde serialismo até a “Arte da Fuga”. Scherchen nos distinguia de maneira especial. Nos chamava sempre para qualquer tarefa, ensaio, preparação de naipes... e lá estávamos nós três, juntos! (KATUNDA, *apud* KATER, 2020, p. 54-55).

Como foi dito anteriormente, Nono comporia a obra *Variazioni Canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg* em 1950, sobre a mesma obra utilizada por Eunice no *Quinteto Schoenberg*, a *Ode to Napoleon Buonaparte Op. 41*. Assim como a compositora, um dos aspectos que mais chamaram a atenção do compositor italiano foi a simetria entre os dois hexacordes da serie original usada por Schoenberg na obra citada, além da inspiração num texto que aludia à opressão exercida por um imperador como Napoleão – que Schoenberg relacionava aos horrores da 2ª Guerra Mundial.

Eunice Katunda ainda empregou o mesmo conjunto inversionalmente simétrico da *Ode to Napoleon* em ambos os hexacordes de sua serie inicial, catalogado por Allen Forte como 6-20 (0 1 4 5 8 9), enquanto Nono se ateuve mais à serialização dos ritmos em suas *Variazioni Canoniche*. O hexacorde 6-20 (0 1 4 5 8 9) corresponde à coleção hexatônica formada por intervalos de 2m separados por uma 3m, e a combinação de seus elementos

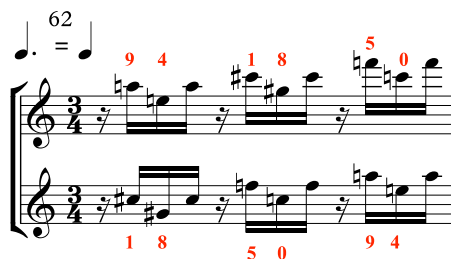
---

álbum, desde fotos, até críticas publicadas em jornais, sendo que nem todas apresentam nomes de autores(as) e datas precisas. Sendo assim, optou-se por citar o álbum como referência e colocar como data o intervalo do que parece ter sido o primeiro documento coletado pela compositora (1925) e o último (1970).

<sup>7</sup> Katunda was influential politically: she was a communist and, though both Nono and Maderna had already strong leftist inclinations, the example of Katunda was a further spur for them to join to the Partito Comunista Italiano (the Italian Communist Party) in 1952. Musically, however, she was no less significant. She introduced the two Italians to the work of Federico Garcia Lorca and to “the rhythms of the Mato Grosso (one of Brazil’s western states), which anticipated in certain respects what Varèse taught”.

pode gerar tríades maiores, como o subconjunto (1 5 8), menores, como o (1 4 8), ou aumentadas, como o (0 4 8).

Figura 1: Hexacorde 6-20 (0 1 4 5 8 9) usado por Schoenberg em Ode to Napoleon (c. 62) na parte do violino I e violino II.



Fonte - Elaboração das autoras.

Figura 2: Hexacorde 6-20 (0 1 4 5 8 9) usado por Eunice Katunda em Quinteto Schoenberg (c. 1-2), mapeado na parte do piano e do clarinete baixo.



Fonte - Elaboração das autoras.

Outras coleções inversionalmente simétricas foram usadas por Eunice em seu *Quinteto*, como a octatônica, no c. 67, observada na parte do piano<sup>8</sup>. O conjunto correspondente aos sons empregados pela compositora é o 8-28 (0 1 3 4 6 7 9 10), e os sons apresentados são Si, Ré# Fá, Fá#, Lá, Do, Sol#, Ré.

Figura 3: Coleção octatônica presente no conjunto 8-28, em *Quinteto Schoenberg*, mapeado na parte do piano (c. 67).



Fonte - Elaboração das autoras.

## O *Quinteto Schoenberg*: impressões e análise

O *Quinteto Schoenberg* (ou *Ommagio a Schoenberg*) foi escrito em agosto de 1949 em São Paulo, após Eunice retornar de sua prolongada estadia na Europa. O manuscrito original possui 20 páginas e a peça para clarinete, clarinete baixo (ou clarone), viola, violoncelo e piano possui cerca de 6 minutos de duração. Sua estreia ocorreu no XXIV Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, realizado no ano de 1950 em Bruxelas. Esta foi a única peça latino-americana apresentada no evento.

Entre suas mais belas composições, figuram o “Negrinho do pastoreio”, “Canto do soldado morto”, e o *Quinteto* para viola, cello, duas clarinetas e piano, este último premiado num concurso que se realizou recentemente entre compositores das Américas, e também a única obra sul-americana que os organizadores do concurso acharam digna de figurar no festival da Sociedade de Música Contemporânea, cuja realização, em Bruxelas se deu em julho deste ano. ([s.n.], 1950, *apud* KATUNDA, c.1925-c.1970).

Sua composição “Três Líricas Gregas”, para vozes e orquestra de câmara e seu “*Quinteto*” sobre motivos nordestinos foram a única obra de artista americano a ser apresentada no Festival da Sociedade Internacional de Musica

<sup>8</sup> O termo ‘coleções referenciais’ é definido por Vasconcelos (2014, p. 13) como conjuntos de classes de alturas não ordenados, que atuam como elementos unificadores por suas propriedades abstratas específicas. Como exemplos podem ser apontadas a coleção diatônica, a de tons inteiros, a octatônica, entre outras.

Contemporânea realizado na Bélgica. (SILVEIRA, 1952, *apud* KATUNDA, c.1925-c.1970).

Diferentemente das peças compostas por Eunice exclusivamente a partir do dodecafonia, como *Quatro epígrafes* e *Cantos à morte*, ou até mesmo obras realizadas antes de seu contato com a moderna técnica de composição, como *Negrinho do Pastoreio*, observa-se que a peça *Quinteto Schoenberg* foi realizada pela compositora a partir da combinação de elementos da música brasileira com a técnica dodecafônica. De acordo com afirmações de Koellreutter e Ana Stela Schic, o quinteto de Eunice reúne elementos da música brasileira, em especial “temas nordestinos”, e uma linguagem dodecafônica, ou seja, atonal.

Ao mesmo tempo que a Assembleia, haverá em Bruxelas o 24º Festival de Música Contemporânea, no qual Eunice Catunda, cujo quinteto intitulado “Homenagem a Schoenberg” foi escolhido pelo Júri Internacional, sendo essa a única composição de autoria de músico latino-americano, que figura em seu programa. O quinteto é para clarinete, clarone, viola, celo e piano e, embora seja de fatura dodecafônica, apresenta características da música brasileira que se assim emprestam feição de todo particular à linguagem atonalista dessa compositora moderna. (KOELLREUTTER, 1949, *apud* KATUNDA, c.1925-c.1970).

Eunice Catunda já se apresentou em público em várias cidades do Brasil e do exterior (Argentina, Uruguai, Itália, Suíça), executando obras antigas e modernas; compôs inúmeras obras, entre as quais: “O Negrinho do pastoreio”, “Quatro poemas à morte”, - para orquestra, que foram gravados e irradiados pela Rádio Zurique em primeira audição sob a direção de Hermann Scherchen, “Canto do Soldado Morto” – cantata para vozes e orquestra sobre texto de Rossine Camargo Guarnieri, e ainda “Três Figuras Gregas” – para vozes e orquestra de câmara e “Quinteto” sobre motivos nordestinos, sendo estas duas últimas obras apresentadas no Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea de 1950 realizado na Bélgica, constando Eunice Catunda como a única autora americana apresentada. (SCHIC, 1951, *apud* KATUNDA, c.1925-c.1970).

O *Quinteto* inicia-se com uma breve introdução em acordes apresentada nos compassos 1 e 2. Neste pequeno trecho, que utiliza o registro grave do instrumento, Eunice Katunda apresenta alguns dos materiais básicos que desenvolverá por toda a peça: série dodecafônica, figuras de colcheias, intervalos de 2m, 3m e 3M e melodia em contraponto paralelo.

Figura 4: Introdução em acordes apresentada pelo piano nos c. 1-2, com indicação de serie dodecafônica.

**Animato** ♩ = 60

12

2 4 6 8 10 11  
1 3 5 7 9

8<sup>vb</sup>

Fonte - Elaboração das autoras.

Apesar de ser apresentada pelo piano, a primeira série formada pelos sons {Sol, Mib, Fá#, Lá#, Ré, Si, Lá, Do, Sol#, Mi, Do#, Fá} se completa com uma nota feita pelo clarinete baixo, como mostrou a figura 4. Como foi dito anteriormente, é possível observar na serie completa a presença de dois hexacordes iguais e inversionalmente simétricos. Os elementos de cada um destes hexacordes formam o conjunto 6-20 [0 1 4 5 8 9], também denominado conjunto hexatônico.

Nos exemplos que se seguem, os sons estão indicados por suas cifras correspondentes. A série foi chamada O<sub>17</sub> por ser a primeira serie original apresentada, e por se iniciar no sétimo elemento da coleção cromática, o som Sol (G).

Quadro 1 - Serie dodecafônica O<sub>17</sub> empregada inicialmente por Eunice Katunda.

O<sub>17</sub> {G Eb F# A# D B A C G# E C# F}

Fonte - Elaboração das autoras.

Quadro 2 - Hexacordes 1 e 2 empregados por Eunice Katunda na serie O17.

H1 {G Eb F# A# D B} e H2 {A C G# E C# F}

Fonte - Elaboração das autoras.

A maneira como os sons estão dispostos na serie O17 também faz com que os hexacordes sejam inversos entre si em relação a seus intervalos. Estes estão marcados em quantidade de semitons:

Quadro 3 - Intervalos inversionalmente simétricos presentes na serie O17.

{G Eb F# A# D B} {A C G# E C# F}  
4 3 4 4 3 3 4 4 3 4



Fonte - Elaboração das autoras.

Os dois hexacordes são separados por uma 2M (4), que funciona como eixo de simetria. No exemplo que se segue os elementos são indicados por seus números correspondentes na coleção cromática, de 0 a 11, para facilitar a relação com os conjuntos de Allen Forte:

Quadro 4 - Intervalos inversionalmente simétricos presentes na serie O17.

{7 3 6 10 2 11} {9 0 8 4 1 5}  
4 3 4 4 3 3 4 4 3 4

Fonte - Elaboração das autoras.

Serie similar, porém posicionando os hexacordes em ordem inversa, foi usada por Luigi Nono em sua obra *Variazioni Canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg*<sup>9</sup>. Diferentemente de Eunice Katunda, o compositor ordenou os elementos de

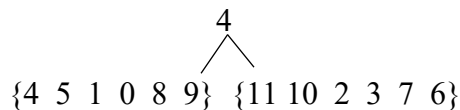
<sup>9</sup> Cf.: RIZZARDI, *apud*, OLSCHKI, 2004, p. 12.



cada hexacorde de forma a que resultassem também inversionalmente simétricos, separados por uma 2M (4).

Quadro 5 - Intervalos inversionalmente simétricos presentes na serie de Luigi Nono.

297



Fonte 1 - Elaboração das autoras.

Em termos de intervalos, predominam a 3m, a 3M e suas inversões, como pode ser visto nas díades apresentadas no Tema Introdutório do *Quinteto Schoenberg*: Sol-Mib; Fá#-Lá#; Ré-Si; Lá-Dó e Sol#-Mi. A 2m também aparece entre notas das linhas horizontais, como Sol-Fá#, Si-Dó e Lá-Sol#.

Figura 5: Intervalos de 3m, 3M e 2m no compasso 1.



Fonte - Elaboração das autoras.

Esta serie (O1<sub>7</sub>) reaparece nos compassos 4 e 5 na parte do piano, variada em semicolcheias.

Figura 6: Serie O1<sub>7</sub> em semicolcheias (c. 4-5).

The musical score for Figure 6 consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a bass staff and a grand staff (treble and bass). The third system has a grand staff. Red numbers 1 through 12 are placed below the notes to indicate the elements of the O1<sub>7</sub> series. The notes are semicolcheias (half notes).

Fonte - Elaboração das autoras.

Uma nova série chamada aqui de O2, é apresentada no segundo compasso pelos clarinetes. De maneira igual à primeira serie da peça (O1<sub>7</sub>), a serie referente ao c. 2 (O2<sub>5</sub>) é formada por dois hexacordes de mesmo conjunto, o 6-15 (0 1 2 4 5 8).

Figura 7: Serie dodecafônica O2<sub>5</sub> empregada por Eunice Katunda (c. 2).

The musical score for Figure 7 shows a single system with a treble and bass staff in 6/8 time. Red numbers 1 through 12 are placed below the notes to indicate the elements of the O2<sub>5</sub> series. The notes are eighth notes.

Fonte - Elaboração das autoras.

Quadro 6 - Hexacordes 6-15 empregados por Eunice Katunda em O2<sub>5</sub>.

H1 {F F# D Eb B G} e H2 {Bb A E G# C# C}

Fonte - Elaboração das autoras.

No compasso 6, Eunice Katunda usará o sistema de rotação de alguns elementos da serie O1<sub>7</sub> na linha feita pelo cello. Ela omite também o 11º elemento da serie, que seria o

Do#, e faz uso de enarmonia nos sons Lá#, usando Sib, e Sol#, usando Láb. Na figura que se segue estas notas são escritas em vermelho. Chamamos a esta serie O1', e, como se inicia no 3º grau, O1'₃.

299

Quadro 7: Serie O1'₃, indicando a rotação dos elementos Eb-G e C-A, além da omissão do C# (c. 6).

O1'₃ {Eb G F# A# D B C A G# E F}

Fonte - Elaboração das autoras.

Figura 8: Mapeamento da Serie O1'₃ com rotação e omissão de elementos apresentada pelo cello (c. 6).



Fonte - Elaboração das autoras.

É importante notar que, apesar de variada pela rotação dos dois elementos iniciais de cada hexacorde, esta O1'₃ mantém os conjuntos 6-20 (0 1 4 5 8 9) em cada um deles, porém, com a omissão de um elemento (o Do#) no segundo hexacorde.

Assim como na figura anterior, foram mapeados outros trechos em que a série dodecafônica O1'₃ aparece de maneira melódica e completa, como na parte do violoncelo e viola no c. 17 (com rotação entre o 10º som, Mi, e o 11º, Do#) e no clarinete nos c. 50-51 (com rotação entre o 11º som, Do#, e o 12º, Fá).

Quadro 8 - Serie O1'₃ com rotação do 10º e 11º elementos (c. 17).

O1'₃ {Eb G F# A# D B C A G# C# E F}

Fonte - Elaboração das autoras.

Figura 9: Mapeamento da Serie O1'3 com rotação do 10º e 11º elementos (c. 17) na parte do violoncelo e viola.



Fonte - Elaboração das autoras.

Quadro 9 - Serie O1'3 com rotação do 11º e 12º elementos (c. 50-51).

O1'3 {Eb G F# A# D B C A G# E F C#}

Fonte - Elaboração das autoras.

Figura 10: Mapeamento da Serie O1'3 com rotação do 11º e 12º elementos na parte do clarinete (c. 50-51).



Fonte - Elaboração das autoras.

No entanto, também é importante observar que, em alguns casos, a rotação entre os elementos da serie se dá trazendo o 11º elemento (Do#) para o início da mesma. Neste caso, o hexacorde inicial passa a ser o conjunto 6-Z44 (0 1 2 5 6 9), apresentado duas vezes seguidas de maneira melódica nos c. 95-96 pelo clarinete e clarinete baixo, enquanto o cello apresenta o segundo hexacorde desta nova serie no c. 96. A nova serie foi aqui denominada O1''1, já que se inicia no grau 1. Já o segundo hexacorde corresponde ao conjunto 6-Z19 (0 1 3 4 7 8), que, por sua vez, é complementar ao 6-Z44 e tem o mesmo vetor intervalar daquele.

Quadro 10 - Serie O1''1, formada pela rotação do 11º elemento (C#) para a posição inicial. (c. 95-96).

O1''1 {C# D# G F# A# D B C A G# E F}

Fonte - Elaboração das autoras.

Figura 11: Mapeamento da Serie O1''<sub>1</sub>, com repetição do hexacorde inicial pelos clarinetes e apresentação do segundo hexacorde pelo cello (c. 95-96).

**Misterioso** ♩ = 144 Hexacorde 6-Z44

Fonte - Elaboração das autoras.

Quadro 11 - Hexacordes H1 e H2 empregados por Eunice Katunda em O''<sub>1</sub>.

H1 {C# D# G F# A# D} e H2 {B C A G# E F}

Fonte - Elaboração das autoras.

A serie O1''<sub>1</sub> aparecerá de forma linear e completa nas linhas dos clarinetes nos c. 97-98, enquanto a viola e o cello apresentam os dois hexacordes em ordem invertida de aparição. A compositora repete o som Do# (C#) entre os hexacordes que se encontram em ordem invertida.

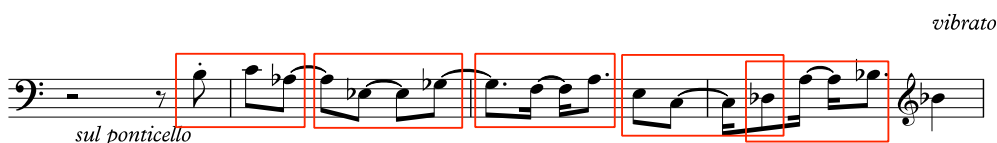
Figura 12: Mapeamento da Serie O1''<sub>1</sub>, completa feita pelos clarinetes (em vermelho) e em ordem invertida de hexacordes feita pela viola e cello (c. 97-98). Nota-se a repetição do som C# nestas linhas.

Fonte - Elaboração das autoras.

É interessante notar o pensamento de variação progressiva no tratamento dado por Eunice Katunda à serie inicial de seu *Quinteto*, enquanto que a segunda serie apresentada, O2, é praticamente abandonada. No entanto, nota-se uma nucleação desta serie em subconjuntos de três e quatro notas ao longo da peça.

Como exemplo, tem-se a melodia *sul ponticello* realizado pelo cello nos c. 10-13, no qual verifica-se a presença do tricorde 3-3 (0 1 4), que é formado pelos três primeiros sons da série O2.

Figura 13 - Subconjunto 3-3 (0 1 4) mapeado na melodia realizada pelo cello (c. 10-13).



Fonte - Elaboração das autoras.

Outro exemplo desta nucleação pode ser observado entre os c. 26-27. Neste trecho, no qual há uma finalização de seção, o tetracorde 4-19 (0 1 4 8), formado pelas últimas quatro notas da serie O2, pode ser mapeado em todos os instrumentos do quinteto.

Figura 14: Subconjunto 4-19 (0 1 4 8) mapeado em *Quinteto Schoenberg* (c. 27-28).



Fonte - Elaboração das autoras.

## O *Quinteto Schoenberg*: para além do dodecafonismo

Como foi dito na introdução deste artigo, Eunice Katunda se inspira na *Ode to Napoleon Buonaparte* de Arnold Schoenberg por aspectos que vão além do uso da técnica dodecafônica. Assim como Luigi Nono em suas variações sobre um tema do compositor da Segunda Escola de Viena, ela admira o caráter humanista inserido por Schoenberg em sua obra Op. 41.

Neste sentido, a compositora insere temas de inspiração nacional, nordestina, em seu *Quinteto*. Estes temas são preparados por semicolcheias ininterruptas, também inspiradas na citada composição de Schoenberg.

O *Quinteto* pode ser dividido em 10 partes, indicadas por mudanças de andamento e caráter.

Quadro 12 - Seções e andamentos especificados na partitura de *Quinteto Schoenberg*.

NÚMERO DOS COMPASSOS	ANDAMENTO ESPECIFICADO
1 - 7	Animato (X = 60ca)
8 - 16	(X = 72 ca)
16 - 28	Menos X = 42
29 - 33	Piu calmo e libero
34 - 42	Piu lento X = 56
43 - 52	Calmo X = 66 ca
53 - 72	Meno mosso X = 50
73 - 94	Meno mosso X = X = 72
95 - 107	Misterioso (X = 144ca)
108 - 136	Piu calmo, cantando

Fonte - Elaboração das autoras.

Após a Introdução, que se estende do c. 1 ao 6, inicia-se no c. 7 uma espécie de ponte para a Seção A, em métrica 3/4. Eunice Katunda varia a métrica simétrica inicial 6/8 pela inserção de uma colcheia, passando para a assimétrica 7/8. Com este procedimento a compositora prepara o primeiro tema de caráter nordestino que entrará no c. 11<sup>10</sup> (e seu anacruse) e que é realizado por meio do efeito de *sul ponticello*.

<sup>10</sup> A alternância, justaposição ou mesmo a sobreposição das métricas 6/8 e 3/4 são características da música latino-americana.



Figura 15: Passagem da métrica 6/8 para 3/4 pela inserção de um compasso em 7/8 (c. 7-8)

The musical score for Figure 15 consists of three systems of staves. The first system includes a flute part (labeled 'fruleto') and a bassoon part (labeled 'vibrato'). The second system includes a violin part (labeled 'vibrato') and a viola part (labeled 'vibrato'). The third system includes a piano part (labeled '8<sup>va</sup>'). The score shows a transition from a 6/8 time signature to a 3/4 time signature, with a 7/8 measure inserted between measures 7 and 8. Red vertical lines mark the beginning and end of this 7/8 measure. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Fonte - Elaboração das autoras.

O primeiro tema rítmico nordestino apresentado (aqui chamado de Tema nordestino 1) é precedido de dois compassos em semicolcheias sincopadas tocadas pelo clarinete e clarinete baixo. Este trecho apresenta uma colcheia em anacruse no c. 8, cujo prolongamento anuncia o efeito sincopado que marcará o Tema – um dos ritmos de caráter popular nordestino citadas por Ana Stela Schic (1951) e por Koellreutter (1949), conforme já mencionado. As semicolcheias enfatizam o intervalo de 2m.

Figura 16: Semicolcheias sincopadas precedidas de anacruse (c. 8-10)

The musical score for Figure 16 shows a single system of staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 3/8. The music features syncopated eighth notes (semicolcheias) with anacrusis. Dynamic markings include 'pp' and 'sempre', and the instruction 'igual pero marcato' is present. The score shows a transition from 3/8 to 3/4 time signature.

Fonte - Elaboração das autoras.

O tema será introduzido pela viola e violoncelo no c. 11. Apresentado a 3 vezes em homofonia, como a introdução em acordes, esta passagem reúne o já mencionado tricorde 3-3 (formado pelos três primeiros sons da série O2) e elementos característicos do folclore nacional – como ritmos pontuados, síncopas, etc.

As semicolcheias sincopadas dos compassos 9 e 10 seguem formando um acompanhamento para a melodia contrapontística do Tema Nordeste 1, numa textura em camadas que combina melodia acompanhada e contraponto com perfil melódico de 2as menores.

Figura 17: Tema Nordeste 1, sincopado (compassos 11 – com anacruse – a 13).

The musical score for Tema Nordeste 1, measures 11-13, is presented in a grand staff. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score includes performance instructions: 'sul ponticello' above the top staff and below the bottom staff, 'molto legato' above the top staff, and 'f aspro' above the bottom staff. The word 'vibrato' appears above the top staff at the end of measure 13 and above the bottom staff at the end of measure 12.

Fonte - Elaboração das autoras.

Este trecho em semicolcheias com intervalo de 2m servindo de acompanhamento para uma melodia em acordes também se remete à *Ode to Napoleon* de Schoenberg, como mostra a figura a seguir:

Figura 18: Semicolcheias em intervalos de semitom em *Ode to Napoleon* (c. 1)

The musical score for Ode to Napoleon, measures 1-4, is presented in a grand staff. The top two staves are in treble clef with a 4/4 time signature. The bottom two staves are in bass clef with a 4/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Grave' with a quarter note equal to 76 (♩ = 76). The score includes performance instructions: 'ff' above the top two staves and below the bottom two staves. The score shows a complex texture of sixteenth notes and chords.

Fonte - Elaboração das autoras.

Verifica-se também a presença de um segundo tema, aqui denominado Tema Nordeste 2, com características de melodia popular brasileira. Apresentado pelos clarinetes em cânone<sup>11</sup>, o tema em Do mixolídio surge pela primeira vez no c. 34, e se estende até o c. 41.

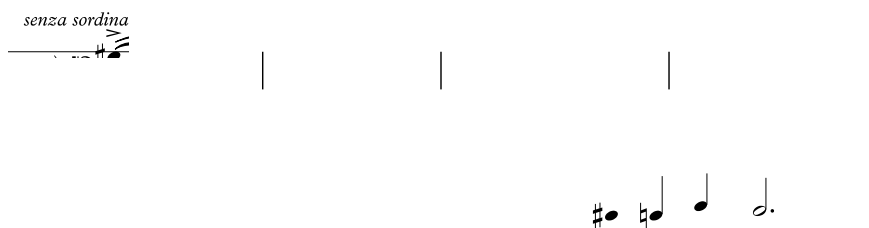
Figura 19: Tema Nordeste 2 apresentado pelo clarinete (c. 34-41).



Fonte - Elaboração das autoras.

Este tema principal aparece mais duas vezes ao longo da peça, sendo realizado de maneira variada e em outros modos pela viola nos c. 53-60 e pelo piano nos c. 101-105.

Figura 20: Tema Nordeste 2 apresentado na viola em Lá mixolídio (c. 53-60).



Fonte - Elaboração das autoras.

<sup>11</sup> No início da partitura está indicado “clarinete em sons reais”. Sendo assim, não se faz necessário considerar transposições para estes instrumentos ao longo da peça.

Figura 21: Tema Nordestino 2 da peça apresentado pelo piano em Mi Mixolídio (c. 101-105).



Fonte - Elaboração das autoras.

Eunice Katunda era conhecedora de diversos temas folclóricos, tanto por ter estudado com professores e professoras vinculados(as) a esta estética em sua Fase de Formação (até 1945) como por ter feito pesquisas de campo, especialmente após o rompimento com o Música Viva. Além disso, ela conheceu profundamente o ensaio de Mario de Andrade intitulado *Ensaio sobre a Música Brasileira* – que reúne exemplos de cantos populares de diversas regiões do Brasil – publicado inicialmente em 1928 pelo musicólogo. Como atesta Melina de Lima Peixoto (2009, p. 8), “Katunda, em depoimento pessoal a Kater, declarou que tinha ‘no Ensaio sobre a música brasileira seu predileto livro de cabeceira’”.

Não foi possível identificar entre os exemplos reunidos por Mario de Andrade os temas nordestinos empregados por Eunice em seu *Quinteto*, mas, alguns exemplos coletados pelo musicólogo podem ter lhe servido de inspiração, tanto pelos ritmos sincopados como pelas melodias com sons repetidos e terminações em intervalos de terças – ascendentes ou descendentes.

Figura 22: Exemplo do tema popular “Mulher Rendeira” coletado por Mario de Andrade (1972, p. 115)



Fonte - Elaboração das autoras.

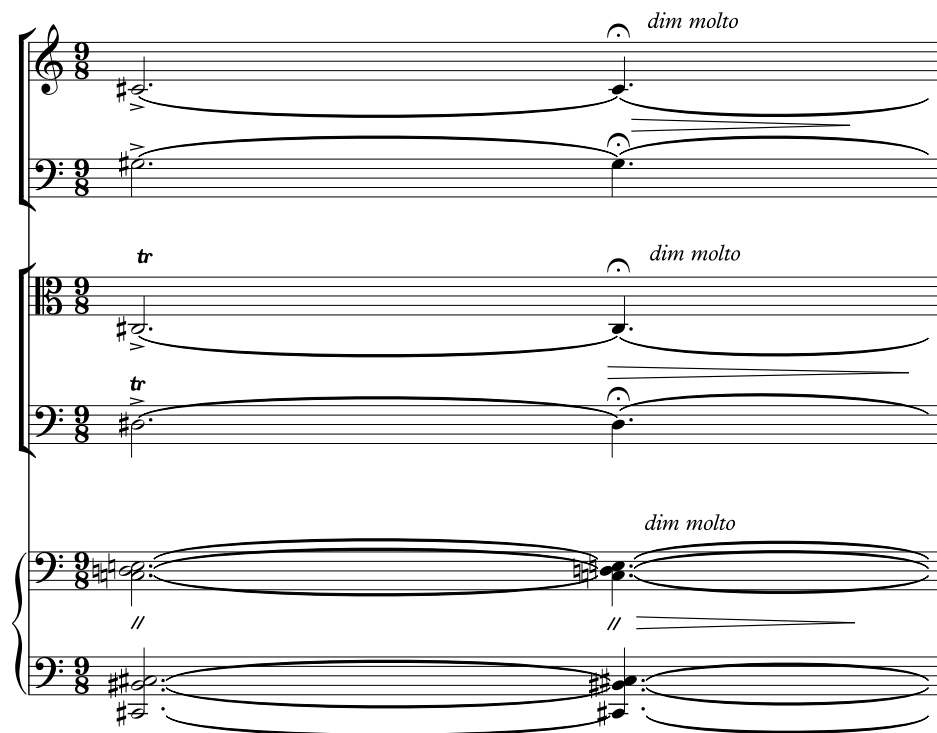
Figura 23: Exemplo do tema popular “Nunca mais eu vi” coletado por Mario de Andrade (1972, p. 111).



Fonte - Elaboração das autoras.

Por fim, o acorde que encerra o *Quinteto Schoenberg* é baseado na sobreposição das 4J D#, G# e C#, feito pelos clarinetes, viola e violoncelo. O piano realiza um trilo sobre o *cluster* C, C#, D, D#, E (0 1 2 3 4), que causa efeito retumbante ao se iniciar em dinâmica *ppp* no c. 135, crescer em intensidade e novamente diminuir no c. 136 até se dissipar.

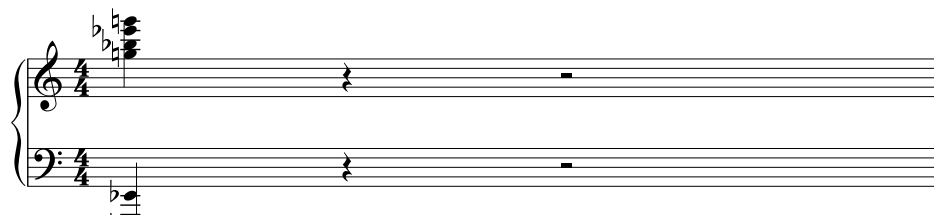
Figura 24: Acorde final em 4j sobre trilo feito pelo piano (c. 136)



Fonte - Elaboração das autoras.

Este final completa a homenagem de Eunice Katunda ao compositor Arnold Schoenberg, cuja *Ode to Napoleon Buonaparte* também se encerra com um acorde retumbante de Eb M, aludindo à *Sinfonia Eroica* de Ludwig van Beethoven.

Figura 25: Acorde final de EbM em Ode to Napoleon (c. 267) de Arnold Schoenberg



Fonte - Elaboração das autoras.

## O rompimento com Koellreutter e o abandono da técnica dodecafônica: textos e depoimentos de Eunice Katunda

Apesar de ter se interessado, compreendido e dominado a técnica dodecafônica – como demonstra a complexidade estrutural e a maturidade composicional da autora em seu *Quinteto Schoenberg* –, Eunice Katunda se afastou desta linguagem quando rompeu com Hans-Joachim Koellreutter e com o grupo Música Viva. Esse rompimento ocorreu publicamente em 1950, após Eunice declarar, em carta endereçada a Camargo Guarnieri, seu apoio e agradecimento pela publicação da *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* pelo compositor.

A *Carta* de Guarnieri, publicada em 17 de dezembro de 1950 no jornal *O Estado de São Paulo*, alertava a comunidade musical para o que ele considerava um perigo para a juventude que estudava composição, ou seja, a adoção de procedimentos formalistas (como o dodecafonismo) em detrimento do uso de materiais derivados do folclore nacional. A própria Eunice, bem como outros membros do grupo Música Viva – especialmente Claudio Santoro –, já vinha questionando desde 1948 a pertinência ou não do uso da técnica dodecafônica por compositores(as) no Brasil.

Em um primeiro momento Eunice foi a favor da técnica, respondendo de modo contrário às ideias defendidas por Santoro em texto intitulado *Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga*. Este texto, publicado por Santoro na revista *Fundamentos* em 1948 e divulgado após a participação do compositor no II Congresso de Compositores Progressistas de Praga, trazia argumentos contra o uso da técnica dodecafônica no nosso país.

Nós os compositores progressistas, que acreditamos na força nova que é o proletariado, não devemos desperdiçar energias quase inúteis, para fazermos indiretamente o jogo da classe dominante, ajudando a afirmar-se o conceito de “arte pela arte”, participando do movimento abstracionista, colaborando enfim no ponto de vista de que o artista está desligado da sociedade, que ela reflete o seu interior, ficando desprovida de senso e realidade a participação que ele deve

ter na luta do lado do povo e na defesa da real cultura. (SANTORO, *apud* KATER, 2001b, p. 268-269).

Como resposta a este documento, Eunice redige o texto *Problemas musicais contemporâneos* - publicada no jornal Folha de São Paulo em abril de 1950. O texto, escrito após seu retorno da Europa e consequente fixação na cidade de São Paulo, expõe argumentos a favor das ações promovidas pelo Música Viva como, por exemplo, as atividades de divulgação musical ampla e não somente de peças dodecafônicas, além da sua defesa ao uso da técnica schoenberguiana já que, segundo ela, “essa técnica veio servir a uma necessidade”, configurando-se um “produto do processo dialético da evolução musical, uma emergência da arte musical” (Grifo da autora).

Você conhece o esforço fantástico desprendido pelo nosso “Grupo Música Viva” no sentido de cumprir nosso dever de divulgação musical. Não só no sentido de divulgação de música dodecafônica. Esta se encontra mesmo em evidente minoria em nossos programas. Não só porque (apesar de nos acusarem de sistematicamente disso) não somos sectários, como também não existe quase nada de música dodecafônica em gravações (nada de Dallapiccola). Um único concerto de Schoenberg, trechos da “Lulu”, um concerto de Alban Berg e o não dodecafônico Pierrot Lunaire. Mais nada. Procuramos divulgar tudo o que podemos: Villa, Guarnieri, Santoro, Eunice Catunda, Guerra-Peixe, Prokofieff, Shostakovitch; sem preconceitos de tipo de música ou de categoria artística (KATUNDA, 1950, p. 8-9).

Dessa maneira, defende também a ideia de que “o grande público não aprova nem desaprova a dodecafonia”, já que “não chega a ouvi-la”. Segundo Eunice, “a música, não só a clássica como a moderna e a contemporânea é divulgada de maneira unilateral e viciosa”, sendo esta “não cotada no mercado musical mundial.”

Além disso, cita o sucesso que presenciou da obra dodecafônica *O fugitivo de Varsóvia*,<sup>12</sup> de Schoenberg, durante sua estadia na Europa. De acordo com ela, a peça de Schoenberg não chega a ser “formalista” já que sua música possui “conteúdo” e sua “forma serve a um determinado fim”<sup>13</sup>.

Voltemos ainda as obras dodecafônicas. Ouvi, na Europa, a irradiação da primeira audição mundial de “O Fugitivo de Varsóvia” (realizado em 1948). Obteve estrondoso sucesso de público. Foi bisada. Creia-me Santoro: está longe de ser uma música sem conteúdo. Ali você vê que Schoenberg reflete toda a sua solidariedade humana. Sente-se ali e muito intensamente, toda a tragédia da Polônia atormentada pela guerra. Não é música de ambientes rarefeitos, música de elocubrações estéticas. É música emocionante, profundamente viva!

<sup>12</sup> A peça *Um Sobrevivente de Varsóvia*, Op. 46 (1947), com duração de aproximadamente 6 e 7 minutos, consiste em um oratório para voz recitante, coro masculino e orquestra.

<sup>13</sup> Eunice também menciona em cartas sua empatia com outras peças de Schoenberg. De acordo com ela “o concerto para violino de Schoenberg foi uma das poucas obras na qual se revela a música como razão e motivo principal da obra”. (KATUNDA, 1949, *apud* KATER, 2020, p. 149). Também declara que como pianista durante sua estadia na Europa, sua vontade era de “só tocar Bach e Schoenberg”. (*Idem*, p. 143).



Ouvi também o concerto de Schoenberg, para violino (1936). Logo depois, uma ópera de Hindemith e um ballet de Stravinski no último período: Orfeu. E comparando-se as obras de Schoenberg com as últimas produções de Stravinski e Hindemith, chega-se infalivelmente a conclusão de que esses dois últimos é que são os verdadeiros formalistas. Quanto a Schoenberg, o velho demonstra estar muito mais vivo e em plena evolução. Porque nele a forma serve a um determinado fim, ao passo que Stravinski, que já escreveu um “Sacre du Printemps”, Hindemith que já compôs obras como “Mathis der Malher” acharam um estilo próprio e descansaram (KATUNDA, 1950, p. 7).

Eunice também menciona, no texto direcionado a Santoro, peças de compositores dodecafônicos que, além de impressionar do ponto de vista composicional, também podem causar comoção.

Naturalmente na dodecafonia, como em qualquer outra música, surgem fenômenos complexos de expressões individuais, incompreensíveis as vezes para nós latinos. Li e estudei a sinfonia de Webern. Não compreendi. Mas li e estudei “Augenlicht”, do mesmo autor (1935); e essa me causou emoção. Emoção, Santoro. Não só admiração artística/ “Augenlicht” me emocionou, antes mesmo de qualquer análise. Do mesmo modo que me emocionou a Arte da Fuga, de Bach, e uma dança de S. Gonçalo que assisti há pouco, ali em Ubatuba. Depois da emoção então procurei explicar-me porque aquilo me impressionara tanto, ao passo que a sinfonia só me causara respeito pela maestria da composição, deixando-me fria como criatura humana, instintiva. Creio que foi porque o ambiente musical de “Augenlicht”, onde entra a mais intensa forma expressiva da voz humana, me tocou mais de perto; justamente por causa desse conjunto de vozes. (...) Você conhece “Augenlicht”? Mas conhece “Lulu” (1934) e “Wozzeck” (1921), as duas óperas de Alban Berg. Como poderá afirmar que essa música não tem conteúdo? Poderá, quando muito dizer que não são músicas socializantes, isto é, músicas escritas com uma intenção definida de propaganda ideológica. Mas as obras de Beethoven também não foram criadas com essa intenção e são o que são. A música, se for sincera e humana, será automaticamente socializante; porque a arte é um fenômeno social e quando deixa de se-lo deixa de ser arte e passa a ser simples elocubração. Os que se perdem no formalismo são os impotentes da música, aqueles que se refugiam nas técnicas e nos absolutismos teóricos para disso fazer um deserto de fórmulas, um deserto de humanidade (KATUNDA, 1950, p. 5-6).

Por fim, no texto de 1950, Eunice também argumenta que a técnica dodecafônica pode ser um recurso para os compositores brasileiros que buscam inserir elementos e expressões musicais nacionais. No entanto, também cita que o resultado disso depende do “elemento humano”, ou seja, do compositor.

Talvez a técnica dodecafônica, devidamente utilizada, nos proporcionasse uma saída. Sendo mais neutra e menos elaborada, proporciona maiores probabilidades de se reestruturarem novas formas musicais, mais populares no bom sentido (isto é: mais funcional) onde se vão refletir características mais profundas de expressões musicais nacionais. Tudo depende, naturalmente do elemento humano, já que principalmente as músicas folclóricas resultantes de fusão de tradições negro-europeias revelam, como já disse, algumas características seriais bastante evidentes (KATUNDA, 1950, p. 10)

Embora Eunice se posicione a favor da corrente estética formalista e da técnica dodecafônica em abril de 1950 em seu texto *Problemas musicais contemporâneos*, sua postura revela-se totalmente contrária em novembro do mesmo ano, conforme sua carta de apoio à Guarnieri e ao seu posicionamento associado aos ideais do realismo socialista.

Depois de ter passado quase esse mesmo período num isolacionismo voluntário, posso testemunhar como a técnica dodecafônica quanto o formalismo (por mais disfarçado que seja) contribuem para alimentar o derrotismo, a descrença na nossa música e inclusive no nosso povo. Agora que atinjo um verdadeiro período de ressurgimento, de participação, de volta de fato à minha terra e ao meu povo, vejo tudo claro e vejo também que cheguei ao ponto de trabalhar e escrever música com os olhos voltados para a Europa e não para nossa pátria (KATUNDA, 1952 *apud* KATER, 2020, p. 74).

Seguindo esta mesma linha, escreve em 1952 o texto *Atonalismo, dodecafonía e música nacional*, também publicado pela revista *Fundamentos*, no qual apresenta argumentos opostos aos pontos defendidos em abril de 1950. Assim, Eunice discute acerca do academicismo e ortodoxia da técnica dodecafônica que, segundo ela, não permitem ao compositor imprimir elementos característicos da música brasileira como o idioma tonal/modal, temas e melodias recorrentes na peça, ritmo, entre outros.

Para escrever-se música nacional *dodecafônica* ou *atonal*, seria necessário adotar-se os princípios estéticos e técnicos *dodecafônicos*, eliminando-se, desde logo, várias coisas indispensáveis à boa expressão musical nacional: a tonalidade, o princípio da repetição, o tema, a melodia (esta frequentemente modal). Teríamos que nos adaptar a uma série quando a música nacional não se fundamenta em séries mas em escalas. A série nos condicionaria às melodias (?) e harmonias (?) implícitas na série. (KATUNDA, 1952 *apud* KATER, 2020, p. 169)

Por fim, com este rompimento, verifica-se que *Quinteto Schoenberg* e o texto *Problemas musicais contemporâneos* foram as últimas manifestações de Eunice enquanto compositora e autora na sua fase denominada Música Viva, ou seja, com ações diretamente ligadas ao dodecafonismo e ao seu criador Arnold Schoenberg.

## Considerações finais

A partir da breve análise aqui apresentada sobre o *Quinteto Schoenberg*, observa-se que Eunice Katunda buscou homenagear o compositor a partir da aplicação da técnica por ele criada e difundida, assim como pela inserção de hexacordes e mesmo texturas (como o acompanhamento em semicolcheias ininterruptas) presentes em sua obra *Ode to Napoleon Buonaparte Op. 41*.

Além disso, observa-se que, da mesma maneira que Schoenberg empregou um poema sobre a técnica dodecafônica em *Op. 41*, Eunice reuniu a técnica dodecafônica com elementos característicos da música folclórica brasileira como, por exemplo, ritmos sincopados, notas repetidas e melodias modais. Dessa maneira, deu a seu *Quinteto Schoenberg* características musicais próprias e não ortodoxas, inserindo no mesmo um caráter humanista, conforme também entendia as obras de seu admirado e homenageado compositor.

A compreensão da compositora acerca da linguagem musical contemporânea do final da década de 1940 é mais um traço de sua personalidade curiosa, obstinada pelo conhecimento e comprometida com a busca pelo novo com seriedade e profundidade.

No entanto, sendo um ser político como foi observado por Iddon (2013) em citação anterior, a compositora não poderia deixar de se posicionar contra tudo isso e ao lado do que na época lhe pareceu mais urgente, ou seja, um realinhamento estético em favor do nacionalismo musical.

## Referências

- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1972.
- IDDON, Martin. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- KATER, Carlos. *Eunice Katunda: musicista brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001.
- KATER, Carlos. *Música Viva e H.- J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa, 2001b.
- KATER, Carlos. *Eunice Katunda: musicista brasileira / brazilian musician*. 2 ed. São Paulo: M&K, 2020.
- KATUNDA, Eunice. *Problemas musicais contemporâneos*. 1950. Manuscrito.
- KATUNDA, Eunice. *Álbum de recortes de jornais*. Acervo particular, c.1925-c.1970.
- PEIXOTO, Melina de Lima. *A obra para canto e piano de Eunice Katunda: três momentos*. Dissertação (Mestrado em Música). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.
- RIZZARDI, Veniero. La “Nuova Scuola Veneziana” 1948-1951. In: OLSCHKI, Leo S. *Le musiche degli anni cinquanta*. Venezia: Fondazione Giorgio Cini, 2004.

SHAW, Jennifer; AUNER, Joseph. *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-tonal Theory*. 3 ed.. New Jersey: Pearson Education, Inc., 2005.

VASCONCELOS, Rodrigo de Carvalho. *Coleções referenciais do Mikrokosmos de Bartók e da Prole do Bebê n. 1 de Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

ZANI, Amilcar; SILVA, Eliana Monteiro; CANDIDO, Marisa Milan. A composição de Eunice Katunda no contexto político e musical brasileiro. In: *Extraprensa*, v. 12, n. 2, jan./jun., 2019.

# Arnold Schoenberg e Yves Rudner Schmidt: uma relação musical

Daniel Cristiano Santos  
Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes  
danielcristiano@usp.br

Resumo: O presente estudo visa realizar a comparação entre a obra “Angústia”, de Yves Rudner Schmidt e a última das Seis Pequenas Peças para Piano Op.19 de Arnold Schoenberg, afim de verificar proximidade na utilização de conjuntos sonoros. A ferramenta de análise escolhida baseia-se na Teoria dos Conjuntos (Forte, 1971), onde, após a análise das duas obras em separado foi realizada a verificação dos conjuntos comuns à ambas. Verificou-se a repetição entre os conjuntos mais utilizados em cada peça, além de uma aproximação estética, rítmica e auditiva entre as obras.

Palavras-chave: Música para piano, Análise, Teoria dos conjuntos.

## Arnold Schoenberg and Yves Rudner Schmidt: a musical relation

Abstract: This study intends a comparison between the work “Angústia” by Yves Rudner Schmidt and the last of Six Little Piano Pieces Op.19 by Arnold Schoenberg, in order to verify similarities in the use of sound sets. The choice made for an analysis tool is based on the Pitch Class Set (Forte, 1971), where, after analyzing the two works separately, the verification of sets common to both pieces was carried out. Repetitions can be found in the PC Set most used in each piece, in addition to an aesthetic, rhythmic and hearing approximation between the works.

Keywords: Piano music, Analysis, Pitch-class set theory.

## Introdução

Atualmente vários programas de pós-graduação, cursos superiores e até mesmo conservatórios e escolas de música tem dado mais espaço para elementos da música brasileira, em especial, aos seus compositores.

Porém, como a formação de vários desses compositores se deu na Europa ou Estados Unidos ou ainda em uma estrutura importada do “Velho Mundo”, quais influências dessa formação são percebidas nas obras desses compositores? E, em se tratando de um compositor tão profícuo e importante como Arnold Schoenberg, teria essa influência chegado a um compositor nascido no interior de São Paulo?

Tais questionamentos motivaram essa breve investigação que, em caráter, introdutório, busca verificar as influências plausíveis entre a obra de dois compositores, separados pelo tempo e pela distância.

Sendo Arnold Schoenberg um compositor de reconhecida relevância, pouco haveria para se acrescentar à sua história de vida e produção. Todavia, em relação ao compositor brasileiro tratado aqui, Yves Rudner Schmidt, cremos ser necessário, neste momento, dedicar um espaço

a uma breve biografia, especialmente no que se refere à sua formação e ao período de estudos na Europa, como esclarecimento aos leitores deste trabalho.

Como explicaremos adiante, o próprio Yves Rudner Schmidt teve maior contato com a obra de Schoenberg e de outros compositores contemporâneos mais precisamente nos anos em que viveu e estudou em Hamburgo, na Alemanha. Motivado por essas correntes composicionais, voltaria ao Brasil anos depois para elaborar obras que, em alguns casos, demonstram aproximação com essa estética e produção musicais.

A busca pela proximidade entre escolhas e procedimentos composicionais levou à escolha da Teoria dos Conjuntos, formulada inicialmente por teóricos como Allen Forte (1973), John Rahn (1980), ou ainda George Perle (1991), entre outros. Todos estes autores citados encontram-se condensados na obra de Strauss (2012-2013), utilizada como base para se verificar o objetivo proposto.

As peças foram escolhidas em razão de uma impressão inicial de similaridade, durante meus estudos nas disciplinas de pós-graduação do programa de Doutorado em Música na Universidade de São Paulo (PPGMUS/ECA/USP).

Cada uma das obras passou individualmente pelo processo de análise, verificando-se as estruturas harmônicas e melódicas onde, de posse dos resultados, foi realizada a comparação entre: 1) os conjuntos mais utilizados em cada uma das obras; 2) a totalidade de conjuntos utilizados.

Posteriormente, foi realizada a comparação entre as duas obras por meio da audição e também de outros elementos musicais, afim de possibilitar a maior compreensão dos resultados das análises.

## **O compositor brasileiro**

O compositor paulista Yves Rudner Schmidt, nasceu na cidade de Taubaté-SP, em 09 de junho de 1933. Após um período de iniciação musical em sua cidade natal, mudou-se para São Paulo, a fim de se preparar com o maestro Samuel Arcanjo (1882-1957) para estudar no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo<sup>1</sup>, onde se formou em 1953. Iniciou sua

---

<sup>1</sup> O CDMSP foi fundado em 15 de agosto de 1904, sendo a primeira escola superior do gênero em São Paulo e quarta no país. Entre os cursos oferecidos estava o bacharelado em música com diferentes habilitações, como: canto, composição, regência e instrumento musical.

atividade na composição como autodidata, aos 13 anos<sup>2</sup>. Conheceu o compositor Camargo Guarnieri (1907-1993) em um curso em 1954 e após a conclusão de seus estudos no Conservatório continuou a estudar composição com ele.

317

Fui aluno de Camargo Guarnieri num Curso de Extensão Cultural de Composição Musical realizado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1954 e, depois, em algumas aulas particulares, porém não me considero pertencente a sua escola de composição, o que faço questão de frisar (sic) (SCHMIDT, 2003 p. 20).

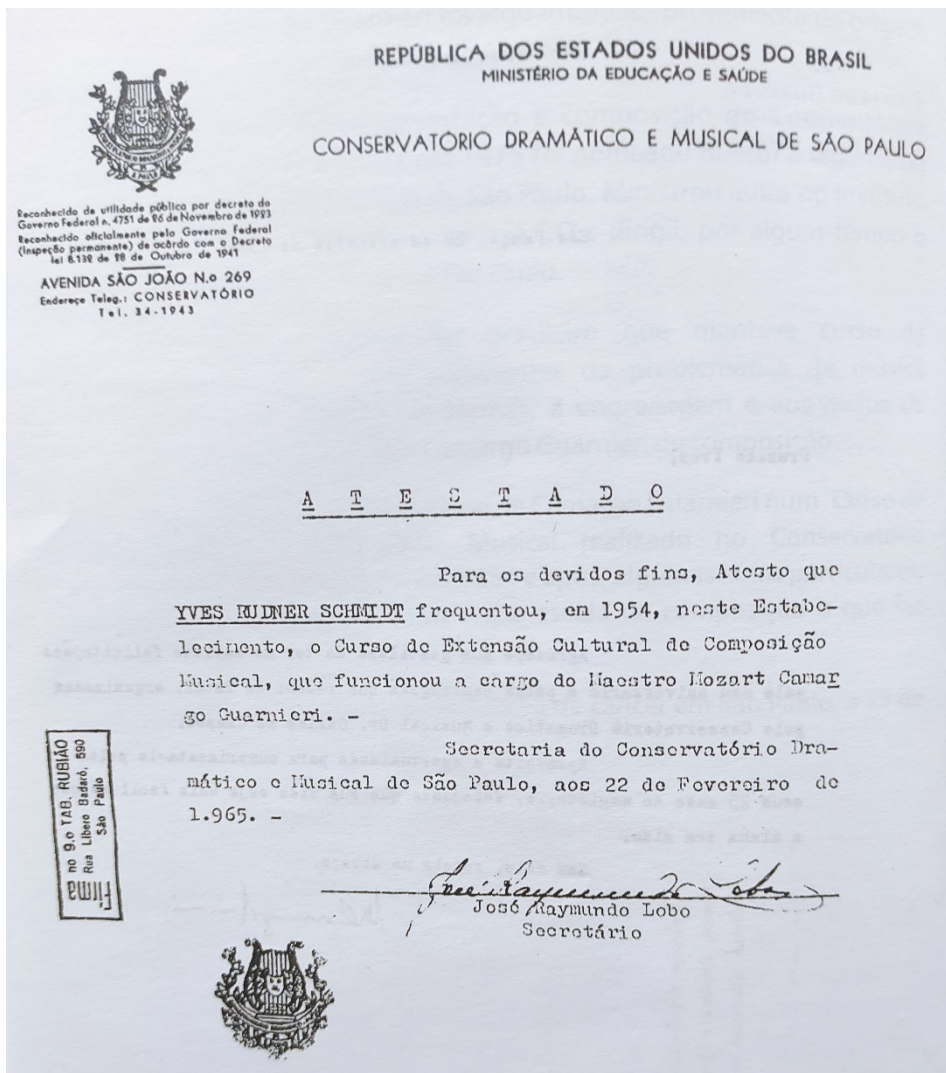
O certificado do referido curso encontra-se documentado, conforme pode ser visto abaixo:

---

<sup>2</sup> Sua primeira obra, para piano solo, finalizada em 1946 e intitulada como “Valsa Nº2” (a número um seria composta no ano seguinte). Sua primeira execução pública ocorreu em Lisboa, Portugal, em 1962, sendo apresentada pelo próprio compositor.



Figura 1: Certificado do Curso de Composição.



Fonte: SCHMIDT, 2003, p. 22.

Segundo Santos (2018), após a formatura no Conservatório, o período de estudo com Camargo Guarnieri durou cerca de um ano e meio, pois Yves apresentava tendência a uma harmonia e estilo “menos tradicionais”, o que teria lhe rendido problemas com seu professor no contexto musical. Afinal, Yves tinha inclinação ao que denominava de “música avançada”.

O único compositor brasileiro que tinha uma música avançada aos moldes europeus era o meu amigo Hans-Joachim Koellreutter<sup>3</sup> (1915-2005). Nessa época, na Europa

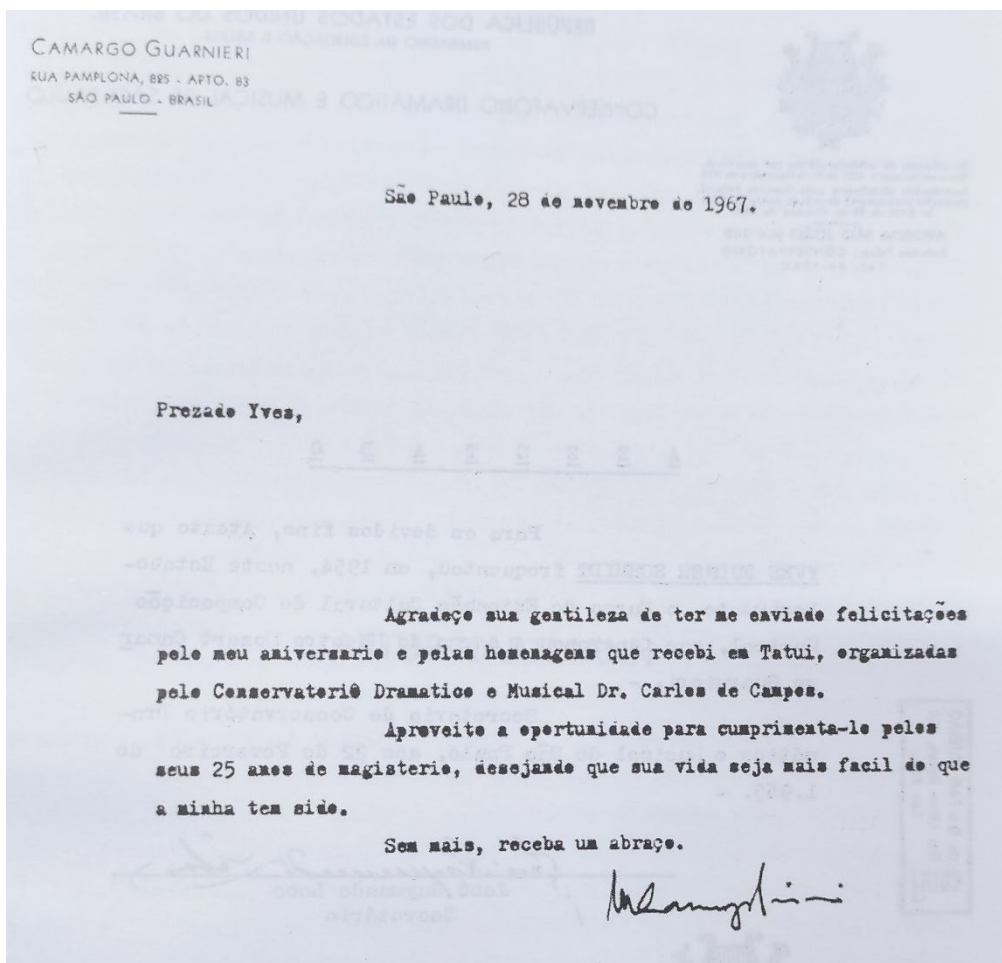
3 Compositor, flautista, educador e regente alemão. Radicado no Brasil, nasceu em Freiburg im Breisgau em 1915. Estudou na *Saatliche Akademische Hochschule Für Musik* de Berlim e no Conservatório de Música de Genebra (Suíça). Seus mestres mais importantes foram: Kurt Thomas e Hermann Scherchen (SCHMIDT, 2003, p. 49).

em geral, a música estava muito avançada. A harmonia tradicional, folclórica, romântica, era do passado (SCHMIDT in SANTOS, 2018, p. 77).

Apesar das diferenças no campo musical, até o fim da vida de Camargo Guarnieri, ambos mantinham a cordialidade. Tal proximidade pode ser observada nesta carta enviada para Yves, em 1967 (Figura 2):

319

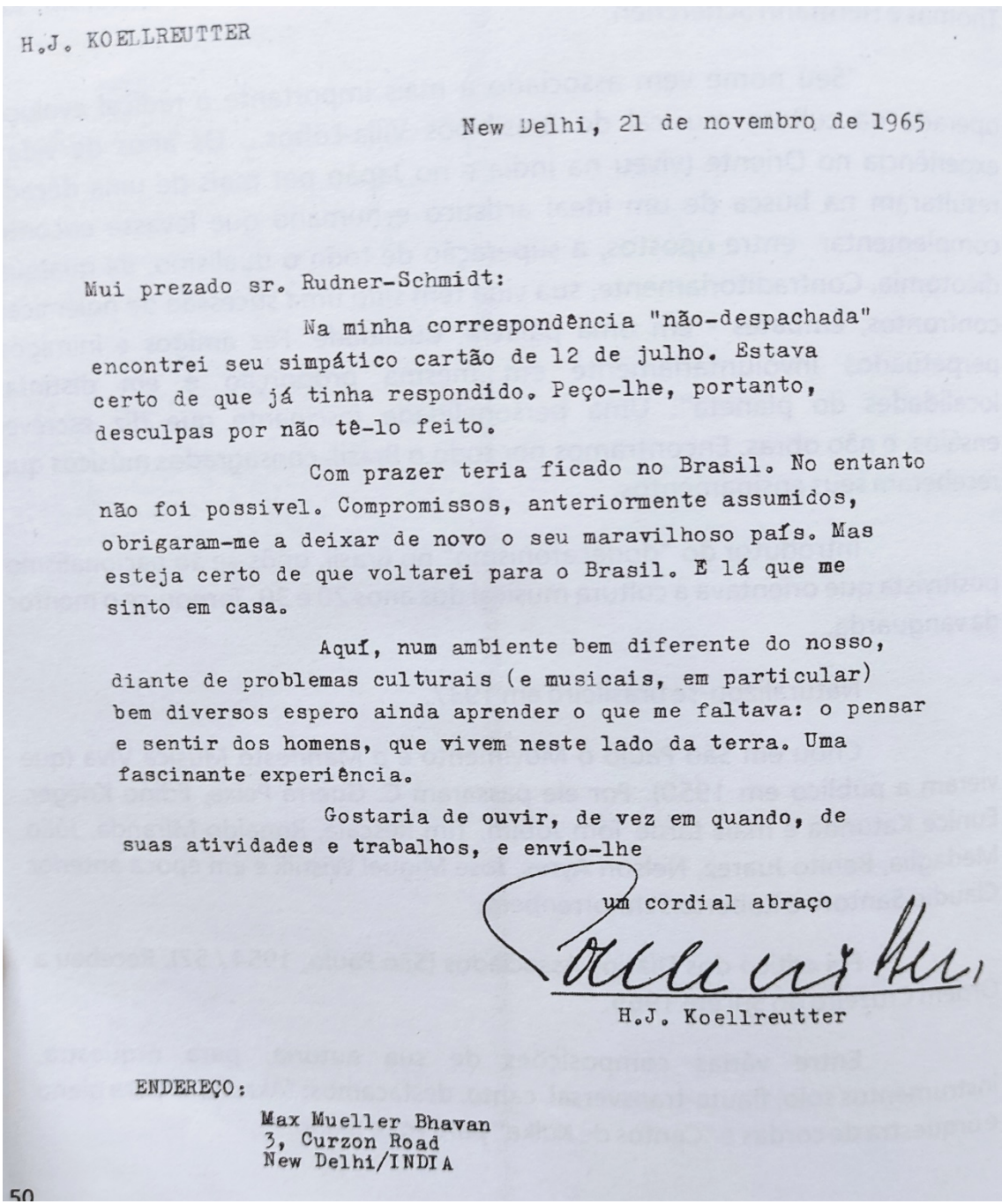
Figura 2: Certificado do Curso de Composição



Fonte: SCHMIDT, 2013, p.21.

Todavia, apesar da boa relação com Camargo Guarnieri, o compositor nutria de fato uma pré-disposição às ideias de Koellreutter, tanto que ambos mantiveram contato durante muitos anos, apesar de Yves nunca ter sido seu aluno formalmente.

Figura 3: Carta de Koellreutter



Fonte: SCHMIDT, 2003, p.50.

Influenciado pelas ideias de Koellreutter, após um produtivo período como pianista e compositor em São Paulo, a formação no Conservatório e dessa passagem pela classe de Guarnieri, Yves decide partir para Hamburgo, na Alemanha, buscando aperfeiçoamento musical.

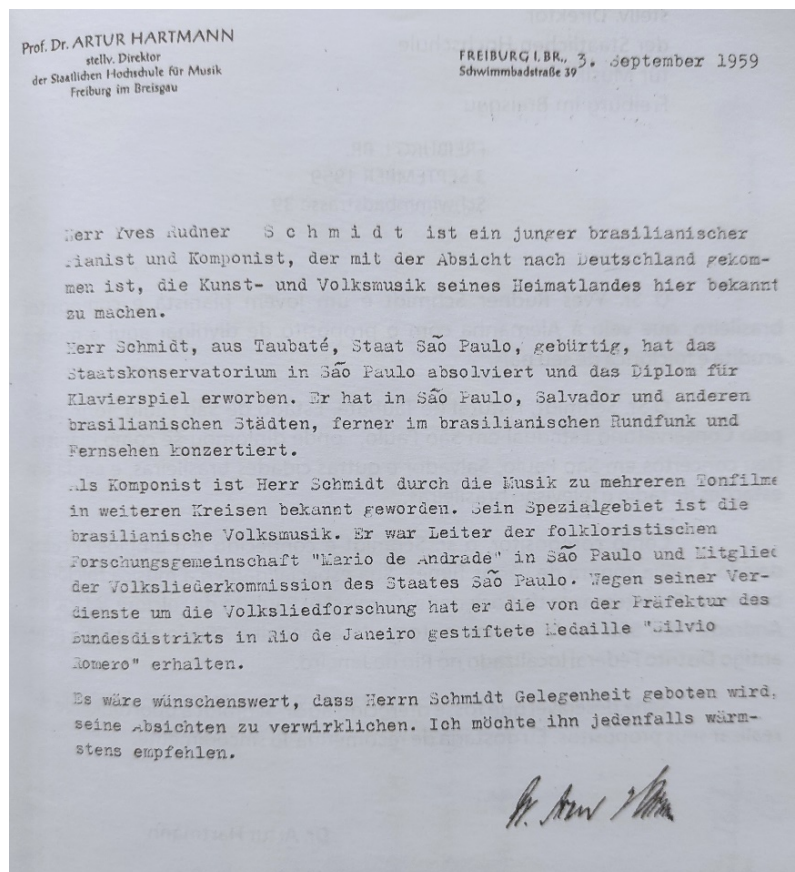
## O período na Europa



Segundo entrevista cedida a esse pesquisador<sup>4</sup>, em 1959, o compositor teria partido do Porto de Santos-SP em direção à Europa afim de aprimorar-se na língua alemã, estudar música e realizar recitais durante esse período. Após o desembarque na Espanha, seguiu de trem até Hamburgo, na Alemanha, onde se fixou. Após hospedar-se alguns dias em um hotel, passa a viver na casa de um casal de idosos, mais especificamente no nº 46 da *Norder Strasse* (Rua do Norte). Esse seria o primeiro dos endereços de Yves durante os três anos que viveu em Hamburgo.

Apesar de jovem, com 25 ou 26 anos à época, Yves partiu com boas recomendações. Uma delas foi dada pelo Prof. Dr. Artur Hartmann<sup>5</sup>, mostrada e traduzida abaixo:

Figura 4: Carta de Recomendação.



Fonte: SCHMIDT, 2003, p.26

Prof. DR. ARTUR HARTMANN

<sup>4</sup> Entrevista realizada na casa do compositor, em 26/12/2019.

<sup>5</sup> Músico alemão, nasceu em 1893 e faleceu em 1969. Foi chefe do consulado alemão em São Paulo (1914-1917). Estudou piano em Hamburgo, Alemanha, com Hans Hermanns, composição e matérias teóricas com Werner Wolff além de órgão com Alfred Sittard. Foi ainda diretor da Hochschule für Musik (Escola Superior de Música) de Freiburg im Breisgau, no sudoeste da Alemanha.

Stellv. Direktor  
De Staatlichen Hochschule  
Für Musik  
Freiburg im Breisgau

Freiburg. I. Br. 3 de Setembro de 1959  
Schwimmbadstrasse 39

O Sr. Yves Rudner Schmidt é um jovem pianista e compositor brasileiro, que veio à Alemanha com o propósito de divulgar aqui a música erudita e folclórica de seu país.

O Sr. Schmidt, natural de Taubaté, Estado de São Paulo, formou-se pelo Conservatório Estadual em São Paulo, onde diplomou-se como pianista. Deu concertos em São Paulo, Salvador e outras cidades brasileiras, e ainda em estações de rádio e televisão brasileiras.

Como compositor, o sr. Schmidt é conhecido em amplos círculos devido à trilha sonora de vários filmes. Sua especialidade é a música folclórica brasileira. Foi integrante da Sociedade Paulista de folclore “Mário de Andrade” em São Paulo, foi-lhe outorgada a medalha “Sílvia Romeiro”, pelo antigo Distrito Federal localizado no Rio de Janeiro.

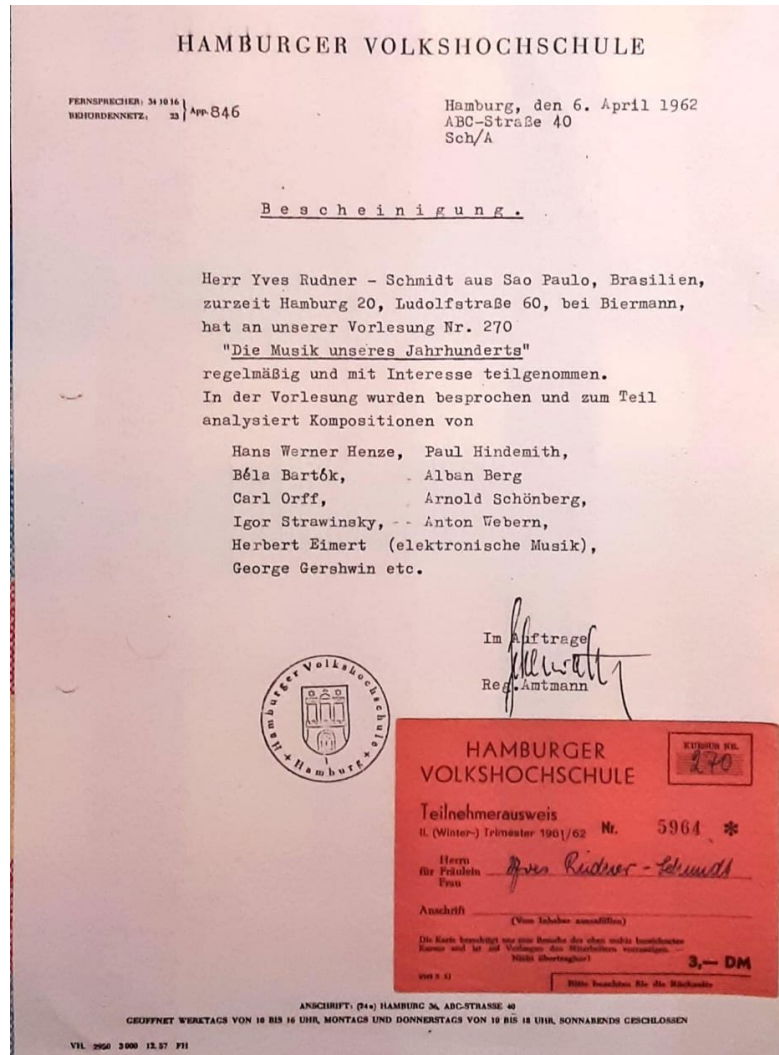
Seria desejável que fosse oferecido ao Sr. Schmidt a oportunidade de realizar seus propósitos. Eu gostaria de recomendá-lo sinceramente.

Dr Artur Hartmann  
(Assinatura)

Com essa recomendação, matricula-se no *Klaer'sches Konservatorium für Musik*<sup>6</sup> e na *Hamburger Volkshochschule*, onde estudou música moderna e contemporânea. Além disso, participou de cursos e palestras sobre a música de compositores da primeira metade do séc. XX, entre eles, Arnold Schoenberg, como demonstrado abaixo (figura 4):

Figura 5: Atestado de participação na Palestra “A Música do Nosso Século”. Data: 06/04/1962.

<sup>6</sup> Fundada em 1908 e reconhecida como a Escola de Música mais antiga do norte da Alemanha. Atualmente chama-se *Hamburger Konservatorium*. Site: <https://hamburger-konservatorium.de/>. Acesso em Outubro de 2021.



Fonte: Arquivo do Compositor.

Ainda nesse período, Yves compõe cerca de 28 peças (Brasil, 1977): três ciclos e algumas peças independentes. Os ciclos são: Impressões Europeias, Lendas Brasileiras e “*De Glote Stille*”<sup>7</sup>. Segundo o próprio compositor, foi nesse período que realizou recitais pela Europa tocando música brasileira e teve um contato mais profundo com obras de compositores do séc. XX.

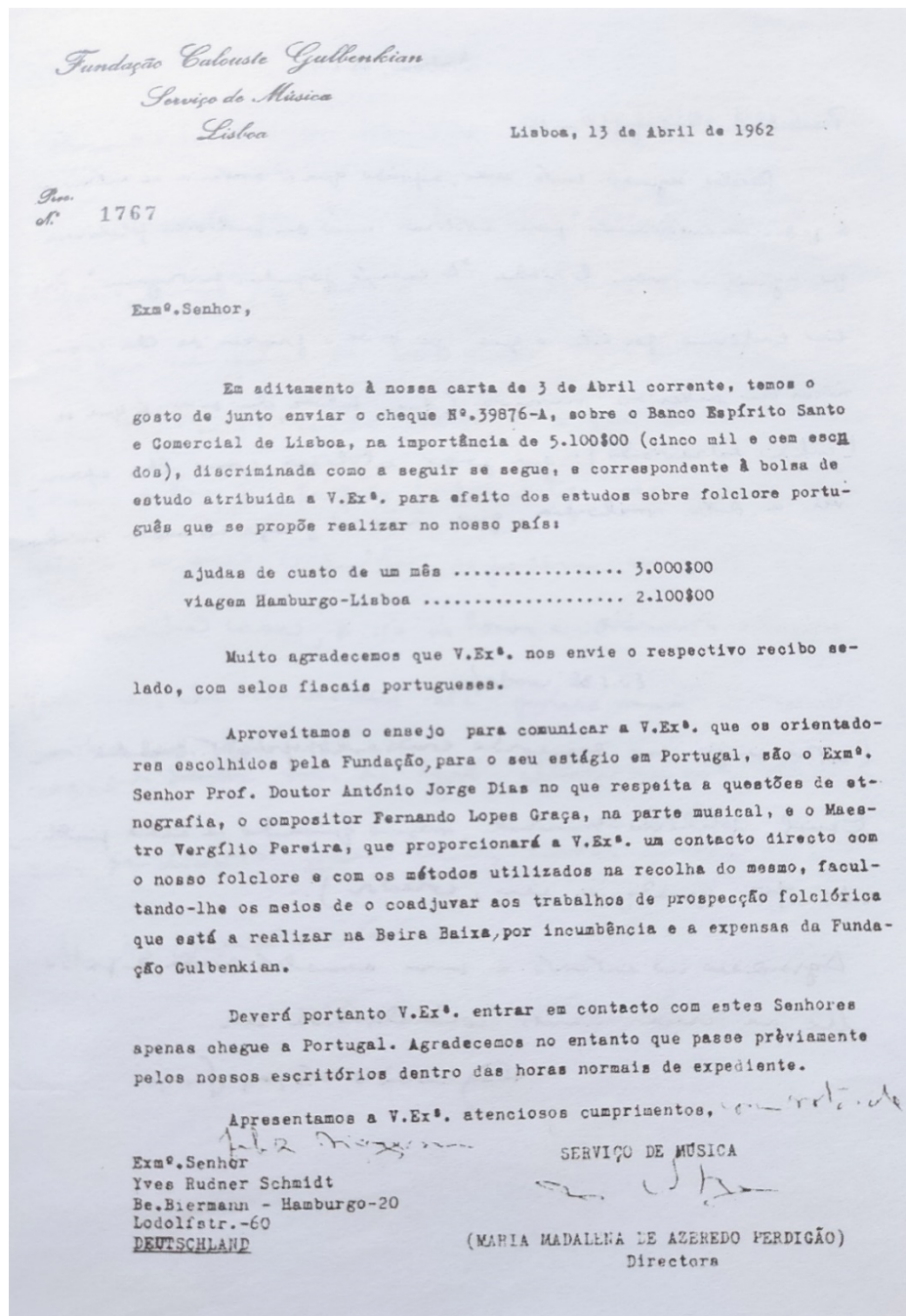
Após o período em Hamburgo, partiria para Lisboa, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, a fim de estudar composição com Fernando Lopes Graça<sup>8</sup>, Vergílio Pereira e com

<sup>7</sup> “O Grande Silêncio”. Tradução nossa.

<sup>8</sup> Compositor português, nasceu em 1906 e faleceu em 1994. Estudou história e filosofia na Universidade de Coimbra e na Sorbonne em Paris, além da Universidade de Lisboa. Com estilo de escrita inclinado à polirritmia, é considerado o “Bartok português”. Recebeu prêmios como compositor, entre eles: “Príncipe Rainier II de Mônaco” em 1965; Prêmios de Círculo de Cultura Musical em 1940/43/44/52 e Membro da Sociedade Francesa de Musicologia.

o sociólogo Dr. Jorge Dias. Seu objetivo era estudar a relação folclórico-musical entre Portugal e Brasil<sup>9</sup>.

Figura 6: Carta da Fundação Calouste Gulbenkian.



Fonte: SCHMIDT, 2003, p.67.

Além dos estudos formais, Yves Rudner Schmidt aproveitou a estadia em Lisboa para, ainda em 1962, realizar o curso “A Evolução da Música Culta no Brasil” ministrado pelo

<sup>9</sup> Foi o primeiro bolsista estrangeiro da entidade, em 1962 (SCHMIDT, 2003, p. 66).



musicólogo alemão Francisco Curt Lange, que era na época diretor do Instituto Interamericano de Musicologia, em Montevideu, Uruguai. O evento foi patrocinado pela mesma Fundação.

Retornando ao Brasil e influenciado pela vivência na Alemanha e Portugal, em especial com a música de compositores austríacos e alemães, retoma os trabalhos como compositor e professor de piano em matérias teóricas. Nesse período leciona em faculdades em São Paulo e no Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”, em Tatuí-SP.

Já em 1966, dá início ao seu ciclo de 15 peças denominado “Expressões<sup>10</sup>”, sendo a quinta peça: “Angústia<sup>11</sup>”, objeto desse estudo.

Além disso, em dezembro de 1967, se une a outros artistas e participa da criação da Escola de Música e Artes Plásticas de Taubaté-SP. Após mudanças de nome, atualmente a escola é denominada: “Escola Municipal de Artes Maestro Fêgo Camargo<sup>12</sup>”.

## As Análises

Como citado anteriormente, cada uma das obras escolhidas passou pelo processo de análise de forma individualizada. Os resultados dessas análises são apresentados aqui.

Passaremos nesse momento à análise da sexta peça do Opus 19, de Arnold Schoenberg:

As “*Sechs Kleine Klavierstücke*” Op. 19, foram compostas em 1911 e publicadas pela *Universal Edition* e pela *Belmont Music Publisher* (nos EUA, Canadá e México). Segundo Mathias Schmidt (2018), do *Arnold Schönberg Center* em Viena, as peças são miniaturas formuladas cada qual com um caráter diferente, apesar da imperceptível técnica de vinculação de motivos. Para ele, a sexta e última peça do ciclo, não teria sido composta até meados de junho de 1911 e poderia ter sido baseada na memória de Gustav Mahler, que havia falecido um mês antes.

Figura 7: Análise da sexta peça do Op. 19, de Arnold Schoenberg. Comp: 1-9.

<sup>10</sup> O Ciclo foi editado e publicado pela Editora Irmãos Vitale, de São Paulo, a partir de 1970. A pianista Karin Fernandes gravou a integral deste ciclo e das Miniaturas Lobateanas em cd.

<sup>11</sup> A peça foi composta em São Paulo, em 08/09/1970 e foi estreada por Eunice Catelli F. Varga, no mesmo ano, no Conservatório de Tatuí-SP.

<sup>12</sup> Localizada na Av. Tiradentes, 202. Centro, Taubaté-SP. A escola preserva o ensino de Artes e é dividida em quatro núcleos: Música, Dança, Teatro e Artes Visuais.

VI.

Sehr langsam (♩)

3-7

3-9

3-9

4-21

9-4

8-1

4-4

4-24

4z-29

3-8

3-9

3-7

3-9

pp

ppp

ppp

ppp

mit sehr zartem Ausdruck

genau im Takt

wie ein Hauch

Fonte: Elaboração do Autor.

Podemos perceber que na obra, Schoenberg utiliza da soma dos sons dos acordes para a construção da atmosfera da peça. Os primeiros conjuntos utilizados são especificamente: 3-7 (025) e 3-9 (027).

O contexto melódico da peça, por sua vez, fica diluído entre a gama de sons dos blocos sonoros. Essa melodia fica mais evidente no compasso 7, com a utilização de um conjunto 4-4

(0125), com classe de alturas comuns ao conjunto 3-7 (025), já visto anteriormente. Apresenta ainda a inscrição “*mit sehr zartem ausdruck*”, ou em português: com expressão muito delicada (tradução nossa).

A peça se encerra nos dois últimos compassos com a somatória de vários sons, determinando os conjuntos 9-4 (012345789) e 8-1 (01234567).

Abaixo, a descrição de conjuntos utilizados por Schoenberg:

Quadro 1 – Conjuntos Utilizados no Op. 19, n. 6, de Schoenberg

FN	PRIME FORM	IC VECTOR
Harmonicamente		
3-7	(025)	011010
3-9	(027)	010020
4-21	(0246)	030201
3-8	(026)	010101
4-24	(0248)	020301
4-z29 (4-z15)	(0137)	111111
9-4	(012345789)	766773
8-1	(01234567)	765442
Melodicamente		
4-4	(0125)	765442

Fonte: Elaboração do autor.

Como podemos verificar, o contexto melódico da peça aparece diluído entre os blocos sonoros. Assim, levando em conta os blocos selecionados, os conjuntos comumente utilizados por Schoenberg foram: 3-7 (025), 3-8 (026) e 3-9 (027).

Da mesma forma, analisando a quinta peça do ciclo “Expressões”, de Yves Rudner Schmidt, verificamos em seu interior o uso de uma série de conjuntos sonoros, aqui analisados individualmente, levando-se em conta os contextos harmônico e melódico.

Figura 8: Análise de "Angústia", Parte 1. S/N de compassos.

## 5-Angústia

Unice Catelli Fernandez Varga

Y. RUDNER SCHMIDT  
(São Paulo-8-9-1970)

The image shows a musical score for the piece "5-Angústia" by Y. Rudner Schmidt. The score is written on two staves. The first staff is labeled "Angustiante (calmo)". The score is annotated with red circles and numbers indicating specific rhythmic or melodic patterns. The annotations include: "3-5" (twice), "6-31", "5-21", "7-3", "3-8", and "3-5" (twice). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "m.f." and "m.e.". The key signature is one sharp (F#).

Fonte: Elaboração do Autor.

Verificando a primeira parte da peça, é possível constatar o uso constante do conjunto 3-5 (016) nos blocos sonoros que servem também como base rítmica para o desenvolvimento da melodia. Em um dado momento, há alternância dos acordes para o conjunto 3-8 (026), enquanto a melodia transita entre: 6-31 (014579), 5-21 (01458) e 7-3 (0123458).

Figura 9: Análise de "Angústia", Parte 2. S/N de compassos.

Fonte: Elaboração do Autor.

Na segunda metade da peça, o compositor utiliza no contexto harmônico os conjuntos 3-7 (025) e 3-4 (015), para posteriormente retorna ao conjunto 3-5 (016), até a conclusão da peça em um conjunto 5-21 (01458).

Analisando a ocorrência de Conjuntos encontrados na peça, obtemos o seguinte levantamento:

Quadro 2 – Conjuntos Utilizados em “Angústia”, de Yves Rudner Schmidt.

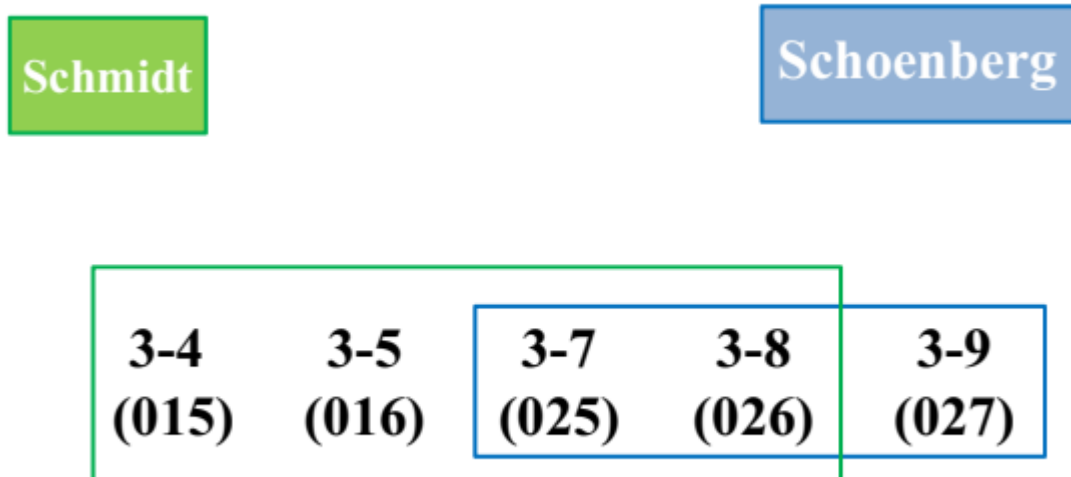
FORTE NUMBER	PRIME FORM	IC VECTOR
Harmonicamente		
3-5	(016)	100011
3-8	(026)	010101
3-4	(015)	100110
3-7	(025)	011010
5-21	(01458)	202420
Melodicamente		
6-31	(014579)	223431
5-21	(01458)	202420
7-3	(0123458)	544431
6-34	(013579)	142422

Fonte: Elaboração do autor.

Tendo-se em vista as análises realizadas, é possível verificarmos que há relação entre a quinta peça do ciclo “Expressões”, de Yves Rudner Schmidt e a sexta peça, do ciclo “6 Pequenas Peças Para Piano” de Arnold Schoenberg, em especial:

- Pela formulação de uma peça curta, com poucos compassos e com a fluidez rítmica em destaque em ambas as peças;
- Pela aproximação musical comparada, a partir da audição das obras;
- Tendo em vista os conjuntos mais utilizados pelos compositores em cada uma das peças, melhor demonstrados pela figura 10:

Figura 10: Conjuntos utilizados em cada peça e sua relação.



Fonte: Elaboração do Autor.

Verificamos que ambos compositores reforçaram em suas obras o uso dos conjuntos 3-7 (025), 3-8 (026). Apesar de os usos dos conjuntos 3-4 (015), 3-5 (016) e 3-9 (027), não serem fatores em comum, pode-se afirmar que a proximidade entre conjuntos, que tem classes de alturas idênticas e outras pouco distantes, propiciam a sensação de proximidade entre as obras.

### Considerações Finais

Após a realização das análises, baseadas em Forte (1971), a comparação entre os textos musicais e a escuta analítica, é possível afirmar que o compositor, ao ter contato mais

profundamente com a obra de Schoenberg enquanto frequentava as aulas em Hamburgo, e posteriormente no contato com a obra e ensinamentos de Koellreutter, foi influenciado por essas ideias e que, cerca de dez anos depois iria compor uma obra com características, estilo e sonoridade próximas a essa obra de Schoenberg.

Apesar disso, ao se debruçar sobre a obra de Yves Rudner Schmidt é possível perceber uma série de influências, uma vez que muitas de suas peças trafegam pela ideia de “música descritiva”, como já percebido em trabalho anterior (SANTOS, 2018).

Dessa forma, é possível dizer que Yves buscou adicionar em sua música a percepção que tinha de outros compositores, locais, momentos, sentimentos e personagens.

Com certeza, a ampliação da busca de possíveis influências da obra de Arnold Schoenberg e de outros compositores na obra do compositor Yves Rudner Schmidt se faz necessária, e o objetivo deste trabalho é justamente dirigir o olhar dos pesquisadores para a continuidade desses estudos.

## Referências

BRASIL, República Federativa do. *Catálogo de Compositores*. Coord.: Paulo Afonso de Moura Ferreira. Ministério das Relações Exteriores – Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1977.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*: New Haven: Yale University Press, 1973.

PERLE, George. *Serial Composition and Atonality*. 6 ed. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991

RAHN, John. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman, 1980.

SANTOS, Daniel Cristiano. “*Taubateanas*”: memória e identidade com a cidade na produção e na recepção da obra musical de Yves Rudner Schmidt, 2018. [Dissertação de Mestrado]

SCHMIDT, Mathias. *Sechs Kleine Klavierstücke Op. 19 (1911)*. In Arnold Schoenberg Center. Link: <https://www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/sechs-kleine-klavierstuecke-op-19-1911> Acesso em Outubro de 2021. [Página de internet].

SCHMIDT, Yves Rudner. *Cartas Para um Músico*. São Paulo: Edição Própria, 2003.

STRAUS, Joseph N. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. Trad.: Ricardo Mazzini Bordini. São Paulo: Editora da Unesp, 2012; Salvador: EDUFBA, 2013.





# ***Nacht*, from Arnold Schoenberg's *Pierrot Lunaire*: a perspective from the ArtSong Theory on the text-music relationships and its unfoldings**

Achille Picchi  
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes  
achillepicchi@gmail.com

**Abstract:** The cycle of melodramas *Pierrot Lunaire* op. 21 was written and premiered in 1912 and is one of the capital works of Schoenberg's output as well as of the vocal music in the twentieth-century music. In this article we examine *Nacht*, the eighth melodrama, first of the second part, due to its relationships on text-music as a factor of influence in the perception and performance of the work. And we also examine the numerical relations that were so dear to the composer.

**Keywords:** *Pierrot Lunaire*, Schoenberg, *Nacht*, text-music.

## ***Nacht*, do *Pierrot Lunaire* de Schoenberg: perspectiva das relações texto-música segundo a Teoria da Canção de Câmara e seus desdobramentos**

**Resumo:** O ciclo de melodramas *Pierrot Lunaire* op.21 foi escrito e estreado em 1912 e é uma das obras capitais da produção de Schoenberg assim como uma das principais obras de música vocal do século XX. Neste artigo examinamos *Nacht*, o oitavo melodrama, primeiro da segunda parte, nas relações texto-música como um fator de influência na percepção e performance da obra. E também das relações numéricas que eram tão caras ao compositor.

**Palavras-Chave:** *Pierrot Lunaire*, Schoenberg, *Nacht*, texto-música.

## **Introduction**

This is an informed opinion and personal consideration about *Pierrot Lunaire*, the op.21 by Arnold Schoenberg, and its relationships on text-music linked to intentionality and ultimately the role of number.

Concerning text-music, I've chose *Nacht*, the eighth melodrama and first song of the second part, around which I've make observations relative to my theory of art song towards the understanding of it.

First, though, I'll make a brief digression over my point of view on text-music and intentionality.

## Text-Music

In the establishing an art song theory I believe that the idea of text-music is a very important concept in the knowledge of what vocal music should be in his own sake, as ‘vocality’ plus integrality considering all means on which its developing is going on. For me this is an indivisible whole in the entire creative treatment.

I call ‘musication’<sup>1</sup> (*musicacão*, in Portuguese), the act of setting music to a text, be it poetic or not, with the straightforward intention that it will be sung, or similarly, expressed differently from a normal speech. This means that any reading that a composer makes of a poetic text which he intends to ‘musicate’ (*musicar*), it is not a common one, not just a regular reading, understanding, comprehension, because it is really fulfilled of musical ‘preoccupations’, i.e., intentions, that are intrinsically linked to his technical repertoire, life and cultural experience, talent, as well as perception of details care for his creative process, like word soundings, repetition ideas, form and shape of the text, images, etc. In summary, verbal-ionic and imagetive stimulations or, in other words, representation and symbolization.

It is well known that Schoenberg doesn’t know about Albert Giraud, the Belgian symbolist poet, and his poems, which include *Pierrot Lunaire*, till the singer-actress of the *Überbretl Theater* commissioned him to set music to the poems in order to make a recital tour. Schoenberg accepts the task with enthusiasm and interest and selects 21 poems to make a cycle.

The translation to German (or transduction, as maybe would say the poet and translator Haroldo de Campos) is the only poetic text to be considered as a basis for the musication that Schoenberg undertakes, even if he eventually has been in contact with the French originals.

This is, finally, very important because I believe that exists, as already mentioned, two great paths for musication inside the reading (or maybe perusal of it) the composer makes: one is representation, the other is symbolization. Both induce musically the imagination and the techniques of the creator that he transports to sounds, including those beyond the voice.

It is curious to observe how vocal music, along the 20th century, was an impulse for the musical *Avant Garde*. And is possible to say that the melodramas of Schoenberg’s opus 21, the *Pierrot Lunaire*, was an initial mark stone to push the same *Avant Garde* on. Besides, somehow

---

<sup>1</sup> That is a neologism which is presented in my book PICCHI, 2019.

it was a boost in the camera vocal music with instruments differently of the romanticism with its art song with piano.

The *Pierrot Lunaire* effectively represents a fracture in the history of western musical history.

Compositions with text constitute most of the Schoenberg's output, including his tonal period to atonal and dodecaphonic ones.

Schoenberg, as known, always underlined the role of music as messenger carry on over vocal works. But he knows, tough, the importance of the text in the integrality of the vocal work for, as he himself said, "songs, opera and oratorios don't simply would exist in music if wouldn't be added to them the highest expression of their texts. Besides, how to be sure that your music doesn't express anything – or even more: doesn't express something provoked by your text".

The text is a factor that, despite being external, is a fundamental one in the conceptual stage of the composition. It influences, undoubtedly, form, character, and other creative ways. Embedded in the music the texts engender a vaster totality whose meaning is, by this way, another one.

Those interinfluences and definitions manifests themselves definitely in the intentionality.

## **Intention and Intentionality**

To comprehend intention and intentionality on vocal works of music imports to consider three basic questions: 1) it's always possible to know the composer's intention; 2) the intentionality is expressed on the musical text; and 3) there's always the possible mediation of the musical intentionality as a renew intention,

The intention is an action of the will. Someone that do something intentionally is aware of one's action and do it using the choice to do it, i.e., by volition. Departing from the fact that choices exist and must (or want) to be completed, there is an intentional relation over them and this relation implies a will content. That is, the volition has always a content and acting intentionally means satisfying this 'volitile' content.

In the case of music – especially in the vocal works – this realization of the conditions of intentional satisfaction that relates volition and action is the primeval stimulation to the composing work, which is the writing (*l'écrite*).

The composer that always have a specific compositional intention around a 'volitive' choice, directs himself to a conscientious writing down of this intention as a mean of definition. Doing so, he leaves a track, a pathway of his intentional mental state, transforming all those things into a intentionality: the score.

Thus, the intentionality is the expression of the last intentional compositional choice worked out as a text, where resides a field of significations. The score overlooks two stances: the writing (*l'écrite*), a selection of a code and all its implications and relationships; and the 'écriture' (*l'écriture*), which means roughly what lay behind the code, or syntactic and grammar processes and beyond them, those things that reside between the code and the sound: the music<sup>2</sup>.

The choices made in musication undertaken by the composer to musicate a poetic text lead him to intentional choice actions directed to the selected intentionality through technical/expressive workout of the musical text, becoming, through *l'écriture*, musical ontology. Therefore, by means of intentionality, the score becomes a map providing a great number of interpretations which will be made always *a posteriori* and with attribution of meaning. This attribution is due specially to analysis. There isn't, therefore, mediation without text and departing from it will be the principal task of interpretation, provided that an interpretative execution leading to a fore performance is onto objective.

In the intentionality proposed by the composer in the *Pierrot*, it also appears a specific vocality.

## Vocality

The consecution of sound in speech transforms itself in vocal sign and symbol. The voice is emission, intonation, volume, extension, dynamics. When organized, it originates the discourse.

---

<sup>2</sup> Concerning *écrite* and *écriture*, cf. DERRIDA, 2008.

Roland Barthes (1995) located a materiality in the voice, due to its relationships with the discourse. Even though it is not possible to identify a physicality of the voice, undoubtedly its existence is due to an abstraction conducted by a sounding vehicle functioning as expressivity.

The singing voice related to the vocal work of music hosts a specific vocality, i.e., the attributes of the existence of the voice: emission, intonation, timbre, etc. It represents decisively choosing processes.

The vocality encompasses everything the voice is able to realize, to show or to express, including itself. And this concept goes beyond qualities like timbre and practice and considers everything that is being vocalized, sounded, and identified as vocal by auditory means by far the words (discourse) that illustrates it – and generates the text – or even beyond its techniques or its colors.

Schoenberg, notoriously, opted by the *sprechgesang* vocality in the *Pierrot*. It doesn't represent exactly a novelty, since from the late 1890's was already a vocal resource used by composers; the same Schoenberg used it in previous compositions.

Beyond the fact that novelty (or the new) does not exist as a metaphysical being-there (Dasein), only whereas originality along the unfolding of time which crystalizes a past that will represent the new, the op.21 stands for a fracture in western music, as I've already put it, in terms of the systematic and continued use of the *sprechgesang*. The placing of a synthesis theatrical/vocal in the sense of orality/'cantability' (referring to a *cantabile* sense), sets the pure expression – and like it, the original in a unique state.

*Sprechgesang* truthfully wasn't a term employed by Schoenberg in the *Pierrot Lunaire*, just *sprechstimme*, speaking voice roughly. He employed other terms too, less often, like *gesungen* – sung, *gesprochen* – speaking, and *geflüsterd* – whispered.

*Sprechgesang* could be translated as a manner of singing, a kind of 'parlando', sometimes even could be translated as *recitativo*. An important composer and musical thinker as Flo Menezes say that there is a proximity between the *recitativo* and the *sprechgesang* and goes further to the fact that perhaps it is due to a typically "expressionist" interpretation full of 'gestuality'<sup>3</sup>. As we have seen above, in fact is possible to the German language translate – or

---

<sup>3</sup> I.e., due to gesture. To see this discussion, cf. MENEZES, 2002, pp.137-145.

understand – *sprechgesang* as *recitativo*; but, I think, not really as ‘rezitation’ as written by Schoenberg, which differentiates things even more.

All this allows me to disagree a little bit from that important composer/thinker in the interpretative sense. As known, in the Preface of the op. 21 Schoenberg establish some “instructions” how to perform the *sprechstimme*; nonetheless they are not exactly clear or even precise, provoking many problems ever after. Let us just not forget the fondness Schoenberg had to the paradox... beginning with the statement *Pierrot Lunaire ist nicht zu singen!*

Flo Menezes also says that the bottom line of the problem may be, obviously, the relationship between the speaking and the singing, and that’s what I agree with. But he goes on saying that what exists, really, is an exaggerated intonation beyond the limits of speaking and before the limits of singing. And that I don’t think so. A detailed analysis can and will demonstrate the *quantum* Schoenberg tried a specular amplification of a real vocality, inventive in the symbiotic sense, which keep all the characteristics prolatives of the speech and ‘entonative’ of singing in a unique totality for this masterpiece.

The text-music categorizations and of the vocality are kept under a new drapery, maybe confirming his idea of being an heir e follower of the great German music tradition, classic and romantic – in the latter case with the voice as a representative, together with the language, of a cultural identity that he thought fundamental. On being like this, he was an inevitable historical force.

## Textual Analysis

In order to provide some exemplifications to my ideas of text-music and intentionality, I chose *Nacht*, the eighth song of the cycle, the first one of the second part of *Pierrot Lunaire*, to analyze.

This analysis, that belong to my art song theory, is divided in four parts, called Structures: Rhythmic Structure, Metric Structure, Strophic Structure and Sonic Structure, and refers to the poem in the first stance. After that I realize a connection with the music through the text-music embedded with the previous textual analysis<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> This kind of analysis is described in PICCHI, 2019.



## Rhythmic Structure

The rhythmic structure studies the ictus and tonic accentuations, the proper and the dislocated ones. There is a relation between ictus and tonic accentuation, indicating the stressing of verses regarding the verse as a whole.

339

Tab. 1 Rhythmical Structure of *Nacht*.

ICTOS	VERSE TONIC	PHRASAL RHYTHM /SONG
Finstre, Schwartze, Riesenfalter	1°, 3°, (5°)7°	1°, 3°, 5°, 7°
Tötenten der Sonne Glanz	1°, 5°, 7°	1°, 5°, 7°
Ein Geschlossness Zauberbuch	(1°), 3°, 5°, 7°	3°, 5°, 7°
Ruth der Horizont verschwingen	1°, 3°, 5°	1°, 3°, 5°, 7° (8° coda)
Aus der Qualm verlerner Tiefen	3°, (5°), 7°	3°, 5°, 7°
Steigt ein Duft Erinnerung mordent!	1°, 3°, 7°	3° (prolong.), 6°, 7° (brief)
Finstre, Schwartze, Riesenfalter	1°, 3°, (5°)7°	1°, 3°, 5°, 7°
Tötenten der Sonne Glanz	1°, 5°, 7°	1°, 5°, 7°
Und von Himmel erdenwärts	(1°), 3°, (5°), 7°	3°, 5°, (7° brief)
Senken sich mit schweren Schwingen	1°, 3°, 5°, 7°	1°, 5°, 7°
Unsichtbar die Ungetüme	(1°), 3°, 5°, 7°	1°, 3°, 5°, (7° brief)
Auf die Menschenherzen nieder	(1°), 3°, 5°, 7°	3°, 5°, 7°
Finstre, Schwartze, Riesenfalter	1°, 3°, (5°)7°	1°, 3°, 5°, 7°

Source - Author's Elaboration.

*Nacht* is a heptasyllabic 'heterorrhythmic' poem, which means that regarding accentuation there is a tendency to the 7° syllable always. Nonetheless we can observe the 1°, 3° and 7° syllables as more frequent in the poem and the 5°, less frequent; as well as the musication goes primarily to 3°, 5° and 7° syllables in 'agogics'.

## Metrical Structure

The metrical structure studies the 'versal' scansion and the situation of the metrical feet. A metrical foot is constituted by a certain number of syllables and letters that it contains. To be effective, the counting of metrical feet is based in the tonicity of the syllables, i.e., the major accentual one relatively to a minor one.

The scansion takes into account the sonorous fluidity and its importance to the rhythm of the verse as well as the rhythmical combination in musication.

Tab.2 Metrical Structure of *Nacht*.

METRICAL FEET	METRIC CELLS	VERSE
Finstre, Schwartz, Riesenfalter /- /- --/	trochee, peon primus, trochee	
Tötenten der Sonne Glanz /--- /--	peon primus, dactyl	H
Ein Geschlossness Zauberbuch --/ ---/	anapest, peon quartus	E
Ruth der Horizont verschwingen /--- /- /-	peon primus, trochee, trochee	T
Aus der Qualm verlerner Tiefen --/ ---/	anapest, peon quartus	E
Steigt eein Duft Erinnerung mordent! --/ ---/	anapest, peon quartus	R
Finstre, Schwartz, Riesenfalter /- /- --/	trochee, péon primus, trochee	O
Tötenten der Sonne Glanz /--- /--	peon primus, dactyl	M
Und von Himmel erdenwärts --/ ---/	anapest, peon quartus	E
Senken sich mit schweren Schwingen /--- /- /-	peon primus, trochee, trochee	T
Unsichtbar die Ungetüme --/ ---/	anapest, peon quartus	R
Auf die Menschenherzen nieder --/ ---/	anapest, peon quartus	I
Finstre, Schwartz, Riesenfalter /- /- --/	trochee, péon primus, trochee	C

Source - Author's Elaboration.

As we can see in Table 2, the predominance of trochee, strong/weak and peon quartus, weak, weak, weak/strong give us an idea of the use of the composer in *Pierrot*. The first figure, used unconsciously and regularly, shows us a rhythm very ordinary and common in the configuration of the *Carnevale di Venezia* figures, especially *Pierrot*, *Arlecchino* and *Pantalone*. We can see this, for instance, in the beginning of *Gebet am Pierrot* (the trochee as an exclamation!). But not the second one, though. Surprisingly the anapest, weak, weak/strong is the 'agogic' more used by the composer, as, for example, contrary to the dactyl of *Sonne Glanz* of the poem.

The voice sings *Verschwingen* with the moth-motive in the low region. In the poem we have two trochees in the metric, but due to the significant gesture of secret, or discreet or silent, the composer made it with three accents, strong, strong, strong, equivalent in poetry to a figure named ‘molossus’ which is used in cases of extreme emotional term (ff or pp, as in this case), revealing the theatrical sense of the text-music here.

## Strophic Structure

The strophic structure studies the grouping of the verses that forms a unity in the conception of the poet (or, sometimes, the traditional poetic forms). This grouping is called stanza. Depending on the poem, there is the isotrophic poem, when the grouping of stanzas is a regular one, or ‘alostrophic’ poem, when it is irregular.

It is important to understand of this conception to the formal thought of the composition.

Tab.3: Strophic Structure of *Nacht*

	<b>Introduction:</b> m.1-3
ALOSTROPHIC	<b>Section I:</b> v.1-4, m.4-10
POEM	<b>Section II:</b> v.5-8, m.11-16 (with a bridging m.17 as a little introduction to section III)
	<b>Section III:</b> v.9-12, m. 17-22 <b>Coda:</b> v.13, and m.23-26, instrumental

Source - Author's Elaboration.

We can observe that since the poem has three stanzas, Schoenberg organized his format in three parts, including an attention stop on *Verschwingen* where the motive is, in thirds, or the moth-motive, measure 10.

He introduces the second section with a modification on tempo (*etwas rascher*) and the third with a new modification of tempo (*tempo primo*), as a return to previous spirits. Before the third part, a tremolo fff in the piano makes the same attentive stop; but now with the recitation of the text in an ironic and ‘stentoric’ mood (*Finstre, schwarze Riesenfalter*). The clearance of movement by the augmentation of figure values, thus provoking a written *ritenuto*, takes place as a remembrance of the beginning, exerting the role of a coda and completing, in so doing, the symmetry or the discourse perceived by the listener.

## Sonic Structure

The sonic structure studies the sounding coincidences, internal and external, of all kinds, especially rhymes. It is a complimentary point for textual analysis where we can see if sound patterns and its respective coincidences emulate the sonic imagination of the composer, even if he intends to use them in a obvious way.

In *Nacht* Schoenberg didn't have any preoccupation, compositional or other, with it. But all along the *Pierrot* he has often used it.

## Numbers

As a Jew, Schoenberg has had all his life a great commitment with religion (alternating periods of crisis and calm) - but specially with the mystic of it. And one of the facts that can realize it is the liaison with the number, symbolic and literal.

Despite the serious uses that Schonberg makes of it, here I want to deliver some curiosities on the matter.

All his life Schoenberg was fascinated by the numerology and believed that the complex calculations over the numbers and letters which provided interpretations were a powerful source of knowledge. This was tightly linked with the Gematria, a branch of the Jewish Kabballah.

He was so convinced of that, that once he complained with a friend who blamed him for his believes saying that it was not a *Kinderspiel* (*scherzo infantile*, as he referred later) but something very serious indeed.

In the Jewish tradition the 3 and the 7 plays an important role in the Kabballah. Their signification goes like: for 3, the unification of contraries a harmony; for 7, mysticism, introjection. The sum of them means the great number, the 10 or elevation and wise. And Schoenberg paid a great respect for all this. So, in the *Pierrot* we can see it.

Schoenberg subtitled the *Pierrot Lunaire* as Three Times Seven Poems as his choice for the cycle. The idea of 21 poems suggests the inverse of 12, another important number in Jewish tradition which occurs in all written texts, number of opus and in an exact counterimage of the year of composition, 1912. Coincidences? Well...

The numbers 3 and 7 and their correlatives dominates *Nacht* in the *Pierrot*.

We can begin with the moth motive which is composed of thirds one minor another major. His first appearance, in an ascendant form, suggests the triangle – and its transformations alike. This triangle also suggests, as some analysts have pointed out, the form of the moth.

The variations, in general, are multiples of 3, as figuration and disposition. The secondary motive, a chromatic scale is a line of six notes, or 3 plus 3.

The poems chosen all are written in a *rondeaux* form, having 3 stanzas each with 4 verses, and the 21 of them added result 84, which summed up and reduced give us 12, number that, summed up again gives 3.

The ensemble of instruments is composed of voice, five instruments and a conductor, total 7. That is what possibly allows us to say that is the reason because the composer chose the alternative instruments for the same instrumentalist.

Formally *Nacht* is composed like 3 measures of introduction; 7 measures of Section I; 6 measures (2 three times) Section II; 7 measures Section III; 3 measures Coda.

The use of 3 and 7 is disseminated all over the *Pierrot Lunaire*. And other works too.

Schoenberg abhorred the 13. Maybe because he was born in September 13th, 1874 (a Freudian case, perhaps?) And fate did not cease, in his tricky way, to cross paths with our composer. He died in July 13th, 1951. And even more thirteens: he passed away precisely at 11:47 pm of a Friday, 13, or thirteen minutes to midnight.

To finish with, if you sum up all letters of his entire name (Arnold Franz Walter Schoenberg), transformed in numbers by the traditional numerology, you will obtain 31, which is the inverse of 13...

But, after all, as once said Leibniz, music is nothing more than a secret exercise of arithmetic that is manipulated by whom that ignores that is manipulating numbers. Or, in this case, knows it. Very well.

## Final Considerations

Few artists of our time are so stimulant to the spirit as Much as Schoenberg is – and his music witnesses this statement clearly.

He felt in himself, like sometimes he declared, the weight of History of Music, in the sense of some straightforward continuation of the great Austro-Germanic tradition. And this

means especially on the grounds of his direction to a near future, with the ideas that he considered fundamental to understand music as a life fact: with logic, coherence, and comprehensiveness. In other words, the structural comprehension of major works. He aimed basically and with insistence to modify the way people listen and understand music by making them understand its architecture, really an ‘illuministic’ ideal, yes, if you want; but nor an unrealistic one, and present in his output and manufacture as well in his aesthetics.

His obsessive use of techniques that, according to him, could be listen to in order to create interest in the work of art is totally transparent in the *Pierrot Lunaire*. For example, in the cut out that I’ve made, the song *Nacht*, we can observe this obsession in action by means of the exhaustive use of transformations of the principal motive, variations, extensiveness, fragmentations, figurations, intricate melodic and harmonic contrapunctual techniques (especially with the secondary motive), like any other traditional *oeuvre*, all in all to ask us for commitment, compromise, involvement with his effort to deliver a work of art. And assure us how the great tradition, as well as a great dilemma, exerted on him its real historic weight.

Here is presented a synthesis taken from an article by Kathryn Puffet (2006, p.2-22) showing the working out of the motive:

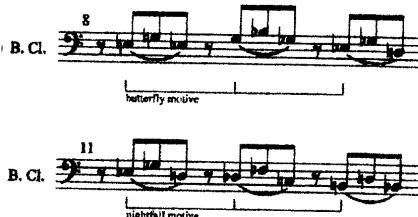
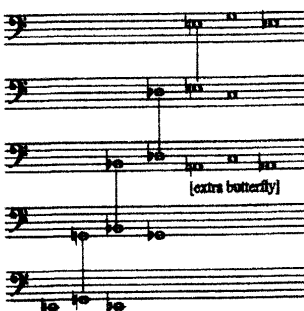
● The butterfly motive



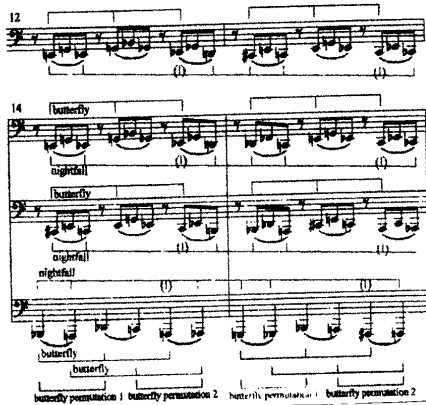
● Proliferation of butterfly motives produces nightfall motive



● Tonal circle of butterfly motives



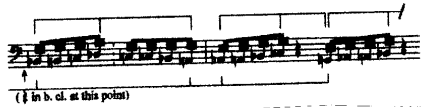
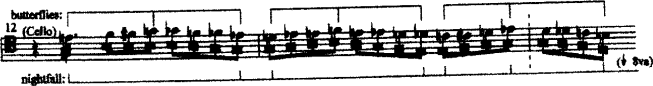
NB Everything sounds an octave lower than written here



● Third-strophe canon, b. 17f.



● Butterfly and butterfly permutation, b. 17f.





Schoenberg, as a genius composer and original thinker, cared about beauty as much as any classic philosopher-musician in history before him did.

The great aesthetician and philosopher of art Luc Ferry (1994), in his book HOMO AESTHETICUS says that the *Pierrot* pretended to be a breakthrough in the idea of beauty, understood as harmonic synthesis of a multitude of sounds. I couldn't disagree more. Looking to and analyzing *Pierrot* I could devise the principle of symmetry, adjustment and complex organization, number, internal harmony, use of all the possibilities of polyphonic counterpoint. The whole of this open *Zauberbuch* allowed me to think that *Lunaire* is really a resignification of beauty itself as a renew of rearrangements of the same secular sounds in absolute new possibilities. The choice of a new vocal technique, in a systematic way as he did from the op.21 on, was clearly a departure point for extended techniques not only in the voice terrains but instrumental ones too.

*Pierrot Lunaire* as whole represents a new attitude towards the beauty in its own sake, in the sense of a relocation between the equilibrium and the organized chaos.

## References

BARTHES, Roland. *El obvio y el obtuso*. Barcelona: Paidós, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Da Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: A invenção do gosto na era democrática*. Trad. Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg* 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

PICCHI, Achille G. *Canção de Camera Brasileira: Percurso, Análise, Interpretação*. Rio de Janeiro: Autografia, 2019.

PUFFET, Kathryn. Structural Imagery: "Pierrot Lunaire" revisited. In: *Tempo*, nº237, jul. 2006, p.2-22.

# **Arnold Schoenberg amidst the struggle between scientific materialism and spiritual revival**

Tristan Guillermo Torriani  
Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Ciências Aplicadas  
tristan.torriani@fca.unicamp.br

**Abstract:** Post-war historiography has downplayed the spiritual dimension of modernist artists in order to present their work more favorably in a culture overwhelmed by scientific materialism. Drawing from several sources, this paper reconstructs an interpretation of the context which Schoenberg had to contend with as an artist. The first section sets the stage for understanding the struggle between scientific materialism and movements of spiritual revival. The second section deals directly with Schoenberg's case and addresses not only the criticisms directed against his music, but also tries to shed light on his problematic relation with Adorno and Thomas Mann. The concluding section argues that although the public's perception of Schoenberg may be associated to twelve-tone technique, as a composer, the creation of a realm beyond tonality also had a religious and spiritual dimension that is still insufficiently acknowledged.

**Keywords:** Arnold Schoenberg, Scientific Materialism, Spirituality, Dodecaphony, Impure a priori.

## **Arnold Schoenberg e o conflito entre o materialismo científico e a renovação espiritual**

**Resumo:** A historiografia do pós-guerra minimizou a dimensão espiritual dos artistas modernistas a fim de apresentar o seu trabalho de forma mais favorável em uma cultura dominada pelo materialismo científico. Partindo de fontes diversas, este trabalho reconstrói uma interpretação do contexto com o qual Schoenberg, como artista, teve que se confrontar. A primeira seção estabelece o cenário para a compreensão do confronto entre o materialismo científico e os movimentos de renovação espiritual. A segunda seção trata diretamente do caso de Schoenberg e aborda não apenas as críticas dirigidas contra sua música, mas também tenta esclarecer sua problemática relação com Adorno e Thomas Mann. A seção final argumenta que, embora a percepção pública de Schoenberg possa ser talvez mais associada à técnica dodecafônica, como compositor, a criação de um espaço para além da tonalidade possuía para ele também uma dimensão religiosa e espiritual que ainda permanece insuficientemente reconhecida.

**Palavras-chave:** Arnold Schoenberg, Materialismo Científico, Espiritualidade, Dodecafonismo, A priori impuro.

## **Introduction**

Few can sincerely dispute that the turn of the 20<sup>th</sup> century brought about a watershed change in the musical lifeworld (HABERMAS, 1981) and soundscape (SHAFER, 1994). Whether the end of the common practice period around 1910 is experienced at the subjective level as a tragedy or a liberation, no person interested in music can avoid contending with its ramifications. Some of them run so deep and reach so far that even the very idea of addressing them in a balanced manner might trigger a vertigo attack. A better approach seems to be focusing on a major actor in this process and to hope to gain

insight into what motivated his or her attempt to transcend established tonal composition. Again, hardly anyone can contest that Arnold Schoenberg is, side by side with Igor Stravinsky, one such major figure. So, for what it is worth, we can agree on at least these two things and use them as a starting point to try to make sense of the post-tonal musical lifeworld.

When we consider Schoenberg, we find yet another point of agreement in that his name has been closely associated to a technical innovation. However, recent scholarship indicates that, most of the time, this view misses a crucial spiritual dimension underlying his motivation. Post-war historiography has downplayed the spiritual dimension of modernist artists in order to present their work more favorably in a culture dominated by scientific materialism. Drawing from several sources, this paper reconstructs an interpretation of the context which Schoenberg as an artist had to contend with.

The first section sets the stage for understanding the struggle between scientific materialism and movements of spiritual revival. The second section deals directly with Schoenberg's case and addresses not only the criticisms directed against his music, but also tries to shed light on his problematic relation with Adorno and Thomas Mann. The concluding section argues that although the public's perception of Schoenberg may be strongly associated to twelve-tone technique, as a composer, the creation of a realm beyond tonality had a religious and spiritual dimension that is still insufficiently appreciated.

## **Defining the Struggle between Matter and Spirit**

It is generally recognized that philosophical disputes cannot be solved without giving special attention to the definition of concepts. The reason for this is that Philosophy uses discursive intellect to clarify the very conceptual frameworks we need to interpret reality. When we experience a sensation or perceive an external object such as 'viola' and want to refer to it, we need to use a term by following a rule that other speakers can supervise. If this condition is not respected, we cannot attribute the possession of a concept for the sensation or perception to a speaker (ROS, 1990). Philosophical disputes often arise because speakers disagree on how the terminology they want to use should be defined. It is important to realize that without verbal language the very concept of

discursive intellect becomes impossible. In addition, without pre-existing concepts, it is impossible to interpret phenomena. Therefore, Kant's concept of the *a priori*<sup>1</sup> is indispensable to distinguish between a thing and its concept (MOSER, 1987). However, Piaget's empirical studies of children's cognitive development and Wittgenstein's later focus on natural language<sup>2</sup> have provided strong arguments against the thesis that the *a priori* is pure<sup>3</sup>. Kant himself recognized the concept of an impure *a priori*, which he associated to variable and concrete empirical concepts (such as the concept of a dog). His former student Herder made important steps towards a linguistic interpretation of the *a priori*, but this crucial insight was lost under the enormous weight Kant placed on the pure *a priori*. This polarized the debate because it pitted pure apriorism against empiricists (later joined by a disaffected Herder) who realized that concept construction could not occur in a pure vacuum and that experience had to play at least some role in the process.

Current debates in the philosophy of science tend to emphasize empirical knowledge, or what Kant called the *a posteriori* and, following Quine (MOSER, 1987), use the term 'naturalism' in an epistemological context to avoid the rigid concept of the pure *a priori*. However, this has led to a general reluctance to mention the *a priori* at all, which is counterproductive because it deprives us of the distinction between the concept and the thing. A further complication is caused by the need to avoid identifying concepts with mental images or representations. According to the representationalist view

<sup>1</sup> German philosopher Immanuel Kant (1724-1804) introduced the distinction between knowledge that came directly from sense experience, which he called *a posteriori* because it happened later, from another type of knowledge that could not be clearly traced back to any sensation or perception. This second kind of knowledge was abstract or formal, and seemed to be already present before any concrete data could enter through our external senses. Kant proposed that this previous knowledge was required to structure our experience in a universal, necessary, and objective manner. He called it *a priori* because it was logically anterior to sensory experience. For example, when we look out into the world and see a long piece of wood, this is *a posteriori* knowledge. But to call it a piece of wood we need the concept of <wood>. To understand that it is a didgeridoo, we also need the concept of <didgeridoo>. To realize that a didgeridoo is a musical instrument, we need to acquire these concepts and they must all be given *a priori*, that is, before we perceive these objects, so that we can interpret the experience correctly.

<sup>2</sup> The expression 'natural language' is used to refer to any kind of human communication system that arose spontaneously for everyday life, as opposed to formal languages which were created for research in mathematics, logic, and artificial intelligence.

<sup>3</sup> According to Kant, the pure *a priori* contains absolutely no element from experience. A tautological statement, such as, "Music is music," can be accepted purely *a priori* according to some pre-defined definition of the concept of <music>, as it respects the principle of identity, which is logical and cannot be extracted from sensory experience. However, the impure *a priori* is not so abstract and arises with at least some sensory input from our need to classify the experience of our daily lives.

classically found in Locke's empiricist concept of an idea, concepts ought to somehow correspond to an externally perceived reality. However, this mirroring correspondence between a thing and its concept cannot be verified from an external point of view. To solve this, followers of Wittgenstein's later philosophy have sought, at the risk of being often misunderstood as nominalists, to argue for a concept of concept as a verbal categorization skill (ROS, 1990). This bypasses the whole *aporia* of mind-reality correspondence. Concepts cease to be either true or false as the propositions that contain them, but are rather regarded as legitimate classificatory proposals or not. The speech act in which a new concept is proposed, or an old one is revised, takes place in a normative sociolinguistic context. While scientific sociolinguistics may empirically map out categorization practices, it cannot establish or justify terminological rules without committing an is-ought fallacy.

When Schoenberg and other practitioners of twelve-tone technique are accused of intellectualism, it is absolutely indispensable to understand what is involved in the concept of the discursive intellect (BOULEZ, 1986). Unfortunately, this is a highly sophisticated epistemological topic that requires thorough decades-long reflection. To make things worse, the whole realm of deep intuition, which was central to influential early 20<sup>th</sup> century figures such as Bergson, Husserl, Jung, Max Heindel and Rudolf Steiner, was left aside by mainstream Analytical Philosophy as it shifted its focus to natural or artificial languages. To a degree, this process replayed what happened in the early 19<sup>th</sup> century, when Herder, notwithstanding his long-standing feud with Kant, took sides with him against Swedenborg, and explained away spiritual visions and communications as a self-deception caused by an unstable imagination.

In light of the foregoing discussion, this article proposes that the most tenable concept of the intellect is the one that does justice to its linguistic (Wittgenstein, Vygotsky), empirical (impure), developmental (Piaget), but also normative aspects. In agreement with these authors, we believe that Epistemology cannot be substituted by Psychology or Linguistics because these latter sciences harbor assumptions that need to be reflected upon by the former. The nature of this reflection is not factual, but rather normative, because it involves pondering values and interests. Facts regarding concept use or categorization skills are insufficient to establish rules that regulate how we ought to use classificatory terms. Our choice for certain conceptual frameworks cannot be

justified solely on grounds of their supposed correspondence to reality, but must be admitted to lie in a matter of will. For example, Piaget broadened his concept of intelligence so as to be able to track cognitive development from the infant's sensorimotor stage onwards. In doing this he was guided by a cognitive interest because he thought that it could provide helpful insights. This is the most one can hope for in terms of rational justification at the deepest level.

The impure *a priori* is obstinately rejected by Kantian orthodoxy because it lacks the three desiderata of necessity, universality, and objectivity. However, according to authors such as Ros (1990), this can be shown to be a misunderstanding. Necessity, universality, and objectivity do not cease to either exist or to be possible in the new dispensation after the linguistic turn. What happens, however, is that they can only occur within a conceptual framework that has already been socially accepted as legitimate, such as basic arithmetic, for example (ROS, 1990). This has to be negotiated at the normative sociolinguistic level and cannot be imposed under the excuse of logical or metaphysical necessity. For this reason, argumentation within a conceptual framework continues to honor the principles of classical logic (identity, non-contradiction, excluded third). In contrast, argumentation towards the establishment of a new (or a revised) conceptual framework is weak and depends on good will of the speaking participants to consider alternative normative proposals. In other words, the crisis of foundations and rationality has been seriously overblown. Analytical philosophy of music, as practiced by Roger Scruton (1997) and many others, can help to dispel serious conceptual confusion that is often caused by theorists with a dogmatic bent and who are simply too impatient to reflect about their own assumptions.

Beyond this intellectual dimension of philosophical work, however, lies the deep intuition of moral metaphysical reality, which cannot be expressed in ordinary language, and rather requires the use of esoteric symbolism. Kant had already realized that the attempt to use the intellect (*Verstand* in German) in the sphere of moral metaphysics led to an undecidable dialectics that only the practical use of reason could overcome by invoking the existence of God, freewill and the immortality of the soul as necessary pre-conditions for moral life. Further limitations of the intellect were evinced by Heindel (2011) concerning the danger of two kinds of closed-mindedness. One type rejects all new ideas or information that conflicts with already held beliefs to avoid what Piaget

called disequilibrium and Festinger called cognitive dissonance. The second type shuts persons off from any external source of information because it does not come from within. In more contemporary technical terminology, this phenomenon can be related to defeasible reasoning and non-monotonic logic. In the absence of hidden information, we may mistakenly conclude from unquantified statements such as ‘Birds fly’ and ‘Penguins are birds’ that ‘Penguins fly’.

Historically, the narrowing down of discussions involving spirit and matter during the Scientific Revolution may have contributed to the establishment of a mechanistic worldview by eliminating concern for final causes (or teleology). Nevertheless, it would be disingenuous to deny the significant cognitive gains and benefits to humanity brought about by strategies such as literalism, specialization, simplification, reduction, and even outright elimination. Unfortunately, this advance was achieved by driving a wedge between science and religion and by sacrificing a rich and full ontology characteristic of the humanitarian ideals, such as, for example, those of the Rosicrucian Enlightenment (YATES, 1972). This may have paved the way for some personalities to dominate this fragmented landscape as venerated specialists. This modern dispensation contrasted starkly with some ancient philosophers’ commitment to rounded personal development and to the preservation of an unbreakable bond between religion, philosophy, science, and the arts.

The irrationality of scientism<sup>4</sup> has been also criticized from thinkers as different as Feyerabend (1975, 1978, 1996), Habermas (1981), Hacker (2009) and Scruton (1997). In contrast to science, scientism tries to invade what phenomenological sociologists as Habermas call the lifeworld and Shafer (1994) calls the soundscape with conceptual frameworks drawn from scientific research but which are woefully insensitive to the subtleties of the cultural and artistic phenomena they are distorting. In the philosophy of music, Scruton identifies the influence of scientism in the overemphasis on sound (an acoustic concept) as distinguished from tone (an aesthetic concept). Hacker warns against the mereological fallacy often committed by neuroscientists who attribute to a part, the

<sup>4</sup> The term ‘scientism’ is used here to encompass any view that seeks to extend methods, theories, and facts originally developed to investigate natural processes in the physical world to phenomena of the social and cultural world without doing justice to their higher degree of complexity, which includes the emergence of subjectivity.



brain, acts which would be more properly attributed to the whole person. After a long period of involvement with scientific materialism, Feyerabend came to acknowledge the ideological character of science and the threat that it could pose in the hands of tyrannical elites.

In spite of this, scientific materialism remains influential because some dualistic mind-body theories have been shown to suffer from unsurmountable difficulties. Bunge (1981) argues that without a materialist ontology, significant advances in the areas of nuclear physics, molecular biology, life sciences, paleoanthropology would not have been possible. While owning the limitations of materialism in certain fields, he seeks to approach it from the perspective of formal logic and mathematics to make it fruitful for scientific research. Similar claims for the merits of materialism in the field of scientific psychology of music are legitimate. Hermann von Helmholtz (1821-1894) may be credited with having been a pivotal figure in this transition towards a greater acceptance of materialism, notwithstanding his reservations concerning metaphysics in general and Fichte's philosophy in particular, as described by Hatfield (2018). Subsequent developments led to the establishment in Germany of a powerful research tradition in the scientific psychology of music and music therapy (BRUHN, 1994, 2011).

Ros (2005) develops an interpretation of materialism that treats concepts for psychological states and abilities as attributes that can be predicated of animals and persons without conflicting with the concepts for their material components. He avoids Hacker's mereological fallacy by developing a multilayer approach. A physicalist conceptual framework is perfectly acceptable for minerals and machines. For an organism as an open system, however, a richer conceptual scheme must be superimposed so that the empirically observable processes can be fitted into an adequate explanatory scheme. As complexity increases through plants and animals, further layers are added till the level of what we would consider a person is reached. The possibility of superimposing increasingly complex conceptual frameworks and of providing transformational explanations between them enables us to affirm, at the same time and without great contradictions, that we have a material body and enjoy a mental life. In this sense, Ros defends an ontological materialism in which there is only one material substance (monism), but rejects conceptual materialism (reductionism and eliminativism) in which psychological concepts would be reduced to physical concepts or simply eliminated.

Two difficulties with materialist theories based on normative sociolinguistics are that (a) they seek to draw support from our linguistic habits and (b) they privilege intersubjective validation over deep intuitive certainty. Hacker and Ros can argue against neuroscientists' mereological fallacy by drawing attention to the fact that we will generally say, "John drove the car" and not, "John's brain drove the car." Evolved human needs include, however, religious uses of language that require a spiritualist ontology, such as crying out, "Oh, my God!" Ros argues against the concept of a spirit as an autonomous substance that could survive the death of the body because, in his point of view, it commits a homunculus fallacy that leads to an infinite regress. From this intellectualist perspective, gnosis or deep intuitive certainty carry little or no weight. What matters is the possibility that other subjects can verify whether the concept of spirit can be unequivocally applied to some material or energetic configuration under empirical confirmation and replication. While it can be considered fair and good from a scientific perspective, it may also fail to meet the demands that evolution itself has inscribed in persons' souls throughout the ages and which are manifested in the positive energy provided by religion, spirituality, and moral metaphysics. The most philosophically sophisticated forms of materialism cannot avoid owning that their sphere of competence is restricted to what Heindel (2011) called the visible world, even if they indirectly infer or posit the existence of unobservable things, such as quantum particles. Moreover, their exoteric<sup>5</sup> character lays them open to defeasible reasoning because they lack occult esoteric information.

Yet another shortcoming of intellectualism may be the neglect for the heuristic power of symbolic analogies, similes and metaphors. A narrowed-down intellectualist mind may focus exclusively on literal meaning and logical relations. Heindel (1978) symbolically relates this technical prowess to biblical figures like Cain, whose agricultural offering was rejected by God because it contained an element of human intervention, whereas his brother Abel's lamb pleased Him because it was drawn directly from His creation. This archaic conflict between the spiritual descendants of Cain (Tubal Cain, the first blacksmith; Jubal Cain, inventor of music; Hiram Abif, master architect)

<sup>5</sup> Epicureanism, probably the most influential version of ancient materialism, was available to the public without requiring initiation in the Mysteries. Its stated purpose was to counter the crippling effects caused by the superstitious fear of death and of the gods. Its modern revival, particularly in the circle around Baron d'Holbach (1723–1789), was also directed to the public in the form of the *Encyclopédie*.

and those of Abel's brother Seth (Solomon) can be said to live on to this very day in the dispute between the arts, sciences and intellectualistic philosophy on one hand, and religion and spirituality on the other hand. A reconciliation between both is needed, for the Cainians, despite their genius, may suffer from *hubris*, while the Sethians, despite their faith and piety, may remain ineffectual. Rudolf Steiner (1978) distinguishes between three major spiritual forces in the coming Aquarian age: Ahriman, which is strongly bound to matter; Lucifer, which misleads by overspiritualizing us; and Christ, which seeks to find a balance between both.

To appreciate how this symbolism can help us to overcome the struggle between matter and spirit, however, we must go beyond mere intellect and open ourselves to what Jung (1971) called introverted intuition. In the Orphic, Pythagorean, and Platonic tradition, the symbolism of numbers is particularly important and it establishes the priority of arithmetic in relation to geometry, music, and astronomy (TAYLOR, 1932). The universe is conceived as a monad composed of countless other monads as its parts. In contrast to the monad, the dyad symbolized division, separation from God, strife, illusion, ignorance and unhappiness. In other words, the opposition between matter and spirit can be dissolved alchemically in a neutral monism that affirms them both while granting each their due. Different types of substance interpenetrate and thus make possible causal relations unsuspected by persons intellectually confined to the material world (HEINDEL, 2011). Both Nāda Yoga (HERSEY, 2013) and Vibrational Medicine (GERBER, 2001) share a Pythagorean concern for harmony in a sense that goes beyond the auditory frequencies expected in music making.

### **Schoenberg: Cain versus Seth**

Although we have overcome (or sublated) the opposition between matter and spirit by means of a deep intuitionist neutral monism, we have yet to show how it played out in Schoenberg's life as an individual. The main question concerns whether, at the spiritual and symbolic level, Schoenberg should be categorized as a Cainian or as a Sethian. At first glance, one might be tempted to regard him as a Cainian because he further developed Josef Matthias Hauer's twelve-tone method. However, upon further reflection as well as data gathering, the case for Schoenberg as a Sethian becomes stronger than

might be expected. For this, one must be ready to go beyond the letter, or the notes for that matter, and follow the resonance of his spirit in his works as a composer, painter, theoretician and essayist. His concern for faith and spirituality becomes even clearer when contrasted with the materialism (or opportunism?) of his supporter but also critic Theodor Adorno (2006). While Schoenberg's disdain for Adorno is well documented, an attempt to explore its spiritual overtones is worthwhile to provide some otherwise unavailable insight.

As Horton (2005) acknowledges, resistance towards musical modernism, including Schoenberg's music, has grown recently and has gained more solid philosophical support due to critiques by Scruton (1997), Taruskin (2004), Etter (2001) and others. The simple fact is that modernism has basically failed to attract mainstream audiences. On the positive side, modern works can at least claim to sound different and thus present themselves as original departures from their predecessors. Besides that, they have enriched the genre of horror movie music.

Sowinska-Fruhtrun (2017) argues that atonal and twelve-tone techniques arose from a utopian way of thinking that ended in frustration. By emphasizing the idea of equality among the twelve tones, Schoenberg challenged listeners not so much because of the number of liberated dissonances, but because he removed any sense of a harmonic center. Scruton (1997) submits that the technique's permutational character can at best confer an intellectual coherence to the music, but not an audible coherence that is typical of prolongational methods. Scruton (1997) and Boghossian (2002) mention Schoenberg's (1950) negative view that the diminished seventh chord had by then become a cliché, but agree that the variability of historical musical contexts disallows such blanket judgments. In fact, by itself, the technique has proven unable to generate works with distinct expression, sounding always the same, unpleasant, boring and cacophonous. In this sense, twelve-tone technique may be viewed as reductionist because it focuses on notes, which is not why people take an interest in music. It is insufficient, unnecessary, and ineffective to produce good music. Taruskin (2004) charges its advocates with committing a poetic fallacy, in which the only thing that matters in music appreciation would be the composer's intervention. As Sowinska-Fruhtrun reminds us, Thomas Mann associated twelve-tone technique in *Doctor Faustus* to nihilism (loss of meaning) and totalitarianism (obsession with control, imposition of new standards on composers, and total disregard

for the audience). Dahlhaus (1989) went further and considered Schoenberg's attempt to cancel the tonal order from 1907 onwards as tantamount to committing an unjustifiable act of aggression against musical culture.

In this way, Schoenberg came to be seen as a major player in the intentional disruption of the European soundscape and musical lifeworld. After the collapse of the common practice period, at least six domains became discernible: classical (including opera, lied, instrumental); avantgarde; jazz; folk and ethnic music; commercial entertainment; and functional music (therapy, muzak). However, this post-traumatic fragmentation has proven to be stable. Cross-over attempts between these domains have either failed or found limited success.

The ideological dimension of Schoenberg's work has generated increasing scholarly interest (CROSS; BERMAN, 2000). Taruskin (1984) and Gur (2011) identify a significant influence of Hegelianism, in which Spirit (*Geist*, in German) evolves by overcoming oppositions that transform previous conditions into a new state. In spite of Marxist claims to the contrary, Hegel's thought cannot be reduced to a materialist conception because that would require the elimination of one half of the spirit-matter dialectical couple. Although logically confusing from an intellectualist perspective, Hegelianism provides a dynamic approach to reality as a whole. While Gur (2012) explores the idea of progress, Sowinska-Fruhtrun (2017) emphasizes the utopian dimension in Schoenberg's view not only of musical history, but also of his place in it. Boulez (1986) thoughtfully suggests that this attempt to determine his own place in history may have harmed Schoenberg's creativity because it distracted him from living intensely in the moment, which was when he produced his best work.

Schoenberg (1983) rejected aesthetics for being a subjective habit listeners had no right to use to restrict composers' experimentation. This delegitimized music criticism. Claims to technical innovation could henceforth be used by composers to confound critics. In this manner, he was revolutionary, but at the same time presented himself as a stalwart defender of the German musical tradition, whose supremacy he wanted to assure for the next hundred years. Boulez (1974) sees this as part of a dualistic personality. Others may interpret this behavior less charitably, suggesting that Schoenberg acted as a conservative-revolutionary double agent, only to more effectively subvert the moral and

musical order of the day. According to informal assessments using current theories of personality, it is possible that Schoenberg may have been a Type 5 in the Enneagram of personality (CHESTNUT, 2013) or an INTJ in the Myers-Briggs Type Indicator (MYERS; MYERS, 1980), which relies strongly on introverted intuition as a dominant cognitive function. He also experienced a serious personal tragedy in 1907 when his wife Mathilde briefly left him for their common friend, the painter Richard Gerstl, who later committed suicide (ETTER, 2001). *Erwartung*, Op. 17 (1909) and *Die glückliche Hand*, Op. 18 (1913) clearly reflect the impact of these events, made only more dramatic by the influence of Otto Weininger, who committed suicide one year after converting to Christianity in 1902.

From a therapeutic perspective, Mattos (2021) raises the question concerning how Schoenberg's music can contribute to a music-centered music therapy. From the point of view of Alexander Technique, however, most kinds of discomfort, pain, stress, sadness, and disharmony are unhealthy and should be avoided. According to Scruton (1997), twelve-tone technique, as a kind of heartless formalism, gratified a need for pseudo-scientific validation in a profoundly materialistic culture in which narcissistic individuals wanted to seem original and independent regardless of what that meant in a wider social context.

In light of these psychological issues, it is not surprising that Schoenberg sought solace in spiritualist circles (COVACH, 1992, 1995, 1996) (ROSS, 2017). Etter (2001) details Schoenberg's involvement with Theosophy. Covach (1992) documents his relations to Swedenborg, Goethe, Schopenhauer, Balzac, Rudolf Steiner, and Kandinsky. It is also worth noting that "*Farben*" from his *Five orchestral pieces*, Op. 16 would later on influence meditative drone music of La Monte Young (GRIMSHAW, 2011) (MERTENS, 2007). This is remarkable because dodecaphony is musically committed to avoiding the gravitational effects generated by a tonal center, but what mattered to the minimalists lied beyond the notes.

The spiritualist influence on Schoenberg also had an impact on his theorizing. Covach (1996) argues that Schoenberg's reliance on intuitive contemplation made it impossible for him to define what he meant by a musical thought (in German, *der musikalische Gedanke*). The very quest for artistic means of expression was intrinsically

related to the intuitionist view that verbal language was inherently unable to express essential truth (COVACH, 1992). Ross (2017) mentions Schoenberg's attempt to treat harmonic material alchemically. Comparing the relation between major and minor chords to that between male and female, he sought new chords that could function as hermaphrodites. Covach (1995) claims that Schoenberg felt challenged by the need to bring forth a spiritual essence in music and that this had to happen by creating an alternative reality drawn from the previous world of German musical tradition. This new world would contrast from the older one because of its pantonality.

Ross (2017) makes an important point concerning revisionism in the historiography of modernism after 1945, in which any reference to mystical and esoteric dimensions was avoided. Instead, an attempt was made to present modernism in a way that conformed to the prejudices of scientific materialism. Hence Adorno's talk about "musical material" and Greenberg's about the painting's "medium." Convenient as that may be, Ross notes that this materialistic rewriting of history makes it impossible to properly appreciate what Schoenberg and Kandinsky were aiming for on the spiritual level. Not surprisingly, this may also explain Schoenberg's antipathy for Adorno.

At first glance, it might be thought that creative artists would welcome critics and theorists who offer to support them in writing. In contrast to performing artists, who are faced with other, more practical, challenges, composers after Schumann have had to increasingly engage with their public on a more theoretical level. By the time Liszt and Wagner came around, this kind of meta-compositional discourse had become such a full fledged propagandistic endeavor that it could justify recruiting a young promising academic like Nietzsche. However, in his review of the correspondence between Adorno and Alban Berg, Dwyer (2007) depicts a situation quite different from the one between Wagner and Nietzsche. While Nietzsche venerated Wagner and relinquished any ambitions to pursue composition, Adorno aspired to become prominent both as a philosopher and a composer. Since Schoenberg was unavailable, he approached Berg, who realized his potential as a publicist. However, Schoenberg stayed true to Beethoven's principle that music should be able to stand on its own merits and not depend on verbal justification. Moreover, he was perfectly able to defend his work in his own writing (SCHOENBERG, 1950), notwithstanding some struggle with clarifying fundamental notions such as that of a musical idea (COVACH, 1992). In spite of Berg's mediation,



Schoenberg could see through the overambitious Adorno, whose dogmatic Marxist and Freudian views had absolutely nothing to do with his own philosophical and spiritual inclinations (JEREMIĆ-MOLNAR; MOLNAR, 2009). Any materialistic perspective that purports to engage with art will inevitably stumble on the impossibility of conferring any deep sense to terms related to its spiritual dimension. Adorno's dialectical analyses can neither address such issues nor go beyond mere wordplay. Although he cannot be denied a grounding in musical practice and theory, he produced sociological non-sequiturs and associations that can be seen as pedantic, wild, and confused. In this sense, as a good materialist, he contributed to maintaining the current negative connotation of the terms 'speculative' and 'dialectics'. An example of the harm caused by Adorno's rejection of reconciliation in dialectics is given by his follower Whittal (1999), who takes Taruskin and Scruton to task for quite reasonably demanding that continuity in the musical tradition be preserved as a way to keep it alive and to assess the originality of new works.

Schoenberg's misgivings against Adorno were later confirmed in his own eyes by his misunderstanding with Thomas Mann concerning his novel *Doctor Faustus*, published in 1947 (CALICO, 2014) (BROWN, 2014) (SOWINSKA-FRUHTRUN, 2017). Once again, the source of the problem does not seem to lie in the composer, but rather in the two writers. Not only did Adorno provide insider knowledge to Mann on compositional technique, but Mann himself liked to exploit in his writing a powerful tension between fiction, which his novel was supposed to be, and a reality which, however, included living persons with reputations to protect. Although this may have been psychologically stimulating for him as a writer and could generate wider reader interest, it did feed into an uncontrollable wave of gossip and prying curiosity that could border on the intolerable. In Schoenberg's case, it went so far as to give rise to a potential claim that Mann had developed twelve-tone technique himself. To add insult to injury, Mann's depiction of the main character Adrian Leverkühn and the whole situation surrounding him was not particularly positive. Regardless of how one might judge the bitter fruits of Schoenberg's pantonal experimentations and regardless of whether he harbored an antisocial streak in leading the charge against tonality, it is hard to see why anyone would side with Adorno or Mann on this specific issue. It is interesting to note, however, that from the perspective of Rudolf Steiner's Ahriman-Christ-Lucifer distinction mentioned earlier, Adorno the materialist can be said to represent the

Ahrimanic force, while Mann the fictionalist stands in for the Luciferian force, leaving Schoenberg, despite his return to Judaism, in what would appear to be the Christic position. Under Max Heindel's distinction between Cain and Seth, historically replayed in the dispute between Hiram Abif and Solomon for the favor of the Queen of Sheba, it would appear that Schoenberg's pantonal project reenacts Hiram's molten sea.

## Concluding Remarks

We are born into the world under material conditions that result from our previous choices, and spiritual development requires that we struggle to overcome them. Deep inside each one of us, the influences of Cain, Abel and Seth fight to gain the upper hand. In Schoenberg's case, although he became notorious and has been vilified for his Cainian accomplishments, in our view, it was the Sethian side of him that won out in the end. This is borne out by his lifelong spiritual and religious journey, which included a sincere effort to convert to German Protestantism and to defend *Deutschtum* until a regrettable incident in 1921 convinced him that assimilation was pointless (BROWN, 2014). Further research on the development of his religious and political ideas (CROSS; BERMAN, 2000) has shown that in his mature years Schoenberg had achieved a wider vision of life that went beyond musical technicism. This yearning for greater spiritual meaning can be traced back to his earlier years under the influence of Wagner, Brahms, Mahler, and Richard Strauss, when he composed *Verklärte Nacht*, Op. 4 (1899), *Pelleas und Melisande*, Op. 5 (1903), and the *Gurre-Lieder* (1911). It is perhaps to this youthful phase that one should turn to find the positive spiritual dimension within the uncertain and the controversial in his work.

## References

- ADORNO, Theodor W. *Philosophy of New Music*. Minneapolis: University of Minnesota, 2006.
- BOGHOSSIAN, Paul A. On Hearing the Music in the Sound: Scruton on Musical Expression. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 60, n. 1, p. 49-55, 2002. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1519973>. Acesso em: 11 nov. 2021.
- BOULEZ, Pierre. Schönberg le mal-aimé?. In: *Orientations: Collected Writings by Pierre Boulez*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986. p. 325-329.

BROWN, Julie. *Schoenberg and Redemption*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2014.

BRUHN, Herbert et al. (eds.). *Musikpsychologie: Ein Handbuch*. Hamburg: Rowohlt, 1994.

BRUHN, Herbert. *Musikpsychologie: Das Neue Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2011.

BUNGE, Mario. *Scientific Materialism*. Dordrecht: Reidel, 1981.

CALICO, Joy Haslam. *Arnold Schoenberg's "A Survivor from Warsaw" in Postwar Europe*. Berkeley: University of California Press, 2014.

CHESTNUT, Beatrice. *The Complete Enneagram: 27 Paths to Greater Self-Knowledge*. Berkeley, CA: She Writes Press, 2013.

COVACH, John. Schoenberg and The Occult: Some Reflections on the Musical Idea. *Theory and Practice*, NY, v. 17, p. 103-118, 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41054262>. Acesso em: 10 set. 2021.

COVACH, John. Schoenberg's Turn to an "Other" World. *Music Theory Online*, [s. l.], v. 1, n. 5, p. 1-11, 1995. Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.95.1.5/mto.95.1.5.covach.html>. Acesso em: 10 set. 2021.

COVACH, John. The Sources of Schoenberg's "Aesthetic Theology". *19th-Century Music*, CA, v. 19, n. 3, p. 252-262, 1996. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/746221>. Acesso em: 10 set. 2021.

CROSS, Charlotte M.; BERMAN, Russell A. (ed.). *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*. NY: Garland Publishing, 2000.

DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and the New Music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1989.

DWYER, Benjamin. 'O Master of Secret Configurations': Reflections on the Adorno/Berg Correspondence. *The Musical Times*, v. 148, n. 1899, pp. 89-102, 2007. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25434461> Acesso em: 10 set. 2021.

ETTER, Brian. *From Classicism to Modernism: Western Musical Culture and the Metaphysics of Order*. London: Taylor & Francis, 2001. 274 p. ISBN 9781315185767. DOI [doi.org/10.4324/9781315185767](https://doi.org/10.4324/9781315185767). Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315185767/classicism-modernism-brian-etter?refId=d3572613-31d2-4ab4-9a7c-734c81643c13>. Acesso em: 10 set. 2021.

FEYERABEND, Paul. How To Defend Society Against Science. *Radical Philosophy*, London, v. 3, n. 11, 1975. Disponível em: [https://www.radicalphilosophyarchive.com/issue-files/rp11\\_article1\\_defendsocietyagainstsociety\\_feyerabend.pdf](https://www.radicalphilosophyarchive.com/issue-files/rp11_article1_defendsocietyagainstsociety_feyerabend.pdf). Acesso em: 11 nov. 2021.

FEYERABEND, Paul. *Science in a Free Society*. London: NLB, 1978.

FEYERABEND, Paul. Theoreticians, Artists and Artisans. *Leonardo*, [s. l.], v. 29, n. 1, p. 23-28, 1996. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1576272>. Acesso em: 11 nov. 2021.

GERBER, Richard. *Vibrational medicine*. The #1 handbook of subtle-energy therapies. Rochester, VT: Inner Traditions/Bear, 2001.

GRIMSHAW, Jeremy. *Draw a Straight Line and Follow It: The Music and Mysticism of LaMonte Young*. New York, NY: Oxford University Press, 2011.

GUR, Golan. The Spectre of the End: Musical Avant-Gardism and the Philosophical Turn. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 42, n. 2, p. 267-284, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41337861> Acesso em: 10 set. 2021.

GUR, Golan. 'Arnold Schoenberg and the Ideology of Progress in Twentieth-Century Musical Thinking', *Muzykalia*, v. XIII Judaica, n. 4, p. 1-11, 2012. Disponível em: <http://www.searchnewmusic.org/gur.pdf> ou <http://demusica.edu.pl/muzykalia-xiii-judaica-4/> Acesso em: 10 set. 2021.

HABERMAS, Jürgen. *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

HACKER, Peter M. S. et al. *Neuroscience and Philosophy: Brain, Mind, and Language*. New York: Columbia University Press, 2009.

HATFIELD, Gary. Helmholtz and Philosophy: Science, Perception, and Metaphysics, with Variations on Some Fichtean Themes. *Journal for the History of Analytical Philosophy*, v. 6, n. 3, p. 11-41, 2018.

HEINDEL, Max. *Freemasonry and Catholicism*. 9th Edition reprint. Oceanside, CA: Rosicrucian Fellowship, 1978.

HEINDEL, Max. *The Rosicrucian Cosmo Conception*. [s.l.]: Pacific Publishing Studio, 2011.

HERSEY, Baird. *The Practice of Nada Yoga: Meditation on the Inner Sacred Sound*. Rochester, VT, USA & Toronto, Canada: Inner Traditions, 2013.

HORTON, Julian. Review: Schoenberg and the 'Moment of German Music'. *Music Analysis*, v. 24, n. 1/2, p. 235-262, 2005. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3840781>

JEREMIĆ-MOLNAR, Dragana; MOLNAR, Aleksandar. Adorno's Marxism Versus Schoenberg's Judaism: Ideological Foundations of Adorno's Sociological Approach to Schoenberg's Dodecaphonic Music. *Sociologija*, Belgrade, v. 51, n. 1, p. 45-54, 2009. DOI 10.2298/SOC0901045J. Disponível em: <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0038-0318/2009/0038-03180901045J.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2021.

JUNG, Carl G. *Psychological Types*. London: Routledge, 1971.

MATTOS, André Brandalise. Music-centered Music Therapy: Contributions for the Present and Future of Music Therapy. *Voices: A World Forum For Music Therapy*, Bergen, Norway, [s.d.]. Disponível em: <https://voices.no/index.php/voices/article/view/1832/1595>. Acesso em: 8 set. 2021.

MERTENS, Wim. *American minimal music*. London: Kahn & Awevriell, 2007.

MOSER, Paul K.(ed.) *A priori knowledge*. Oxford: OUP, 1987.

MYERS, Isabel B.; MYERS, Peter B. *Gifts Differing: Understanding personality type*. Mountain View, CA: Davies-Black Publishing, 1980.

ROS, Arno. *Begründung und Begriff*. Wandlungen des Verständnisses begrifflicher Argumentationen. 3 vols., Hamburg: Felix Meiner, 1990.

ROS, Arno. *Materie und Geist*. Eine philosophische Untersuchung. Paderborn: Mentis, 2005.

ROSS, Alex. The Occult Roots of Modernism. *The New Yorker*, NY, 19 jun. 2017. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/26/the-occult-roots-of-modernism>. Acesso em: 10 set. 2021.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. NY: Philosophical Library/Open Road, 1950.

SCHOENBERG, Arnold. *Theory of Harmony*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California, 1983.

SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

SHAFER, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT, USA: Inner Traditions, 1994.

SOWINSKA-FRUHTRUN, Iwona. Arnold Schoenberg's Dodecaphonic Method as a Representation of an Artistic Utopia. In: OLKUSZ, K.; KLOSINSKI, M.; MAJ, K. M. *More after More: Essays Commemorating the Five-Hundredth Anniversary of Thomas More's "Utopia"*. Frontiers of Nowhere (v. 1), Kraków: Facta Ficta, 2017, cap. 25, p. 394-405.

STEINER, Rudolf. *Christ in Relation to Lucifer and Ahriman: A Lecture at Linz, May 18, 1915*. GA 159. Hudson, N.Y.: The Anthroposophic Press, 1978. Disponível em: [https://wn.rsarchive.org/Lectures/ChrLuc\\_index.html](https://wn.rsarchive.org/Lectures/ChrLuc_index.html). Acesso em: 11 nov. 2021.

TARUSKIN, Richard. The Authenticity Movement Can Become a Positivistic Purgatory, Literalistic and Dehumanizing'. *Early Music*, v. 12, n. 1, p. 3-12, 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3127146>. Acesso em: 11 nov. 2021.

TARUSKIN, Richard. The Poietic Fallacy. *The Musical Times*, v. 145, n. 1886, p. 7-34, 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4149092>. Acesso em: 11 nov. 2021.

TAYLOR, Thomas. *The Theoretic Arithmetic of the Pythagoreans*. Introductory Essay by Manly P. Hall. Los Angeles, CA: The Phoenix Press, 1934.

WHITTAL, Arnold. Twentieth-Century Music in Retrospect: Fulfilment or Betrayal?. *The Musical Times*, v. 140, n. 1869, p. 11-21, 1999. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1004517>. Acesso em: 11 nov. 2021.

YATES, Frances A. *The Rosicrucian Enlightenment*. London & NY: Routledge, 1972.

## ***Avant-Retard*, para Flauta em Do e Flauta em Sol**

Sílvia de Lucca  
compositora  
silviadelucca@hotmail.com

### **Comentário sobre a obra**

A peça *Avant-Retard* (1991) de minha autoria, um duo para flauta em Do e flauta em Sol, de aproximadamente 5 minutos, teve sua linguagem inspirada pelo ‘serialismo’ do compositor francês Olivier Messiaen (1908-1992) usado em sua peça *Modo de Valores e Intensidades* que eu acabara de analisar durante o curso de Especialização em Composição que frequentava no Conservatório de Música Genebra (Suíça). Ela continha atmosfera de alguma forma similar a outra peça dele mesmo que eu havia conhecido e analisado no Brasil em 1985, a *Abismo dos Pássaros*: trama sonora em quadros (ou imagens, caso pensemos no impressionismo) que se encadeiam com fluidez, organicamente. Ambas as peças remetem a uma sensação de atemporalidade, de já terem sido iniciadas não se sabe quando e de virem a continuar para além, cabendo ao intérprete do piano e do clarinete, respectivamente, executar somente uma fração do que elas efetivamente seriam e pairam no ar. Certo é que essa impressão não é fruto unicamente do serialismo empregado que se contrapôs propositalmente ao ‘jeito’ de existir e acontecer do exigente ‘tonalismo’, novo marco esse estabelecido pelo austríaco Arnold Schönberg, mas resultado de um ambiente cultural que desenvolveu a escuta de quem toma a decisão estética no momento da criação, qual seja, o compositor.

Ou seja, deixei-me seduzir pelo que considero uma atmosfera francesa nesta peça, acima de tudo etérea e sensorial, de leveza e luminosidade, apesar do esquema formal determinando com rigor diferentes elementos estruturais. As três razões para isso eram claras: devido à nacionalidade de Messiaen; por eu residir em Genebra, historicamente e geograficamente relacionada à França; pela proximidade indireta a outro compositor que eu melhor conhecia e passava a admirar, o franco-suíço Arthur Honegger (1892-1955). Para tanto, optei pelo ‘modalismo’ livre, ou melhor, ‘bimodalismo’ livre pelo uso simultâneo das escalas modais *Lídio* e *Lócrio*, diametralmente distintas no que se refere a claro-escuro, ou seja, com a consciente intenção de trabalhar com cores, o que sabidamente a cultura francesa soube bem explorar. Para essa finalidade específica fiz a escolha de duas flautas, cuja sonoridade serviria muito bem, haja

visto o que magistralmente fez o também francês Debussy em seu *Prelúdio ao entardecer de um fauno*.

A propósito dessa opção francesa pontual, durante uma entrevista realizada pelo jornal Tribuna da Imprensa Livre - dentro da série Compositoras e Compositores do Brasil -, ao ser perguntada pelo seu Diretor Executivo, Luiz Carlos Prestes Filho, se o fato de eu ter bebido na fonte da cultura brasileira foi importante para o surgimento de minha linguagem como compositora e ainda, se minha identidade musical brasileira era reconhecida pelos professores quando estudei no exterior, pude responder da forma que segue:

Crescer mergulhados na diversidade cultural brasileira, deixando-nos envolver, passa a ser uma notável marca internacional de maleabilidade em qualquer área, creio eu. Nossas fronteiras pessoais se alargam sobremaneira e, aparentemente, com uma satisfação peculiar. Talvez isso justifique porque colegas compositores das últimas gerações, ao conhecer novas propostas e técnicas, trafegaram de uma estética a outra de modo mais ou menos orgânico com aparente facilidade, nada devendo sobre o compromisso e domínio em cada uma. A fidelidade a uma determinada linguagem, quando existia, era pontual: “que seja eterno o quanto dure!”, já disse o poeta (LUCCA, *apud* PRESTES FILHO, s.d.).

Paralelamente à atmosfera predominante que desejava na composição que iniciaria, e tendo recém confirmado que Messiaen mostrou a possibilidade de manter sua autoria criativa, apesar do largo controle pré-concebido que o fazer serial requer, ao conduzir vários dos elementos musicais com claras ordenações e limites, a opção para eu compor utilizando essa técnica deu-se pela curiosidade em passar uma vez mais pela experiência, dessa vez de modo mais estrito segundo a subclassificação ‘serialismo integral’. A respeito escreve Henderson Rodrigues dos Santos (2015):

Na década de 50, o serialismo passa a ser o método mais utilizado para compor. Muitos compositores buscaram associar o método a seus gostos pessoais. Roberto Gerhard aplicou um colorido tipicamente espanhol, Krenek trocou o estilo do Jazz pelo serialismo na ópera Karl V, Frank Martins enriqueceu a harmonia francesa com técnicas seriais, entre outros.

Mas foi com Messiaen que os princípios seriais foram estendidos aos demais parâmetros da música como a dinâmica e o ritmo. Em sua peça *Mode de Valeurs et d’Intensités*, Messiaen propõe a utilização de séries para a intensidade, a duração e ataque, e, embora sua peça não seja dodecafônica, e sim modal, ela abriu caminho para o que se tornou conhecido como serialismo integral.

Para essa segunda tomada de decisão, a linguagem escolhida, eu sabia contar com o apoio de meu então orientador. Diferentemente de meus ex-professores no Brasil, os dois suíços – Lehmann em Zurique e Balissat em Genebra - tinham especial vivência e apreço pela chamada Segunda Escola de Viena, o que certamente foi um importante referencial para mim, mesmo que



indiretamente, pois embora não me identificasse com essa linguagem em si, já reconhecia a importância de melhor conhecê-la e questionava sobre como utilizá-la a meu critério. Inclusive e curiosamente, a mim foi marcante, porém compreensível, que meu orientador Hans Ulrich Lehmann tenha admitido com relativa modéstia no decorrer do curso que pouco poderia assessorar-me a respeito de meu estilo estético, então já reconhecido por ele como pessoal, ele que estava na importante função de Diretor do Conservatório de Zurique durante muitos anos, tendo sido aluno justamente de Messiaen e Stockhausen, ícones dessa nova linguagem.

A despeito de minha estética composicional, vale acrescentar que naquela época, bem como na atualidade, não é prioritariamente o estilo, linguagem ou gênero que conquistam a minha atenção, interesse e gosto. Considero e trato essas delimitações como simples ‘meios’ de se atingir resultados, finalidades e objetivos específicos, sejam pessoais ou para além disso. Desse modo, sinto-me potencialmente interessada e inserida, mesmo que indiretamente, em toda ação, manifestação, proposta e evento que de fato conceba a diversidade dentro do nicho ‘contemporâneo’ em que estamos genericamente classificados.

Lembrando que os períodos de tempo dentro da chamada ‘música de concerto’ são largos, incondicionalmente nos séculos XX e XXI encontra-se representada uma imensurável variedade estética e, dentro de tamanho espectro, sinto-me sempre arrebatada pelas obras que expressam a música de um ser pleno, organicamente, honestamente e intuitivamente, tal qual são as impressões digitais que cada um prega em tudo sem sequer perceber. É a ‘autoria’ enfim que me encanta nestes e em geral, o poder, a capacidade, a independência, a coragem de expressar o mundo e a vida como verdadeiramente interpretam, acima de tudo para si mesmos. E, junto com isso a valorização do *métier*, o qual possibilita que nós compositores tenhamos condições de bem ‘traduzir’ e ‘decodificar’ nossas idéias sonoramente e graficamente. Foi o caso de Schönberg e Messiaen, logo modelos à minha própria trajetória. Tomo esses dois europeus para exemplificar o meu parecer enquanto brasileira porque a maioria das novas correntes da chamada música erudita pós anos 50 (findado o período das grandes guerras) também começaram e se estabeleceram naquele Continente, logo, a tendência natural é que aqueles conceitos e grafias ainda sirvam suficientemente para inclusive nos representar, o que acredito não ser uma exceção no mundo ocidental.

Relativo ao meu próprio processo de composição, tudo torna-se compatível com os conceitos que expus. A partir disso bem definido e delineado, e ciente dos instrumentos que executarão a obra e do tempo que ela deve durar, parto para os respectivos cálculos em busca minuciosa dos elementos musicais mais bem apropriados e de ‘como’ deverei interconectar todas as variáveis para enfim produzir o efeito expressivo almejado. Dito assim, pode parecer um processo demasiadamente racional, mas cada etapa dessa envolve muita criatividade, além de me tomar por completo, dentro disso também a ‘montagem’ da(s) série(s) que servirão de módulos para a construção da obra, tal qual tijolos em uma construção física.

No caso específico de *Avant-Retard*, ter decidido por dois instrumentos sonoramente similares em extensão e timbre, com a principal diferença entre eles sendo a ‘altura’ (agudo-grave) – flauta em Do e flauta em Sol - tinha também o seu propósito, o de eliminar hierarquias, algo também característico do ‘serialismo’. Procurei deixar isso evidenciado na escrita, tanto na linha de cada uma, como na rede entre ambas, pois a tendência habitual seria a de tratar a flauta mais aguda como principal e a mais grave como acompanhante. Por conseguinte, dependendo do momento, ora acontece de não haver qualquer material em uma delas que requeira atenção sonora especial, como ‘célula’, ‘motivo’ ou ‘frase’ (essa ausência também caracteriza a linguagem serial), logo o protagonismo fica automaticamente eliminado, ora esses materiais existem de algum modo, mas intercalados entre elas, de jeito que também assim não haja uma hierarquia definida.

Outro modo de não propiciar graduação entre as flautas foi a maneira de tratar a ‘dinâmica’, indo igualmente do ‘fraco fraquíssimo’ ao ‘forte fortíssimo’. Nas seções A e C há alternância constante nas duas em momentos independentes e na sessão B ambas têm a mesma ‘dinâmica’ em paralelismo. Portanto, nos dois casos, não se percebe importância taxativa de uma ou outra pelo recurso da ‘intensidade’.

Ainda sobre esse elemento musical, vale revelar a intensão de uma relativa originalidade: normalmente os momentos mais importantes na música são realçados pela ‘intensidade’ forte. Optei em fazer isso resumido em nove compassos pelas duas flautas no momento ápice de importância da peça, indo do fraco fraquíssimo ao forte fortíssimo e retornando ao fraquíssimo, ou seja, como um relativo efeito espelho quanto a aumentar e diminuir uma variável.

Para abordar enfim a ‘série’ que criei, condição *sine qua non* para a linguagem pretendida, eu a idealizei referente aos ‘compassos’ da música: ‘binário’ (simples e composto), ‘ternário’ e

‘quinário’, e com duas unidades de base, as figuras ‘colcheia’ e ‘semínima’ (vide o esquema em anexo). A sequência deles na ‘série’ está disposta também de forma espelhada, mas com relativa assimetria por causa da valorização do único ‘compasso quinário’ (5/8) dentro dela, colocado estrategicamente na posição indicada pelo que é conhecido como ‘proporção áurea’. Escreve Leonardo Celuque (2004, p. 11):

[...] A Proporção Áurea é uma razão constante derivada de uma relação geométrica que, da mesma forma que o  $\pi$  e outras constantes deste tipo, é irracional em termos numéricos [...]. Estes são números irracionais porque só podem ser aproximados e nunca podem ser expressos totalmente numa fração. A Série de Fibonacci está ligada a esta idéia única, a de uma Proporção Áurea, que tocava fortemente os Gregos antigos e foi usada repetidamente nas artes e na arquitetura [...].

Mais uma vez espelhada está a quantidade em que cada um dos compassos aparece, os quais na seção A diminuem gradativamente das pontas para o centro, porém um centro relativo, deslocado para a razão áurea, e depois na seção C a graduação quantitativa volta a crescer do centro rumo às margens. Esse movimento de ida e volta, contínuo e gradativo, acontece tendo uma importante pausa intermediária: na seção B, também localizada em momento ditado pela proporção áurea (uma vez considerada a duração total da obra), reina sozinho aquela ‘fórmula de compasso’ citada acima, a 5/8. Vale dizer que, desse modo, aí sim, está evidenciada uma atípica hierarquia: um atípico compasso dominando a peça quantitativamente e em posição privilegiada.

Ainda a respeito da proporção ou razão áurea que foi um importante elemento estruturante na peça *Avant-Retard*, ela também balizou a organização do que podemos chamar de ‘frases’, no caso, por número de compassos, que também cresceram até o que seria um ponto culminante, respeitando aquela ‘proporção de ouro’, para depois virem a decrescer gradativamente. Ainda Celuque (*Ibid.*):

A aplicação da Proporção Áurea à música tem sido muito freqüente. Bach e Beethoven, teriam-na utilizado. Debussy e Béla Bartók também. Em Debussy (1862-1918), a Proporção Áurea ocorre freqüentemente para controlar a forma e “vitalidade” da sua música. O clímax normalmente está inscrito numa peça na proporção de 0,618 do total [exemplo: numa peça de 100 compassos, o clímax ocorre no compasso ~ 62 (61,8)].

Para finalizar, creio ser de interesse documentar a troca do título da peça em junho de 2009, do português *Progressões Interrompidas* para o francês *Avant-Retard*, pois o primeiro buscava ser autoexplicativo quando aos avanços graduais conforme explicado, bem como a existência dos

momentos de ‘pausa’ de ambas as linhas durante a condução temporal, no caso, por meio de notas longas, efeitos percussivos e timbrísticos. O segundo título melhor simboliza, e com sutileza, a descrição das circunstâncias e propósitos gerais que envolveram a composição da peça, inclusive, indiretamente, o desenvolvimento de sua trama, ou seja, das citadas ‘idas e vindas’.

## Referências

CELUQUE, Leonardo. *A Série de Fibonacci: um estudo das relações entre as ciências da complexidade e as artes*. Dissertação (Mestrado em Ensino, Filosofia e História das Ciências). Salvador: UFBA /UEFS, 2004.

PRESTES FILHO, Luis Carlos. Silvia de Lucca: desejo e posso experimentar como compositora brasileira a diversidade que aqui está, mas sabendo não poder ou dever abarcar tudo. Por isso, deixo-me solta em minha própria linguagem. Em: *Tribuna da imprensa livre: jornalismo em defesa do Brasil*. Disponível em: <https://tribunadaimpressalivre.com/silvia-de-lucca-desejo-e-posso-experimentar-como-compositora-brasileira-a-diversidade-que-aqui-esta-mas-sabendo-nao-poder-ou-dever-abarcar-tudo-por-isso-deixo-me-solta-em-minha-propria-linguagem/>.

RODRIGUES DOS SANTOS, Henderson. Um olhar na composição musical: a música serial do século XX. Em: *Formação musical: blog com material acadêmico para quem quer aprender música*. 8/3/2015. Disponível em: <https://hendersonpessoal.wordpress.com/2015/03/08/serialismo-parte-ii/>

# Anexos

## Partitura

### Análises (manuscritos)



# AVANT-RETARD

Duo para Flauta em Do e Flauta em Sol

Silvia de Lucca

Zurique - 1991





# “AVANT-RETARD” \*

Duo para Flauta em Do e Flauta em Sol

“Avant-Retard” foi composta em 1991 por iniciativa pessoal, com dois objetivos principais: explorar a flauta como instrumento solista/camerista, em algumas de suas várias possibilidades, e atender a um plano formal ternário que havia recentemente idealizado, baseado em uma *passacaglia* e na *proporção áurea*, de acordo com cinco diferentes fórmulas de compasso e suas respectivas quantidades de compasso.

O título refere-se a determinadas progressões que são repetidamente interrompidas, feito que ocorre no discurso musical até atingir seu ponto culminante que, de modo pouco usual, caracteriza-se como o mais estável e calmo de toda a obra.

A título de informação, entre as duas flautas, embora de diferentes alturas, não existe hierarquia de valor, tendo ambas constantemente suas funções semelhantes ou simplesmente alteradas entre si.

**Silvia de Lucca**

17 de julho de 1991

---


\* Alteração do nome original “Progressões Interrompidas”, em junho de 2009



## EXPLICAÇÃO DOS SINAIS

① Tocar estas duas notas (re-sol) sem soprar, procurando obter um efeito percussivo.

② Tocar e, simultaneamente, cantar em uníssono com a flauta.

③  = "slap"

④ Idem ①, porém com efeito "slap" simultaneamente.


⑤ Percussão alternada entre os dedos polegar e mínimo da mão direita sobre as chaves seguintes:  $\otimes$   $\circ$   $\circ$   $\otimes$   $\circ$   
Fa#

⑥ Para a flauta em Do: em cada 5º tempo do compasso, subir a altura do som girando a flauta. É necessário haver uma progressão entre esses micro-intervalos, até alcançar o meio tom no ***fff***. A flauta em Sol pratica o mesmo efeito, porém abaixando a altura do som.

## EXPLICATION DES SIGNES

① Jouer ces deux notes (ré-sol) sans souffler, en cherchant l'effet de percussion.

② Jouer et, simultanément, chanter à l'unisson de la flûte.

③  = "slap"

④ Idem ① avec slap.

⑤ Percussion alternée entre le pouce et le petit doigt de la main droite sur les clés suivantes:  $\otimes$   $\circ$   $\circ$   $\otimes$   $\circ$   
Fa#

⑥ Pour la flûte en Do: sur chaque 5º temps monter le son en tournant la flûte. Il faut une progression entre ces micro-intervalles jusqu'à atteindre le demi-ton au ***fff***. La flûte en Sol pratique de même, mais en abaissant le son à chaque fois.

RevistaMúsica, v . 21 n. 2 – Dossiê O legado musical de Arnold Schoenberg e seus reflexos na América Latina: 1951-2021  
Universidade de São Paulo, julho de 2021 ISSN 2238-7625

# Avant-Retard

Para Flauta em Do e Flauta em Sol  
(Pour Flûte en Do et Flûte en Sol)

Silvia de Lucca  
Zurique, 1991

**A** ♩ = 200

Flauta (em C)

Flauta (em G)

re sol

slap. ③

*p* *f* *pp sub.* *f* *p*

4

C Fl.

G Fl.

*f* *p* *p* *p* *f*

9

C Fl.

G Fl.

*mf* ④ *mf*

13 ♩ = ♩ → sempre

11 7

5

C Fl.

G Fl.

*pp* *mf* *p* *mf*

18

C Fl. *p* *mf* *pp sub.* *mf*

G Fl. *p* *mf*

23

C Fl. *p*

G Fl. *p*

28

C Fl. *mf* *mf sub.*

G Fl. *mp* *p*

32

accel. *A tempo*

C Fl. *pp*

accel. *A tempo*

G Fl. *mf* *pp*



40

C Fl. *mf* *mf* *mf* *p*

G Fl. *p* *p*

46

C Fl. *p sub.* *f sub.*

G Fl. *mf* *p sub.* *f sub.* *pf*

53

C Fl. *pp*

G Fl. *p* *mf* *p* *p* *p*

60

C Fl. *mf* *p* *mf*

G Fl. *mf* *p* *mf* *pp* *mf*

68

C Fl. *p* *pp*

G Fl. *mp* *mf*

73

C Fl. *mf* > *mf* > *p* *mf* *p*

G Fl.

78

C Fl. *p* *f* *p* *p* *mf*

G Fl. *pp*

83

C Fl. *pp*

G Fl.

87

C Fl. *p*

G Fl. *mp*

91

C Fl.

G Fl.

*p*

*p*

97

C Fl.

G Fl.

*mf*

*p*

*mf*

*p*

103

C Fl.

G Fl.

*mf*

*p*

*p*

*mf*

*p*

109

C Fl.

G Fl.

*p*

*pp sub.*

*p*

*mf*

*mf*

115

C Fl.

G Fl.

*pp*

*mp* *mf*

119

C Fl.

G Fl.

*p* *f sub.*

*p* *mf*

*p* *mf*

**B** *meno* (♩ = 176)

123

C Fl.

G Fl.

*f* *pp sub.* *mp* *p sub.* *mf* *p sub.* *f* *pp sub.*

*f* *pp sub.*

127

C Fl.

G Fl.

*mf* *p sub.* *mp* *mf* *p*

\* De **B** à **C**, a Flauta em Do deve tocar "DETIMBRÉ"

\* De **B** à **C**, la Flûte en Do doit jouer "DETIMBRÉ"

132

C Fl.

G Fl.

*mf* *pp* *mf* *p sub.*

135

C Fl.

G Fl.

*niente*

138

C Fl.

G Fl.

*f* *pp sub.* *mf* *pp* *mf*

141

C Fl.

G Fl.

*pp* *mf* *f* *mf*

145

C Fl.

G Fl.

*mp* *mp* *mf* *pp* *f*

8

149 *accel.*

C Fl.

*p*

G Fl.

*accel.*

155 *un-poco*

C Fl.

*fff*

G Fl.

*un-poco*

*A tempo* (♩ = 176)

160

C Fl.

*ppp* ⑥ *fff*

G Fl.

165

C Fl.

*p*

G Fl.

169

C Fl.

G Fl.

*pp*

*ppp* *pp* *mp* *p*

*pp* *ppp*

174

C Fl.

G Fl.

*mf* *mp* *f* *mf* *ff*

**C** ♩ = ♩  
Tempo I (♩ = 200)

179

C Fl.

G Fl.

*p* *pp sub.* *p* *p*

*mf*

183

C Fl.

G Fl.

*p* *mf* *pp* *mp* *mf*

11 5



186

C Fl. *p* *mf* *p* *pp sub.*

G Fl. *p*

191

C Fl. *p* *mf* *p*

G Fl. *p*

195

C Fl. *mf* *f > p* *mf* *pp sub.*

G Fl. *mp* *p* *mf* *pp sub.*

201

C Fl. *mf* *pp* *ppp*

G Fl. *p* *mf* *pp* *mf*

# PROJETO PARA DUO DE FLAUTAS (em C e G)

- DURAÇÃO : + ou - 4' 1/2"

- FORMA : A B A e RÍTIMO EM PASSACÁLIA  $\Rightarrow$   
I/II V I

- ESCALAS : LÍDIO  $\rightarrow$  LÓCREO  $\rightarrow$  bimodal  
1 2 3 4 5 6 7 8      1 2 3 4 5 6 7 8

A

C: LÍDIO  $\rightarrow$   $\text{b e o e a b a o e a}$   
 G: LÓCREO  $\rightarrow$   $\text{\# o e a b a o e a}$

B

C: LÓCREO  $\rightarrow$   $\text{\# o e a b a o e a}$   
 G: LÍDIO  $\rightarrow$   $\text{b e o e a b a o e a}$

### TESSITURA:

C:  $\text{e a \# a e}$       G:  $\text{e}$   
 euras      harmônicos      normal  
 somente para "B"  
 somente para "A"

- RÍTIMO : PARTE A  $\rightarrow$  rígido, com mudanças frequentes de compassos e acútos,

PARTE B  $\rightarrow$  "elástico", em compasso único ( $\frac{5}{8}$ )

- EFEITOS:

- percussão com a ditta, nas chaves. Símbolo:  $\times^{\wedge}$
- percussão digital e arcos simultâneos. Símbolo:  $\text{||}^{\wedge}$
- canto em uníssono com o note tocado. " :  $\text{||}^{\wedge}$
- escala descendente em percussão digital. " :  $\text{||}^{\wedge}$
- note com oscilações até  $\frac{1}{2}$  ton superior e inferior. Símbolo:  $\text{||}^{\wedge}$

cúmax  $\rightarrow$

$\frac{6}{8}$	$\frac{2}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{8}$	= 27 $\bullet$
---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------	----------------

A

4	4	4	4	4	4	4	= 108
3	4	4	4	4	4	3	= 99
2	3	4	4	4	3	2	= 84
1	2	3	4	4	3	2	= 73
0	1	2	3	4	3	2	= 58
0	0	1	2	3	2	1	= 37
0	0	0	1	2	1	0	= 18

477  $\bullet$

B [0 0 0 0 50 0 0]  $\rightarrow \times 60 = 300 \bullet$   
 = + ou - 1' 1/2"

A

0	0	0	1	2	1	0	= 18
0	0	1	2	3	2	1	= 37
0	1	2	3	4	3	2	= 58

113  $\bullet$

TOTAL  $\rightarrow$  890  $\bullet$

P.S.  $\bullet = 200$



A

4	D	1	a
	D	2	a
	D	3	a
	C	3	a
	D	4	a
	B	5	i
	B	6	i
	C	6	i
	D	6	e
	B	7	e
	C	8	a
	C	3	u
5	D	7	a
	C	7	a
	B	6	e
	D	1	a
	D	2	i
	C	2	o
	B	4	e
	B	4	i
	D	9	i
	C	9	e
	C	8	a
	B	9	a
B	8	a	
D	7	e	
D	7	o	
C	7	a	
B	6	i	
7	D	5	u
	B	5	e
	C	4	i
	D	3	i
	E	3	o
	E	2	a
	E	1	a

B  $(\frac{6}{8})$

rápido  $\rightarrow$

lento  $(\frac{2}{4})$

4	E	1
	E	2
	E	3
	E	4
	E	5
	D	6
	D	7
3	D	8
	D	9
	D	a
3	D	e
	D	i
	D	o
2	C	u
	C	u
2	C	u
	C	o
2	B	i
	B	e
1	A	a

rápido  $(\frac{6}{8})$   $\rightarrow$

TOTAL DE FRASES = 20

74 compassos p/ frase  
 $\bullet = 72$  se simpl  $(\frac{2}{4})$   
 $\bullet = 108$  se comp  $(\frac{6}{8})$

TOTAL DE FRASES  $\rightarrow$  43