

*revista*música

*Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da
ECA-USP*

Dossiê Temático: ESCUTAS FUTURAS

Vol. 23, No. 2 – dezembro de 2023

ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

*revista*música

*Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da
ECA-USP*

Dossiê Temático: ESCUTAS FUTURAS

Vol. 23, No. 2 – dezembro de 2023

ISSN 2238 - 7625 (Online)

**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

Apoio: Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais (ABCD-USP)



REVISTA MÚSICA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fundada en 1990, la **REVISTA MÚSICA** es una publicación del Programa de Posgrado en Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo (ECA/USP). La Revista publica principalmente artículos originales resultantes de investigación científica, incluyendo también otros tipos de contribuciones significativas para el área (traducciones, entrevistas, reseñas). Las contribuciones deben ser del área de investigación en Música, contemplando también sus diversas interfaces. Las reseñas deben ser de libros publicados hace menos de dos años. Las traducciones deben ser, preferencialmente, de textos clásicos del área. Serán analizados artículos y otros trabajos inéditos en portugués, español, y inglés. Las contribuciones pueden ser encaminados continuamente a través del Open Journal System (OJS): <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Para mayores informaciones escriba a: revistappgmus@usp.br

revista música

EDITOR-RESPONSÁVEL

Fernando Iazzetta

EDITORES CONVIDADOS

Dossiê Temático:

ESCUTAS FUTURAS

Rui Miguel Paiva Chaves (Universidade Federal da Paraíba)

Pedro Oliveira (LIAS – Instituto de Estudos Avançados da Universidade Leuphana)

COMISSÃO EDITORIAL

Adriana Lopes da Cunha Moreira

Diósnio Machado Neto

Eduardo Henrique Soares Monteiro

Fernando Henrique de Oliveira

Iazzetta

Luciana Sayure Shimabuco

Maria Tereza Alencar Brito

Mário Rodrigues Videira Junior

Monica Isabel Lucas

Rogério Luiz Moraes Costa

Silvio Ferraz Mello Filho

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Andy Hamilton, Durham University,
Reino Unido

Antonia Soulez, Université de Paris 8,
França

Emanuele Senici, Università di Roma
(La Sapienza), Itália

Flávia Toni, IEB/USP, Brasil

Gianmario Borio, Università di Pavia,
Itália

Jean-Yves Bosseur, CNRS, França

João Pedro Paiva de Oliveira, UFMG,
Brasil

John Rink, University of Cambridge,
Reino Unido

José Oscar de Almeida Marques,
Unicamp, Brasil

Lia Tomás, UNESP, Brasil

Lydia Goehr, Columbia University, EUA

Mario Vieira de Carvalho, Universidade
Nova de Lisboa/CESEM, Portugal

Mark-Evan Bonds, University of North
Carolina, EUA

Michela Garda, Università di Pavia,
Itália

Nick Zangwill, University of Hull, Reino
Unido

Paulo Chagas, University of California
Riverside, EUA

Rodrigo Duarte, UFMG, Brasil

Rui Vieira Nery, Universidade de
Évora, Portugal

Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo,
UDESC, Brasil

revistamúsica

Correspondência e artigos para publicação deverão ser
encaminhados à:
Correspondence and articles for publications should be addressed
to:

REVISTA MÚSICA – ISSN 2238-7625 (Online)

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

E-Mail: revistappgmus@usp.br

Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária

05508-020 - São Paulo, SP – Brasil

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

Este obra está licenciado com uma Licença [Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



Apresentação:

Dossiê Temático: ESCUTAS FUTURAS

_____ *editores convidados*

Rui Chaves
Universidade Federal da Paraíba
ruichaves@gmail.com

Pedro Oliveira
Instituto de Estudos Avançados
da Universidade Leuphana
pedro@oliveira.work

A chamada de trabalhos para este dossiê partiu de duas preocupações que, embora distintas, se apresentaram de maneira congruente. Se, por um lado, a pandemia exacerbou a urgência de se repensar nossas relações afetivo-políticas e redefinir as noções de cuidado e coletivo, por outro testemunhamos uma ruptura e, conseqüente, fragmentação do entendimento de um “nós” plural e coletivo na esfera da ação e pensar políticos, tendo como maior testemunha e evidencia a ascensão (e permanência) da extrema-direita e o retorno de discursos conservadores. No entanto, ao tecermos as provocações que motivaram a submissão de artigos para este dossiê, partimos de um posicionamento em oposição à desesperança que tais panoramas parecem nos sugerir. Preferimos, ao enfatizar a urgência de recentralizar saberes *outros*, uma visão situada e não menos alarmista, mas que se desenrola por meio de posições radicalmente esperançosas. Em outras palavras, entendemos que uma chamada de trabalhos sobre o futuro precisaria, necessariamente, entender a possibilidade de futuro como uma articulação imaginativa e radical por si própria.

Quais seriam, então, os muitos papéis da escuta e da prática artística e musical nas possibilidades de imaginação radical (e confecção) de tais futuros? Neste dossiê, partimos de um entendimento da escuta implicada entre diferentes saberes e pensares corporais, ontológicos, ou para além do corpo e do ouvido (Anzaldúa 1987, Glissant 1997). Propomos e buscamos evidenciar escutas limítrofes e limiares, fronteiriças e relacionais (Cárdenas 2020, Vieira de Oliveira 2020). Os textos aqui apresentados demonstram como tais posições de escuta não-orientadas já se encontram em operação. No caso, pensam o futuro como um gesto baseado na esperança e na convicção ética-afetiva de que toda escuta é, a priori, uma

escuta posicional e situada (Goh 2017). Um gesto que reconhece o Outro como um *agente produtor e receptor do fenômeno sonoro* (Chaves 2019). Nesse sentido, que futuros podem ser articulados através do sonoro? Que especulações podem ser tecidas para reposicionar uma crítica e historiografia ainda obcecada num futurismo fascista e violento e cuja posicionalidade eurocêntrica é frequentemente ignorada?

Os textos desta edição abordam a ideia do futuro a partir de uma multiplicidade esperada e desejada. Não se trata explicitamente de desenhar utopias concretas e complexas, mas de suscitar práticas e epistemologias associadas que ensaiam possíveis alterações ao status quo. A crise permanente a nível geológico, político e climático opera-se e alimenta-se simbolicamente de saberes constituídos através da significação de um poder que opera tanto no material, quanto no simbólico. A extração dos recursos do sul Global foi e é acompanhada por uma constante subalternização de saberes ancestrais. Isto não é um gesto coincidente, mas incidente. Que forma de alimentar a destruição de biomas, senão também através da negação da humanidade de quem os habita. Os textos inscritos recuperam conteúdos e manifestações que são tidas como alheias às narrativas que circunstanciam o estudo da música, ressaltando a importância de um olhar (e um ouvir) para além das fronteiras disciplinares e epistemológicas. Sendo assim, os textos aqui apresentados lidam, por exemplo, com os limites entre tradição e ruptura, sejam estas no campo do histórico-colonial (Oliveira), do instrumental (Ciacchi *et al.*) ou do simbólico e espiritual (Eufrásio e Rocha). Tais visões oferecem diferentes maneiras de pensar estes limites e propõem modos de ação que vêm de maneira a re-situar a dicotomia que se desenrola com a falta e o excesso de referentes materiais com os quais se define o escopo do que é “tradicional” ou não. A falta de referentes materiais é também o ponto de apoio para os modos de apreensão social que se desenvolvem, por um lado, historicamente no contexto pós-colonial, como no caso de compositores que buscaram educação formal em Universidades fora da América Latina (Quaranta), e que por outro, reconfiguram-se de maneira inédita dada a situação de isolamento apresentada com a pandemia. Neste sentido, faz-se latente a expansão do entendimento de presença e de distância como práticas não só de posicionamento e anseio, mas também de afeto e cuidado (Valente).

Em "Quem canta, seus males espanta! Performance e criação musical em tempos de SARS-Cov2", Heloisa Valente descreve como a pandemia do SARS-CoV-2 impulsionou novas formas do músico interagir com o público. No caso, ela explora a transmissão de shows/concertos por meio de *lives online* e o contato direto com o público a partir da sacada ou varanda de suas casas. Partindo de uma ação marcada pela transformação global na forma como nos organizamos em comunidade, o texto marca as posições de escuta

mediadas, não apenas pelo isolamento, mas também pela fragmentação da ideia de “co-presença” e criação coletiva, nos lembrando das potencialidades da música como agente direta nas teias de afeto e cuidado entre habitantes e vizinhos.

Em "Expressões decoloniais e representações musicais periféricas nos filmes *Branco Sai, Preto Fica e Mato Seco em Chamas*", Joezer Mendonça analisa as canções presentes em dois filmes dirigidos por Adirley Queirós, *Branco Sai, Preto Fica* (2014) e *Mato Seco em Chamas* (2019, co-dirigido por Joana Pimenta). No primeiro filme os personagens do longa-metragem selecionam canções que serão utilizadas para construir uma bomba sonora contra Brasília. No segundo, os cantos e canções elucidam os pensamentos e motivações das personagens femininas. O objetivo central do artigo é compreender como a canção funciona como dispositivo de mobilização da subversão política e representação da escuta das populações socialmente subalternas.

"Rezas Cantadas de Encomendação das Almas: contatos, influências e elementos multiculturais", de Vinícius Eufrásio e Edite Rocha, apresenta as implicações dos contatos étnicos e culturais na Encomendação das Almas, um ritual ibero-afro-brasileiro. A análise de cantos entoados no ritual revela elementos místicos, simbólicos e valores compartilhados entre diferentes tradições. O artigo visa compreender como o contato pluriétnico influencia e modifica as práticas musicais do ritual, destacando sua resistência como tradição ao longo do tempo e espaço.

O texto "La música para la catequización de pueblos nahuas en los Cantares mexicanos", escrito por Sara Lelis de Oliveira, descreve a influência da música na catequização dos nahuas após a conquista espanhola. No entanto, a falta de notação musical ocidental dificulta a compreensão de sua sonoridade. Este artigo destaca a importância de reconstruir essa sonoridade.

Já em "Trio Pó-de-Serra: revirando as entranhas da tradição", Matteo Ciacchi e Marco Pinagé relatam uma prática que busca desafiar convenções do forró tradicional, transformando instrumentos como o triângulo em fontes de notas longas e texturas harmônicas através de microfonação e pedais. Substituem a sanfona pela rabeca, explorando técnicas de arco e distorção para criar dinâmicas contrastantes e sonoridades experimentais, valorizando a experimentação e imprevisibilidade. A busca pelo ato de “desidiomatizar” os instrumentos considerados tradicionais dentro do forró propõe uma dessacralização de um conceito enraizado, ao passo em que ensaia uma modalidade outra de entendimento do que “tradição” e “autenticidade” podem ser. Nesse sentido, o texto desafia a descrição da tradição da 'improvisação livre' como sendo não-idiomática e, conseqüentemente, independente de suas próprias expressões e inspirações.

O Dossiê conta ainda com um bloco de entrevistas: "Tres compositores en Latinoamérica: entrevistas a Javier Álvarez, Tatiana Catanzaro y Germán Toro Pérez". Ali, Daniel Quaranta e Francisco Colasanto contribuem com uma bibliografia ainda modesta, embora crescente, que busca refletir sobre a obra, formação e trajetórias de compositores latino-americanos. Da maneira sintética, tomamos contato com o trabalho e a concepção musical de Javier Álvarez, Tatiana Catanzaro e Germán Toro Pérez. Os entrevistados compartilham a característica de terem sido formados na Europa, mas são profundamente influenciados por seus países de origem na América Latina. Isso destaca a riqueza musical da América Latina, frequentemente subestimada nas instituições educacionais da região.

Finalmente, temos o trabalho de Thiago R., "Alusão Auditiva 2". Aproveitando o espaço oferecido pela Revista Música para contribuições que vão além do texto em formato acadêmico, temos aqui uma partitura que se utiliza de elementos gráficos e verbais para provocar uma escuta que mobiliza o olho e o movimento. O trabalho convida à uma ideia expandida de escuta e reflete sobre as fronteiras entre os sentidos.

Diante das reflexões apresentadas, torna-se evidente a urgência de repensar nossas abordagens epistemológicas e práticas no campo da música e da cultura. A pandemia global não apenas expôs as falhas e desigualdades do sistema capitalista neoliberal, mas também reforçou a importância da escuta e da compreensão intercultural como ferramentas essenciais para a transformação social. A proposta de uma escuta fronteiriça e relacional, baseada em saberes indígenas, em teorias pós- e decoloniais, ou em movimentos sociais, nos convida a pensar em possibilidades de futuro e a projetar novas maneiras de organizar o mundo por meio do cruzamento da nossa produção material, social e artística (e, portanto, simbólica).

Os textos desta edição oferecem uma variedade de perspectivas e práticas que desafiam o *status quo* e apontam para novos caminhos de criação, interpretação e crítica musical. Diante dos desafios do presente e do futuro, é fundamental reconhecer a importância de valorizar e preservar a diversidade de vozes e perspectivas na música e na cultura. Somente através de uma escuta atenta e sensível às diferentes narrativas e experiências, livre do desejo de amalgamá-las num pluralismo reducionista, é que poderemos construir um futuro mais justo e equitativo para todos.

Referências

- ANZALDÚA, G. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Fourth Edition. ed. Aunt Lute Books, San Francisco, 1987.
- CÁRDENAS, A.L. (Ed.) *Border-Listening/Escucha-Liminal, Radical Sounds Latin America*. Radical Sounds Latin America, Berlin, 2020.

- FERREIRA DA SILVA, D. On Difference Without Separability, in: “Incerteza Viva” (Living Uncertainty): *Catálogo Da 32a São Paulo Art Biennial*. São Paulo, SP, Brasil, 2016, pp. 57–65.
- FISCHER, M. *Capitalist realism: is there no alternative?* Zero books. Zero Books, Winchester, UK, 2009.
- GLISSANT, E. *Poetics of Relation*. Univ of Michigan Pr, Ann Arbor. 1997.
- GOH, A. Sounding Situated Knowledges: Echo in Archaeoacoustics. *Parallax* 23, 283–304. , 2017. <https://doi.org/10.1080/13534645.2017.1339968>
- GROTH, S.K., Samson, K. Audio Papers - a manifesto. *Seismograf*, AUGUST 2016.
- ACHOA GAUTIER, A. M. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Duke University Press, Durham, 2014.
- OLIVEROS, P. *Deep Listening: A Composer’s Sound Practice*. iUniverse, New York, NY, 2005

ÍNDICE GERAL

APRESENTAÇÃO

- Dossiê Temático: ESCUTAS FUTURAS** i
Rui Chaves & Pedro Oliveira

DOSSIÊ TEMÁTICO

- Quem canta, seus males espanta! SARS-COV2, consumo e performance musical** 1
Heloísa de A. Duarte Valente
- Expressões decoloniais e representações musicais periféricas nos filmes *Branco Sai, Preto Fica* e *Mato Seco em Chamas*** 21
Joezer de Souza Mendonça
- Rezas Cantadas de Encomendação das Almas: contatos, influências e elementos multiculturais** 39
Vinícius Eufrásio; Edite Rocha
- La música para la catequización de pueblos nahuas en los *Cantares mexicanos*** 55
Sara Lelis de Oliveira
- Trio Pó-de-Serra: revirando as entranhas da tradição** 69
Matteo Ciacchi; Marco Pinagé

ENTREVISTA

- Tres compositores en Latinoamérica: entrevistas a Javier Álvarez, Tatiana Catanzaro y Germán Toro Pérez** 87
Daniel Eduardo Quaranta; Francisco Colasanto

PARTITURA

- PARTITURA: Alusão Auditiva 2** 111
Thiago R.

ARTIGOS DE TEMÁTICA GERAL

- Interação simbólico-social na formação musical da cantoria nordestina** 113
Rodolfo Rodrigues; Fábio Henrique Gomes Ribeiro
- Som-Fôrma: Morton Feldman e uma trajetória do espaço notacional** 133
Austeclínio Lopes de Farias; Silvio Ferraz
- Educação musical humanizadora como prática de libertação** 177
Mariana Galon; Pedro Dutra
- A sonoridade do LP *Coisas*: auralidade e visualidade na obra de Moacir Santos** 205
Fábio Lima Marinho Gomes
- Uma Carta aberta para Eunice Katunda: Considerações sobre um instrumento de uma corda só** 233
Renata de Lima Silva (Kabilaewatala); José Luiz Cirqueira Falcão
- Tributo aos 120 anos da compositora e regente Joanília Sodrê** 257
Ana Cláudia Trevisan Rosário
- Soundscape composition, hearing the real and surreal** 277
Pablo Rubio Vargas; Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich
- Motivações para tocar na banda marcial escolar: uma análise das narrativas de seus ex-integrantes** 291
Rodrigo Lisboa da Silva
- Proposta de estudos mecânicos do violão baseada na divisão entre parâmetros e recursos** 311
Cauã Borges Canilha; Daniel Wolff; Edelson Gloeden
- Em harmonia com a natureza: recepção e estudo de "Under the greenwood tree" – uma canção de William Shakespeare para *As You Like It* (*Como Gostais*)** 343
Carin Zwilling; Leonel Maciel Filho

TRADUÇÃO

- Dalcroze e a questão do ritmo na educação musical: sobre a tradução de L'Éducation par le Rythme** 367
Émile Jaques-Dalcroze
(Tradução: José Rafael Madureira)

Quem canta, seus males espanta! SARS-COV2, consumo e performance musical

Heloísa de A. Duarte Valente
Universidade Paulista/ MusiMid
musimid@gmail.com

Resumo: A pandemia, gerada pelo SARS-COV2, impôs novas maneiras de escuta e prática musical. Artistas de palco foram obrigados a buscar formas alternativas para permanecerem em atividade. Analisam-se, neste trabalho, duas situações: uma delas, em que os músicos (profissionais ou amadores) passam a se valer das *lives* para realizar produzir e realizar seu show/concerto; a outra situação é quando os músicos usam a sacada ou a “varanda gourmet” de sua casa para ter contato direto com o seu público. Estudam-se, em ambos os casos, as variantes nas modalidades da performance (ao vivo, ou pré-gravada), com a presença física ou mediatizada tecnicamente (cf. Zumthor, 1997). Interroga-se: como se delinea o vínculo comunicativo entre a audiência e artistas, tendo em conta as condições atípicas de transmissão e recepção da mensagem poética?

Palavras-chave: Música de Varanda; Performance Musical; Pandemia; *Lives* Musicais

Who sings, their evils amazes! SARS-COV2, musical performance and consumption

Abstract: The pandemic generated by SARS-COV2, required new ways to practice and to listen to music. Stage artists were forced to seek alternative ways to remain active. In this text, two situations are analyzed: one of them, in which the musicians (professional or amateur) use the *lives* to produce and perform their show/ concert; the other situation is when the musicians use the balcony or the "gourmet balcony" of their home to connect to their audience. In both cases, the variants in the modalities of the performance (live, or pre-recorded) are analyzed, with the physical or a technically mediatized presence (cf. Zumthor, 1997); as the communicative link between the audience and artists is outlined, considering the atypical conditions of transmission and reception of the poetic message.

Keywords: Gourmet Balcony Music; Musical Performance; Musical Lives; Pandemia

Introdução: *Quem canta, seus males espanta?*

A pandemia¹ motivada pelo SARS-COV2 tomou o planeta de assalto e em sobressalto entre os anos de 2020 e 2021, o que implicou em medidas drásticas, como o confinamento, adoção hábitos de proteção e higiene extremamente rígidos. Distanciamento social e outros cuidados foram necessários e estendidos em seu prazo para evitar contágio e frear a propagação da moléstia. Esse entretempo de angústia, guiado pela espera do surgimento de vacinas e a posterior retomada da rotina gerou frustrações, uma vez que novas cepas do vírus foram surgindo, sucessivamente, por um largo período.

Para poder se levar a vida de maneira suportável, foi necessário reinventar o cotidiano: formas de comunicação interpessoal distanciada vieram a ser possíveis graças à telefonia e informática, viabilizadas em plataformas digitais. Os períodos destinados ao lazer ficaram restritos às *lives*, pelo computador², solução emergencial encontrada pelos artistas para conseguirem manter minimamente o seu sustento ou, simplesmente, seguirem praticando a sua arte, mesmo sem qualquer tipo de remuneração³. De fato, *lives* ocorreram em profusão e, ao fim de algum tempo, o esgotamento da fórmula se fez sentir.

Neste ponto, faz-se necessário ressaltar a importância da música. Para além de área do conhecimento sobre a qual se dedicam vários estudiosos, campo profissional que abriga várias especialidades e competências (criação, performance, registro, difusão etc.), a prática da música, tanto pela sua performance (cf. Zumthor, 2005; Valente, 2033)⁴, quanto pela sua escuta contribui para equilíbrio mental e psíquico. Para além do que comprovam estudos da musicoterapia e das neurociências⁵, tal fato pôde ser documentado pelos inúmeros

¹ Declarada como tal, em 11 de março de 2020, pela Organização Mundial de Saúde (OMS). Dentre outras fontes, consulte-se: 'Organização Mundial da Saúde declara pandemia de coronavírus'. Agência Brasil, 11 mar 2022, 13h58.

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-03/organizacao-mundial-da-saude-declara-pandemia-de-coronavirus>

² Observe-se que não se trata de uma solução totalmente satisfatória, ocasionando problemas de saúde e laborais conforme apontam Noleto (2020); Guazina (2021), Sandroni (et al., 2021). De fato, foram *lives* em profusão e, ao fim de algum tempo, sentiu-se o esgotamento da fórmula: Ainara Perez e Rafael Curras (2022), assim como Bruno Nascimento abordam aspectos referentes aos festivais de música ao vivo e *on-line*, em diferentes estudos de caso; Vítor Pires (2021) trata das consequências do excesso de *aovivismo*.

³ Aliás, há de se destacar que durante o período de isolamento mais drástico, o prejuízo financeiro dos artistas - sobretudo aqueles que vivem de apresentações ao vivo-, uma vez que foram os primeiros a ter suas atividades suspensas e os últimos a retomarem o seu trabalho nos locais habituais

⁴ De acordo com Zumthor (2005) a performance é uma ação complexa que engloba não apenas o ato da transmissão da mensagem poética, mas também a sua recepção e suas circunstâncias.

⁵ Afirma a neurocientista Patricia Vanzella, em entrevista: "(...)determinadas músicas, especialmente as de que gostamos e que nos emocionam, têm a capacidade de alterar sistemas neuroquímicos específicos associados às experiências de recompensa, motivação e prazer, estimulando níveis de dopamina e de opióides; a sistemas de regulação de níveis de excitabilidade e estresse, modulando níveis de cortisol e outros hormônios; a sistemas associados nas respostas imunológicas, alterando níveis de serotonina, endorfina; e a sistemas também associados a percepção de afiliação social, modulando níveis de ocitocina. Estudos publicados por Isabel Weisz

depoimentos, pertencentes aos mais variados grupos sociais, durante o período mais drástico do confinamento. O adágio popular “quem canta, seus males espanta” aqui parece comprovar-se.

É sobre a prática musical nesse período que pretendo tecer minhas reflexões. Analiso as diversas situações em que, ao longo de um ano de pandemia motivada pelo Covid-19 pessoas (profissionais ou amadores) passaram a praticar música pelas plataformas digitais, aqui divididas, *grosso modo*, em duas atividades principais: 1) as denominadas *lives* e 2) as performances ao vivo, pelos músicos “de terraço” ou “varanda gourmet”, gravadas e armazenadas em plataformas, sobretudo pelo canal YouTube.

No primeiro caso, agrupam-se os artistas que, valendo-se de redes sociais e *softwares*, realizaram performances coletivas de forma remota, não raro em agrupações (conjuntos de câmara, até corais e orquestras), a partir de repertório pré-existente ou criado especialmente para a ocasião. Apresento, a partir de depoimentos colhidos com intérpretes (Mônica Salmaso e Meryelle Maciente) como foram pensados tanto o arranjo, como a performance, tendo em conta os pré-requisitos à disposição para a sua produção.

No caso específico das performances ao vivo, em “varanda gourmet”, destaque-se que a remodelação do espaço doméstico, transformado em palco implica em condições de produção e escuta inabituais, tendem a proporcionar alterações nas formas de sensibilidade, uma vez que a mudança na configuração do espaço físico implica em variações no ato da performance e, conseqüentemente, na sua recepção. Sob este aspecto particular, abordarei dois modelos de performance distintos. O primeiro deles diz respeito a artistas profissionais, como Mumuzinho, que atuaram com o apoio de infraestrutura adequada para a produção, performance e difusão. Em outra dimensão, tomo o exemplo de David Gueta, cuja performance foi transmitida ao vivo em rede mundial. Numa outra modalidade de performance ao vivo abrange os *shows* e recitais em varandas, ou sacadas voltadas para a rua, em que instrumentistas e cantores, amadores ou profissionais, atuam de forma espontânea, não raro *a cappella*, sem amplificação ou outros recursos além do próprio corpo e/ ou instrumento musical. Dito isso, interrogo: como se delinea o vínculo comunicativo entre a audiência e artistas, tendo em conta as condições atípicas de transmissão e recepção da mensagem poética?

As reflexões a seguir pretendem verificar e pontuar variações que ocorrem no ato da performance ao vivo, quando há a presença física dos músicos, lançando mão da mídia

(2020) e Vieira (et al. 2022) comprovam, por experimentos, que a prática musical tem função terapêutica relevante, em tempos de distanciamento social.

primária (cf. Baitello Jr. 2000)⁶, ou mediatizada tecnicamente (cf. Zumthor, 1997), quer ao vivo ou em diferido, com registro prévio, para além de refletir sobre as formas de vínculo comunicativo se podem perceber entre consumidores (audiência) e praticantes (músicos), nos casos estudados: quer na comunicação e transmissão ao vivo (*live*); quando da recepção em diferido.

Ô de casas – pela janela da tela

São inúmeras as matérias jornalísticas documentando a suspensão de atividades agendadas, como shows, festivais e outros eventos calendarizados, durante o período de quarentena, assim como o surgimento de formas alternativas de realização, e as respectivas dificuldades de adaptação nos modelos novos que se criaram. Em sua maioria surgidos ainda estado experimental, diante do caráter emergencial, a maioria dos inventos tecnológicos, limitados em seus recursos, constituíram o ambiente em que as comunicações se deram. No caso particular da prática musical e a transmissão de espetáculos, tais limitações se transformaram em verdadeiros desafios para a criatividade e permanência dos artistas nas infovias. Abordemos como se configuram tecnicamente performance e criação, como se reinventaram os músicos, em seu trabalho, superando vários desafios, para além do domínio do aparato tecnológico.

Tão logo foi imposto o distanciamento social, alguns artistas agiram rapidamente e, ainda no mês de março, já fizeram apresentações ao vivo, logo vulgarizadas pelo termo *live*. As *lives* tornaram-se rotina sobretudo no mundo do entretenimento e da educação; plataformas midiáticas como Zoom, Streamyard, Google Meet foram criadas ou desenvolvidas com a finalidade de possibilitar reuniões remotas (também denominadas *virtuais*) para atender sobretudo ao mundo do trabalho, transportado, face às necessidades, para o ambiente doméstico. Redes sociais como Facebook e Instagram que já foram concebidas para divulgação, transmissão e armazenamento de conteúdos, ganharam maior importância e passaram a ser utilizadas por um público consideravelmente mais amplo.

E foi justamente por estas plataformas midiáticas (Fernández, 2008) que os artistas encontraram a oportunidade de mostrar seu trabalho e interagir com seu público. Isso engloba desde artistas menos conhecidos em pequenos nichos como também os mais famosos e consagrados, mas também se pode verificar um considerável número de pessoas que simplesmente se expuseram para atender a uma faina narcisista de se fazer adular

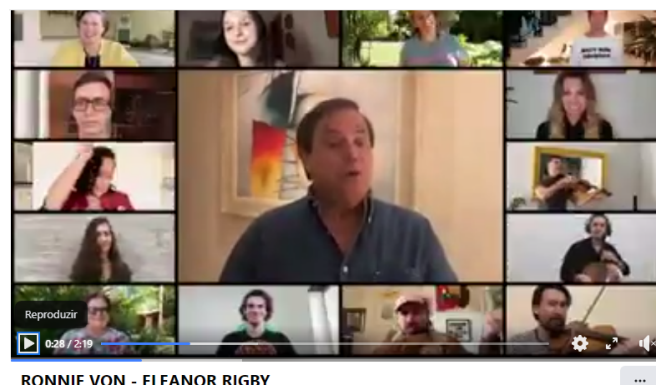
⁶ Apoiado nos estudos de Harry Pross, Baitello Jr. classifica a mídia primária como aquela que não necessita de aparatos para a transmissão da mensagem. Entenda-se, neste caso, o corpo: voz, gestos, mímica, vestimenta, adereços etc.

publicamente... Há também o ente solitário precisando se sentir vivo - em tempos em que era lei geral manter-se isolado e recluso. Diante da diversidade de tipos, vale destacar alguns dos formatos mais frequentes.

Começando por aquele que em termos de recursos técnicos e humanos, mostra-se como o mais singelo: quando o intérprete solitário faz uso da câmera filmadora do seu telefone celular e apresenta uma obra sua ou de outro compositor, cantando, tocando um instrumento ou cantando e acompanhando a si próprio. A produção se dá a partir do acionamento do comando de gravação da câmera filmadora do *smartphone*, à distância do comprimento do braço. Vê-se o olhar do músico dirigido à câmera, o dedo indicador se aproximando do aparelho para iniciar a gravação, o que acontece poucos segundos após. O mesmo procedimento se repete ao final da execução da obra. Não há qualquer recurso técnico no sentido de aprimorar a iluminação, qualidade acústica ou cenário. Trata-se de uma produção singela, amadorística, de curta duração.

Uma outra situação que proliferou, no período, não apresenta ainda melhoramentos significativos na qualidade técnica de som e imagem: as performances por agrupamentos coletivos. Aqui entra em cena o computador e o *OBS Studio*, aplicativo que permite editar, montar e transmitir conteúdo audiovisual para plataformas como YouTube e Facebook em todos os sistemas operacionais. Logo no início do confinamento, no dia 29 de março de 2020, o cantor Ronnie Von e sua família lançaram um arranjo de *Eleanor Rigby*, dos Beatles, muito similar ao original dos Fab' Four.

Figura 1: Renato Misiuk , o Trio Titanium e a família Von (29/abr/ 2020)



Fonte: Facebook

Essa forma de apresentação registra, em diferido, várias pessoas, em locais distintos, sendo posteriormente feita a mixagem e edição. A visualização é feita por meio de várias telas simultâneas – denominadas mosaico -, distribuídas em tamanho proporcional, ou dando maior destaque ao solista.

Outras obras que foram introduzidas nas plataformas midiáticas resultaram de iniciativas de coletivos artísticos, que se encarregaram de compor obras especialmente para a ocasião, tal é o caso do *Samba da quarentena*⁷, lançado em 20 de março de 2022. Os músicos e cantores são todos jovens e dividem outros projetos artísticos (até a bebê Antônia, filha de Luísa, tem sua participação com alguns balbucios). Para além da manifestação artística, o *Samba* tem caráter educativo e político, incentivando os que assistem ao filme a exercitar a resiliência face à inexorabilidade da situação: “E logo nos primeiros dias de quarentena já nasceu um samba pra gente não deixar a peteca cair. Cantemos!” Segue a letra:

*Cada um na sua
Todo mundo ensimesmado
Cada um no seu quadrado
Mas o samba continua
Cada um no mundo
Toda a Terra entocada
Que só seja infectada
Por um samba vagabundo e só
Por um segundo vou fazer minha serenata
Deste lado da janela
Por alguns dias vou conter a batucada
Canto enquanto a gente zela e vela
Para que toda pessoa dê um jeito
Que não perca seu direito
de encher sua panela
Para que qualquer pessoa seja parte
Que se tenha saúde e arte
pra gozar da vida bela
Samba da Quarentena*

Os versos são cantados em sequência pelos participantes, combinando-se em naipes feminino e masculino, ao final, com *divises* das vozes; ao final, *tutti*. Todos estão em casa e cada um escolhe um ambiente: o sofá da sala, a janela (fechada), o jardim de casa.

Ainda nesta modalidade, vale citar a série *Ô de casas*, idealizada e concebida por Mônica Salmaso, pouco após o início do período do confinamento. *Ô de casas* é um conjunto de 169 filmes publicados nas redes sociais diariamente, em que Salmaso divide um palco virtual com outros músicos (a maioria cantores), a maioria bastante conhecidos e, quase sempre, chancelados pela *intelligentsia* musical - aliás, como a própria Mônica Salmaso⁸. Muito

⁷ A composição, de Luísa Toller, Gustavo de Medeiros e Henrique Cartaxo teve produção musical e mixagem de João Antunes. A edição do vídeo foi realizada por Henrique Cartaxo. Participou um grupo de em torno de vinte artistas, entre cantores e músicos.

⁸ A prestigiada cantora despontou no começo da década de 1990 e graças ao seu domínio técnico e estilístico, como intérprete, vem realizando trabalhos em parceria com músicos igualmente conceituados. Adota um repertório abrangente, centrado na música popular brasileira, em arranjos instrumentais bastante elaborados. Suas qualidades artísticas a tornaram bem quista de vários instrumentistas e agrupamentos instrumentais (de conjuntos de câmara a orquestras), o que tem lhe valido várias participações. Sua trajetória reúne vários espetáculos e discos, lançados com bastante frequência.

embora já existam matérias jornalísticas sobre o tema, opto por transcrever trechos da entrevista que a cantora gentilmente me concedeu, por *e-mail*. A primeira pergunta foi sobre a origem do projeto:

O Ô DE CASAS não foi um projeto idealizado a priori. Eu estava no início da pandemia, já recolhida em casa porque acredito ser o certo para a gente se proteger, proteger os outros e colaborar com os trabalhadores da saúde. Pensava em poder fazer alguma coisa para ajudar as pessoas a ficarem em suas casas como eu. Assisti a uma Live do Alfredo del Penho, meu amigo querido e tentamos fazer dentro dela uma música juntos, mas o delay do sinal de internet não permite que isso aconteça. Não é possível ter sincronia. Então eu dormi pensando como poderia fazer alguma coisa legal. Não estava animada a fazer lives porque não toco nenhum instrumento harmônico (depois eu e o meu marido Teco Cardoso acabamos criando um repertório juntos e temos feito algumas lives) (Salmaso, 2020).

Figuras 2 e 3: Samba da quarentena, 22 de março de 2020



Samba da Quarentena



Samba da Quarentena

Fonte: Facebook

A ideia ocorreu em um momento em que as pessoas não podiam se encontrar. Daí a simulação de um encontro trivial, descompromissado, de janela a janela: “Pensei neste nome Ô DE CASAS, justo porque estávamos cada um em uma casa, como uma visita entre vizinhos”. Dessa forma, esse encontro seria necessariamente editado, apresentação das partes em diferido, “mas com ‘ares’ de ‘ao vivo’ (com olhares, interações)”. Aqui se pode caracterizar uma forma modalidade performática muito particular: a simulação da *presentidade* (Valente, 2003), da *tatilidade* física dos corpos, ainda que se fixando sobre aparato tecnológico.

Sobre o processo de produção, Salmaso relata que primeiramente era feita a seleção do repertório para propor ao convidado. A seguir, ajustava-se a tonalidade e cada um dos participantes fazia um primeiro vídeo interagindo de forma imaginária com o outro. Um segundo vídeo era feito em interação com o anterior. A etapa seguinte seria a de edição.

Quando dialoguei com a cantora, ela havia concluído o 74º. Posteriormente, surgiram outros 100... Na entrevista, ela relata o quanto a experiência foi agradável, uma vez que possibilitou o encontro com velhos amigos. Ainda assim, trata-se de um trabalho meticuloso e que toma bastante tempo: “É completamente artesanal e a ideia era que tivesse esta informalidade de uma visita”, completa. A interlocução com a audiência a incentivou a prosseguir o trabalho: “Me emocionei muito ao ler comentários de pessoas que passaram a seguir as postagens e elas passaram a fazer parte de suas vidas diárias”. Ademais, cria-se uma intimidade com o convidado; há uma troca de competências, experiências e afeto.

Figura 4: Mônica Salmaso e Chico Buarque

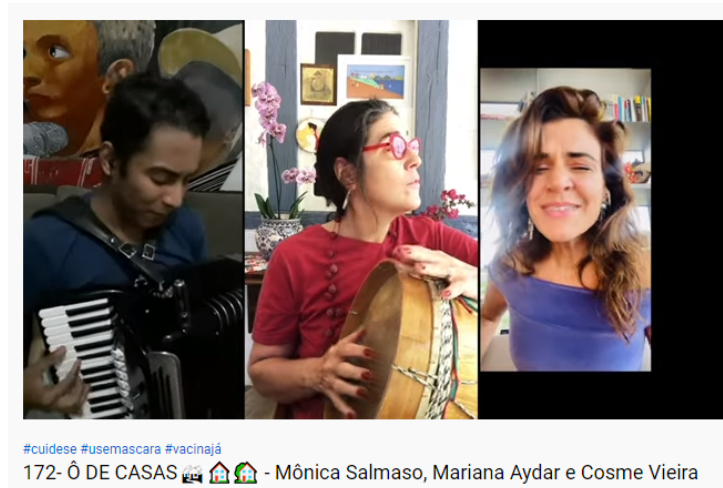


Fonte: YouTube

A cantora reitera não pretender comercializar ou criar outras maneiras de existência dessas apresentações. Foram concebidos como “fruto deste momento em que todos estamos” Afirma que se trata de “(...) um oferecimento amoroso da nossa parte às pessoas pra que elas

possam com a ajuda da nossa música atravessar essa maluquice toda. E é um remédio de música e de arte também pra gente que não pode viver sem. É pra gente não adoecer” (Salmaso, 2020).

Figura 5: Cosme Vieira, Mônica Salmaso e Mariana Aydar



Fonte: Youtube

Uma outra possibilidade é a mixagem de um único intérprete se encarregando da execução de todas as partes, como o fez Meryelle Maciente, violoncelista e membro da Orquestra Jazz Sinfônica, ao lançar nas plataformas midiáticas uma série de obras de diferentes estéticas e estilos:

Figura 6: Meryelle Maciente interpreta Smooth Operator (22/mai/2020)



Fonte: YouTube

Relata que realizou todo o trabalho em casa, sozinha, de forma auto-didata. Sobre como foram realizados os arranjos, Maciente informa que o processo criativo se dava em contraponto com a precariedade dos recursos técnicos com os quais podia contar:

A ideia inicial foi de fazer uma música inteira em um minuto, contendo introdução, refrão e um verso - como se fosse um resumo da música. Isso se tornou um desafio. Porque é difícil fazer com as coisas uma estrutura tão pequena. Teve música que eu tive de acelerar um pouquinho, encurtar a introdução, fazer metade de um verso, metade de outro que é mais famoso... você tem que fazer muito com poucos elementos. Acabei comprando um aplicativo para ter mais recursos para conseguir vídeos de até 10 minutos, com mais recursos: equilíbrio de som.... Dá para se brincar com isso. Eu fico mexendo nesses ajustes depois de gravar várias vezes (Maciente, 2022).

Para além das dificuldades de produção, o trabalho de arranjar, estudar as partes e gravar resulta num treinamento das habilidades musicais bastante intenso: “A questão mais importante é perceber o que a peça tem de interessante. Quando você começa a ouvir os arranjos, você começa a perceber que o arranjo é muito rico, muito cheio de detalhes”. Seu relato nos informa, ainda que de maneira sintética, como proceder a uma tradução intersemiótica das obras.

Da janela da varanda:

O segundo grupo de manifestações musicais que observei durante a longa quarentena se refere aos músicos amadores ou mesmo profissionais, sobretudo cantores que apareciam em balcões⁹, varandas, sacadas de residências (muito provavelmente as suas, dadas as condições severas do *lock-down*). O que caracteriza uma grande parte dessas pessoas é o fato de cantarem *a cappella*, sem qualquer auxílio tecnológico para amplificação do som. Ademais, sua performance tinha como objetivo abordar os passantes nas vias públicas, ou vizinhos, de forma espontânea. Antes de prosseguir, permito-me discorrer mais detalhadamente sobre os espaços físicos nos quais essas performances se realizavam.

Os dicionários generalistas costumam designar de forma semelhante balcão, varanda, sacada como estruturas salientes no local da abertura de uma janela ou porta, rodeada de uma grade ou de balaústres, com parapeito. No Brasil, os vocábulos sacada e balcão começaram a aparecer somente a partir do final do século XVII, quando surgiram os primeiros núcleos urbanos. Sacada geralmente designa a varanda de tamanho pequeno. Sua estrutura que se

⁹ Numa sala de espetáculos, denomina-se balcão a plataforma saliente, à frente dos camarotes, sobre a plateia. É considerado lugar privilegiado, na plateia.

projeta integralmente para fora do imóvel, não alinhada a fachada do edifício. Considerada uma extensão da casa, a varanda é, geralmente, um cômodo aberto, junto à entrada das casas ou conjugada à sala, nos apartamentos. A varanda *gourmet* é uma variação que se popularizou nas construções mais recentes, destinadas à clientela de classe média. De espaço de descanso, ajardinado, converteu-se em copa-cozinha para reuniões sociais¹⁰. Os equipamentos e utensílios obedecem a critérios de *design* exclusivo, a fim de combinar função, forma e beleza. Postas as distinções, voltemos aos músicos e suas performances.

Artistas de palco, sentindo falta do contato com sua plateia optaram por substituir a tela do computador pelo espaço físico de sua residência, fazendo dela o seu palco, com apresentações ao vivo. Tal é o caso de Marília Vargas, cantora lírica, quando teve o impulso de fazer da varanda do seu apartamento, em São Paulo, o teatro dos espetáculos vespertinos, às 16h50. Segundo a cantora, "É quando o sol está no auge por aqui", informa ao jornalista Dhiego Maia (2020). A primeira vez em que se pôs a cantar, Vargas escolheu a ária das *Bachianas Brasileiras* nº5, de Villa-Lobos. Como resposta, recebeu aplausos efusivos dos seus vizinhos. A resposta calorosa a incentivou a continuar.

Figura 7 A cantora Marília Vargas na varanda de seu apartamento



Fonte: Karime Xavier (2020).

O barítono Armando Ariostini também deixou registrado nas redes sociais a sua participação, que obteve muitas visitas nas redes sociais. Cantor lírico atuante no mercado fonográfico e nos palcos operísticos, Ariostini pôs-se a cantar na sacada de um edifício em Milão, muito possivelmente¹¹ sua residência. Entoou algumas árias de ópera, como *Va pensiero*, de

¹⁰ Tendência já em voga há vários anos, em tempos em que a culinária agrega elementos de lazer e busca de um modo de vida saudável. Em tais reuniões, os convivas ficam no mesmo local em que a comida é preparada pelo anfitrião, às vezes compartilhando da experiência de elaborar o prato.

¹¹ Não tendo sido possível obter maiores informações, baseio a hipótese tendo em conta a gravidade da pandemia na Itália, àquela época e as restrições de contato pessoal então vigentes.

Nabucco, de Verdi. Pelo enquadramento da imagem, a filmagem demonstra ter sido tomada a partir de uma janela contígua, à esquerda de Ariostini, no mesmo andar. Aparentemente, o imóvel se encontra em andar baixo, pelo que se pode observar ao fundo, o que o permite ficar mais próximo da calçada e dos transeuntes. A rua sendo mais estreita, permite uma melhor aproximação outras pessoas.

Figura 8: Armando Ariostini em sua residência



Fonte: Facebook

Entenda-se que tanto Vargas como Ariostini são cantores com técnica operística apurada, o que lhes permite projetar o som a longa distância, dada a potência e capacidade pulmonar. Ambos conseguem atingir ouvintes das redondezas, que apreciam o seu cantar como sentimentos de dádiva e consolação, ante o isolamento. Os corpos dos cantores, apoiados na sua “mídia primária” (Baitello Jr., 2000) são a fonte da comunicação poética e têm a eficácia suficiente para atingir seus receptores¹².

As condições espaciais, contudo, nem sempre são favoráveis, pois estão sujeitas a outras fontes de ruído (neste caso particular, temporariamente extinta, devido à ausência de

¹² Dentre os exemplos que pesquisei, encontrei várias situações em que cantores se esgueiraram nas janelas ou sacadas de suas casas, iniciando um breve recital em andares altos, em avenidas em que o zoneamento urbano permite edificações de mais de 20 pavimentos, em avenidas de grande circulação. Chamou-me particularmente a atenção uma cantora de ópera na Espanha, que se põe a cantar o *Brindisi*, de *La Traviata* <https://tvi.iol.pt/videosmaisvistos/covid-19-mulher-canta-la-traviata-na-varanda-da-sua-casa/5e7494ed0cf2c472ec732609>. Uma criança, provavelmente seu filho, segura um aparelho que reproduz a música. A performance, capturada de maneira amadorística registra todos os ruídos de fundo do trânsito (ainda que se considere o confinamento). Ainda assim, à distância, foi possível alcançar um público que a recebeu apresentação com entusiasmo e aplausos. Infelizmente, não consegui identificar os dados referentes a esse evento.

transeuntes e de automóveis. Igualmente deve ser avaliar a configuração do espaço urbano: Ariostini se localiza numa rua estreita, cujas edificações têm poucos andares. Vargas se encontra em um pavimento alto, de um condomínio, em frente a um parque. Certamente há diferenças de proximidade entre ambos os cantores em relação ao público que os escuta. Embora não tenha sido possível reunir mais dados para avaliar estes exemplos em detalhe, é certo que ambas as performances têm características próprias que contrastam entre si (natureza do repertório, corpo do intérprete, manifestações de emoção, gesticulação, movimentos faciais etc.). Em comum, o fato de que a *presentidade* do ato performático tem um poder de capturar o interesse do receptor. Outro aspecto a se averiguar é o grau de interação entre músicos e seus possíveis receptores. No caso de Vargas, temos o depoimento da cantora, afirmando ter sido vivamente ovacionada e, a partir daí, receber o estímulo de seus ouvintes para cantar diariamente¹³.

Artistas de palco, de teatros líricos, circunstancialmente encontraram uma alternativa para exercer o seu ofício... Se Vargas e Ariostini são aplaudidos, as repercussões das apresentações de Mônica Salmaso e outros que publicaram seus duetos, trios e outras formações pelas redes sociais se manifesta majoritariamente pela linguagem escrita, acompanhada de memes, *emoticons* e outros ícones elogiosos. Neste caso, tanto a performance quanto a reação do receptor se dão em tempos diferentes, sem a *tatilidade* e o calor da presença que a performance ao vivo oferece (Zumthor, 1997; Valente, 2003). De outra parte, o registro sonoro permite a repetição *ad infinitum*, eternizando os momentos em cápsulas de memória – ainda que a apreensão da imagem do corpo se restrinja à bidimensionalidade, ao enquadramento que raramente mostra o corpo inteiro; ao som sem a clareza desejada e sem efeitos de espacialização.

Tomando os casos citados acima, o que se pode encontrar em comum? Primeiramente, todos eles se valeram da mídia primária: são vozes e instrumentos dedilhados, tangidos, soprados em que um microfone está lá para captar a fonte sonora, não para manipulá-la ou amplificá-la. Aqui, a performance, ao vivo ou mediatizada tecnicamente, tem sua força no corpo dos intérpretes: seu gesto vocal ou instrumental, sua gesticulação, expressões faciais, palavras de ordem que usam para chamamento, dentre outros.

Percebemos que, a família de Ronnie Von estudou uma peça conhecida do grande público, ensaiou-a e fez o registro, necessariamente montado com o apoio de *softwares*. Sem o computador e a Internet, tal performance não teria sido possível... De maneira solitária,

¹³ Não posso esmiuçar as repercussões da apresentação de Ariostini. Não será de estranhar se a situação tiver sido semelhante à de Vargas, uma vez que, sobretudo na Itália, reações semelhantes ocorreram com muita frequência.

Meryelle Maciente fez uso da mesma tecnologia, selecionando clássicos populares. O *Bloco Abacaxi de Iará* adotou tecnologia semelhante. A grande diferença reside em que a obra é original, motivada pela situação, com intenções poéticas, educativas também políticas. Por sua vez, Vargas e Ariostini usam apenas a sua voz para comunicar sua mensagem poética – no caso, peças do repertório erudito bastante conhecidas e de gosto popular.

Da varanda gourmet

No dia 29 de março de 2020, o cantor de pagode Mumuzinho transmitiu, a convite do *Fantástico*¹⁴, longo programa da Rede Globo de Televisão, uma apresentação em *playback*, tendo sua voz amplificada por meio de microfones, na varanda *gourmet* de seu apartamento. Este se encontra situado num condomínio na Barra da Tijuca, comportando pelo menos seis torres bastante afastadas entre si, numa região pouco urbanizada. A apresentação foi gravada no período diurno, com equipamentos de alta precisão técnica e drones filmando as manifestações da vizinhança. Além de cantar, Mumuzinho proferiu palavras de ordem, conclamando os vizinhos a se manifestarem e cantarem com ele. É notável a situação comunicativa que se estabelece: somaram-se a presença de um cantor de grande popularidade, levando à cena um samba-pagode conhecido (*Conselho*, do grupo Revelação), cuja letra tem um apelo contundente (sobreviver às adversidades da vida). Aliado à tecnologia de ponta, a presença física do artista, sua interação com a sua plateia de vizinhos, revelam uma notável competência performática.

Figuras 8 e 9: O cantor Mumuzinho - Shows pelas redes sociais



Fonte: O Globo

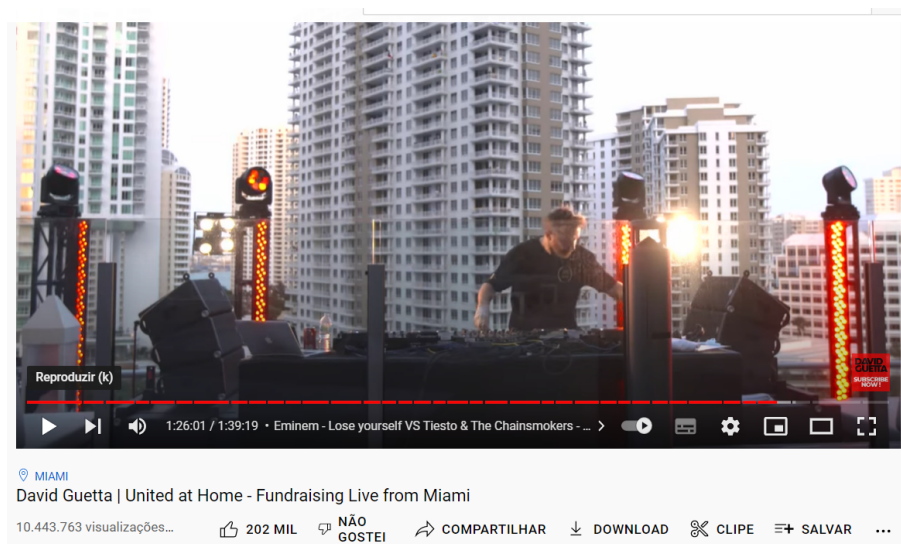
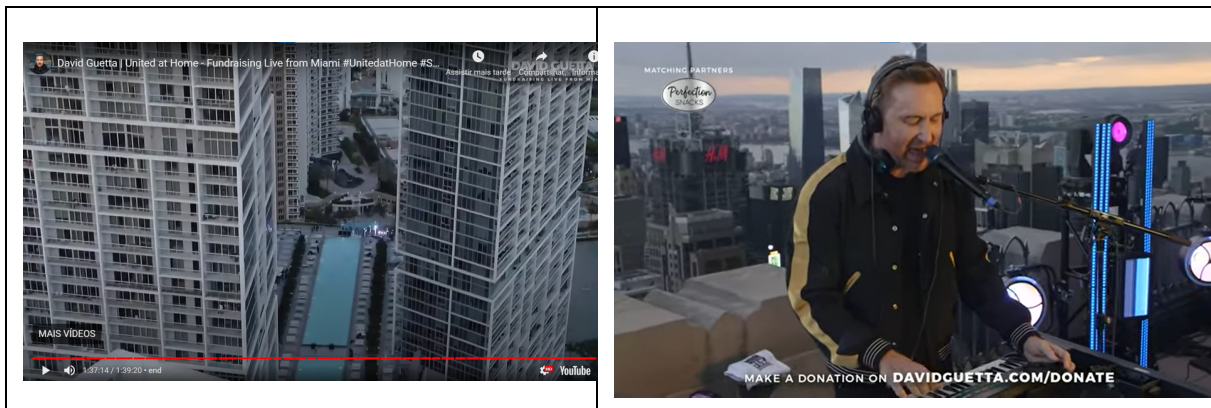
¹⁴ Reportagem sobre diversos tipos de manifestação musical. <https://globoplay.globo.com/v/8442592/>

O mesmo formato, em escala sensivelmente ampliada, foi adotado por David Guetta, compositor, produtor musical, um dos disc-jóqueis mais famosos no mundo. Foram diversos *shows* ao vivo, com transmissão em tempo real para todo o mundo, pela Internet, com a finalidade de angariar recursos para combater a Covid-19. A iniciativa foi muito bem recebida, tendo somado milhões de visualizações e uma arrecadação financeira considerável. *Live from Miami*¹⁵, realizada em 18 de abril de 2020, teve duração de mais de noventa minutos e transmissão pela plataforma Zoom. Seguiram-se inúmeras récitas do mesmo show, em várias capitais do mundo, com o mesmo objetivo. Aqui cabe destacar que, mesmo a natureza do evento seja semelhante à de Mumuzinho, a grandiosidade faz a diferença: não se trata somente de uma diferença de altura dos edifícios, mas também de alcance de localidades do mundo, potência e quantidade de aparelhos, infraestrutura do espetáculo, que contou com o apoio de uma grande equipe na produção. Tudo adquire o caráter monumental, exibido por meio de câmeras no solo e por drones capturando imagens aéreas. Durante a apresentação Guetta faz breves interrupções para anunciar novos recordes de montantes financeiros arrecadados (em inglês, espanhol e francês), convidando a audiência a contribuir com a campanha. Observa-se, assim, que a performance de Guetta expande a eficácia da sua performance com o uso da tecnologia do som e da imagem, graças à sua competência como disc-jóquei, animador de festas que compõe e executa obras de música eletroacústica¹⁶. Canhões de luz, mesmo com a claridade solar, uso de equipamentos que modulam o som e trabalham com a espacialização - mas que, lamentavelmente, não puderam ser detectados e retransmitidos pela plataforma Zoom. Guetta tem seu público – composto de milhares e milhões, mas sem rostos. São corpos que se movem seguindo o pulso da música, respondendo com gestos, sorrisos, saudações verbais – formas de manifestação que se dão de forma globalizada e simultânea, adotando um subgênero de música globalizado, que não revela uma identidade local precisa. Por isso, encontra-se em situação muito distante daquela que se pode observar em Mumuzinho: este se dirige aos seus vizinhos como se os conhecesse pessoalmente e cantar pagode seria como que incitar uma conversa. Este parece um parâmetro interessante para se perceber, pela música, que a Barra da Tijuca é muito diversa de Miami ou Dubai, cidade em que Guetta reside atualmente - quer pelas suas características geográficas, quer pela sua história, quer pela história de vida das pessoas que habitam tais lugares.

¹⁵ Consulte-se: https://www.youtube.com/watch?v=Vr2FLgmWCJA&ab_channel=DavidGuetta

¹⁶ Adoto a denominação popularmente aceita pelo senso comum, muito distante da música eletroacústica introduzida por Karlheinz Stockhausen.

Figuras 10, 11 e 12: o Disc-jóquei David Guetta, nas dependências do condomínio onde mora



Fonte: Facebook

Algumas considerações finais:

Neste ponto, retorno à inquietação norteadora proposta para este texto: Como se delinea o vínculo comunicativo entre a audiência e artistas, tendo em conta as condições atípicas de transmissão e recepção da mensagem poética, durante o confinamento imposto pela pandemia? O que aqui apresentei, ainda que de maneira sucinta é, necessariamente, um cenário necessariamente incompleto. Pelo que me foi possível observar, os repertórios musicais, assim como os artistas foram importantes para o criar ou manter vínculos afetivos, contribuindo para acalantar a vida enclausurada face à ameaça do temível vírus.

Ao fim e ao cabo, parece que, de fato, a música se faz vital¹⁷. Em suas diversas formas de existência – criação, performance, circulação e conservação ela se mantém, se reconfigura.

¹⁷ Ademais, foi reconhecida como segmento da economia criativa, apontada pela UNESCO (2013). Como tal, envolve a participação de outras funções e a colaboração de profissionais de outras especialidades.

Quem pratica música, seus males espanta... E quem dança e escuta, idem. Para além do cristalizado ditado popular, esta parece ser a crença dos músicos que evoquei para este breve estudo - e tantos outros! Todos eles demonstram acreditar que música tem poderes especiais que fazem bem à saúde psíquica. Mais que isso, a música tem a competência de evocar sensações e sentimentos por meio de seu(s) código(s) que, por sua vez, são plurais e mutantes; uns mais perenes que outros, que não perduram por alguns meses. Os motivos da transitoriedade ou longa permanência pode ter várias explicações (elementos da obra que garantem sua memória, ao longo dos tempos; incentivos gerados pela indústria da música, dentre outras). Nos casos apresentados, a reiteração de obras conhecidas, em sua versão original ou novos arranjos parece ter sido um elemento que contribuiu para o engajamento do ouvinte.

De outra parte, algumas pesquisas recentes apontam uma saturação do *auvivismo* (cf. Auslander, 2008), posto que o tempo ininterrupto de atividades pelo computador, ocasionam fadiga mental e física. As denominadas *lives* teriam perdido seu poder atrativo, o frescor da novidade transformou-se em redundância enfadonha. Vale citar a neurocientista Patricia Vanzella em entrevista ao jornalista Amauri Arraes: Haveria uma explicação científica para uma perda de interesse pelas *lives*, uma vez que se percebem manifestações de necessidade experiência presencial? Vanzella argumenta que ainda não se pode estabelecer formulações a respeito; há estudos em andamento, ainda não conclusivos. Entretanto, talvez uma das razões se explique pelo fato de que a experiência musical sempre foi coletiva; mais recentemente vem se tornando individualizada e solitária.

Como pudemos demonstrar, ao longo de um ano de pandemia motivada pelo Covid-19, a performance e circulação se deram, sobretudo, pelas plataformas digitais: as *lives*, no interior das residências, no terraço (ou varanda *gourmet*), gravadas e armazenadas em plataformas, a exemplo do canal YouTube. Em outro grupo, instrumentistas e cantores, amadores ou profissionais, optaram pela performance ao vivo, com o contato direto com seu público, sem contar com outros aparatos além de seus corpos. Ainda que, de um modo geral, as pessoas pareçam ter se adaptado às plataformas, a preferência pelo contato interpessoal seja preferível.

O que se pôde verificar ao longo de um ano de pandemia ocasionada pelo Covid-19 trouxe à tona muitas reflexões. Para além da preocupação humanitária de encontrar meios para preservar a saúde mental em tempos de confinamento, há de se considerar as implicações trazidas pelo longo período de reclusão da classe artística; suas estratégias no sentido de encontrar meios alternativos de subsistência. Nesse sentido, a participação de Mumuzinho no programa *Fantástico* pode ter sido motivada pelo afã de se restabelecer financeiramente –

ainda que a participação inédita com a *live* na varanda *gourmet* de seu apartamento possa ter sido prazerosa. Já no caso de David Guetta, por mais que este tenha se empenhado, pessoalmente, em atitude filantrópica, há claramente por trás de sua performance toda uma infraestrutura empresarial de grandes proporções. De qualquer modo, endossa-se uma faceta da imagem da personalidade do artista resiliência e solidariedade aos mais prejudicados naquele momento.

E, ao falar em resiliência, é preciso lembrar que a Itália foi um dos países mais afetados nos primeiros meses da pandemia. Justamente, são daquele país muitos dos exemplos que encontrei: pessoas que abriram as janelas de suas casas para cantar e tocar para a vizinhança. Praticar música parece ter sido um eficiente fármaco para poder suportar tempos de dor, incerteza e temor, mas também um ato de amor ao próximo. Em várias partes do mundo surgiram as Mônicas, as Marílias, os Armandos, os Ronnies e os Blocos do Abacaxi de Irará, dentre tantos outros que trariam alento durante inacabáveis meses.

Referências:

- AUSLANDER, Phillip. *Liveness: Performance in a Mediatized Society*. New York: Routledge, 2008.
- BAITELLO Jr, Norval. O tempo lento e o espaço nulo. Mídia primária, secundária e terciária. In: *Anais do 9º Encontro Anual da Compós*, 2000, Porto Alegre. Anais eletrônicos. Campinas, Galoá, 2000. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2000/papers/o-tempo-lento-e-o-espaco-nulo--midia-primaria--secundaria-e-terciaria?lang=pt-br>> Acesso em 22 de agosto de 2022.
- BRANDÃO, Helena C. L. MARTINS, Angela M. M. Varandas nas moradias brasileiras: do período de colonização a meados do século XX. In: *Tempo de conquista*, <http://www.revistatempodeconquista.com.br/documents/RTC1/HELENALACE1.pdf>. Acesso em 22 de agosto de 2022
- CRUZ, F. B. Brasil lidera ranking das dez maiores audiências em lives no Youtube. In: *Veja/Cultura*, 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/brasil-lidera-ranking-das-dez-maiores-audiencias-em-lives-no-youtube>. Acesso em 22 de agosto de 2022
- LIRA, A. Impactos do Coronavírus no mercado brasileiro de música (2020, 12 de maio). *DATA SIM*. Disponível em: <https://iccscovid19.com.br/data-sim-sobre-os-impactos-da-covid-19-no-mercado-de-musica-do-brasil>. Acesso em 22 de agosto de 2022.
- OLIVEIRA, João Maria; ARAÚJO, Bruno Cesar; SILVA, Leandro Valério. Panorama da economia criativa no Brasil Texto para discussão / Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Disponível em: <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/2026> Brasília: Rio de Janeiro: Ipea, 1990. . Acesso em 22 de agosto de 2022.
- David Guetta faz live para ajudar instituições no combate ao novo coronavírus. Folha de S. Paulo, 16 abr 2020. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/musica/2020/04/david-guetta-faz-live-para-ajudar-instituicoes-no-combate-ao-novo-coronavirus.shtml>. Acesso em 30 de agosto de 2022.
- GUAZINA, Luíza. “As configurações do trabalho musical e a pandemia da Covid-19: precarização, luto, resiliência e redes de cooperação”. In: *Revista Opus* v..27, n. 3 (2021). Disponível em.: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2021c2701>. Acesso em 30 out. 2022.

- MAIA, Dhiego. Varandas ganham novos usos na pandemia. Sacadas em SP viram floresta, sala de aula, oficina de tear e palco em lares de famílias isoladas pelo novo coronavírus. *Folha de S. Paulo*, 4 jul 2020. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/07/varandas-ganham-novos-usos-na-pandemia.shtml?utm_source=whatsapp&utm_medium=social&utm_campaign=compwa. Acesso em 22 de agosto de 2022.
- MÔNICA Salmaso. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa200397/monica-salmaso>. Verbete da Enciclopédia. Acesso em 11 de outubro de 2022.
- NASCIMENTO, Bruno “Música em isolamento social: colaborações e reflexões em lives como espaço de performance e crítica musical” In: *Música Popular em Revista*, v. 7, 2000. <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/14282>. Acesso em 22 de agosto de 2022.
- NOLETO, Rafael. Pandemia de *lives*: Sobre Covid19 e música no Brasil. In: Grossi; Miriam; Toniol, Rodrigo (orgs). *Cientistas sociais e o Coronavírus*, 2020. Disponível em: http://anpocs.com/images/stories/boletim/boletim_CS/livro_corona/Livro_Cientistas%20Sociais_eo_Coronavi%CC%81rus.pdf. Acesso em 30 de outubro de 2022.
- PEREZ, Ainara; CURRAS, Rafael: Festivais de música ao vivo e online na era da COVID-19: análise de diferenças motivacionais e percepções de valor *Revista Brasileira de Gestão de Negócios*, v. 24, nº 3, set. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.7819/rbgn.v24i3.4196>. Acesso em 30 de outubro de 2022.
- PIRES, Vítor A produção do “aovivismo”: música, tecnologia e performance midiaticizada em tempos de isolamento social. In: *Alceu* (Rio de Janeiro, online), v. 21, nº 44, p.152-171, mai./ago. 2021. Acesso em: 21 ago. 2022.
- SALMASO, Mônica. Correspondência com Heloísa Valente (por e-mail, 8 de jun. de 2020 às 17:13)
- SANDRONI, Clara; FERREIRA, Daniela; REQUIÃO, Luciana; SANDRONI, Carlos; LIMA, Margareth. “A Covid-19 e seus efeitos na renda dos músicos brasileiros.”. In: *Revista Vórtex* v. 9, nº 1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/4175>. Acesso em 30 de outubro de 2022.
- SILVA, Lígia; OLIVEIRA, Mariana. “O Estudo online do canto lírico durante a pandemia de covid-19”. In: *Revista SCIAS= Educação, Comunicação e Tecnologia* v. 4, nº1 (2022). Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/sciasedcomtec/article/view/6196>. Acesso em 30 de outubro de 2022.
- VALENTE, Heloísa A. D. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2003.
- VANZELLA, Patricia. Entrevista a Amauri Arrais: ‘A música foi um meio eficaz de reconexão social na pandemia. Em *Gama Revista*, 26 set 2021 <https://gamarevista.uol.com.br/semana/que-ce-ta-ouvindo/musica-e-neurociencia/#:~:text=Fazer%20m%C3%BAsica%20em%20conjunto%2C%20ainda,atender%20%C3%A0s%20necessidades%20sociais%20b%C3%A1sicas>. Acesso em 30 de outubro de 2022.
- VICENTE, Eduardo; KISCHINHEVSKY, Marcelo; MARCHI, Leonardo de. A consolidação dos serviços de *streaming*: reconfiguração dos mercados de mídia sonora e desafios à diversidade musical no Brasil. In *Revista Eptic* v. 20, nº 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/epitic/article/view/8578>. Acesso em 30 de outubro de 2022.
- VIEIRA, Thiago; SILVA, Guilherme; GONÇALVES, Ronaldo, SILVA, Raniel; ABRANTES, Brena; SILVA., Francisco. A arte como terapia: Música como promotor de melhor qualidade de vida em tempos de distanciamento social pela Covid 19. *Caderno Impacto - UFCG* v. 2, nº1, 2022. Disponível em: <https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/cite/article/view/243>. Acesso em 11 de outubro de 2022.
- WEISZ, Isabel “Covid-19: A canção como instrumento de enfrentamento emocional na quarentena”, In: *Revista Asas da Palavra*. v.17, nº3, 2020.

Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/2332>. Acesso em 11 de outubro de 2022.

XAVIER, Karime. Minha sacada, minha vida: Varandas ganham novos usos na quarentena contra o coronavírus em SP, 21. jun.2020 Fotografia de Marília Vargas. <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1669967264108136-minha-sacada-minha-vida>. Acesso em 22 de agosto de 2022.

ZARAMELA, Luciana. Como a pandemia afetou a indústria musical [parte 1]” In: *Canaltec.28 set. 2020* às 14h20. Disponível em: [/https://canaltech.com.br/musica/especial-como-a-pandemia-afetou-a-industria-musical-parte-1-1721](https://canaltech.com.br/musica/especial-como-a-pandemia-afetou-a-industria-musical-parte-1-1721). Acesso em 21 de agosto de 2022

_____. Como a pandemia afetou a indústria musical [parte 2]. In: *Canaltec.30 set. 2020* às 22h00. Disponível em: <https://canaltech.com.br/musica/especial-como-a-pandemia-afetou-a-industria-musical-parte-2-172157>. Acesso em 21 de agosto de 2022.

_____. Como a pandemia afetou a indústria musical [parte 3]; In: *Canaltec.01 out. 2020* às 21h20. Disponível em: <https://canaltech.com.br/musica/especial-como-a-pandemia-afetou-a-industria-musical-parte-3-172158>. Acesso em 21 de agosto de 2022.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Fontes audiovisuais:

BLOCO ABACAXI DE IRARÁ. Samba da quarentena, 20 mar 2020. Disponível em: https://www.facebook.com/abacaxideirara/videos/623755561507092/?so=permalink&rv=related_videos. Acesso em 11 de outubro de 2022.

RONNIE VON e seu filho, Léo Von, ao lado de Kika Von, mulher do apresentador e cantor, em vídeo cantando “Eleanor Rigby” dos Beatles Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=681398759283285>. Consulta: 22 ago. 2022.

DAVID GUETTA United at Home - Fundraising Live from Miami https://www.youtube.com/watch?v=Vr2FLgmWCJA&ab_channel=DavidGuetta. Acesso em 11 de outubro de 2022.

Armando Ariostini. Opera singers against the coronavirus: Armando Ariostini, Panis Angelicus. 19 mar 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Xh2rAGfs_8Y1. Acesso em 11 de outubro de 2022.

Em quarentena, italianos cantam nas janelas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=COB4mfwn4Zc&ab_channel=JornalOGlobo, Acesso em 11 de outubro de 2022.

Cantor Mumuzinho anima vizinhos isolados com show em varanda. 29 mar,2020. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8442592/>. Acesso em 11 de outubro de 2022.

Monica Salmaso. <https://www.youtube.com/c/MonicaSalmasoOficial?app=desktop>. Acesso em 11 de outubro de 2022.

Expressões decoloniais e representações musicais periféricas nos filmes *Branco Sai, Preto Fica* e *Mato Seco em Chamas*

Joezer de Souza Mendonça
Universidade Estadual do Paraná
joezer.souza@unespar.edu.br

Resumo: Este artigo apresenta uma análise de canções presentes em dois filmes dirigidos por Adirley Queirós, “Branco Sai, Preto Fica” (2014) e “Mato Seco em Chamas” (2019, codirigido por Joana Pimenta). Em relação ao primeiro filme, examinamos o grupo de canções selecionadas pelos personagens para construir uma bomba sonora que será lançada contra a cidade de Brasília. No segundo filme, observamos como os tipos de canto e canções contribuem para elucidar os pensamentos e motivações das personagens femininas. Por meio da perspectiva teórica decolonial e de conceitos sobre a motivação da presença da música no cinema, nosso objetivo é compreender os modos como a canção atua como dispositivo de mobilização da subversão política e representação da escuta das populações em situações de subalternidade social.

Palavras-chave: Cinema Decolonial, Canção Popular no Cinema, Música Periférica

Decolonial expressions and peripheral music representations in the films *White Out, Black In* and *Dry Ground Burning*

Abstract: This paper presents an analysis of the songs of two films directed by Adirley Queirós, “White Out, Black In” (2014) and “Dry Ground Burning” (2019, co-directed by Joana Pimenta). In relation to the former film, we examine the group of songs selected by the characters to build a sound bomb that will be launched against the city of Brasília. As for the latter, we observe how the types of singing and songs contribute to clarify the thoughts and actions of the female characters. Through the decolonial theoretical perspective and concepts about the motivation for the presence of music in cinema, our objective is to understand the ways a song acts as a device for setting off political subversion and representing the listening of people that live in situations of social subalternity.

Keywords: Decolonial Cinema, Popular Song on the Movies, Peripheral Music

Introdução

Este artigo investiga as canções presentes em dois filmes dirigidos pelo cineasta Adirley Queirós: *Branco Sai, Preto Fica* (2014) e *Mato Seco em Chamas* (2019, codirigido por Joana Pimenta). A seleção destes filmes se deve à presença de atitudes e escolhas musicais perpassadas pela perspectiva da decolonialidade e pela diversidade de estratégias de inserção de canções em cena. No primeiro filme, examinamos as músicas selecionadas pelos personagens para construir uma bomba sonora que será arremessada contra a cidade de Brasília. Em relação ao segundo filme, observamos como o repertório de canções se distribui em diferentes tipos de canto (como monólogo pessoal, canto coletivo e canto profissional) na representação das vivências das personagens. Ambos os filmes mesclam procedimentos do documentário, do drama social e da ficção científica para apresentar questões socioculturais vividas por personagens da comunidade da cidade de Ceilândia, no Distrito Federal.

Ao tratar do emprego de canções preexistentes no contexto pós-colonial da narrativa de dois filmes africanos, Maia e Gama (2022, p. 19) apontam a desconfiança inicial de pesquisadores em relação ao valor estético e dramático da canção popular, que ao ser identificada pelos espectadores teria o potencial de conduzi-los para fora da experiência fílmica, deixando-os entregues às suas memórias pessoais acionadas pelo reconhecimento da canção. Outro fator de desvio do foco da narrativa provocado pela canção preexistente é descrito por Emile Audissino (2017, p. 127), que aponta que a presença de canções populares, inéditas ou preexistentes, muitas vezes decorre de uma operação mercadológica que visa aferir dividendos por meio da capacidade da canção, e do artista que a interpreta, atrair o público ao cinema e levá-lo a adquirir os produtos (CDs, por exemplo) relacionados a essa música.

Maia e Gama (2022, p. 20) ressaltam que nas últimas décadas tem havido uma diferente compreensão acerca do papel da canção popular no cinema, compreensão esta que, sem subestimar a lógica econômica envolvida na inserção de canções em um filme, constata que a canção é um recurso que tonifica o potencial dramático, ainda que possa suscitar emoções pessoais que desviem a atenção do foco narrativo.

Nesta linha de entendimento, Márcia Carvalho (2015, p. 239) nos diz que a presença da canção popular no cinema brasileiro projeta a expressão de diversos tempos e lugares desde sua dupla articulação musical-verbal, Anahid Kassabian (2001, p. 3) afirma que uma canção desperta associações externas no espectador, afetando seu engajamento, e Kathryn Kalinak (2010, p. 87) avalia que a presença de uma canção cativa a atenção por meio de seu potencial de “acionar memórias, experiências e emoções” que são parte da vida dos espectadores. Esta autora acrescenta que, embora a estrutura própria de uma canção não seja flexível como uma

música incidental composta exclusivamente para um filme, as canções estabelecem sentidos de forma mais rápida e eficiente que uma trilha instrumental original, mobilizam os mesmos elementos e cumprem funções similares, como “proporcionar unidade, criar climas, realçar a atmosfera, auxiliar a caracterização, estabelecer espaço geográfico e período de tempo, e conectar emocionalmente o público a um filme” (KALINAK, 2010, p. 87).

Claudia Gorbman (1987, p. 20) reconhece que a relação entre imagem e som se torna mais complexa quando uma canção está presente na cena, mas pondera que uma canção executada na cena de um filme “requer que a narrativa ceda lugar ao espetáculo, pois parece que as letras e a ação competem por atenção”. Por outro lado, Mundy (1999, p. 18) nos diz que ação e canção não são mutuamente excludentes, considerando que, desde o advento do cinema sonoro até o uso contemporâneo de música pop nos filmes, a canção (e sua performance em cena) tem sido um “recurso central nas estratégias de representação”.

Em relação às táticas de inserção de música no cinema, Audissino (2017, p. 125-127) relaciona quatro motivações que justificam sua presença no plano diegético ou não diegético: a motivação realista, em que a canção presente no filme ocorre de acordo com nosso conhecimento da realidade (espera-se ouvir certos estilos de música de acordo com determinados locais visualizados em uma cena); a motivação composicional, em que a música é uma ferramenta auxiliar no desenrolar da ação; a motivação transtextual, em que certas músicas derivadas de outros filmes ou associadas a certos gêneros de filme são inseridas como recurso de referência ou paródia; e a motivação artística, em que a música comparece em cena por uma razão de marca autoral ou proposta estética. A partir da compreensão atual sobre o papel da canção no cinema, nosso objetivo é compreender os modos como a música atua como dispositivo de mobilização da subversão política e representação da escuta das populações em condições de subalternidade.

A relação entre música e a visão decolonial

Branco Sai, Preto Fica e Mato Seco em Chamas são filmes cujo forte acento político concebido na oposição Ceilândia-Brasília se relaciona ao que dizem Salles, Cunha e Leroux (2019, p. 18-19) sobre o contexto do audiovisual pós-colonial e periférico que “se refere não apenas à criação de imagens que nunca estiveram presentes, que esses grupos nunca possuíram, mas também à tarefa de contestar e destruir as imagens anteriores de si produzidas ao longo de mais de cem anos de cinema”.

A acessibilidade a equipamentos e programas virtuais de criação e produção musicais tem levado ao surgimento de estúdios caseiros (*home studios*) capazes de viabilizar uma extensão

do alcance das produções musicais periféricas. A aquisição dos meios de produção não implicou, porém, em controle e dominação das mídias dominantes de circulação e divulgação da música. As expressões musicais subalternizadas, cujas danças e músicas têm sido historicamente submetidas a um longo processo de relações discriminatórias e colonialistas (CARVALHO, SIQUEIRA, SCHIAVONI, 2019; MALDONADO-TORRES, 2007), encontraram na tecnologia digital e eletrônica um meio de ação contra-hegemônica.

A música digital periférica, em concordância com a noção utilizada por Marcon, Sedano e Raposo (2018, p. 7), consiste em “ritmos produzidos em formato digital por fora das estruturas do poder econômico, em que prevalecem as condições de vida precárias de seus agentes”. Estes autores acrescentam que a expansão e popularidade dessa modalidade de operacionalização musical “têm relação com as peculiaridades que permitem maior mobilidade e alcance, a menor custo”, facilitando a criação e a produção musicais “a partir de computadores pessoais e *samplers*, passíveis de transformar pequenas divisões domésticas em estúdios caseiros” (MARCON, SEDANO, RAPOSO, 2018, p. 7).

Nesse sentido, os fatores de represamento das vozes periféricas têm sido desconstruídos nas últimas duas décadas a partir do acesso das populações economicamente empobrecidas às novas tecnologias e redes digitais capazes de “propiciar que artistas vinculados às áreas marginalizadas dos centros urbanos possam romper com o bloqueio da indústria cultural hegemônica e dos modos de legitimação do consumo e do gosto estético” (MARCON, SEDANO, RAPOSO, 2018, p. 6).

As trilhas musicais de *Branco Sai*, *Preto Fica* e *Mato Seco em Chamas* são compostas de músicas preexistentes relacionadas a diversos gêneros musicais populares, em geral, condicionados a escutas nas regiões periféricas das metrópoles (como o forró eletrônico e o rap). Boa parte das canções ocorre no plano diegético, algumas delas sendo entoadas ou executadas pelos próprios protagonistas dos filmes. O primeiro filme mescla sons do passado – a *soul music* e o rap dos anos 1970 e 80, portadores das memórias e afetos do protagonista – e do presente – o rap contemporâneo e o forró eletrônico, elementos musicais empregados como ferramentas de subversão social e cultural. Em *Mato Seco em Chamas*, constatamos a presença de várias canções distribuídas em situações cênicas bastante distintas: canto individual em cenas solitárias, canto coletivo de hinos religiosos em uma igreja e canto performado por uma banda profissional que faz menções à protagonista e ao título do filme.

Kathryn Kalinak (2010, p. 1) afirma que a música no filme tem potencial de “elucidar as motivações dos personagens e nos ajudar a saber o que estão pensando”. Por sua vez, Márcia Carvalho (2015, p. 240) avalia que a “canção popular cantada” tem sido capaz de “desafiar a percepção do espectador com suas potencialidades de comentar, descrever,

debater, ironizar, interferir e contrapor as diferentes situações representativas e poéticas” (CARVALHO, 2015, p. 240). Verificaremos, a seguir, as potencialidades de representação e as motivações da presença de canções na narrativa dos dois filmes que selecionamos.

Motivação musical e perspectiva decolonial em *Branco Sai, Preto Fica*

O filme *Branco Sai, Preto Fica* acompanha o viajante do tempo Dimas Cravalaças, que tem a missão de encontrar Sartana, que detém provas sobre “crimes cometidos pelo Estado brasileiro contra as populações negras e periféricas”, como diz o personagem. As histórias de Dimas e Sartana se cruzam com a de Marquim, um DJ que comanda de sua casa uma rádio clandestina. Sartana e Marquim foram vítimas de uma operação da tropa de choque ocorrida no Baile do Quarentão, evento que aconteceu na Ceilândia em 5 de março de 1986. Devido ao ocorrido, Sartana perdeu uma perna e passou a utilizar uma prótese mecânica, enquanto Marquim ficou paraplégico e utiliza uma cadeira de rodas. A trama do filme tem sua culminância na detonação sobre a cidade de Brasília de uma bomba sonora construída a partir de canções de gêneros musicais historicamente subalternizados e marginalizados, o que nos leva a examinar estas sonoridades usadas na ação contra-hegemônica que encerra o filme.

Gylian Santos (2021)¹ traz a informação de que a cidade de Ceilândia é resultado de uma ação política chamada Campanha de Erradicação das Invasões (CEI), coordenada na década de 1970 pelo governo do Distrito Federal. Essa ação removeu as populações pobres que residiam nos arredores (as “invasões”) de Brasília e as “realocar” nas regiões periféricas. Mussel (2016, p. 3) aponta que as “dissonâncias” entre Brasília e Ceilândia são refletidas em quatro filmes de Adirley Queirós – *Rap, o canto da Ceilândia, Branco Sai, Preto Fica, Dias de Greve* e *A cidade é uma só?*, filmes que representam “operações de confronto entre territórios e fronteiras, corpos e arquiteturas, memórias e apagamentos, desejos e utopias, ‘nós’ e ‘eles’”.

Nas cenas iniciais do filme, Marquim toca em seu equipamento uma música dos bailes *black*² que ocorriam no antigo Quarentão, um centro comunitário no centro de Ceilândia que, na descrição de Saulo Araújo (2012, p. 28), passou a servir de espaço de entretenimento para festas a partir dos anos 1980.

¹ Devo à pesquisa de Gylian Santos (2021) algumas importantes referências para a análise do filme *Branco Sai, Preto Fica*.

² Nos EUA, principalmente nos bairros pobres de Nova Iorque, era comum que os moradores de periferia, impossibilitados de participar dos eventos da cidade, que exigiam um certo poder aquisitivo, fizessem festas de rua, conhecidas como “bailes black”. (GONÇALVES, 2009/2010, p. 98).

Por meio de um rap, Marquim revela ao espectador as vivências culturais de sua comunidade e o incidente que desencadeou as trágicas consequências:

Ô... tá acontecendo alguma coisa, véi.
Chama as menina pra cá!
Tá acontecendo alguma coisa ali na portaria, o que é aquilo?
[Barulho de tiro] Vixi, é os cana!
Os Pé-de-Bota tá na área, véi! [...]
Tá surdo, negão? Encosta ali! Tô falando que:
Branco lá fora e preto aqui dentro!
Branco sai, preto fica!

É importante mencionar que o filme traz diversas canções do universo da *black music* dos Estados Unidos, como “Just Give the D.J. a Break” (1990), de Dynamix II, “Do You Know What Time It Is?” (1986), de Kool Moe Dee, “You Be Illin” (1990), do grupo Run DMC, entre outras. Se estamos observando ações decoloniais nos procedimentos musicais e temáticos das canções de *Branco Sai, Preto Fica*, vale questionar de que modo o rap e a *soul music*, nascidos na cultura urbana afro-americana e procedentes de um país marcado por uma política externa colonialista e imperialista, representam uma atitude decolonial na diegese do filme.

O historiador Paul Gilroy (2001, p. 175) considera que as estéticas da música *black* (como rap, soul, funk) refletem “um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares – mas de modo algum idênticas – de segregação racial [...]”. Segundo estudos de Amaral (2013, p.146),

o rap e o movimento hip-hop, como um todo, nasceram dos reclamos de uma juventude marcada tanto por essa desterritorialização como pelo “não emprego”. O hip-hop, com seu apelo universal, cada vez mais pautado pelo multiculturalismo e pelo hibridismo, adquire um papel essencial na formação dos jovens, auxiliando-os a compreender o mundo em que vivem. Além de ter gerado muitas ocupações, criou uma forma de comunicação entre culturas distintas e, com isso, recriou novas condições para o jovem morador das periferias das metrópoles de construção de suas identidades territorial, étnica e social.

Nos estudos sobre a cultura hip hop no Brasil, localizamos uma convergência deste processo de construção de identidades periféricas e étnicas e, também, uma reformulação de estéticas e adaptação de sonoridades. Teperman (2015, p. 64) nos diz que “o rap brasileiro nos anos 1980 buscou lidar com o desafio de inventar sua própria tradição”. A cultura hip-hop ganhou novas dimensões, diferentes de seu local de origem afro-americana, e atualmente, conforme Rocha, Domenich e Casseano (2001, p. 18), o termo “designa basicamente uma manifestação cultural das periferias das grandes cidades, que envolve distintas representações artísticas de cunho contestatório”. Em relação ao rap na Ceilândia, encontra-se o depoimento do próprio

cinasta Adirley Queirós: “Na década de 80, a Ceilândia era a cidade do rap, assim como São Paulo. [...] Meu cinema é tributário ao rap, todos meus amigos eram desse movimento”.³

As faixas musicais tocadas *Branco Sai, Preto Fica* remetem os personagens de forma nostálgica ao divertimento dos bailes. A nostalgia do baile do Quarentão dará lugar ao sentimento de indignação, pois o lugar também ficou marcado como o local onde as vidas dos personagens mudaram para sempre. Neste ponto do filme, a consciência da destruição das comunidades *black* promovida pelo autoritarismo e violência do Estado, por meio do seu braço policial, somada à dura experiência de racismo, pobreza e segregação social e cultural vivenciada em Ceilândia por Marquim (os não residentes em Brasília precisam de um passaporte para entrar na cidade), o leva à elaboração de um plano de subversão radical do controle e dominação dos setores hegemônicos da sociedade. A música também atuará como peça e gatilho de uma explosão sonora na distopia futurista do filme: a destruição de Brasília.

Ao arquitetar seu plano de explodir o Congresso Nacional com uma bomba sonora, o DJ Marquim se reúne com Jamaika, um produtor musical de Ceilândia que realizará a produção das músicas-componentes dessa bomba em troca de passaportes. Os personagens passam, então, a captar sons de Ceilândia e a gravar artistas locais para desenvolver o plano de Marquim. Para Lins (2020, p. 25), “é na fabricação da bomba que a multidão é convocada a agir como manifestação sonora, como uma polifonia a constituir uma frequência tão potente a ponto de eclodir a ordem centralizadora do Estado-Império.”

Munidos de equipamento de captação de áudio, os dois personagens gravam os sons “com a cara de Ceilândia”, conforme diz Jamaika. Isto significa que os componentes da bomba não serão as sonoridades de grandes *shoppings centers* ou de espetáculos com a presença das classes mais ricas e escolarizadas, e sim os sons frequentes dos espaços urbanos periféricos, os sons provenientes de mercados populares, ambulantes e artistas sem projeção midiática.

Dentro dessa chamada “polifonia”, Marquim e Jamaika gravam ao vivo a performance do grupo Família Show no corredor externo do que parece ser a moradia particular dos cantores. A primeira música é “A Dança do Jumento”. Esta canção do gênero forró eletrônico tem uma letra simples, carregada de malícia e comicidade de duplo sentido: “*Ah ah, olha a dança do jumento / Ah ah, balançando o instrumento*”. Os dois produtores sugerem à banda que a performance seja mais autêntica, como em um show, e solicitam uma música em que as duas mulheres que fizeram o *backing vocal* tenham maior participação. Assim, a integrante Vanessa canta os versos da música “Gostosa e Gostosão”: *Ele é lindo, é maravilhoso /*

³ Entrevista disponível em <<https://camarescura.com/2022/11/16/adirley-joana-entrevista-por-lorenna-rocha/>>. Acesso em 12 de setembro de 2023.

*Acelera meu coração [...] Quem é bonito levante a mão / Quem é gostoso dá um gritão.*⁴ Ambas as músicas lidam de forma mais livre e espontânea com a sexualidade, fator que se observa também em algumas cenas de *Mato Seco em Chamas*. As expressões, sonoridades musicais e não musicais, bem como as vocalizações e arranjos musicais desprovidos de técnicas e artifícios das grandes produções da indústria fonográfica, são elementos que interessam à mixagem da bomba musical de Marquim.

Ao confeccionar este explosivo sonoro com elementos musicais aparentemente díspares, como o rap e o forró, Marquim potencializa a energia criadora da periferia numa atitude radical de ruptura decolonial e subverte aquilo que Marcon, Sedano e Raposo (2018, p. 10) chamam de “colonialidade do poder” e suas tentativas de domesticar a espontaneidade de expressões consideradas incômodas ou ofensivas.

Entre os materiais da bomba de Marquim, encontra-se o rap interpretado por Dino Black. Na cena em que o cantor grava sua música no estúdio de Marquim, os produtores pedem mais “pressão”/vitalidade na expressão da voz. A timidez inicial de Dino Black recebe um incentivo de Jamaika: “A tua voz vai fazer parte de um grande evento que vai acontecer”. O cantor passa a enunciar com mais vigor os versos que trazem um eu-lírico que vai “*relatar no rap algo sobre isso / Carros, motocicletas, gentes no sobe e desce / Na estrada do Taguá o baú desaparece / Marmitex engolida na poeira do salário antiquado [...] / Anuncio o meu nome no interfone de um prédio: Dino Black*”. O sentimento de opressão, segregação e exclusão social, política e econômica encontra um modo de expressão neste rap, indicando o teor sociocultural do artefato explosivo construído pelos personagens.

Quando o lançamento da bomba se inicia, ouvimos a canção “Bomba Explode na Cabeça” (2007), do funkeiro MC Dodô. Seus versos iniciais dizem: “*Bomba explode na cabeça estraçalha o ladrão / Fritou logo o neurônio que apazigua a razão / Eu vou cobrar / E com certeza a guerra eu vou ganhar / Os trutas e as correrias vão me ajudar*”. A tela é tomada por desenhos que ilustram a explosão até o momento em que ela cai sobre o Planalto Central.

Kristin Thompson (1988, p. 16) define a motivação como “a razão pela qual a obra sugere a presença de qualquer dispositivo”, sendo o que justifica a inclusão de determinado objeto ou estratégia em cena. Entendemos que o dispositivo pode ser uma peça cenográfica, um artifício de edição (como os *jump cuts* no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964) ou uma estratégia narrativa (a narração radiofônica em *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968).

⁴ A informação encontrada indica que ambas as músicas integram o álbum *Forró do Nheco-Nheco*, lançado pela Família Show em 2012. Não foi possível encontrar os créditos de autoria das canções.

Audissino (2017) recupera este conceito de motivação e o aplica à análise da presença de uma música na cena ou narrativa de um filme. Os materiais musicais reunidos pelo protagonista de *Branco Sai, Preto Fica* primeiramente são coletados em seus locais de execução ou na discoteca de Marquim, e, posteriormente, se tornam componentes de um objeto explosivo. A partir das definições de Audissino sobre as motivações de ordem realista, composicional, transtextual ou artística, podemos apontar que estes materiais musicais têm uma motivação primeiramente *realista*, pois esperamos que aqueles gêneros musicais (fornô, soul music e rap) estejam presentes nas áreas periféricas da cidade e na discoteca do DJ. Em seguida, estas canções têm sua presença em cena motivada por uma razão *artística*, visto que, ao se tornarem peças de uma bomba musical, as canções deixam de ser realisticamente tratadas no filme e se transformam em metáfora sociopolítica no gesto autoral de Adirley Queirós.

Os diferentes tipos de canto em *Mato seco em Chamas*

Mato Seco em Chamas tem vários pontos em comum com *Branco Sai, Preto Fica*: é uma fantasia política futurista, sua história se passa na Ceilândia, combina elementos do documentário e da ficção e também faz uso de canções relacionadas a gêneros musicais historicamente subalternizados pelas classes economicamente dominantes.

No filme, as ex-presidiárias Chitara, Léa e Andréia, vividas na tela por Joana Darc Furtado, Léa Alves e Andréia Vieira, são donas de uma refinaria clandestina de petróleo na favela Sol Nascente, na Ceilândia. Elas vendem a gasolina para gangues de motoqueiros ligados ao tráfico de drogas. Sua atividade não é apenas um modo de subsistência, mas também uma reação contra-hegemônica ao mercado de exploração de petróleo e uma subversão dos tradicionais papéis masculinos de autoridade no mundo dos negócios, sejam lícitos ou escusos. Trata-se de uma distopia sociopolítica onde as personagens, que constituem a *gangue das gasolineeiras*, convivem com toques de recolher, cultos evangélicos, ascensão da política de extrema-direita e constante vigilância para defender sua refinaria improvisada.

A primeira canção é ouvida em uma cena noturna em que a personagem Léa faz sua ronda vigilante do alto da refinaria, com o horizonte ao fundo tomado pelas luzes da cidade ao longe. Os sons em cena vêm somente de um baixo crepitar de chamas, dos passos lentos de Léa sobre a grade do local de vigia e de sua voz *a capella* que entoia os versos do rap “A Minha Parte Eu Faço”: “*Vai, vai, mata ele, cara, tem que ser agora / Pega logo essa arma, cara, vê*

se não demora / Pra defender minha área, meu trono, minha esquina".⁵ Esta canção, somada ao andar solitário e vigilante de Léa, expressa os sentimentos da personagem de um modo didático. Somos introduzidos à realidade psicológica e cultural da personagem por meio de uma mulher portando um fuzil e entoando, com sua voz não treinada, uma canção que projeta seus afetos interiores.

Esta cena musical representa o que Claudia Gorbman (2012, p. 23) classificou como "canto amador", aquele em que o canto de uma personagem "não é um desempenho profissional", sendo percebido "como parte do mundo diegético 'realista'". Gorbman (2012, p. 24) acrescenta que "cantar revela a verdade tão desnuda que o diálogo não pode contê-la de forma crível". Podemos considerar, então, que o canto amador tem a capacidade de desvelar os afetos e situações da narrativa de uma maneira que o monólogo falado não o faria de modo verossímil.

Esta modalidade de canto voltará a se repetir em outra sequência do filme, em que Léa está sentada no chão de um compartimento da casa e, enquanto a personagem Chitara se encontra dormindo ao seu lado, ela entoa os versos do rap "O Resgate", gravado em 2007 pelo grupo Realidade Cruel.⁶ A letra desta canção é reveladora das experiências de Léa, uma ex-presidiária que busca defender tenazmente suas conquistas:

Olhei pra traz e percebi quanto tempo perdi
Agora aqui por ti declamo meu amor e por favor
Não faça desse puro sentimento
Um dia se tornar fel ou doce veneno
De tanto sofrimento que a vida me ofertou
Eu agradeço ao Senhor pela dignidade
Embora quem achou que minha derrota na verdade
Era a humilhação de te encontrar atrás das grades

Léa segue cantando enquanto a câmera mostra o lado externo do local. A noite escura e silenciosa deixa entrever a claridade dos raios e os sons longínquos de trovão de uma tempestade que se aproxima. Esta mescla de sons nos dá a impressão de que o canto confiante de Léa visa se impor em meio às turbulências naturais, sociais e políticas, considerando que algumas cenas atrás as imagens captaram de modo documental grupos de pessoas vestidas com as cores verde e amarelo, cantando o Hino Nacional Brasileiro e exclamando expressões de adesão ao então candidato à presidência da República Jair Bolsonaro, em 2018.

Para Gorbman (2012, p. 26), esta modalidade de "número musical" em um filme é um canto amador monológico, "um dispositivo para exprimir o estado da personagem sem recorrer ao

⁵ Composição de Paulo Rogério, gravada em 1995 pelo grupo Cirurgia Moral.

⁶ Composição de Douglas Aparecido de Oliveira e Sthefanie Karoline.

artifício mais óbvio do monólogo falado”. E, de fato, no momento em que Léa está cantando apenas para si, com sua desafinação autêntica, observamos que a voz, a música e a temática dos versos do rap elucidam de maneira singular as memórias e as motivações da personagem.

Nesta perspectiva, se o canto musical também é um dispositivo cuja inclusão em cena se justifica por uma motivação dos produtores/criadores do filme, podemos afirmar que havia uma motivação composicional para que a atriz amadora Léa Alves cantasse nestas duas cenas que analisamos. Embora houvesse uma motivação transtextual oculta, visto que Adirley Queirós e Joana Pimenta contam que Léa Alves costumava cantar essa música nos intervalos das gravações,⁷ constatamos que a motivação composicional se destaca, pois, nessa modalidade, a presença da música “esclarece informações narrativas”, engaja nosso interesse pelos personagens e “revela possíveis interpretações” (AUDISSINO, 2017, p. 126). A exteriorização de afetos na voz sem artifícios profissionais de Léa remete ao que Gorbman (2012, p. 26) diz sobre o canto amador: trata-se de “uma performance que partilha dos códigos do realismo e, ao mesmo tempo, raramente é inocente ou sem funções narrativas significativas no filme em que aparece”.

Uma cena musical de *Mato Seco em Chamas* que, a princípio, parece diametralmente oposta ao canto monológico e à expressão íntima da subjetividade das cenas musicais anteriores é a sequência em que diversas mulheres dentro de um ônibus, incluindo a personagem Léa, cantam, se beijam e dançam o funk “Helicóptero”. Não se identifica a fonte sonora (talvez sejam os alto-falantes do ônibus) que toca a canção gravada em 2019 por DJ Guuga e MC Pierre. Os versos da música falam de uma mulher que está em um helicóptero com dois homens que a incitam a fazer sexo com eles. A partir dos versos da canção, avaliamos que ela se alinha ao chamado “funk proibidão”, subgênero do funk carioca cuja vioência dos versos reencena a violência cotidiana a que os moradores da periferia são submetidos, que faz ameaças à polícia e é acusado de fazer apologia ao crime, mas que também possui uma vertente de “sexualidade despudorada, sem tabus” (SIQUEIRA, 2015, p. 36).

Nesta cena, sem a presença de homens, as mulheres performam gestuais eróticos em uma liberdade corporal sem receios. Esta sequência ganha outra interpretação quando, em corte súbito de edição das imagens, vemos um grupo de mulheres no ônibus, silenciosas e sentadas, trajando seus uniformes de presidiárias. A canção, cuja presença parecia ter uma motivação realista, passa a adquirir uma motivação artística, pois se trata de um momento musical de fantasia da personagem Léa, cuja inclusão na cena se deve à proposta autoral

⁷ Disponível em <<https://camarecura.com/2022/11/16/adirley-joana-entrevista-por-lorenna-rocha/>>. Acesso em 12 de setembro de 2023.

dos diretores, e também indica uma motivação composicional, pois ela foi usada no filme para desvelar os desejos da personagem em contraste com sua real situação.

Em entrevista ao site *Câmera Escura*,⁸ o diretor Adirley Queirós mencionou o fato de que as quatro mulheres que interpretam as personagens centrais do filme *Mato Seco em Chamas* são evangélicas. Assim como em *Branco Sai, Preto Fica*, observa-se aqui uma alternância narrativa entre as premissas da ficção e as experiências reais dos atores e atrizes não profissionais que vivem os personagens.

Vários estudos têm se debruçado sobre a questão da formação de uma cultura pentecostal nas periferias das metrópoles. O crescimento do número de igrejas evangélicas, principalmente de crenças pentecostal e neopentecostal, “provocou mudanças em diferentes esferas da vida social nessas localidades, como na sociabilidade [...]” (CUNHA, 2021, p. 82). Nos bairros periféricos, tem ocorrido uma reconfiguração ativada por certos mediadores religiosos que visam uma “transformação redentora” dos territórios e pessoas associadas ao crime e à violência (BIRMAN; MACHADO, 2012).

Em uma longa sequência do filme passada em uma igreja evangélica pentecostal, a personagem Andréia está sentada em um dos bancos da igreja, enquanto ouve o hino “Deixa Penetrar a Luz” (*Harpa Cristã*, nº 96) cantado por uma mulher em pé à frente da congregação. O semblante de Andréia aparenta um estado de reflexão e também desconexão com aquele momento (talvez ocasionada pelo artifício da presença das câmeras?), mas ao final da cena ela balbucia trechos do refrão do hino juntamente com as demais pessoas presentes no templo. Outro hino da *Harpa Cristã* (nº 476), que é o hinário oficial das igrejas Assembleias de Deus, é entoado em seguida: “O Cego de Jericó”, cujos versos dizem “*Jesus, ó filho de Davi / Tem compaixão de mim, Senhor*”.

Paul Zahl (2006, p. 32) afirma que a música é um elemento do culto cristão capaz de catalisar emoções e “trazer a emoção à tona”. Em se tratando de uma igreja modesta situada em uma localidade empobrecida e oprimida, não é coincidência que o repertório de cânticos entoados ali abordem solicitações de auxílio transcendente e resoluções de problemas pessoais, capazes de despertar o engajamento e a emoção dos fiéis.

Vemos, assim, que o filme retrata os bairros periféricos em sua complexa diversidade musical e sociorreligiosa. Um exemplo do repertório musical que aciona a identificação do grupo de

⁸ “As meninas [Léa, Joana Darc, Andréia, Débora] são todas evangélicas. A gente liga para elas e estão sempre no culto”. Disponível em <<https://camarescura.com/2022/11/16/adirley-joana-entrevista-por-lorenna-rocha/>>. Acesso em 12 de setembro de 2023.

fiéis, composto pela presença majoritária de mulheres negras, é o cântico intitulado “Há uma Saída”, que traz os seguintes versos:⁹

Bem distante eu te vi
Parado a beira do caminho
Cabisbaixo e sem direção
Se sentindo tão sozinho
Coração batendo angustiado em seu peito
Você vive maus momentos

O trecho final do cântico diz: “*Elohim, El Shaddai, Adonai, adore o nome d'Ele / Faz a morte virar vida / Pra tudo tem uma saída / Faz de ti um campeão*”. Nessa passagem da música, a câmera retorna para o rosto de Andréia, que está cantando junto com a congregação, agora com uma expressão mais confiante em seu semblante.

Quase ao final de toda esta sequência passada dentro do templo, as imagens mostram a igreja do lado externo e, desse ponto de vista, as vozes dos fiéis são abafadas por uma forte chuva. Vemos que a rua em frente à igreja é uma via de terra batida e esburacada tomada por uma torrente de chuva e lama. Este cenário desolador, de abandono do Estado e de políticas públicas, é a motriz de um repertório musical que aponta uma resolução metafísica para os problemas e está em flagrante contraste com a cena em que o pastor faz a leitura de um trecho da Bíblia (“Foi-lhe dada uma coroa, e ele saiu vencendo, e para vencer”, Apocalipse 6:2) e, então, incentiva os fiéis a repetirem em voz alta, por sete vezes, a frase “Eu sou mais que vencedor”. Esta frase também é repetida pela personagem Andreia.

Os cânticos evangélicos entoados no plano diegético desta longa sequência na igreja têm uma motivação realista, pois se trata de um repertório típico religioso comum a este ambiente, e também possuem uma motivação composicional, considerando que essas músicas contribuem para revelar o estado de espírito de personagens e nos auxiliam a conhecer melhor suas atitudes e experiências.

Após as expressões musicais do canto amador da personagem Léa e os cânticos coletivos entoados no culto evangélico, outras duas canções muito importantes para nossa análise são entoadas no plano diegético por músicos profissionais da banda de forró eletrônico Muleka 100 Calcinha. No século XXI, os produtores musicais agregaram teclados sintetizadores e guitarras elétricas ao aparato instrumental típico do forró, constituído basicamente de sanfona, zabumba e triângulo. Este processo ocorreu porque “a música de forró acompanhou e aproveitou os movimentos de modernização da música nacional” (EULÁLIO, 2017, p. 5). Esta modalidade contemporânea de forró pode ter um acompanhamento instrumental

⁹ Composição de Fabiano Barcellos, gravada em 2003 pela cantora Shirley Carvalhaes, vinculada à Assembleia de Deus de Belford Roxo (Rio de Janeiro).

diversificado, visto em grupos de grande projeção como Aviões do Forró, ou resumir todo o aparato de acompanhamento harmônico e rítmico em um único teclado eletrônico, como na faixa “Dança do Jumento”, do grupo Família Show, e nas performances do vocalista e tecladista Hailton Henrick e da cantora Mara Alves, integrantes da banda Muleka 100 Calcinha.

Durante o show da banda, Chitara está meio ao público, mas se encontra sentada e sozinha, e, assim como foi observado na cena inicial em que a personagem Andréia é filmada durante um culto evangélico, sua expressão também aparenta distanciamento do ambiente festivo em que se encontra. Outra relação entre a sequência realizada na igreja e o show que ocorre dentro de uma enorme tenda é o cenário exterior depauperado do logradouro público em contraste com as emoções vívidas experienciadas, com auxílio de música, no ambiente interno. Entendemos que, não importa o local onde as personagens estejam, há uma desconexão entre seus desejos e a realidade, suscitando nelas uma primeira sensação de deslocamento e reflexão.

Quando Andréia chega ao local do show, o grupo musical está tocando a canção “Mato Seco em Chamas”, cujos versos falam de uma “*cidade deserta*” onde as “*donas da quebrada*” são “*mulheres lindas, bem arrojadas / seus corpos em chama em plena madrugada*”. Nesse momento, vemos Andréia e Chitara a dançar com seus pares desconhecidos. No entanto, a expressão dos seus rostos ainda parece distante, séria, sem se integrar ao clima festivo. Os rostos de outras mulheres que dançam ali também não indicam uma acomodação ao ambiente de diversão. Se os versos do refrão (“*Essa explosão de sensação, tudo unido em um só coração / Como mato seco em chamas, queimando, explodindo*”) destoam do cenário de rostos amortecidos, a presença dessa canção parece fazer parte de uma cena que destaca as personagens do ambiente geral (“as donas da quebrada”) e ao mesmo tempo enuncia as consequências da opressão social e econômica sofrida pelos habitantes das periferias, em geral, e pelas mulheres, em particular. A utilização da música, aqui, é ao mesmo expressão e contraponto do desejo dos “corpos em chama” e dos rostos femininos distantes e solitários.

Em uma cena próxima ao final do filme, a personagem Chitara e vários motoqueiros estão em torno de uma grande fogueira. Ouve-se, ao fundo, em formato não diegético, uma canção que diz: “*Chitara, rainha da quebrada / Chitara, ela manda na parada / Ela nunca tá de brincadeira / Cuidado com a Chitara, ela é gasolineeira*”. Logo a seguir, vê-se o veículo que transporta a banda Muleka 100 Calcinha se aproximar e, após um corte de edição, já vemos a cantora da banda entoando os mesmos versos em pé, próxima aos demais personagens da cena. Subitamente, a música de tons laudatórios à Chitara começa a dividir o espaço sonoro com um forte e contínuo apito de sirene que sinaliza o toque de recolher.

A presença no filme de uma canção preexistente intitulada “Mato Seco em Chamas” gera uma impressão de contraste entre música e imagem, enquanto a canção que alude diretamente à personagem Chitara e às gasoleiras da narrativa fílmica borra os limites entre ficção e realidade. Aliás, neste filme, há outras situações que diluem as fronteiras dos gêneros de ficção e documentário: Joana Darc Furtado mencionou à produção do filme que, em sua infância, seu apelido era Chitara; Léa Alves costumava cantar nos intervalos de gravação, o que motivou a dupla de cineastas a escolher as mesmas músicas para que a personagem Léa as cantasse em cena; a passeata da candidatura em trio elétrico da personagem Andreia foi filmada na véspera do pleito federal de 2018 que elegeu Jair Bolsonaro, cuja esposa, Michelle Bolsonaro, nasceu no bairro Sol Nascente; os atores e atrizes não profissionais incorporaram a seus personagens boa parte de suas experiências e memórias pessoais; e, a própria narrativa de cunho ficcional do filme, a certa altura, é interrompida para dar lugar a intervenções documentais das vidas de Joana Darc, Léa e Andreia.

Se, conforme nos dizem Andrade e Alves (2020, p. 89), o cinema de pensamento decolonial segue “redistribuindo os lugares, desestabilizando as identidades, dando forma ao barulho por meio da palavra e visibilidade àqueles que antes era invisibilizados”, então podemos inferir que a música presente nos dois filmes aqui analisados potencializam a sua expressão cinematográfica decolonial.

Nas cenas finais do filme, Léa é conduzida na garupa de uma motocicleta e está acompanhada de uma profusão de motoqueiros. Não se trata de uma motociata qualquer, mas sim de uma ocupação do território urbano, espelhando a subversão da segregação inferida em *Branco Sai, Preto Fica*. Ao fundo, ouvimos os versos do rap “DF Faroeste”, gravada em 1998 pelo grupo ceilandense de rap *Mente Consciente*: “*DF Faroeste guerra entre gangues / A molecada crescendo no meio do bang-bang*”.

Esta música usa em sua base musical o tema composto por Ennio Morricone para o filme de “bang-bang à italiana” *Por um Punhado de Dólares* (Sergio Leone, 1964), estilo cinematográfico também chamado de faroeste *spaghetti*. Os ruídos das motocicletas se misturam à rítmica do rap de temática ceilandense e ao som que mimetiza os confrontos dos faroestes. Fecha-se, assim, um filme que desafia os gêneros do drama social, do documentário, da ficção científica e do faroeste com uma música cuja presença é motivada pela transtextualidade. No dizer de Audissino (2017, p. 126), “quando um tipo de música ou um tipo de ação por parte da música é prescrito pelas convenções de, ou para fazer referência a, um determinado gênero cinematográfico [...]”, temos, então, uma motivação transtextual.

Considerações finais

No processo de filmagem, os cineastas Adirley Queirós e Joana Pimenta buscavam estratégias de construir uma ideia de ficção científica “chamando o som para o primeiro plano” (Adirley) e inscrever o som e a performance do filme na memória da cidade (Joana).¹⁰ Avaliamos que o repertório de canções de ambos os filmes aqui analisados ressalta elementos musicais diversificados, mas bastante relacionado com o que afirmam Marcon, Sedano e Raposo (2018, p. 7) sobre a cultura musical historicamente marginalizada pela colonialidade do poder:

A música e a dança advindas destas experiências revelam uma forma de estar no mundo que até algumas décadas atrás era invisibilizada - para além de seus espaços de criação - pela perseguição policial, pela vigilância moral e pelo monopólio das corporações sobre a indústria cultural, a produção e o consumo musical.

Os dois filmes criados para mostrar a face do povo da Ceilândia, ao mesmo tempo que apresentam uma fantasia futurista distópica, carregam em suas trilhas musicais a identidade cultural periférica dos anos 1980 e do século XXI. As histórias de perdas e conquistas, de subjetividades e marginalidades, concluem com reviravoltas que visam uma reparação no presente, ainda que situadas em projeção futurista. O conjunto de músicas ao longo do filme ajudam a revelar os pensamentos das personagens e potencializam a carga dramática da narrativa ao elucidar as ações, ativar memórias e até mesmo ao se contrapor às imagens de uma cena.

Ao passo que, em *Branco Sai Preto Fica*, é construído um artefato constituído por gêneros musicais como forró, rap e funk, três estilos associados à escuta das regiões periféricas das metrópoles representando o cotidiano, as realidades e vivências de suas comunidades, em *Mato Seco em Chamas* as músicas fazem um diálogo com diferentes tipos de canto, o amador, o coletivo e o profissional, e todos estes cantos se articulam com as experiências das populações urbanas historicamente subalternizadas, seja este um canto entoado em uma torre de vigilância, em uma igreja pentecostal ou em um show musical.

Observamos que as diferentes motivações para a inclusão de música em uma cena (realista, composicional, transtextual e artística) não são compartimentos estanques, sem relação entre si. O processo para incluir uma música em cena conjuga razões que acionam as linguagens musicais e verbais de uma canção e também os recursos, referências e objetivos dos criadores do produto cinematográfico. Para dramatizar o cotidiano de segregação e exclusão

¹⁰ Cf. a entrevista completa em <<https://camarescura.com/2022/11/16/adirley-joana-entrevista-por-lorenna-rocha/>>. Acesso em 12 de setembro de 2023.

dos personagens, os realizadores dos filmes recorreram a estratégias de incorporação das experiências musicais das pessoas selecionadas para interpretar as personagens. As canções utilizadas trouxeram diferentes cargas simbólicas inerentes a suas letras, a seus elementos musicais e a sua circulação por determinados espaços sociogeográficos. Vistas no aspecto geral, o conjunto de músicas serviu de motriz de ação política contra-hegemônica. Identificamos que cada música traduz e reflete a cultura da comunidade apresentada em tela e notamos como a música é o dispositivo que mobiliza a vivência política, social e religiosa da periferia, subverte a segregação cultural que encerra seus personagens dentro dos limites periféricos de Ceilândia e representa a escuta musical cotidiana das classes urbanas subalternizadas.

Referências

- AMARAL, Monica Teixeira do. O rap, a revolução e a educação: do Bronx à Primavera Árabe. *Ide: psicanálise e cultura*, São Paulo, v. 36, jan 2013, p. 145-159.
- ANDRADE, Catarina; ALVES, Álvaro. O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial. *Logos*, ed. 55, vol. 27, n. 3, 2020, p. 80-97.
- AUDISSINO, Emile. *Film/Music analysis: a film studies approach*. Londres, UK: Palgrave Macmillan, 2017.
- ARAÚJO, Saulo Furtado de. *Entre garotos e suas equipes: consumo tecnocultural e dinamicidade ético-estética na cena black brasileira*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade de Brasília, 2012.
- BIRMAN, Patricia; MACHADO, Carly. A violência dos justos: evangélicos, mídia e periferias da metrópole. *Rev. bras. Ci. Soc.*, 27 (80), Out 2012, p. 55-69.
- BRANCO Sai, Preto fica. Direção e roteiro: Adirley Queirós. Produção: Simone Gonçalves e Adirley Queirós. Ceilândia-DF, 2014. 93 min.
- CARVALHO, Fábio; SIQUEIRA, Adilson; SCHIAVONI, Flávio. A música como epistemologia contra-hegemônica e decolonial. *II Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*. Anais. São Paulo, 2019, p. 278.
- CARVALHO, Márcia. *A canção no cinema brasileiro*. São Paulo: Alameda, 2015.
- CUNHA, Christina Vital da. Cultura pentecostal em periferias cariocas: grafites e agenciamentos políticos nacionais. *Plural*, 28(1), 2021, p. 80-108.
- EULÁLIO, Mainara. Forró x mercadoria: processo de modernização da música nordestina na cidade de Campina Grande. *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História*, Brasília, 2017.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.
- GONÇALVES, Maria das Graças. O discurso possível da juventude excluída. *Cadernos Penesb*. Revista do Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira. Faculdade de Educação – UFF n. 11, 2009/2010, p. 1-384.
- GORBMAN, Claudia. O canto amador. In: COSTA, Fernando, SÁ, Simone. *Som + Imagem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 23-41.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington, IN: Indiana University Press/British Film Institute, 1987.
- KALINAK, Kathryn. *Film music: a very short introduction*. New York> Oxford University Press, 2010.

- KASSABIAN, Anahid. *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York / London: Routledge, 2001.
- LINS, Artur. “Branco Sai, Preto Fica: A música como potência do comum multitudinal”. In SALLES, M.; CUNHA, P.; LEROUX, L. (orgs.) *Cinemas pós-coloniais e periféricos*, vol. 2. Guimarães: Nós por cá todos bem - Associação Cultural; Rio de Janeiro: Edições LCV, 2020, p. 137-144.
- MAIA, Guilherme; GAMA, Morgana. Ecos pós-coloniais em dois filmes africanos: as canções de Soleil Ô e Touki Bouki. *Revista Eco-Pós*, v. 25, n. 1, p. 16-38, 2022.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.
- MARCON, Frank; SEDANO, Livia; RAPOSO, Otávio. Introdução ao Dossiê “Juventudes e Músicas Digitais Periféricas”. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 7, n. 1, 2018, p. 5-14.
- MATO Seco em Chamas. Direção: Adirley Queirós e Joana Pimenta. Produção: Simone Gonçalves, Andreia Queiroz, João Matos, Julia Alves., 2019. 153 min.
- MESQUITA, Claudia. “O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em ‘Branco Sai, Preto Fica’”. In: ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando. *Catálogo da Mostra Brasil Distópico* realizado na Caixa Cultural. Rio de Janeiro, 2017.
- MUNDY, John. *Popular music on screen: from Hollywood musical to music video*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1999.
- MUSSEL, Felipe Schultz. *A cidade inimiga: o projeto de Brasília e o cinema de Adirley Queirós*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.
- ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patricia. *Hip hop: a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- SALLES, Michelle; CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane (orgs.) *Cinemas pós-coloniais e periféricos*, vol. 1. Guimarães: Nós por cá todos bem - Associação Cultural; Rio de Janeiro: Edições LCV, 2019.
- SANTOS, Gylan. *O significado sociocultural na trilha sonora do filme Branco Sai, Preto Fica*. Monografia. (Iniciação Científica). Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2021.
- SIQUEIRA, Flávia. *A representação social de uma cultura funk e das favelas*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). Universidade Federal do Espírito Santo, 2015.
- TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.
- THOMPSON, Kristin. *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988.
- VILSEKI, Agnes Cristine Souza. “Da nossa memória fabulamos nós mesmos’: ressignificação e politização da raça no filme Branco Sai, Preto Fica”. *O Mosaico*, [S.l.], jun. 2017.
- ZAHL, Paul. Adoração litúrgica formal. In: BASDEN, Paul (ed.). *Adoração ou show?* São Paulo: Editora Vida, 2006, p. 25-60.

Rezas Cantadas de Encomendação das Almas: contatos, influências e elementos multiculturais

Vinícius Eufrásio
Universidade Federal de Minas Gerais
vni_mus@hotmail.com

Edite Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais
editerocha@ufmg.br

Resumo: Na busca pela compreensão acerca das implicações entre os contatos – como pontos de inflexão, influências e repercussões étnicas/multiculturais – presentes na Encomendação das Almas num espaço *ibero-afro-brasileiro*, este trabalho, a partir da análise de transcrições de cantos entoados no ritual extraídos de fontes bibliográficas e oriundos de trabalhos de campo, identifica e analisa elementos que reproduzem misticismos, simbolismos, crenças e valores comuns entre as diferentes matrizes presentes no ritual no âmbito do catolicismo popular. Através dessa abordagem, pretende-se, assim, compreender o contato pluriétnico em torno do rito, como foi capaz de influenciar e modificar as práticas musicais que integram sua realização e identificar os principais aspectos que ilustram o escopo performático como tradição que vem resistindo através do tempo e espaço.

Palavras-chave: Religiosidade popular; Catolicismo Popular; Lamentação das almas; Recomendação das almas; Canto das almas.

Sung Prayers for the Commendation of Souls: contacts, influences and multicultural elements

Abstract: This work aims to understand the implications of the contacts - such as turning points, influences and ethnic/multicultural repercussions - presented in the Commendation of Souls (Encomendação das Almas) in an Ibero-Afro-Brazilian space. Based on the analysis of songs' transcriptions sung in the ritual, taken from bibliographical sources and field recordings, this work identifies and analyses elements that reproduce mysticisms, symbolisms, beliefs and common values to the different matrices present in the ritual, characterizing it in the context of popular Catholicism. We intend to understand the multi-ethnic contacts surrounding the rite, and how it has been able to influence and modify musical practices that integrates its performance. We also identify the main aspects that illustrate this performative scope as a tradition that has resisted through time and space.

Keywords: Popular religiosity; Popular Catholicism; Praying of souls; Recommendation of souls; Song of souls.

Introdução

No espaço religioso luso-brasileiro, o ritual de Encomendação das Almas, particularmente integrado na tradição da cultura popular do catolicismo, tem como característica notória a realização de uma procissão de rezadores que circulam entre diferentes pontos designados como “paradas”. Em cada um destes pontos, entoam orações em forma de lamento em prol de almas que são invocadas, considerando diferentes tipos de mortes, como doenças, afogamentos, isolamento, dentre várias outras possibilidades (EUFRÁSIO; ROCHA, 2016a; 2016b).

Embora, de forma geral, a bibliografia disponível sobre o ritual sugira uma imprecisão sobre o início de sua prática no Brasil (PASSARELLI, 2007), atribui-se à vinda padres da Companhia de Jesus em meados do século XVI. A partir do contato com pessoas escravizadas (nativos e africanos), sobretudo, através dos processos de catequização empregados na evangelização desses povos, o ritual foi integrado e disseminado em várias regiões do território brasileiro, passando por diversos processos de modificação, mantendo, contudo, elementos característicos à sua raiz europeia, especialmente em seus aspectos formais e procedimentais.

Devemos ter em mente os apagamentos e silenciamentos que as culturas não europeias sofreram ao longo da colonização e podemos compreender a falta de documentação de suas práticas culturais como uma evidência disso. Tal situação pode ser vista no estudo de Vinícius Eufrásio sobre as práticas musicais nas formações comunitárias no centro-oeste de Minas Gerais (OLIVEIRA, 2022). O conceito de genocídio está ligado à noção de raça e ao desejo de exterminar um grupo racial minoritário. Já o conceito de etnocídio se refere ao aniquilamento da identidade cultural de um povo. Dessa forma, trata-se de um processo pelo qual os estilos de vida e as formas de pensamento de povos que são distintos de um grupo dominante são sistematicamente combatidos ou erradicados (CLASTRES, 2004). Ainda neste sentido, o conceito de epistemicídio pode ser compreendido como um dos mecanismos fundamentais dos violentos processos de conquista e subjulgo do projeto civilizador europeu e tal noção está ancorada na ideia do colonizador como construtor de identidades para si e para os outros, aqueles que não pertencem à sua identidade (BARBOSA, 2020).

Claude Lévi-Strauss lembra, em *Raça e história*, como os índios das Ilhas da América Central se perguntavam se os espanhóis recém-chegados eram deuses ou homens, enquanto os brancos se interrogavam sobre a natureza humana ou animal dos indígenas. Quem são, por outro lado, os praticantes do etnocídio? Quem se opõe à alma dos povos? Em primeiro lugar aparecem, na América do Sul, mas também em muitas outras regiões, os missionários. Propagadores militantes da fé cristã, eles se esforçam por substituir as

crenças bárbaras dos pagãos pela religião do Ocidente. A atitude evangelizadora implica duas certezas: primeiro, que a diferença — o paganismo — é inaceitável e deve ser recusada; a seguir, que o mal dessa má diferença pode ser atenuado ou mesmo abolido. É nisto que a atitude etnocida é sobretudo otimista: o Outro, mau no ponto de partida, é suposto perfectível, reconhecem-lhe os meios de se alçar, por identificação, à perfeição que o cristianismo representa (CLASTRES, 2004, p. 57).

A Encomendação das Almas, manifestação característica dos dias da Quaresma ou da Semana Santa, tem como principal fundamento a crença medieval na existência do purgatório e na necessidade de se rezar pelas almas em sofrimento, em súplica a Deus para alívio de suas penas. Essa celebração ritualística, que ainda se encontra vigente na cultura do catolicismo popular brasileiro, manteve-se através de várias diásporas difundidas por processos de apropriações e expropriações transfronteiriças, provenientes de contatos étnicos diversos. No Brasil, em particular, foi apropriada e reinterpretada por afrodescendentes, brancos e indígenas, caracterizando esta prática como um ritual *afro-luso-brasileiro*. Assim, repleto de benditos, incências e outros cantos denominados pelos praticantes como “rezas cantadas”, a Encomendação traduz procedimentos cerimoniais que ilustram aspectos de uma prática comum entre diferentes povos, especialmente se considerarmos seus elementos textuais, características melódicas, instrumentais e identitários de cada localidade.

Esta prática foi amplamente disseminada em todas as regiões brasileiras (PEDREIRA, 2009; OLIVEIRA, 2017), cujas pesquisas atestam diferentes contatos e trânsitos populacionais que influenciaram a configuração atual do ritual, dados os diferentes processos de apropriação e expropriação ocorridos em cada local (EUFRÁSIO; ROCHA, 2016a). Na sequência de uma pesquisa mais ampla (OLIVEIRA, 2017), que partiu de um extenso levantamento bibliográfico e um trabalho etnográfico com grupos de rezadores residentes e atuantes em comunidades do centro-oeste de Minas Gerais, este trabalho apresenta uma análise de alguns dos elementos que inferem a *luso-afro-brasilidade* da Encomendação das Almas. A partir do trânsito cultural nas celebrações, essas tradições ritualísticas configuram-se por suas raízes em matrizes étnicas diversas e que, a partir da miscigenação e de câmbios culturais, geraram transformações de grande proporção em fazeres que hoje se refletem enquanto pluriétnicos.

Contatos e Influências

Embora o levantamento realizado sobre a Encomendação das Almas não ofereça informações precisas e nem dados específicos sobre quando e como o rito começou a ser praticado no Brasil, essa tradição proveniente de raízes Ibéricas está relacionada com formas mediterrâneas de lamento, as quais teriam sido trazidas para o Brasil através do colonialismo

português, especialmente com a vinda dos missionários Jesuítas, mas que se configurou em solo brasileiro como uma manifestação característica do catolicismo popular¹ ao adquirir proximidade com cosmovisões indígenas e religiões de matriz afro (PEDREIRA, 2010a, p. 2).

A inserção desta prática como uma das expressões da doutrina católica imposta pelos padres da Companhia de Jesus – a fim de disciplinar e evangelizar os indígenas e as pessoas trazidas da África para serem escravizadas, bem como seus descendentes – reforça como mote a noção de uma existência e realidade pós-morte, do purgatório, e a ideia de pecado mortal para a alma, induzindo os “novos evangelizados” a agirem conforme determinadas normas e padrões (PAES, 2007).

No contexto interiorano, a dimensão religiosa do sertão se constituiu no decorrer de um processo de tradução cultural e de ajustes simbólicos a partir do encontro entre catolicismo ibérico e cosmologia indígena nas aldeias missionárias fundadas pelos jesuítas nos séculos XVII e XVIII, e teve sequência com as missões capuchinhas junto à população “cabocla” até o século XIX (POMPA, 2004, p. 72).

O rito de Encomendação das Almas surge, assim, acompanhado de um caráter de doutrinação, na tentativa de transformar os hábitos tidos como pecaminosos de escravos e demais habitantes das vilas, nomeadamente sacerdotes, os quais viveriam em desacordo com os preceitos da Igreja Católica. A título de exemplo, em suas situações de união/casamento que não eram controladas pela instituição, além de não praticarem a confissão de seus pecados regularmente, o que servia como forma de controle dessa evangelização (PAES, 2007, p. 45). Neste quadro, a Encomendação das Almas contribuía para a adoção de comportamentos orientados segundo os valores morais do catolicismo.

O ato de encomendar almas, como prática cultural, não foi atribuído a grupo étnico específico (SOARES, 2014, p. 11), considerado enquanto formação cultural resultante do contato de diferentes povos. Desde que este ritual passou a ser praticado no Brasil, ainda nos tempos da colonização, ocorreram inúmeros trânsitos culturais entre as várias etnias que representam a população do país desde a época em que era uma colônia.

1 Sobre a configuração deste tipo de catolicismos, Evandro Flausino (*apud* DUARTE, 2016, p. 39–40) entende que, com o passar do tempo, esses rede de práticas específicas foi se auto-organizando e se disseminando nas vastidões da colônia através de inúmeras entidades formais como as Irmandades e Confrarias, e um número ainda maior de entidades informais, mas fortemente atuantes como Reisados, Festas, Danças e Rezas. Essa “auto-organização” fomentou ainda o surgimento de “ministros” leigos como os rezadores e os “beatos”, os benzedores e os eremitas, os festeiros e os cantadores. Edificou santuários, ergueu oratórios, plantou “Santas Cruzes”, edificou capelas, formou ermidas, criou romarias e congregou multidões. Disseminado pelo território brasileiro, o Catolicismo Popular configurou-se em uma vastíssima gama de devoções, um emaranhado de práticas, repleto de normas e costumes não escritos nem codificados. Todos os seus “devotos” se auto afirmavam católicos, mas suas práticas comparadas com as do Catolicismo “Oficial” eram às vezes tão discrepantes que chegavam a parecer outra religião.

A pluralidade étnica presente entre os indivíduos praticantes do ritual pode ser ponderada a partir de pesquisas sobre essa manifestação em determinadas comunidades remanescentes de quilombos (PAES, 2007; SOARES, 2013, 2014), comunidades cafuzas (WELTER, 1999) e também em comunidades mineiras, nas quais os encomendadores de almas são advindos de diferentes ascendências (EUFRÁSIO; ROCHA, 2016a; 2016b). No município de Oriximiná (estado do Pará), por exemplo, há descendentes de diferentes grupos étnicos e sociais que interagem entre si em virtude do rito de Encomendação das Almas, embora sejam descendentes de portugueses, italianos, afro-brasileiros remanescentes de quilombos e de distintas populações indígenas. Estes indivíduos, independentemente de suas raízes, participam de uma mesma comunidade através de relações de parentesco, amizade e compadrio (SOARES, 2013, p. 33–36).

Os preceitos existentes em torno deste ritual abarcam diferentes convicções e traços simbólicos de tradições orais que foram transmitidas através de constantes processos de apropriação e expropriação vivenciados por diferentes grupos sociais ao longo de vários processos histórico-comunitários² de transmissão da memória³, como: a presença de várias etnias indígenas, de missionários colonizadores europeus, de africanos trazidos como escravos e também os fluxos migratórios internos de pessoas desde o Sul ao Nordeste brasileiro (SOARES, 2013, p. 262).

A hibridação étnico-cultural, firmada fortemente pelas várias etnias trazidas e escravizadas da África e genericamente referidas como povos *bantu* e *sudanenses*, integrava os grandes grupos linguísticos e culturais compostos por diferentes povos, aldeias, confederações e reinos da África Centro-ocidental que, no decorrer de séculos, influenciou a consolidação dos costumes e manifestações deste ritual em solo brasileiro. Numa outra perspectiva, encontravam-se também os contatos com os distintos grupos e diversas etnias de povos nativos que já viviam e habitavam em suas aldeias, no território que hoje denominamos como Brasil. Através de variadas e desconhecidas dinâmicas e situações sociais que permearam os contatos culturais entre estes grupos nativos com colonos e africanos escravizados, podemos reconhecer vestígios de sua cosmologia nos costumes que vieram a fazer parte do que hoje é reconhecido como a Encomendação das Almas.

2 Processos nestes sentidos podem ser observados nos trânsitos intercomunitários que puderam ser documentados ao longo dos anos no interior de Cláudio/MG (OLIVEIRA, 2017).

3 Ver o trabalho de Jan Assmann (2008).

Repercussões: do trânsito migratório à consolidação

O ato de encomendar almas, como processo migratório que se expandiu no Brasil através de seus praticantes (EUFRÁSIO; ROCHA, 2016a, p. 6), permitiu múltiplos contatos culturais que, pela memória e esquecimento e diversos processos de apropriação e expropriação (EUFRÁSIO, 2018), influenciaram a transformação não somente de sua prática, mas também na forma como é designado em cada local. Assim, o termo Encomendação das Almas encontra-se referido na bibliografia especializada como: Recomendação das Almas, Procissão das Almas, Sete Passos, Procissão da Penitência (PAES, 2007), Lamentação das Almas (PEDREIRA, 2009, 2010a, b), Alimentação das Almas (BORGES; MAURÍCIO; SANTOS, 2011; PAES, 2007), Folia das Almas (NASCIMENTO, 2007), Ementa das Almas, Amenta das Almas (ÁVILA, 2014; CARVALHINHO, 2010; PORTO, 2014), Solfa das almas, Deitar das Almas, Pregão das Almas, Botas as Almas, Botar a loa (PAES, 2007).

À medida em que o ritual foi sendo disseminado no interior do Brasil, muitas formas de manifestação foram surgindo, dentre as quais é possível destacarmos basicamente duas categorizações mais gerais: 1) “Primitiva”, contendo autoflagelação enquanto ato penitencial e 2) “Típica”, sem a ocorrência de autoflagelação (PASSARELLI, 2007). A primeira supostamente em via de desaparecimento e a segunda identificada como o tipo de prática mais difundida em território brasileiro, sobretudo em localidades interioranas (OLIVEIRA, 2017).

Ao propor a distribuição geográfica do rito no Brasil enquanto “primitiva” (com flagelação) e “típica” (sem flagelação), Ulisses Passarelli (2007), aponta dados sobre sua recorrência nos séculos XIX e XX, propondo um mapeamento preliminar. Neste sentido, o autor argumenta que o tipo de rito denominado como “primitivo” poderia ser encontrado no estado de Minas Gerais (em Ibipetuba, Itabira e Serro); na Bahia (em Canudos Pilão Arcado e Xique-Xique); no Rio Grande do Norte (em Natal); no estado de São Paulo (em Itanhaém); no Pernambuco (em Juazeiro); no estado do Alagoas (em Água Branca); e no Ceará (em Crato, Caldeirão, Jardim, Barbalha, Jamacaru, Brejo Santo).

Embora os estudos de cunho musicológico encontrado sejam especialmente frutos de pesquisas realizadas em Portugal (DIAS, DIAS, 1958; CARVALHINHO, 2010; EUFRÁSIO; ROCHA, 2016a; ABRUNHOSA, 2017), no Brasil, apenas a partir de 2015 foram identificadas produções bibliográficas sobre a Encomendação das Almas tendo como objeto de estudo as práticas musicais em seus diferentes aspectos. No referencial levantado, contudo, somente alguns trabalhos contêm, por exemplo, transcrições musicográficas das rezas cantadas ou

etnografias sob uma perspectiva musical (OLIVEIRA, 2017), o que fragiliza as possibilidades de análise das características, seja na perspectiva de buscar pontos comuns ou elementos identitários das manifestações e seus trânsitos.

Os tipos de referências pesquisadas remetem tanto à identificação de fontes documentais desde o séc. XVIII (EUFRÁSIO; ROCHA, 2017), publicações literárias desde meados do séc. XX (como relatos vários), quanto acadêmico-científicas mais preponderantes a partir do séc. XXI em diversas áreas e perspectivas, como Antropologia (em alguns casos, a partir de uma abordagem musical), Ciências Ambientais, Comunicação, Educação, Estudos da Religião, Geografia, História, Letras, Psicologia e Turismo (EUFRÁSIO; ROCHA, 2015, p. 7).

Ainda que existam relatos e registros sobre a manifestação deste ritual em todas as regiões brasileiras (PEDREIRA, 2009; EUFRÁSIO; ROCHA, 2016a), as características particulares, dentro de um quadro geral, abrem um amplo leque de possibilidades para identificação deste rito como variados tipos de Encomendação das Almas. As principais referências bibliográficas sobre o ritual focam em determinados locais nos Estados do Amazonas, Bahia (sobretudo ao espaço que compreende a Chapada Diamantina), Goiás, Minas Gerais, Pará, Paraná, Rondônia, São Paulo e Sergipe.

Mesmo com os diferentes trânsitos geográficos das celebrações de Encomendação das Almas ao longo dos séculos, celebradas por diferentes grupos e adquirindo configurações e características próprias em cada localidade, podemos identificar, nas rezas cantadas que integram as práticas, um núcleo de elementos que, mesmo suscetíveis a variações no âmbito de cada comunidade, possibilitam a caracterização deste tipo de manifestação da religiosidade popular.

As rezas cantadas: aspectos multiculturais

Os cânticos utilizados na Encomendação das Almas ou rezas cantadas, assim como referido pelos próprios praticantes, é o elemento sonoro que inevitavelmente se encontra presente na realização do rito, embora, a depender de cada grupo de rezadores, surja com muitas variações nas suas estruturas melódicas e textuais. As variantes desta manifestação religiosa ocorrem de acordo com cada região em que se propagou, adaptando-se à cultura local (PEREIRA, 2005, p. 144).

Através da revisão bibliográfica sobre o ritual (PAES, 2007; PEDREIRA, 2010a; PEREIRA, 2005, p. 138–155), da experiência etnográfica e a partir de várias referências videográficas, esta pesquisa demonstrou a existência de várias alterações no modo como os praticantes do rito entoam suas rezas. As variações locais, na maioria das vezes, alteram a melodia, a rítmica

e o texto entoado. Embora estes elementos modificados surjam remodelados, geralmente, mantêm traços comuns, como o caráter expressivo e objetivos similares representados em seus versos, pois são estes que têm a função ritualística de indicar ações e procedimentais sagrados a serem cumpridos durante a celebração.

O ato de rezar cantando é considerado pelos encomendadores como um elemento indispensável ao ritual, pela finalidade comunicativa dos vivos com os mortos (PEDREIRA, 2009, 2010a, 2010b; OLIVEIRA, 2017). Assim, as rezas cantadas são apresentadas neste estudo como um dos pontos essenciais para compreensão do escopo musical que ilustra o contato entre povos no âmbito desta manifestação ritualística que tem como foco o sobrenatural. Enquanto elemento sobre-humano ou transcendente, a partir do trabalho de campo efetuado em comunidades da região centro-oeste de Minas Gerais, foi possível entender como as almas daqueles que já faleceram e as divindades mencionadas nas rezas cantadas são relevantes na memória coletiva do grupo estudado.

A produção bibliográfica existente demonstrou que diferentes grupos expressam suas orações de formas distintas. Entretanto, não foi possível realizar uma análise musicográfica sobre a forma como as rezas cantadas no ritual estão configuradas sonoramente, pois a maior parte dos trabalhos encontrados foram realizados sob perspectivas que não trazem descrições – ou até mesmo transcrições – de materiais musicais que possibilitassem comparações ou outros tipos de análise de seus aspectos sonoros.

O trabalho de Carolina Pedreira (2010a, p. 23), apresenta três categorias de rezas entoadas pelas encomendadoras da Chapada Diamantina nos municípios de Andaraí, Mucugê e Igatu. Essas rezas, nativamente denominadas como *benditos*⁴, surgem classificadas como: *Bentido de entrada*; *Bendito-louvado-seja*; *Benditos hagiológicos*. Estes últimos narram a história de Cristo, santos e santas, e ressaltam as muitas titulações dadas à Nossa Senhora, atribuições pessoais e feitos heroicos. Nessa pesquisa, é indicado que em Andaraí e Mucugê, os *Benditos de entrada* e *Bendito-louvado-seja* são sempre cantados em sequência, no entanto, em Igatu, o primeiro não é rezado, demonstrando que não há homogeneidade nas práticas desta tradição nem mesmo em localidades próximas (PEDREIRA, 2010a).

Numa perspectiva de observação etnográfica (SEEGER, 2008; PIEDADE, 2008), nos povoados no entorno de Cláudio/MG, os participantes também não denominam classificações para as rezas que cantam, vindo a utilizar somente da designação genérica de *reza*. Uma análise de cerca de três anos lidando com o repertório destes grupos em campo nos possibilitou considerar que estes realizam ao menos três distinções de categorias específicas,

4 De acordo com Carolina Pedreira (2010a, p. 23), a denominação “bendito”, segundo definições nativas, abrange todos os tipos de rezas que ocorrem durante o ritual.

embora não as nomeiem diretamente. Neste sentido, para fins analíticos, propomos: 1) *Rezas/Cantos de Pedidos* - primeira reza a ser entoada diante de qualquer ponto de parada⁵, repetida pelo menos três vezes a cada parada do grupo, principalmente quando os encomendadores chegam diante de residências⁶, e que traduz os procedimentos e as intenções do ritual, tendo como aspecto marcante o ato de pedir cantando por orações específicas em prol de determinados tipos de almas; 2) *Rezas/Cantos de Fechamento* – que geralmente consistem em benditos⁷ entoados após as três repetições do canto de pedidos; 3) *Rezas/Cantos de Agradecimento* - canto que não ocorre em todas as paradas, mas somente naquelas em que o anfitrião da residência acolhe o grupo de encomendadores com um lanche. Este último tipo de reza cantada é entoada após os rezadores realizarem o canto de fechamento e se alimentam em silêncio, cantando para encerrar aquela parada e deixar o local⁸.

Fig. 1: Transcrição do Cântico Para as Almas em Redenção da Serra/SP



Fonte: Transcrito por Alceu Maynard Araújo (2004, p. 515)

Ao analisarmos excertos de textos que exemplificam as rezas que são cantadas na Encomendação das Almas, transcritas a partir de abordagens sobre o rito em distintas localidades do Brasil, embora possuam constituições melódicas distintas, podem ser consideradas como *rezas/cantos de pedidos*, ilustrando, um elo comum da partilha multicultural no âmbito deste rito. A transcrição apresentada por Alceu Maynard Araújo (2004, p. 515), recolhida em Redenção da Serra/SP (Fig. 1), pode ser categorizada como um

5 Nome dado aos locais onde o grupo de encomendadores realiza suas rezas. O ritual tem, geralmente, como ponto de partida uma igreja, um cruzeiro ou um cemitério, devendo passar por um número ímpar de paradas em cada noite de sua realização (3, 5, 7, ou 9), podendo estas serem casas de devotos, encruzilhadas, cruzeiros, capelas, igrejas, cemitérios ou locais onde pessoas que faleceram.

6 Há a possibilidade dessas paradas ocorrerem diante de igrejas, cemitérios, cruzeiros e encruzilhadas.

7 Aqui o termo bendito surge com uma conotação diferente da expressa por Carolina Pedreira, pois é aqui compreendido enquanto canto religioso de cunho popular (DUARTE, 2016, p. 102), ou reza cantada que geralmente se inicia com louvação “bendito louvado seja”, comum ao meio rural em práticas devocionais caseiras ou em procissões (ARAÚJO, 2004, p. 499).

8 É comum que o devoto que agradeceu os rezadores com um lanche, após o momento de agradecimento, se junte ao grupo para prosseguir com a Encomendação.

canto/reza de pedido, pois através deste, os encomendadores apresentam solicitações pelas orações *Pai Nosso* e *Ave Maria* em prol das almas do cemitério⁹.

O segundo exemplo, surge a partir da pesquisa de Carolina Pedreira (2010a, p. 24), que apresenta em seu trabalho a transcrição de um texto dentre os que são entoados nos ritos na região da Chapada Diamantina. Podemos considerar tal excerto como *canto/reza de pedidos*, pois, embora a autora não trate os pedidos como categorias determinadas, esta apresenta-nos as preces pedidas no canto/reza transcrito como “oferecido a um conjunto de almas específico” (PEDREIRA, 2010a, p. 24), possibilitando assim esta conceituação.

Reze outro pai-nosso
Com a sua ave-maria, ô irmão das almas
Com a sua ave-maria, ô irmão das almas [coro]
Para toda aquelas almas
Das nossas obrigação, ô irmão das almas
Das nossas obrigação, ô irmão das almas [coro]
Reza, reza irmão meu
Peço pelo amor de Deus, ô irmão das almas
Pra todos que já morreu, ô irmão das almas [coro]
(PEDREIRA, 2010a, p. 24).

Outro exemplo transcrito, o qual pode ser categorizado enquanto *canto/reza de pedido*, é apresentado por Ana Cristina Lima da Costa em sua dissertação (2012, p. 180), sobre o rito em Oriximiná no estado do Pará. Embora o texto apresente pontos comuns aos exemplos anteriores, novamente não há uma homogeneidade de procedimentos em relação ao rito, visto que, segundo a transcrição apresentada sobre esta localidade, o *canto/reza de pedidos* expressa a intenção de se rezar para mais tipos de almas do que os excertos apresentados anteriormente.

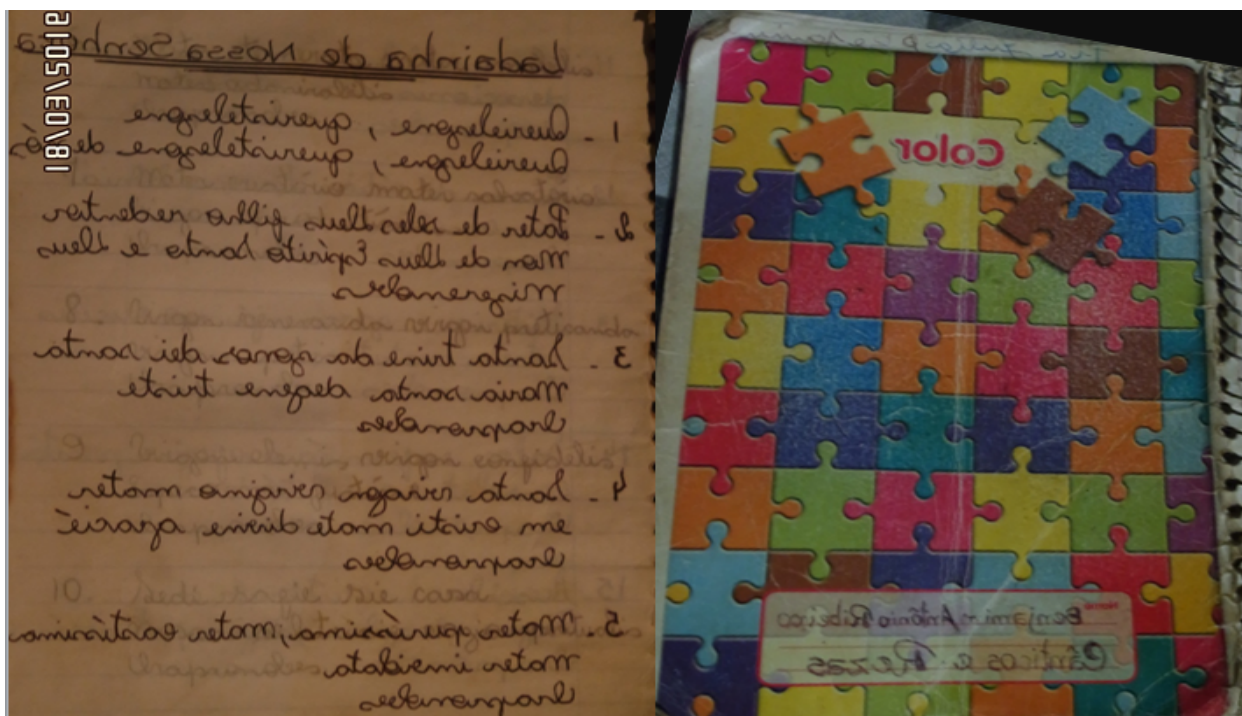
Pai e Nosso
Rezamos um Pai Nosso e uma Ave Maria, (Padre)
Para a sagrada morte e paixão de nosso senhor Jesus Cristo, (todos)
Rezamos um Pai Nosso e uma Ave Maria, (Padre)
Para as almas santas benditas, (todos)
Rezamos um Pai Nosso e uma Ave Maria, (Padre)
Para as almas necessitadas, pelo amor de Deus, (todos)
Rezamos um Pai Nosso e uma Ave Maria, (Padre)
Para as almas que estão na pena do fogo do purgatório, (todos)
Rezamos um Pai Nosso e uma Ave Maria, (Padre)
Para as almas que estão em pecado mortal, (todos)
Rezamos um Pai Nosso e uma Ave Maria, (Padre)
Para as almas que estão nas ondas do mar, (todos)
Rezamos um Pai Nosso e uma Ave Maria, (Padre)
Para as almas de nossos pais e de nossas mães (todos)
(COSTA, 2012, p. 180).

⁹ Embora a transcrição e o relato apresentados não evidenciem pedidos para outro tipo de alma além das almas do cemitério e nem as três repetições tradicionais, a experiência em campo, acompanhando rituais de encomendação, leva a supor que tais procedimentos ocorrem também em Redenção da Serra/SP, contudo não foi considerada pelo autor ao transcrever na sua narrativa. É comum que no *canto/reza de pedido* altere-se, no texto entoado, a intenção em relação ao tipo de alma à qual se pretende beneficiar, no entanto, a melodia permanece a mesma em cada uma das repetições. Este fato pode ter levado o autor a registrar apenas seus primeiros versos, visto que seu trabalho, aparentemente, não constitui uma abordagem musicológica do ritual, mas sim, descritiva.

Em todos os exemplos apresentados, embora sejam representações locais distintas e geograficamente distantes, permite constatar a recorrência de solicitações pelas orações *Pai Nosso* e *Ave Maria* em prol dos tipos de almas que os participantes dos ritos acreditam necessitar orações. Ambas são orações tradicionais do catolicismo, elemento característico da difusão do rito via Península Ibérica, presentes na liturgia do rito latino e nas devoções paralitúrgicas, e que aparece como ponto fulcral nos *cantos/rezas de pedidos* exemplificadas acima, ilustrando aspectos que atualmente podemos considerar como multiculturais em um rito pluriétnico.

Outro exemplo capaz de demonstrar as influências multiculturais no âmbito deste rito está representado nas expressões típicas de determinadas tradições religiosas pertencentes à antiga liturgia católica expressas em celebrações que ocorrem distantes do controle canônico¹⁰. Neste caso, a integração do *Kyrie Eleison* na *Ladainha de Nossa Senhora* encontrado no caderno de *Cânticos e Rezas* de Sr. Benjamin¹¹, demonstra aspectos de uma inter-relação cultural (Fig. 2).

Fig. 2: Caderno de Cânticos e Rezas do Senhor Benjamin (Seu Bêjo)



Fonte: Acervo Pessoal

10 Manuscritos de rezas cantadas de Encomendação das Almas localizados em acervos brasileiros possibilitam considerar ou problematizar a performance das orações em relação à própria liturgia e sua aproximação, tempos atrás, com a Igreja Católica (EUFRÁSIO; ROCHA, 2017).

11 Conhecido como Seu Bêjo, rezador do povoado de Machadinho, no entorno de Cláudio/MG e líder da *Encomendação das Almas* local.

Ao considerarmos os textos das rezas cantadas, os aspectos simbólicos e místicos presentes no rito de Encomendação das Almas, principalmente nas *rezas/cantos de pedidos*, surgem como um elemento musical que compõe a operacionalização do cerimonial. Trata-se também de um elemento cujo significado expresso não pode ser encontrado unicamente na produção sonora, especialmente por estar simultaneamente imbricado no contexto cultural e nas crenças religiosas que envolvem sua prática, fundamentando seus procedimentos e ações no âmbito do ritual. De forma particular, o as rezas cantadas são consideradas como ponto basilar e culminante para a comunicação com o outro mundo, concebido como componente essencial para que as preces alcancem o contato com o divino.

Considerações finais

Quaisquer expressões artísticas (e aqui incluímos as de cariz performático e religioso), se vistas e analisadas tendo em perspectiva as culturas em que são produzidas, fazem sentido por se relacionarem diretamente com uma sensibilidade que elas mesmas ajudam a criar (GEERTZ, 2014). Nesse âmbito, este trabalho relaciona a prática de Encomendação das Almas que ocorre no Brasil com o processo de colonização e exploração de mão de obra escrava que, a partir de um contato migratório, resultou em intensos processos de apropriação e expropriação cultural, provocando a disseminação do ritual pelo território do país e transformando algumas de suas características a cada recorrência em nova localidade. Contudo, também pudemos verificar que essas práticas, embora distintas, mantêm elementos comuns que nos possibilitam identificar, caracterizar e delimitar ações que correspondem à manifestação deste rito.

A partir da análise das rezas cantadas coletadas nas transcrições realizadas por autores que trabalharam com povos de localidades distintas, pudemos identificar que, mesmo através de distâncias temporais e geográficas, as recorrências do rito possuem uma base simbólica que não se esvaneceu diante dos contatos e influências pelas quais passou, configurando-se assim, atualmente, como um rito que, embora possua matrizes estrangeiras, pode ser considerado como uma manifestação tipicamente brasileira. Tal concepção sobre a Encomendação das Almas aparece no cenário da religiosidade popular como uma expressão tradicional de valores sacros resultantes das misturas de diversas cosmovisões que fizeram contato através de processos não lineares de apropriação e expropriação cultural e que, como consequência, mutuamente se transformaram.

Os aspectos multiculturais existentes no ritual de Encomendação das Almas são identificados neste trabalho tendo em perspectiva os textos que são entoados durante as rezas cantadas. A partir desses, podemos localizar elementos que remetem ao catolicismo romano e, ao

mesmo tempo, à valorização da ancestralidade comum à cosmovisão afro. Por sua vez, essa valorização se manifesta sincreticamente na ideia de devoção às almas estampada em um fundo cristão devido ao contexto histórico de demonização e perseguição às crenças relacionadas ao universo africano. Neste sentido, devemos ter em mente que, em meio à complexidade que envolve contextos religiosos e culturais específicos, o sincretismo é também uma resposta adaptativa e de resistência a forças dominantes, podendo funcionar como instrumento estratégico nas situações de contato assimétrico (CASTRO, 2007), conforme já demonstrados em estudos anteriores sobre as práticas de Encomendação das Almas em comunidades do centro-oeste mineiro (EUFRÁSIO; DUARTE; ROCHA, 2018).

Sabemos que, na religião e na cultura popular, ocorrem sempre adaptações a novas circunstâncias e contextos, fusão de manifestações de diferentes origens, mudanças que não são devastadoras ou incoerentes como pode ser imaginado pela lógica cartesiana. Cremos ser fertilizante a influência mútua entre tradições distintas, daí a importância e o interesse de se continuar repensando o sincretismo e outros conceitos similares. Devido ao mito da pureza original, a ideia de mistura, geralmente é considerada como um aglomerado indigesto, sobretudo em relação às religiões [...] podemos considerar que, em sociedades como a nossa, o sincretismo pode ser considerado como fato social total, relacionado com instituições religiosas, políticas, familiares, econômicas, estéticas, culturais, que, ao mesmo tempo é imposto e voluntário. A sociedade brasileira é complexa e se caracteriza pelo encontro e a mistura entre povos e culturas diversas, e este encontro é enriquecedor. Assim a mistura e o sincretismo constituem elemento central em nossa sociedade, como pode ser evidenciado, entre outros aspectos, nas religiões e na cultura popular (FERRETTI, 2014, p. 30).

Em outros trabalhos em que abordamos o ritual sob perspectivas distintas¹², evidenciando elementos da operacionalização do ritual para além de elementos de matrizes romanas e afro, identificamos outros elementos que ilustram aspectos multiculturais e que se relacionam com práticas mágico-pagãs, a saber: a realização exclusivamente noturna; a presença de objetos aos quais os participantes conferem poderes místicos, assim como forma e função de amuletos; realização de benzições; simbolismos associados aos números 3, 5, 7 e 9; resquícios dos antigos cultos aos mortos realizados na Europa medieval e relações com determinadas práticas mortuárias de povos indígenas.

É importante reconhecermos que a complexa teia de relações históricas no espaço ibero-americano não se limita a uma oposição elementar entre metrópole e colônia, conforme concebidas por uma análise ainda rígida que as considera entidades inamovíveis e isoladas

12 Ver demais trabalhos produzidos pelos autores (EUFRÁSIO; ROCHA, 2015; 2016a, 2016b), bem como a dissertação de mestrado de Vinícius Eufrásio, intitulada "Cantá Pras Alma": a reza cantada do ritual de Encomendação de Almas (OLIVEIRA, 2017), produzida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

uma da outra, negligenciando que toda interação emerge de um processo repleto de dinâmicas e impactos culturais. Neste contexto particular, estamos diante de uma interação multifacetada de elementos que formam uma dinâmica intercultural, onde seria impróprio ignorar a existência de conflitos de interesses entre diferentes classes e grupos étnicos inseridos em uma estrutura social hierárquica, bem como os distintos particularismos regionais existentes no Brasil (NERY; LUCAS, 2013).

Consequentemente, para que possamos compreender de forma mais ampla o espectro das relações multiétnicas e culturais, torna-se essencial a identificação e a análise de mais referências e fontes documentais, apoiadas por uma abrangente pesquisa de campo intercontinental. Desta maneira, futuramente, poderemos alcançar um entendimento mais aprofundado de como trânsitos sociais foram capazes de influenciar e moldar valores culturais e religiosos que provocaram tantas transformações significativas de sentidos e valores na vida das pessoas.

Em suma, embora as pesquisas sobre essa manifestação tenham sido aprofundadas e o mesmo venha sendo objeto de estudo também na musicologia, o ritual de Encomendação das Almas é uma prática sobre a qual ainda temos um vasto campo de estudo, sobretudo em fontes documentais que possam revelar dados de sua história e disseminação pelo Brasil, pois, na tradição deste rito, é possível identificar, além da relação entre a religiosidade e a musicalidade do povo, aspectos de sua formação social e cultural expressos, especialmente, através de seu modo particular de professar a fé.

Referências

- ABRUNHOSA, M. A. G. M. de. O ritual da “Encomendação das Almas” nos Conselhos do Fundão e Indanha-a-Nova. In D. Raposo, J. Neves, F. Pinho, & J. Silva (Eds.), *Investigação e Ensino em Design e Música: Vol. 1* (1ª, pp. 369-372). Edições IPCB -Instituto Politécnico de Castelo Branco, 2017.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional II: danças, recreação e música*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* (Trad., pp. 109-118). New York: De Gruyter, 2008.
- ÁVILA, Cristian Pio. Os Encomendadores de Almas em Maués: Os mortos andam entre nós. *Revista Ñanduty*, v. 2, n. 2, p. 44-54, 12 fev. 2014.
- BORGES, M C V; MAURÍCIO, J C; SANTOS, M F J. Caminhando com as almas: A alimentação das almas no agreste sergipano. *Scientia Plena*, v. 7, n. 1, p. 1-11, 2011. Disponível em: <<http://www.scientiaplena.org.br/sp/article/viewFile/94/101>>.
- CARVALHINHO, Miguel Nuno Marques. *Música de tradição oral em Alcongosta, Alpedrinha, Casal da Serra, Castelo Novo, Lourical do Campo, S. Vicente da Beira, Soalheira e Souto da Casa*. 2010. 1-740 f. Universidad de Extremadura, 2010.

- CASTRO, Josué Tomasini. A política dos fenômenos sincréticos: poderes, apropriação e resistência. *Revista Pós Ciências Sociais*, v. 4, 2007.
- CLASTRES, Pierre. Do etnocídio. In: *Arqueologia da Violência: pesquisas de antropologia política*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COSTA, Ana Cristina Da. *A Morte e a Educação: Saberes do Ritual de Encomendação das Almas na Amazônia*. 2012. 0-184 f. Universidade do Estado do Pará, 2012.
- DIAS, M.; DIAS, J.. *A Encomendação das Almas* (1ª). Centro de Estudos de Etnologia Peninsular - Universidade do Porto, 1953.
- DUARTE, Fernando Lacerda Simões [UNESP]. Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013). 2016.
- EUFRÁSIO, Vinícius; DUARTE, Fernando Lacerda Simões; ROCHA, Edite. O ritual de Encomendação das Almas nos povoados rurais do município de Cláudio, em Minas Gerais: crise, renitência, memória, preservação e salvaguarda. *Revista Desenredos*, Volume 29, 159-178. Disponível em: http://www.desenredos.com.br/desenredos21_18.html. Acesso em: 31/01/2024.
- EUFRÁSIO, Vinícius; ROCHA, Edite. A reza cantada do ritual de Encomendação das Almas: correspondências entre determinadas realidades luso-brasileiras. 2016a, Belo Horizonte: UFMG - UEMG, 2016.
- _____. O ritual de Encomendação das Almas: aspectos de uma prática lusobrasileira. 2016b, Belo Horizonte: ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2016. p. 9.
- _____. O ritual de Encomendação das Almas: A produção bibliográfica e audiovisual digital no Brasil e em Portugal. 2015, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais e Universidade do Estado de Minas Gerais, 2015. p. 13.
- _____. Manuscritos musicais de Encomendação das Almas: descrição e análises de contextos. In A. G. R. Souza, D. Zorzetti, F. A. do N. Guimarães, & M. de M. Clímaco (Eds.), *VII Simpósio Internacional de Musicologia: musicologia e diversidade* (pp. 266-278). Núcleo de Estudos Musicológicos da EMAC/UFG, 2017.
- EUFRÁSIO, Vinícius. Entre tempos e tempos: práticas de expressão ritual nas celebrações da Encomendação das Almas no povoado rural da Bocaina, em Cláudio/MG. *Anais Do II Simpósio Científico 2018 - ICOMOS BRASIL*, 2018, pp. 84-100.
- FERRETTI, Sérgio. Sincretismo e hibridismo na cultura popular. *Revista Pós Ciências Sociais*, São Luís, v. 11, n. 21, 2014.
- GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: GEERTZ, Clifford. *O saber local*. 14ª edição, Petrópolis: Ed. Vozes, 2014.
- NASCIMENTO, Genio de Paulo Alves. Encomendação das Almas: Resistência Cultural em São Roque de Minas. 2007, Santos: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2007.
- OLIVEIRA, Vinícius Eufrásio de. *“Cantá pras alma”: a reza cantada do ritual de Encomendação das Almas*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte/MG, 2017.
- _____. *Música na Princesa D'Oeste Mineiro: Uma cartografia das práticas, formações e espaços educativos em Formiga*. Tese de doutorado. Belo Horizonte/MG: Universidade Federal de Minas Gerais, 2022.
- PAES, Gabriela Segarra Martins. *A “Recomendação das Almas” na Comunidade Remanescente de Quilombo de Pedro Cubas*. 2007. 1-137 f. Universidade de São Paulo, 2007.
- PASSARELLI, Ulisses. Encomendação das Almas: Um Rito em Louvor aos Mortos. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*, v. 12, n. 1, 2007.
- PEDREIRA, Carolina Souza. Cantos rezados, rezas cantadas: atos, palavras e sons no ritual de lamentação das almas. *Música e Cultura*, v. 4, n. 1, p. 1-13, 1 dez. 2009.

- _____, Carolina Souza. *Irmãs de almas: rituais de lamentação na Chapada Diamantina*. 2010a. 1-143 f. Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2010.
- _____, Carolina Souza. Reza Não é Música: A Lamentação das Almas na Chapada Diamantina. *Revista Iluminuras - Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais - NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH e ILEA/UFRGS*, v. 11, n. 25, p. 177-207, 2010b.
- PEREIRA, José Carlos. *O Encantamento da Sexta-feira Santa: Manifestações do catolicismo no folclore brasileiro*. 1ª ed. São Paulo: Editora Annablume, 2005.
- PIEPADE, A. T. de C.. A Etnografia da Música segundo Anthony Seeger: clareza epistemológica e integração das perspectivas musicológicas. *Cadernos de Campo*, 17, 2008, pp. 233-235.
- POMPA, Cristina. Leituras do “Fanatismo Religioso” no Sertão Brasileiro. *Novos Estudos*, v. 69, p. 71-88, 2004.
- PORTO, Susana Maia. Tradição musical portuguesa e contemporaneidade. p. 11, 10 jan. 2014.
- SOARES, Mariana Pettersen. *Almas e Encantados: uma cosmologia sobre o mundo dos mortos na região do Baixo Amazonas*. 2013. 1-278 f. Universidade federal Fluminense, 2013.
- SEEGER, A. Etnografia da música. *Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)*, 17(17), 2008, pp. 237-260.
- SOARES, Mariana Pettersen. O estudo da etnicidade no ritual dos “Encomendadores de Almas” no município de Oriximiná. *Interethnic@ - Revista de estudos em relações interétnicas*, v. 14, n. 2, p. 1-12, 7 jul. 2014.
- WELTER, Tânia. *Revisitando a comunidade cafuza a partir da problemática de gênero*. 1999. 149 f. Florianópolis, SC, 1999.

La música para la catequización de pueblos nahuas en los *Cantares mexicanos*¹

Sara Lelis de Oliveira
FES Acatlán, Universidad Nacional Autónoma de México
saralelis@gmail.com

Resumen: Los *Cantares mexicanos*, cancionero resguardado en la Biblioteca Nacional de México, constituyen una de las fuentes musicales novohispanas que confirman la importancia de la música para la catequización de los nahuas tras la caída de Tenochtitlan y Tlatelolco (1521). La escritura de sus composiciones en náhuatl clásico únicamente en letras latinas, empero, sin el respectivo traslado de su musicalidad a la notación musical del Occidente, obstaculiza el conocimiento acerca del complejo sonoro del cual se valieron los misioneros y nativos aculturados para facilitar y/o tornar más atrayente la asimilación del dios cristiano y otras entidades de la religión católica. En este artículo, se expondrán hipótesis hacia la reconstitución de la sonoridad de este *corpus* a partir de dos indicaciones musicales presentes en el manuscrito: los neologismos *teponazcuicatl* o “cantos con el *teponaztli*” y *melahuac cuicatl* o “cantos llanos”.

Palabras clave: Cantares mexicanos, Teponazcuicatl, Melahuac cuicatl, Música, Reconstitución

The music for the catechization of Nahuatl people in the *Cantares mexicanos*

Abstract: The *Cantares mexicanos*, a songbook preserved in the National Library of Mexico, constitute one of the New Spanish musical sources that confirm the importance of music for the catechization of Nahuatl people after the fall of Tenochtitlan and Tlatelolco (1521). The writing of his compositions in classical Nahuatl only in Latin letters, however, without the respective transfer of their musicality to the musical notation of the West, blocks the knowledge about the sound complex that missionaries and acculturated natives used to facilitate and/or turn more attractive the assimilation of the Christian god and other entities of the Catholic religion. In this article, I will present some hypotheses towards the reconstitution of the sonority of this corpus based on two musical indications present in the manuscript: the neologisms *teponazcuicatl* or “songs with *teponaztli*” and *melahuac cuicatl* or “plain songs”.

Keywords: Cantares mexicanos, Teponazcuicatl, Melahuac cuicatl, Music, Reconstitution

¹ El presente trabajo se realizó con el apoyo financiero del Programa de Becas Posdoctorales (POSDOC) de la Universidad Nacional Autónoma de México y bajo la colaboración de la Dra. Pilar Máñez.

Introducción

Los *Cantares mexicanos*, cancionero conservado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México¹, constituyen una de las fuentes musicales novohispanas que confirman la importancia de la música para la catequización de pueblos nahuas tras la caída de Tenochtitlan y Tlatelolco en 1521. El manuscrito se compone de 92 cantos en náhuatl clásico, la lengua de la conversión, los cuales podrían clasificarse según las siguientes categorías: la composición prehispánica o colonial, la región de la cual provienen², el contenido³, los géneros literarios⁴ y las indicaciones musicales, divididas entre *teponazcuicatl* o “cantos con el teponaztlí” y *melahuac cuicatl* o “cantos llanos”.

El supervisor de la confección de los *Cantares* es desconocido hasta los días actuales. No obstante, no resultaría descabellado atribuirlo a alguno o algunos de aquellos misioneros enviados a la Nueva España en el siglo XVI, quienes debido a su formación universitaria y teológica tenían presente el gran éxito de la música en la difusión del cristianismo. Fray Pedro de Gante (c. 1480–1572) y fray Bernardino de Sahagún (c. 1499–1590) pueden haber coordinado la confección del cancionero con la colaboración de sus alumnos, puesto que su actuación en la colonia implicó fundamentalmente el uso del arte sonoro, especialmente de los cantos, para inculcar el dios cristiano y la doctrina católica en el complejo de creencias y costumbres de los naturales.

Pedro de Gante, en carta a Felipe II fechada de 1558⁵, le comenta el fracaso inicial de la catequización entre los macehuales durante sus primeros años en la colonia española cuando solamente se predicaban las enseñanzas en voz alta. En consecuencia de ello, relata al rey cómo, tras conocer los rituales autóctonos que aún practicaban, se percató de que el canto sería (y lo fue) un buen método para atraer a esos nativos hacia el entorno eclesiástico. En sus palabras:

...mas por la gracia de Dios empecélos a conocer, y entender sus condiciones y quilates, y cómo me debía haber con ellos, y es que toda su adoración dellos a sus dioses era cantar y bailar delante dellos [...]; y como yo vi esto y que todos sus cantares eran dedicados a sus dioses, compuse un cantar muy solemne sobre la ley de Dios y de la fe, y cómo Dios se hizo hombre por salvar el linaje humano, y cómo nació de la Virgen María,

¹ Nos referimos a los primeros 85 folios del volumen MS 1628 *bis*, compuesto de 13 opúsculos novohispanos, el cual también se conoce con el nombre de *Cantares mexicanos* debido al primer fascículo que lo integra.

² Algunas de ellas son Chalco, Cuauhchinango, Huexotzingo, México, Texcoco, Tacuba y Tlaxcala.

³ Por ejemplo, sucesos históricos protagonizados por diversos pueblos nahuas.

⁴ Contiene *teocuicatl* o cantos divinos, *yaocuicatl* o cantos de guerra, *xochicuicatl* o cantos floridos, *icnocuicatl* o cantos de angustia, entre otros.

⁵ A Carlos V, en su carta de 1532, ya le había reportado los primeros resultados de la catequización musical, pero sin muchos detalles (GANTE, 1974, p. 44).

[...], y esto poco más o menos dos meses antes de la Navidad de Cristo (GANTE, 1974, p. 63).

El lego misionero simplemente aplicaba los principios del método de la oratoria sagrada con el cual, en la España del siglo XV, se engendraban los efectos persuasivos y adoctrinadores entre los oyentes de los sermones para cristianizarlos (ROBLEDO, 2016, p. 569). En un territorio donde la adoración a los númenes dependía de muchas manifestaciones sonoras, aprovecharlas se mostró bastante eficaz en el propósito de dirigir las al nuevo dios⁶. Gante, de este modo, inaugura una estrategia de evangelización mediante la música que sería utilizada por las órdenes franciscanas, dominicas y agustinas, las cuales asimismo integraron la formación musical en sus respectivas escuelas.

Bernardino de Sahagún, por ejemplo, se valió del canto y de la música con fines catequéticos en el ámbito del Colegio Imperial de Santa Cruz de Tlatelolco. *De facto*, el Libro Segundo del *Códice florentino* (1577), manuscrito elaborado por sus discentes bajo su supervisión, resguarda 20 cantos en náhuatl clásico a diversas divinidades nahuas (fs. 137r-144v). Según el franciscano en su *Historia general*, su oscuro lenguaje comprobaría que en dichas alabanzas rebosaba el culto al llamado diablo: “...son los cantares y salmos que tiene compuestos y se le cantan, sin poderse entender lo que en ellos se trata, más de aquellos que son naturales y acostumbrados a este lenguaje” (2016, p. 168). No en balde, años después fray Sahagún publica su *Psalmodia christiana, y Sermonario de los Sanctos del año, en lengua Mexicana* (1583), libro de loores cristianos que se emplearía en sustitución a los persistentes cantares “paganos”. Afirma el franciscano: “Y a efte propófito fe les ha dado cantares de dios, y de fus Sanctos en muchas partes, paraq dexem los otros cantares antiguos” (1583, f. 2v).

El manuscrito titulado *Cantares*, por ende, se sumaría a estos cancioneros elaborados en la colonia para facilitar y/o tornar más atrayente la asimilación del dios cristiano y otras entidades de la fe católica. Para ello, identificamos que los misioneros, junto a los jóvenes nativos aculturados, se valieron tanto de melodías locales como occidentales, o de su combinación, expresadas bajo los neologismos *teponazcuicatl* y *melahuac cuicatl*. Éstos clasifican dos grandes grupos de canciones del manuscrito: el primero, cantos con el *teponaztli*, abarca 26 composiciones dispuestas en los folios 15r-16v, 26v-31v, 36r-42v, 46r-49r, 50r-52v, 65r-66r, 68v-78v y 79v-82v. El segundo, cantos llanos, engloba el conjunto de 24 piezas dispuestas

⁶ Sumado a ello, con certeza contribuyó a este emprendimiento la estructura de la educación de la élite nahua, cuyos maestros se valían de fórmulas rítmicas como técnica mnemónica. Así los niños y adolescentes aprendían los grandes hechos históricos de sus antepasados, entre otras materias.

en los folios 16v-26v, y otras dispersas entre las fojas 2r-3v, 5r-5v, 7v, 31v-33v, 62v-63r y 68v-69v de la obra.

Lamentablemente, la sonoridad de cada uno de esos cantos no fue trasladada a la notación musical del Occidente tal y como ocurrió con la transliteración de algunas de sus letras al alfabeto latino, lo que impide el conocimiento exacto de estas músicas. Contamos única y afortunadamente con las onomatopeyas concernientes al *teponaztli*, idiófono mesoamericano imprescindible en los *cuicatl*. Son ellas “ti”, “tih”, “qui”, “to”, “co”, “tin”, “ton” y “con”, las cuales nos arrojan cierta luz en cuanto a cómo podrían haber sonado esos *teponazcuicatl*. Los *melahuac cuicatl*, en cambio, disponen solamente de una anotación en el folio 7r, la cual coloca en tela de juicio si ellos se entonaban a *capella* o con el acompañamiento del *teponaztli* y del *huehuetl*, membranófono mesoamericano y su pareja de ritual. Transcribimos la nota en traducción de nuestra autoría:

Aquí empiezan los cantares que se denominan *melahuac cuicatl* o cantos llanos al estilo de los huexotzincas. [...]. Y cuando tocan el *huehuetl*, la letra del canto va acabando y la palabra caen sobre los tres “ti”, justo cuando está empezando el primer “ti”. Y cuando vuelven a cantar la letra, luego cae dentro del *huehuetl*, y la mano sigue [tocando]; y después en el medio de él, [y] otra vez —en la orilla— la mano brinca del *huehuetl*. Pero sobre el asunto se debe observar las manos de algún cantor que sepa tocarlo⁷ (*Cantares*, f. 7r).

Este fragmento, de descripción sucinta y compleja, aunque no ofrece cualquier indicio de sonoridad para los cantos llanos huexotzincas, nos hace indagar si el *teponaztli* —junto al *huehuetl*— participó de esos cantos prehispánicos probablemente musicalizados a manera litúrgica.

Efectivamente, se sabe que las estrategias iniciales de la catequización musical integraron muchos elementos autóctonos, entre ellos los propios instrumentos musicales indígenas, los cuales no fueron ignorados ni con los decretos de los tres concilios mexicanos de 1555, 1565 y 1585 (SALDÍVAR, 1987, p. 123). Francisco Xavier Clavijero (1731–1787), en la *Historia antigua de México* (1853), brinda el siguiente testimonio al describir un *teponaztli*: “El *teponaztli* o atabal, que hasta hoy es muy usado, era también cilíndrico y hueco...” (CLAVIJERO, 2021, p. 343). Esto es, si bien esos cantos llanos del cancionero no contienen

⁷ Texto original: “Nican ompehua in cuicatl motenehua melahuac huexotzincayotl [...]. Auh inic motzotzona huehuetl: cencamatl mocauhtih, auh in occen camatl ipan huetzi yetetl ti. Auh in huel quinquac iticpa huetzi i huehuetl çan inepantla occeppa itenco hualcholoa in huehuetl. Tel yehuatl itech mottaz, in ima in aquin cuicani quimati in iuh motzotzona, auh yancuican ye no ceppa inin cuicatl ichan Don Diego de Leon governador Azcapotzalco. Yehuatl oquitzotzon in Don Francisco Placido ipan xihuitl. 1551 ipan inezcalilitzin Totecuiyo Jesuchristo”. La paleografía de todos los textos en náhuatl presentados en este trabajo es de nuestra autoría.

las onomatopeyas del *teponaztli*, de acuerdo con dichas fuentes es posible que se hayan entonado al son de este idiófono y, probablemente, de un *huehuetl*⁸.

Dicho esto, en este artículo se expondrán algunas hipótesis hacia la reconstitución de la sonoridad de esos cantares que conservan indicaciones musicales. Para uno de los 26 *teponazcuicatl*, nos basaremos en los estudios de arqueomusicólogos y etnomusicólogos sobre la música prehispánica, demostrando su posible musicalidad mediante la ejecución en un *teponaztli*. Para uno de los 24 *melahuac cuicatl*, nos fundamentaremos en los testimonios de cronistas y los tratados sobre la materia que integraron la educación de algunos misioneros en España y, posteriormente, de los hijos de los tlatoanis en las escuelas de la Nueva España; dichas hipótesis se plasmarán en el pentagrama. Nuestra propuesta consiste en uno de los primeros acercamientos musicales del estilo a los *Cantares* frente a su abordaje mayoritariamente historiográfico o literario, por lo que le brindará más notoriedad entre las producciones musicales de los primeros años de cristianización en el México del siglo XVI.

La sonoridad de un *teponazcuicatl*

Los folios 15r a 16v de los *Cantares* comprenden el canto al toque del *teponaztli* que se intitula, en traducción nuestra, “Aquí empieza un antiguo canto⁹: canto de alegría de los tlatoanis”¹⁰. Se trata de una composición probablemente prehispánica que, como varias, sufrió las debidas alteraciones e interpolaciones de acuerdo con la doctrina católica.

Sin embargo, parece ser de aquellos cantos cuyo autor de dichas modificaciones fue el propio cantor en el momento de su entonación con el objeto de engañar a los frailes, consecuentemente así recopilado, según testimonió fray Diego Durán (1537–1588) en su *Historia de las Indias* (1581):

Enpero pasando con nuestro auisso adelante digo que no se deue disimular ni permitir ande aquel indio alli representando su ydolo y a los demas cantandoles sus ydolatrias cantos y lamentaciones los cuales cantan mientras ben que no hay quien les entienda presente enpero en viendo que sale el que los entiende mudan el canto y cantan el cantar que compusieron de San Francisco con el aleluya alcauo para solapar sus maldades y en trasponiendo el religioso tornan al tema de su ydolo (DURÁN, 1995, p. 128).

⁸ Otro ejemplo interesante de ello se encuentra en la obra *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado* de Francisco Bramón, fechada de 1620. En ella se describe el siguiente mitote/tocotín: “Con debida reverencia hicieron acatamiento a la persona real de la triunfante Virgen; sacaron diversidad de instrumentos que usan en esta danza, entre los cuales aquel que es más necesario se llama teponaztle, que es de palo, y todo de una pieza [...]. De otro instrumento usan, que es mayor que éste: alto más que hasta la cinta, redondo, güeco, entallado por de fuera y pintado [*huehuetl*]...” (2013, p. 212).

⁹ Del náhuatl “*huehuecuicatl*”, expresión que curiosamente también podría traducirse como “canto al toque del *huehuetl*”.

¹⁰ Texto original: “Nican ompehua Huehuecuicatl in nepapaquilizcuic tlatoque”.

Realmente, las dos primeras secciones del cantar consisten en diversas burlas al tlatoani Moctezuma, desde luego para hacerlo reír, seguida de la tercera sección donde exclusivamente ahí, con contenido distinto, se invoca al dios cristiano y se mencionan los nombres de San Francisco e inclusive el de fray Pedro de Gante. En las cuarta y quinta secciones el “centinela de los cantos” parece haberse ido, por lo que el cantante sigue con las mofas ahora hacia los tlatoanis Nezahualpilli, Axayácatl, Totoquihuaztli, Tezozómoc y Axoquentli.

Este *teponazcuicatl* en cuestión sorprende, en comparación a otros, por las cortas líneas de onomatopeyas concernientes a los sonidos del *teponaztli*. Son ellas cinco, las cuales se presentan en poca cantidad y sus combinaciones varían tan solo entre dos y tres sílabas. Por otro lado, la letra de la composición en sí misma trae a la luz diversos instrumentos musicales y artefactos sonoros. De los instrumentos tenemos el *huehuetl* y el *teponaztli* tanto florido como sin flores, el *ayochicahuaztli* o tabla de sonajas (MARTÍ, 1968, p. 56), la *tlapitzalli* o flauta o algún instrumento de aliento similar, el *ayacachtli* o maraca/sonaja, el *tetzilácatl* o campana/gong de metal, el *ayotl* o caparazón de tortuga (MARTÍ, 1968, p. 35) y el *chicahuaztli* o bastón de sonajas (MARTÍ, 1968, p. 56). De los artefactos tenemos aretes, joyas floridas y flores que son sacudidas, los cuales por formar parte de la indumentaria sonaban con los movimientos de los danzantes.

Si bien el canto incluye esta riqueza sonora, las hipótesis *per se* hacia la reconstitución de su sonoridad solamente nos las brindan las onomatopeyas del *teponaztli*. Las transcribimos a continuación:

Titico titico titico.
Toco toco toti.
Coto coto coto.
toco toco toti.
Coto Coto coto¹¹.

Para la musicalización de este *teponazcuicatl* de divertimento nos basaremos en las notas del *teponaztli* “Xóchitl”¹² y en la interpretación rítmica de las onomatopeyas de los *Cantares* propuesta por el musicólogo Vicente T. Mendoza (1894–1964) en la obra *Panorama de la música tradicional de México* (1956). La dinámica, a su vez, quedará a cargo de la interpretación del canto a partir de la traducción al portugués, de nuestra autoría, puesto que

¹¹ En la paleografía respetamos las mayúsculas y minúsculas del manuscrito.

¹² La construcción es de Paul Aguilar (2022). *Teponaztli* de madera de aguacate. Tiene 19,5 cm de largo; la lengüeta izquierda mide 7 cm y la lengüeta derecha mide 5 cm. La longitud del hueco es de 11,5 cm y su profundidad de 5,5 cm del lado derecho y de 4,5 cm del lado izquierdo. Pesa 10 kg.

éste en particular no cuenta con las típicas frases “y así se va menguando”¹³, “entonces se va transformando”¹⁴, entre otras, las cuales contribuyen al establecimiento de la intensidad de la composición en relación con los testimonios de los cronistas que lo presenciaron y lo describieron en la colonia.

Fig. 1. *Teponaztli* “Xóchitl”. Parte anterior.



Fotografía: Paul Aguilar (2022).

Fig. 2. *Teponaztli* “Xóchitl”. Parte posterior.



Fotografía: Lelis de Oliveira (2023).

¹³ Texto original: “*auh ic ontlahtiuh*”.

¹⁴ Texto original: “*zan ic mocueptiuh*”.

Nuestro *teponaztli* cuenta con las notas C5 y G#4 en las lengüetas derecha e izquierda, respectivamente, las cuales atribuiremos a “to” y “co”. La onomatopeya “ti”, que constituiría la más aguda, en la lógica de que la vocal “i” es más aguda que la “o”, corresponderá a la nota que se encuentra en la delantera del idiófono, poco abajo del botón de la flor de cuatro pétalos, que resulta un D#5.

El ritmo, a su vez, a medida de lo posible se determinará a partir de las fórmulas rítmicas de Mendoza. El musicólogo plantea que

El valor rítmico prosódico de estos agrupamientos puede apreciarse por las vocales que intervienen: *i-o*; así vemos en aquellas fórmulas en que se presentan las partículas *ti* y *qui* que éstas pueden representar sonidos breves, más frecuentemente dieciseisavos (semicorcheas) que octavos (corcheas), entregando rítmicamente valores ligeros, sobre todo en los polisílabos; las que utilizan las combinaciones *to* y *co* vienen a ser más largas y pesadas y corresponderían con valores de octavos (corcheas), sobre todo en los disílabos; estas mismas vocales usadas en monosílabos —pocos casos en verdad— por su propia naturaleza y condición de aislamiento, dejan sentir su calidad de pesadas y puede corresponder con valores de cuartos (negras) (MENDOZA, 1984, p. 22-23).

Considerándola, en nuestra creación la onomatopeya “ti” tendrá el valor de una semicorchea. Las onomatopeyas “to” y “co”, en sus respectivas combinaciones disílabas, tendrán valor de corcheas. Tenemos, por lo tanto, las siguientes fórmulas rítmicas:

Fig. 3. Fórmulas rítmicas del *teponazcuicatl*



Recreación: Lelis de Oliveira (2023).

La composición arriba, conforme a la notación musical del Occidente, demuestra cómo podría sonar el ritmo de este *teponazcuicatl*. Sorprende la regularidad de compases, un reflejo del patrón onomatopéyico, los cuales varían entre 3/4 y 11/16. La única línea que no tiene su respectiva pareja sería la primera, probablemente por ser la que inaugura el canto. A respecto de la melodía, optamos por demostrarla ejecutándola en el propio *teponaztli* “Xóchitl”. Insertamos el audio a continuación, en el que se escuchará cada una de las líneas:

La propuesta de reconstitución que presentamos aquí constituye meramente uno de nuestros primeros acercamientos hacia la musicalización de un *teponazcuicatl*. En otro artículo (2023), nuestra recreación musical se basó en la escritura completa de otro canto al *teponaztli* en el pentagrama, mediante el programa MuseScore, y su ejecución en un teclado con efecto de xilófono. Para un primer intento resultó bastante funcional, más con la construcción del

instrumento con el objeto de llevar a cabo esta investigación, la proposición de la música de los cantos se muestra más cercana a lo que pudo haber sido.



Ejecución y grabación: Lelis de Oliveira (2023)¹⁵.

La sonoridad de un *melahuac cuicatl*

Los folios 16v a 26v de los *Cantares* abarcan un conjunto de 24 *melahuac cuicatl* cuyo título en traducción nuestra es “Aquí empiezan, se expresan los cantos llanos que entonaban en los palacios reales de México, Acolhuacan y Tlalhuacpan, con los cuales los tlatoanis se recreaban”¹⁶. Este *corpus*, como defendimos en nuestro libro *Cantos de la Triple Alianza* (2023), probablemente se compone de cantos de origen prehispánico que, trasliterados de la oralidad al alfabeto latino, sufrieron la eliminación del panteón nahua y la incursión del panteón católico. En efecto, son innúmeros los versos en los que se puede entrever que, en lugar de algún personaje de la tradición cristiana, se hallaba un dios o una diosa indígenas¹⁷. Su contenido, por su parte, remite a diversos sucesos de la historia de la élite nahua, los cuales fueron clasificados como cantos floridos, cantos de águila y cantos de angustia¹⁸.

Desafortunadamente, se trata de un grupo de composiciones con pocas referencias musicales en sus letras. Además de que las onomatopeyas del *teponaztli* no se hacen presentes, solo figuran seis instrumentos nahuas y cada uno cuenta con limitadas ocurrencias. El *ayacachtli*, el *quiquiztli* y el propio *teponaztli* aparecen una vez; el *oyohualli* y la *tlapitzalli* dos veces; el *huehuetl* se manifiesta diez veces, igualmente una escasa cantidad si consideramos que son 24 largos cantos. Frente a ello, resulta razonable la conjetura de que esos *melahuac cuicatl* hayan sido entonados *a capella* o con poquísimo acompañamiento musical, encuadrándose entre aquellos cuyas antiguas letras fueron aprovechadas y adaptadas a las melodías litúrgicas. Asimismo, tratándose de un conjunto de cantos donde participaban los tlatoanis, probablemente fueron cantos “serenos”, parafraseando Diego Durán. Nos relata el fray:

¹⁵ En YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=dcD9rEN8wlg>

¹⁶ Texto original: “Nican ompehua in motenehua melahuac cuicatl in mehuaya tecpan Mexico Acolhuacan Tlalhuacpan inic in e[]]elquizaya tlahtoque”.

¹⁷ En el artículo [omitido para asegurar dictamen a doble ciego], publicado en la revista [omitido para asegurar dictamen a doble ciego] en 2022, presentamos algunas de esas hipótesis.

¹⁸ El conjunto de cantos cuenta con la siguiente anotación: “Se dividen en tres géneros: cantos floridos, cantos de águila y cantos de angustia, pero están combinados”. Texto original: “Yexcan quiza xochicuicatl cuauhcuica[tl] icnocui[c]atl zan nelih[tl]oc”.

“Tenian estos diferencias en sus cantos y bailes pues cantaban unos muy reposados y graves los cuales bailaban y cantaban los Señores y en las solemnidades grandes y de mucha autoridad cantándolos con mucha medida y sosiego” (1995, p. 199).

En este sentido, para la musicalización de un canto llano de nuestro *corpus* tomaremos en cuenta algunas características generales de este género eclesiástico, sintetizadas por Francisco Javier Lara (2004), y las breves anotaciones del misionero dominica, las cuales coinciden con lo expuesto por el musicólogo español. Para su composición nos valdremos del pentagrama y la ejecución quedará a cargo del MuseScore, programa de notación musical.

El *melahuac cuicatl* elegido —arbitrariamente— es el segundo del conjunto, dispuesto en los folios 17r y 17v, y constituye un canto de angustia donde encontramos claras referencias a Huitzilopochtli. Supuestamente a dicho numen dirigen una manifestación sonora en la que se destaca la brevedad de la vida al combatir en la guerra, ésta posiblemente florida. El tono textual, de hecho, es de aflicción, marcado por el ritmo que ofrecen los sentidos. Transcribimos un ejemplo en traducción, el mismo que utilizaremos para proponer su sonoridad a partir de la versión en náhuatl: “Las flores enemigas son desbaratadas, *yeehuayo*. / Algunas florecen, todas marchitan. / Ea, ¡valentía, grandeza! / ¿Cuántos se fueron? / ¿Cuántos todavía vendrán para vivir contigo, junto a ti, oh Dios? / Ellos van para allá...”¹⁹.

El primer aspecto del cual nos ocupamos para la recreación musical atañe a la prosodia y la separación silábica del náhuatl, dado que la estructura del canto llano se asemeja al recitativo, con melodías muy semejantes a las entonaciones del habla. A continuación, nuestra propuesta, donde las tónicas se marcaron con negrita:

*Yao-**xo**-chitl in mo-**ya**-hua ye-e-**hua**-yo /*
***ce**-qui cue-**po**-ni **ix**-quich on-cue-**tl**-hua /*
*cuauh-**yotl** o-**ce**-lo-**yotl** huia /*
***quex**-quich oya y /*
***quex**-quich oc ne-**mi**-quiuh **mo**-tloc mo-**na**-huac in /*
*in **ye**-huan Dios huia in **ye**-ce ye **on**-can a o-**hua**-ya o-**hua**-ya.*

Hecho esto, para un primer intento de musicalización de este *melahuac cuicatl* establecimos la melodía con el modo dórico en do, muy utilizado por la liturgia de la Edad Media. Las notas serán: do, re, mi_b, fa, sol, la, si_b (escala de si_b mayor), pero sus intervalos no variarán

¹⁹ Texto original: “Yaoxochitl i[n] moyahua yeehuayo cequi cueponi ixquich oncuetlahuia cuauhyotl oceloyotl huia quexquich oya y quexquich oc nemiQuiuh motloc monahuac i[n] i[n] yehuan Dios huia i[n] yece ye oncan a ohuaya”.

considerablemente y prevalecerán las notas más graves, de acuerdo con la observación de Durán. Las figuras, por su parte, podrían ser todas de igual valor, ya que entre los teóricos del canto llano no hay consenso para el tiempo de cada una (LARA, 2004, p. 142). Elegimos, no obstante, una interpretación rítmica más libre, definida por el texto de la canción, lo que determina notas de distintos valores. Un compás específico, por consiguiente, no formará parte de la composición, el cual estaba inclusive más relacionado a la rapidez o la lentitud. Nos parece que esas serían las estrategias más viables para utilizarse en la colonia. Sigue nuestra recreación hipotética de los dos primeros versos:

Fig. 4. Escritura del *melahuac cuicatl*

The image shows a musical score for the song 'melahuac cuicatl'. It is written on a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'p' (piano). The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are: Yao- xo- chitl in mo- ya- hua ye- e-hua-yo ce qui cue- po- ni ix- quich on-cue-tla-huia. There are accents over the 'e' in 'ye' and the 'i' in 'ix'.

Recreación y confección: Lelis de Oliveira (2023).

En estas líneas melódicas optamos por mínimas para cada sílaba, y corcheas para los finales de los versos, de los cuales el primero se refiere a la única partícula oral del fragmento que posiblemente ejerce la función de melisma (*yeehuayo*). La melodía, por su parte, obedecería a patrones regulares con fines de facilitar la memorización. La dinámica comprende el andamiento lento y la intensidad en piano (*p*). A continuación, el audio:



Ejecución: MuseScore (2023)²⁰.

Reconocemos que la tentativa corresponde a una recreación totalmente arbitraria, puesto que los cantos llanos mismos no comprendían reglas definidas del todo. Todavía queda mucho por hacer en cuanto a los llamados *melahuac cuicatl*.

Consideraciones finales

Los *Cantares mexicanos* resultan, sin duda, uno de los manuscritos coloniales a integrarse al acervo de libros que conservan las músicas de la Nueva España. Lamentablemente, como vimos, las melodías de este cancionero no fueron registradas con la notación musical del

²⁰ En YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=1Wh7m6vsXGo>

Occidente del mismo modo que hicieron con los llamados libros de coro del periodo virreinal, pero no se puede negar que sus letras emanan musicalidad. La enorme dificultad se centraría, por consiguiente, en su reconstrucción, la cual posiblemente será siempre imprecisa e hipotética. Por otro lado, en este trabajo pretendimos demostrar que dicha tarea no sería del todo imposible.

La investigación a partir de la traducción del náhuatl clásico, las fuentes coloniales y los recientes estudios de arqueo y etnomusicólogos componen, juntos, un mosaico interesante hacia la reconstitución musical de los *teponazcuicatl* y los *melahuac cuicatl* de los *Cantares*. Mientras no se encuentre algún códice, si es que existe, cuyo contenido presente los aspectos estructurales de esta música utilizada en la seducción de pueblos nahuas para su conversión al catolicismo, nos parece válida la dedicación a este tipo de empeño. Invitamos a que se sumen más esfuerzos hacia la recuperación de este complejo sonoro.

Referencias

- BRAMÓN, Francisco. *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado*. 1620. México: Bonilla Artiga Ediciones, 2013.
- “Cantares mexicanos” [manuscrito]. In: *MS 1628 bis*. México: Biblioteca Nacional de México, c. 1597. Disponible en: https://catalogo.iib.unam.mx/F/2PJB7TPGF5LN81AQ72UXAB28VQN2DC8L9NR7BXEUIP31YFE5-20036?func=find-r-0&local_base=BNM (Accedido el 30 jul. 2023).
- “Cartas de fray Pedro de Gante”. In: De la Torre Villar, Ernesto. “Fray Pedro de Gante, maestro y civilizador de América”. *Estudios De Historia Novohispana*, 5 (005): 1-81, 1974. Disponible en: <https://novohispana.historicas.unam.mx/index.php/ehn/article/view/3252/2807> (Accedido el 6 de mar. 2023).
- CLAVIJERO, Francisco Javier. *Historia antigua de México*. 1853. México: Porrúa, 2021.
- DURÁN, Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra firme*. 1581. Tomo II. México: Cien de México, 1995.
- LARA, Francisco Javier. “Los teóricos españoles y la interpretación medida del canto llano”. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 20, no. 1: 103-156, 2004. Disponible en: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/36/_ebook.pdf (Accedido el 11 mar. 2023).
- LELIS, Sara. Tradução de um *teponazcuicatl* dos *Cantares mexicanos*. *Muiraquitã*, 11, no. 1: 1-14, 2023. Disponible en: <https://periodicos.ufac.br/index.php/mui/article/view/6816/4213> (Accedido el 14 dic. 2023).
- LELIS, Sara; Máynez, Pilar. *Cantos de la Triple Alianza. Edición bilingüe (náhuatl – portugués)*. México: Facultad de Estudios Superiores de Acatlán, Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.
- “Libro Segundo” en *Códice florentino*. Edición facsímil publicada en línea por la Biblioteca Laurenciada, Florencia, y reproducida por la World Digital Library, 1577. Disponible en: <https://www.wdl.org/es/item/10096/view/1/1/> (Accedido el 7 sep. 2023).
- MARTÍ, Samuel. *Instrumentos musicales precortesianos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1968.
- MENDOZA, Vicente T. 1956. *Panorama de la música tradicional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

- ROBLEDO, Luis. “Pensamiento musical y teoría de la música”. In: *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. La música en el siglo XVII (vol. 3). Álvaro Torrente (ed.). Madrid, España: FCE, 2016, p. 531-617.
- SAHAGÚN, Bernardino. *Historia General de las cosas de Nueva España*. Edición de Ángel María Garibay Kintana. México: Porrúa, 2016.
- SAHAGÚN, Bernardino. *Psalmodia christiana y Sermonario de los santos del año en lengua mexicana*. México: Casa de Pedro Ocharte, 1583. Disponible en <https://archive.org/details/psalmodiachristi00saha/page/n7/mode/2up> (Accedido el 7 de mar. 2023).
- SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la música en México*. México: SEP/Ediciones Gernika, 1987.

Trio Pó-de-Serra: revirando as entranhas da tradição

Matteo Ciacchi
Universidade Federal da Paraíba
ciacchi.matteo@gmail.com

Marco Pinagé
Universidade Federal da Paraíba
marcopinage@outlook.com

Ana Carolina Pereira Guimarães
Universidade Federal da Paraíba
carolinaguimaraespereira@gmail.com

Resumo: O Trio Pó-de-Serra, formado em João Pessoa em 2019, mescla elementos do forró e da improvisação livre, gêneros musicais com características mutuamente contraditórias. No processo de criação da performance do grupo, entram em choque elementos conceituais sobre como pensamos e definimos gênero musical, além de um meticuloso trabalho de exploração instrumental. Nesse trabalho, exploramos em detalhe ambas as dimensões abarcadas pela produção do grupo.

Palavras-chave: Improvisação livre, Forró, Gênero musical, Tradição, Performance.

Trio Pó-de-Serra: scraping the guts of tradition

Abstract: The Trio Pó-de-Serra, formed in João Pessoa in 2019, combines elements of forró and free improvisation, musical genres that have mutually exclusive characteristics. The performance of the group challenges some conceptions of how we think about musical genres, through an intricate work of instrumental preparation. In this article, we explore in some detail both the conceptual and practical elements taken in consideration during the conceptual process of the group.

Keywords: Free improvisation, Forró, Musical genre, Tradition, Performance.

Introdução

O Trio Pó-de-Serra é um grupo de improvisação que trabalha a partir de instrumentações típicas de gêneros musicais da zona rural nordestina. Idealizado por Matteo Ciacchi, o grupo estreou num concerto no dia de São Pedro de 2019, com Matteo Ciacchi na zabumba, Vítor Çó no triângulo e Leandro Drummond no acordeon. Essa apresentação foi gravada e lançada em 2020 pelo Selo Fictício com o título “Forró Abstrato” (Albuquerque, 2020). Uma nova apresentação aconteceu em 14 de setembro de 2023 com outra formação: além de Matteo Ciacchi na zabumba, o trio contou com Marco Pinagé no triângulo e Carolina Guimarães na rabeca (fig. 1). A gravação desse concerto foi lançada com o título “Emboscada em Água Branca” no segundo volume da coletânea CEASEFIRE organizada pelo coletivo berlinense L-KW (Pó-de-Serra, 2023).

Fig. 1: Trio Pó-de-Serra em apresentação na Sala Radegundis Feitosa (UFPB) em 14 de setembro de 2023.



Foto por: Katarine Laroche.

Originalmente, planejávamos tornar as apresentações do Trio Pó-de-Serra um evento periódico, que ocorreria todo ano no dia de São Pedro. A pandemia de Covid-19 impossibilitou a concretização desse plano, forçando o grupo a interromper as atividades indefinidamente. Ambas as formações do Trio foram compostas por músicos envolvidos com o coletivo de

pesquisa e performance Artesanato Furioso, vinculado à Universidade Federal da Paraíba. A segunda apresentação do grupo se deu em um dos concertos do Artesanato Furioso.

A junção entre improvisação livre e forró proposta pelo Trio Pó-de-Serra pode parecer improvável e até paradoxal, uma vez que são gêneros musicais baseados em premissas radicalmente diferentes. Enquanto o forró baseia-se num repertório relativamente coeso de *standards*, acompanhamentos rítmicos altamente codificados e uma linguagem melódico-harmônica característica, a improvisação livre rejeita a própria noção de obra (e conseqüentemente de repertório), favorecendo uma abordagem instrumental que evita referências a estilos pre-existentes. Não há como invocar essas duas práticas simultaneamente sem frustrar pelo menos alguma de suas premissas básicas. Consideramos essa uma boa oportunidade de explorar os limites das categorias de gênero que os músicos trabalham no dia-a-dia.

Na área de estudos da música popular, o gênero é um dos conceitos mais importantes para entendermos a imbricação entre as dimensões estética e social que se dá na música. Como ressalta o sociólogo Fabian Holt, as categorias de gênero são importantes porque “não há uma ‘música em geral’, apenas músicas específicas”, e é nessas diferenças categóricas que descobrimos os vestígios da ação humana e de suas motivações (Holt, 2007, p. 2). Entender as definições que configuram um determinado gênero não envolve apenas elencar uma série de características musicais, mas entender os símbolos, ideologias e valores compartilhados por uma comunidade na qual esse gênero desempenha algum papel.

O musicólogo Joti Rockwell argumenta inclusive que, na prática, é impossível produzir uma lista definitiva com as características de um gênero musical. “Gênero” não seria uma categoria ontológica clássica, isto é, com condições “necessárias e suficientes” para definir um objeto de uma vez por todas. Rockwell sustenta que gêneros são categorias baseadas em protótipos: nem todos os membros da mesma categoria satisfazem a todos os critérios igualmente, e alguns servem de melhor exemplo da categoria do que outros (configurando, assim, um protótipo) (Rockwell, 2012, p. 372). Da mesma maneira, nem todos os critérios têm a mesma importância, e há inúmeros casos “em aberto”, nos quais não há um consenso definitivo sobre a inclusão ou não dentro de determinado gênero. Esses casos-limite são os mais incertos: se são aceitos como uma instância válida mesmo sem atender a todos os critérios, que conseqüências isso tem para a definição mais ampla daquele gênero?

Os debates que tomam a forma “será X uma instância válida do gênero Y?” são talvez alguns dos mais difundidos na crítica especializada, na mídia e em conversas informais. São debates muitas vezes acalorados, com argumentações circulares, repletos de tautologias, generalizações e simplificações, mas Rockwell afirma que esses debates são vitais para a

perpetuação de um gênero: “por mais banal que a questão possa ser, o ponto crítico é que, ao longo do debate, quem se envolve nele está ativamente interpretando e ouvindo a música” (Rockwell, 2012, p. 378). Ao lidar diretamente com “casos limite” tanto do forró quanto da improvisação livre, o Trio Pó-de-Serra pretende apenas insuflar o debate, proporcionando na melhor das hipóteses novos horizontes de escuta, mas sem qualquer pretensão de trazer respostas definitivas.

A modernização no forró

O forró é, na Paraíba, um dos gêneros musicais mais integrados à vivência cotidiana: sendo considerado uma das músicas mais representativas da região Nordeste, condensa em si uma noção coletiva de pertencimento geográfico e cultural. Seguindo a tese de Rockwell, talvez uma das coisas mais incontroversas que se pode afirmar sobre o forró é que Luiz Gonzaga, especialmente suas gravações das décadas de 1940 e 1950, configurou-se como principal protótipo a partir do qual se mede a “autenticidade” do forró. Não é por acaso que o historiador Durval Muniz de Albuquerque toma Luiz Gonzaga como o principal representante de um ideal de nordestinidade que dialogava com preocupações da época. O intenso fluxo migratório em direção ao Sudeste causado pelo atraso econômico da zona rural nordestina criou um contingente expressivo de nordestinos emigrados, para os quais o Nordeste surgia como um “espaço da saudade”, um lugar idealizado, arcaicamente contraposto à modernidade da metrópole, uma terra onde sobrevivem valores autênticos e tradicionais. Luiz Gonzaga, ele mesmo um pernambucano emigrado, incorporou essa constelação de significados não só em suas letras, mas em suas vestimentas e escolhas instrumentais (Albuquerque Jr., 2011, p. 174-185).

A música do interior nordestino não era novidade na indústria fonográfica brasileira. Há cocos e emboladas gravados em disco desde 1902, e muitos pesquisadores apontam a importância de grupos como Os Turunas da Mauricéia no processo de formação do samba moderno a partir da década de 1920. Porém Luiz Gonzaga inaugura uma estética particular: profundamente influenciada pelo meio radiofônico que o impulsionou à fama, Gonzaga insere alguns elementos da música rural nordestina, mais famosamente a zabumba e o triângulo. Estes, junto com seu acordeom, se tornaram o “trio pé-de-serra”, um dos elementos mais reconhecíveis e quase obrigatórios no forró. A denominação “pé-de-serra” mostra o quanto essa formação instrumental é associada à ideia de autenticidade, remetendo à paisagem do interior nordestino, muito embora essa identificação tenha sido produzida nos corredores das rádios sudestinas.

Passadas quase oito décadas, o forró se desenvolveu por uma multiplicidade de caminhos e sofreu as mais diversas transformações, o que invariavelmente suscitou uma série de debates em torno de sua autenticidade. Em abril de 2011, no início da gestão do cantor Chico César como Secretário de Cultura do estado da Paraíba, esse debate ganhou destaque nacional depois de ele ter afirmado numa entrevista sobre o São João daquele ano que não iria contratar “bandas de forró de plástico e grupos sertanejos” para o evento do governo. A frase repercutiu na imprensa, e o secretário lançou uma nota reafirmando sua posição, dizendo que o estado não deveria contratar “artistas cujos estilos nada têm a ver com a herança da tradição musical nordestina”, nem bandas de forró “que não se caracterizam como a tradicional cultura nordestina” (Araújo, 2011).

A polêmica se espalhou, tornando-se um dos assuntos mais comentados nas redes sociais, e multiplicaram-se vozes tanto a favor da “coragem” do secretário quanto acusando-o de preconceito. De maneira geral, o meio intelectual tendeu a concordar com Chico César, pondo-se ao lado da defesa da tradição nas festas juninas. Alceu Valença, em nota, não só parabenizou a atitude do secretário como o fez lançando mão de um forte fator emotivo, lembrando que visitou Luiz Gonzaga em seus últimos momentos no hospital e que este lhe dissera em prantos: “não deixe meu forrozinho morrer” (Nunes, 2011). Esse discurso de salvaguarda do forró frente à modernização não era novo: poucos anos antes Dominginhos dava entrevista chamando o forró eletrônico de “descartável”: “não dá pra dizer que aquilo é forró” (Dominginhos, 2008).

Entretanto, colegas músicos viram a decisão como uma forma de discriminação, e se ressentiram do uso pejorativo do termo “forró de plástico”. Dorgival Dantas foi enfático ao confrontar Chico César: “eu queria saber se ele sabe o que é plástico”. Para ele se trata de uma questão de ética profissional: “inventaram esses apelidos de forró-pé-de-serra, forró autêntico. Se não quer convidar uma pessoa pra tocar, chama ela de lado e diga que não vai chamar” (Forró, 2011). Alex Padang, empresário de Cavaleiros do Forró e Forró da Pegação, achou a afirmação “infeliz”, argumentando que o forró eletrônico ajudou a manter viva a tradição: “nos anos 90 o pessoal só ouvia música pop importada, o forró estava em baixa. Quando as novas bandas surgiram, todos passaram a ouvir forró de novo” (França, 2011).

Esse debate esconde o fato de que os lados opostos na verdade estão bem mais perto do que se poderia deduzir. Um exemplo claro disso é o disco *Forró de Verdade e Pra Valer!*, do cantor e compositor natalense Galvão Filho, lançado em 2012. Nele há participação de músicos que estão dos dois lados da disputa, como o próprio Chico César e Dorgival Dantas. Na banda, o sanfoneiro Zé Hilton, que além de tocar “forró de verdade e pra valer”, também compõe para Garota Safada e Bruno e Marrone.

A antropóloga Cicera Tayane da Silva procura identificar os símbolos que entram em conflito nesse debate. Tanto o forró tradicional quanto o eletrônico reivindicam um lugar de continuação do trabalho de Luiz Gonzaga, mas operando a partir de universos distintos. Enquanto o forró tradicional preza por manter intactos os símbolos gestados na década de 40, tanto em seu conteúdo lírico quanto na sonoridade, o forró eletrônico (conhecido pejorativamente como “de plástico”) remete a uma nova realidade social, em que a paisagem rural é permeada pelas novas tecnologias e por uma sensibilidade cosmopolita (Silva, 2016, p. 25-26). No fim das contas, trata-se de subdivisões de um campo disputando uma fatia de mercado. E, como indica a fala de Dorgival Dantas, o apelo à tradição é um dos elementos essenciais utilizados para controlar quem acessa esse mercado.

Esse apelo à tradição, tendo as gravações de Luiz Gonzaga como arquétipo, se dá principalmente a partir de dois aspectos: o conteúdo das letras e a formação instrumental. É nas letras que se configura o choque do ponto de vista simbólico e moral: o sofrimento do trabalhador rural retirante e seu apego melancólico à terra e a uma simplicidade quase infantil do modo de vida tradicional dá lugar a um hedonismo de características urbanas, um sertão permeado pelas novas tecnologias e uma expressão moderna da sexualidade que condena o forró moderno à eterna acusação de imoralidade por parte dos tradicionalistas. Já no aspecto instrumental, é a sonoridade do trio pé-de-serra que norteia o debate. Mesmo em sua denominação não-pejorativa, o forró moderno se distancia do tradicional enquanto eletrônico: incorpora guitarra e baixo elétricos, e uma concepção moderna de bateria, com muitos tambores microfonados individualmente e uma grande quantidade de pratos, inspirada na bateria de grandes bandas de rock dos anos 1980 e 1990. Essa parafernália eletrônica atrapalha o protagonismo da zabumba e do triângulo, com suas linhas rítmicas relativamente simples que se incorporam ao todo quase como efeito timbrístico, da mesma forma que a sanfona muitas vezes acaba ficando em segundo plano ao dividir com a guitarra muitos temas melódicos principais e solos. Por metonímia, esses instrumentos “poluem” a paisagem sonora do forró da mesma forma que o progresso tecnológico “polui” a paisagem tradicional do sertão nordestino: a robustez da tradição se vê substituída por efêmeros apetrechos “de plástico”. Na defesa do tradicionalismo do forró, temos uma espécie de reedição anacrônica da infame passeata contra a guitarra elétrica que havia mobilizado os proponentes da MPB na década de 1960.

A tradição da improvisação livre

Na outra ponta do debate sobre autenticidade e gênero musical está a improvisação livre. O simples fato de referir-se à improvisação livre como gênero musical já é por si só um ato

controverso: a maioria de seus praticantes defende que essa prática pressupõe uma liberdade formal irreduzível à noção fechada de “gênero”. Um dos primeiros a teorizar sobre essa prática foi o guitarrista britânico Derek Bailey, no livro *Improvisation: its Nature and Practice in Music*, publicado pela primeira vez em 1980. Nessa obra, Bailey faz considerações superficiais sobre o papel da improvisação na música indiana, barroca, no flamenco e no jazz, e finaliza atestando o surgimento de um novo tipo de improvisação: a improvisação livre. Esta teria, segundo o autor, uma “identidade confusa” derivada de sua resistência à categorização. Ela abrangeria “muitos tipos diferentes de instrumentistas, muitas atitudes diferentes em relação à música, muitas concepções diferentes até sobre o que é improvisação, para que se resuma tudo sob um nome só”.

O objetivo de Derek Bailey, ele mesmo um dos expoentes mundiais da improvisação livre, é o de estabelecer em termos teóricos um campo musical à parte, autônomo inclusive em relação a termos como “experimental” ou “de vanguarda”. Enquanto todos os tipos de improvisação mencionados nas primeiras partes do livro teriam algum nível de determinação a partir de regras inerentes a gênero e estilo musicais, a improvisação livre seria a única que prescindiria de qualquer tipo de prescrição. Foi a partir do trabalho de Bailey que se popularizou a caracterização da improvisação livre como uma música “não-idiomática”.

Essa negação axiomática de prescrições estilísticas, entretanto, não era nova. No início da década de 1960, o compositor estadunidense John Cage causava debate no meio da música de concerto contemporânea ao defender sua ideia de “indeterminação” enquanto método composicional. Para permitir que “os sons sejam eles mesmos”, compositor e intérprete deveriam abdicar de seus gostos e hábitos pessoais para permitir que aflorem combinações e formas musicais imprevisíveis. A imprevisibilidade era um dos elementos principais na noção de “música experimental” proposta por Cage, e ainda hoje tem um papel importante nos vários discursos que rodeiam práticas musicais que se dizem experimentais.

A negação da ideia de gênero musical (e ideias correlatas como “estilo” ou “idioma”) é frequentemente tomada como medida do radicalismo de uma determinada proposta musical. Um exemplo mais recente e bastante claro dessa tendência é o artigo *Genre is Obsolete*, escrito pelo filósofo britânico Ray Brassier. No texto, Brassier argumenta que o termo *noise* como designação de gênero musical havia se tornado tão amplo a ponto de perder seu significado, tornando-se “uma etiqueta genérica para qualquer coisa que se considere capaz de subverter gêneros” (Brassier, 2009, 62), e apontando a existência de um “*noise* ortodoxo” com procedimentos já codificados e replicáveis.

A existência desse debate não nos impede, entretanto, de abordar a improvisação livre por aquilo que ela é: um gênero musical. Estamos aqui, é claro, pensando numa definição de

gênero semelhante à de Joti Rockwell, que não pressupõe prescrições normativas de características musicais. Os debates promovidos por John Cage, Derek Bailey e Ray Brassier são, em última análise, o estabelecimento de critérios estéticos que apontam para um protótipo que possa servir de melhor exemplo para aquela categoria. Esse protótipo, no entanto, não é um ponto fixo e imediatamente identificável como Luiz Gonzaga para o forró. Tanto a indeterminação quanto a improvisação livre como o *noise* têm a negação à classificação, à ideia de gênero ou estilo como um valor a ser buscado. Ao denunciar a existência de um “*noise* ortodoxo”, Brassier implica que essa ortodoxia seria empecilho ao pleno potencial de um gênero comprometido com a inovação radical.

Na academia, diversos autores têm procurado maneiras alternativas de descrever a improvisação livre de forma mais tangível, sem no entanto deixar de contemplar a indefinição inerente a essa prática. O musicólogo francês Clément Canonne, por exemplo, argumenta que se trataria não de um gênero, mas de um “tipo de comportamento” musical, uma “modalidade de ação” caracterizada pela decisão consciente de deixar as escolhas musicais para o momento da performance (Canonne, 2016, p. 36). O músico Michael Bullock propõe substituir a ideia de não-idiomatismo de Bailey pelo termo “auto-idiomático”, argumentando que é impossível escapar a pelo menos um mínimo de referencialidade idiomática: mesmo que as decisões musicais sejam feitas no palco, cada músico tem uma experiência prática que define aquilo que ele decide levar ao palco (Bullock, 2010).

Brassier admite que é impossível fugir completamente a algum tipo de imitação, mas considera superficial o argumento de que “toda música é, no fim das contas, idiomática”. Ele sustenta que a música “pode tender ao não-idiomatismo” através de uma escolha ou atitude consciente do intérprete: “Como alguém pode imaginar que sua própria fala não tem sotaque? Mesmo um não-idioma é idiomático! Mas a tendência a ele (ou o vis à vis) é uma energia bastante específica que confere uma fonte poderosa para a música” (Brassier et al., 2010, p. 27).

Dessa forma, a característica primordial do gênero-improvisação-livre parece ser essa busca paradoxal de sua própria desterritorialização, resistindo à inevitável força padronizante capaz de dar origem à uma “ortodoxia” da improvisação livre. Uma improvisação livre que se julgue satisfatória, isto é, que consiga chegar o mais próximo possível ao ideal não-idiomático, se aproximará de um protótipo exemplar, instância bem sucedida dentro do gênero. Porém, justamente por isso, representa também um perigo à sua própria premissa, uma vez que as escolhas musicais que levaram ao sucesso da proposta, se imitadas, acabam convertendo-se em um passo em direção à cristalização de processos considerados mais adequados, ou que sejam mais “perfeitamente não-idiomáticos”.

Esse traço auto-destrutivo já havia sido identificado e comentado pelo poeta e crítico mexicano Octavio Paz, que considerava os modernismos do início do século 20 o início do que se tornaria uma “tradição da ruptura” (Paz, 1984, p. 17). A modernidade assumiria um compromisso com a ruptura, mas seria também uma tradição: “uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade” (p. 18). A improvisação livre, enquanto prática musical inserida nos discursos de vanguarda e experimentalismo, incorpora plenamente esse ideal de modernidade, equilibrando-se já há muitas décadas na posição incômoda de gênero musical que nega suas próprias premissas.

O processo criativo do Trio Pó-de-Serra

A ideia essencial do Trio Pó-de-Serra é simples: utilizar a formação instrumental do trio pé-de-serra num contexto de improvisação livre. De certa forma, auditivamente fica bastante claro que a afinidade sonora do grupo está em conformidade muito mais plena com o ideal da improvisação livre. O disco *Forró Abstrato* é capaz de circular sem estranhamento entre rádios e resenhas críticas do meio da música experimental, mas muito dificilmente seria sequer notado no meio do forró. Entretanto, a decisão pela formação instrumental não deixa de promover possibilidades interessantes de contato estético entre as linguagens. Para que a premissa do grupo se manifestasse de forma mais potente, tomamos uma série de decisões performáticas: algumas relacionadas à preparação dos instrumentos e outras relacionadas à estruturação formal e gestual como um todo.

A preparação instrumental

A principal tarefa da preparação da performance foi o processo de “desidiomatizar” os instrumentos do trio. Partimos da ideia de procurar contrariar a função básica que cada instrumento desempenha no contexto do forró, seja buscando técnicas estendidas e preparações dos instrumentos como procurando inserir deliberadamente processos indeterminísticos, relativamente autônomos da ação deliberada do performer.

O triângulo é, tradicionalmente, o instrumento com a menor possibilidade de variação. Sua presença é extremamente funcional, marcando a pulsação de forma ininterrupta, com pouquíssimas variações ornamentais e um vocabulário que consiste basicamente de dois sons que se alternam: uma batida com decay comprido e uma batida staccato com a mão abafando o instrumento. Vimos então a necessidade de expandir a paleta sonora do triângulo. A solução veio através da forma de captação, com pequenas variações entre a apresentação

de 2019 e a de 2023. Em ambos os casos, usamos um microfone de contato de presilha conectado num pedal de delay. A configuração principal envolveu escolher um tempo de delay bastante curto junto com um feedback perto do máximo.¹ Assim, uma única batida no triângulo pode ser sustentada como uma nota longa de duração indefinida, controlável manuseando os potenciômetros do pedal.

Em 2019, o triângulo também estava ligado em um pedal de distorção. A combinação de delay e distorção conferiu uma grande margem de maleabilidade para a performance do triângulo. Através da distorção, é possível ressaltar um espectro harmônico do triângulo que é tipicamente inaudível, enfatizando pequenas variações timbrísticas ao se percutir pontos diferentes do instrumento. Isso, em conjunção com a possibilidade de emitir notas longas, efetivamente possibilitou que o triângulo invadisse o terreno tanto da melodia quanto da harmonia, normalmente monopolizados pela sanfona. De maneira a enfatizar essa autonomia, decidimos que a performance começaria com um solo de triângulo, que posteriormente tornou-se a faixa *Ferreiro Aboiador* do disco *Forró Abstrato*.

Para a performance de 2023, Marco Pinagé buscou soluções distintas, embora partindo de um estudo da performance de 2019. A exploração do instrumento foi essencial para a compreensão de gestos que pudessem expandir suas possibilidades, recorrendo principalmente à microfonação, à utilização de outros materiais como baquetas e ao “emendo” de objetos que expandissem as possibilidades de performance. O triângulo resultante dessa artesanaria contou com três ligas de elástico que se cruzavam formando pequenas cordas e dois brincos de argola para reproduzir uma espécie de chocalho. Além da baqueta de ferro tradicional, também foi utilizado um lápis grafite. A baqueta tradicional foi utilizada de outras maneiras, por exemplo friccionada no corpo do triângulo gerando um som estridente capaz de se fundir com o som da rabeca. A baqueta de madeira foi utilizada na intenção de um toque mais suave e percussivo, com mais possibilidades rítmicas, visto que é de mais fácil manejo. As ligas no triângulo possibilitaram um efeito de eco, percutidas pela baqueta de ferro com pedal de loop, funcionando também como uma espécie de baixo de corda. O som foi captado através de dois microfones de contato, e processado com pedais de reverb e loop (fig. 2). Por fim, tanto pedais como microfones estavam ligados em uma mesa de som que

¹O tempo de delay, medido em microsegundos, define o intervalo entre o sinal original e sua repetição. Por exemplo, um tempo de delay de 100ms significa que o sinal original será repetido a cada 100ms, até que o volume decaia. O feedback é a configuração que define essa velocidade de decaimento do volume. Se colocado no mínimo, o sinal original é repetido apenas uma vez, chegando ao volume mínimo logo em seguida. Já com o feedback no máximo, as repetições são infinitas e têm o mesmo volume do sinal original. Se o tempo de feedback for menor que a duração do sinal original, as repetições podem se somar acumulativamente, fazendo com que o volume aumente progressivamente em vez de diminuir.

ocasionalmente era retroalimentada através de mini-cabos P-10, gerando mais uma camada sonora.

Figura 2: Triângulo preparado, 2023.

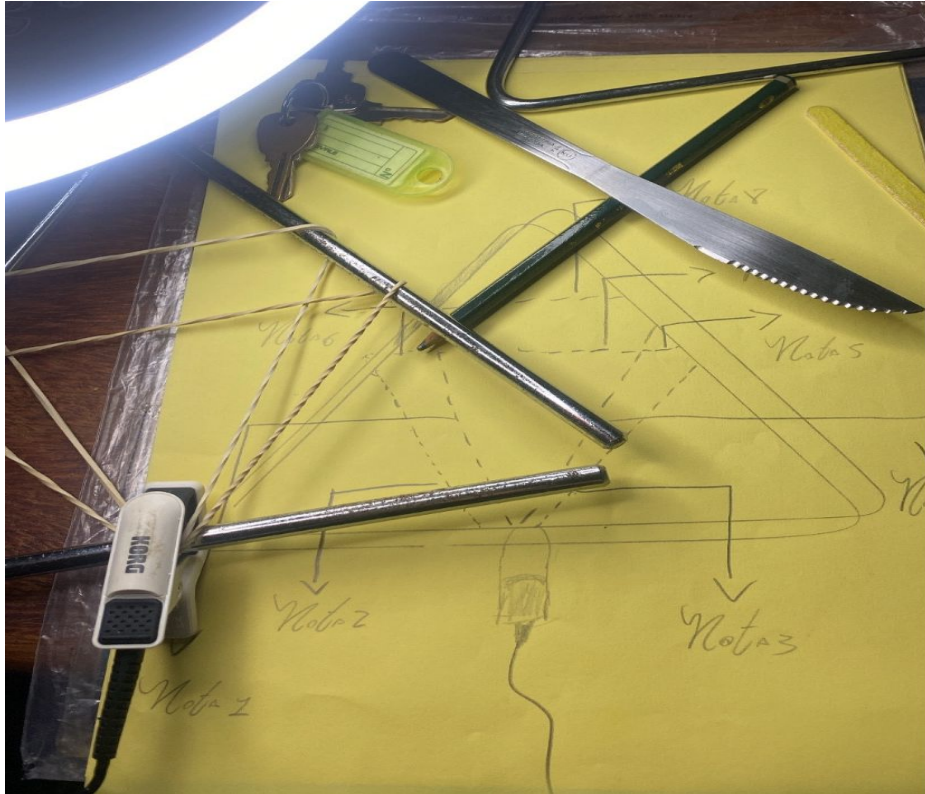


Foto: Marco Pinagé.

A zabumba, assim como o triângulo, também foi captada com microfone de contato e processada com pedais. Em 2019, tínhamos apenas microfones de contato de presilha, de modo que a única maneira de captar o som foi prendendo o microfone no aro da zabumba em vez da pele. Se por um lado isso limitou as possibilidades de processamento sonoro, já que o sinal da pele percutida foi pouco amplificado, o som do aro trouxe também possibilidades interessantes. O microfone estava ligado num pedal de delay: a batida seca do aro, com um tempo de delay curto e feedback mais longo, gera um som remanescente de um reco-reco, tornando temporalmente elástico um som naturalmente pontilhístico. Outro efeito conseguido foi o de criar acompanhamentos rítmicos e ajustar o tempo de delay para valores ligeiramente menores ou maiores que o pulso rítmico, mas nunca exatamente igual: isso resulta em momentos potencialmente enérgicos, mas com a perda da referência do pulso conferindo uma qualidade de textura irregular.

Em 2023, retiramos a presilha do microfone de contato de modo que fosse possível acoplá-lo diretamente sobre a pele da zabumba (fig. 3), o que possibilitou uma série de outros efeitos. Novamente, o único processamento usado na zabumba foi um pedal de delay. Um dos efeitos

utilizados para essa apresentação foi o som dos dedos friccionando a pele do tambor, com um tempo de delay relativamente comprido e o pedal no modo *reverse*². O som da pele friccionada possui um ataque bastante suave, muito parecido com seu release, além de uma evolução temporal irregular³. Dessa forma, o sinal invertido é difícil de distinguir do sinal original, causando a impressão de uma sobreposição de frases distintas.

Figura 3: Microfonação da zabumba



Foto: Matteo Ciacchi.

Outro efeito na zabumba foi produzido com pequenas bolas de borracha quicando irregularmente sobre a pele. Com um tempo de delay comprido, é possível criar uma nuvem de textura percussiva que se torna progressivamente mais densa: o nível em que ocorre esse adensamento pode ser controlado através da quantidade de feedback no pedal. Após um certo tempo, essa textura se consolida e permanece soando sem que seja necessário introduzir mais sinais acústicos; dessa forma, pode-se manipular o som da textura em tempo real através dos controles do pedal.

A sanfona, por sua vez, assumiu um papel essencialmente textural na performance de 2019. Se no forró ela fornece um acompanhamento rítmico que exige destreza braçal e encadeamentos harmônicos rápidos, experimentamos clusters percussivos, notas pedais

²O modo *reverse* é uma configuração presente no pedal Boss Digital Delay DD-7, na qual o sinal repetido encontra-se com o início e fim invertidos em relação ao original.

³“Ataque” e “release” aqui são termos usados para designar parâmetros básicos de envelope sonoro, também conhecido pela sigla em inglês ADSR (attack, decay, sustain e release). Cada um desses termos corresponde a uma fase do desenvolvimento dinâmico de um som: o ataque é o tempo entre o início do som até alcançar o volume máximo; o decay é o tempo em que o volume decresce do pico do ataque até o nível do sustain; o sustain é o tempo em que esse nível de volume é sustentado; o release é o tempo que leva até o volume chegar a zero novamente. Tipos de sons diferentes podem ter envelopes radicalmente diferentes entre si, inclusive com alguns desses parâmetros tendo valor zero.

fixadas com pregadores no teclado, notas longas deixando que o fole se abra pela ação da gravidade em vez da ação conjunta dos braços, além de uma quase total ausência de trechos melódicos. A utilização da gravidade como ativadora do som é um exemplo do uso de processos indeterminísticos na performance instrumental.

Em 2023, a sanfona deu lugar à rabeca, instrumento que remete a uma tradição anterior ao forró de Luiz Gonzaga. A rabeca utilizada era um instrumento de cinco cordas, com a afinação Ré, Lá, Mi, Si e Fá#, da corda mais grave para a mais aguda. As primeiras quatro cordas são características da chamada “afinação do cavalo marinho pernambucano”, sendo a mesma utilizada nos forrós com tradição de rabeca. Em consequência, a quinta corda foi afinada uma quinta acima, possibilitando mais recursos timbrísticos e uma maior tessitura, uma vez que a rabeca é um instrumento apoiado sobre o peito, segurado e tocado pela mesma mão, portanto, de posição fixa. Para a captação de som foi utilizado o condensador AKG C 411 L, e o processamento feito pelo pedal de distorção Mini Nux Brownie Distortion (fig. 4).

Figura 4: Processamento da rabeca



Pedal de distorção utilizado na rabeca para o concerto em set. 2023. Foto: Katarine Laroche

Ao rabequeiro que toca forró, é indispensável a destreza para realizar golpes de arco, que são rápidos e muitas vezes ininterruptos. “Resfolego”, termo também aplicado à sanfona, denomina a ação de movimentar o arco para cima e para baixo, ou abrir e fechar o fole, permitindo que se crie uma cama rítmica, com todas as subdivisões e acentos feitos em semicolcheias. O Trio Pó-de-Serra optou pelo caminho inverso. Dando lugar a notas longas, harmônicos naturais e artificiais foram utilizados para ambientar o início da performance. Experimentações timbrísticas com o arco sendo passado entre o cavalete e o estandarte foram feitas, além do som de fricção entre o nylon do arco em contato com a madeira da lateral do instrumento, próximo das faixas. Também, cordas soltas com o arco sendo

movimentando horizontalmente, com o objetivo de criar um ruído em decorrência do atrito do nylon com as ranhuras das cordas de aço utilizadas.

No decorrer da performance a necessidade por um contraste de dinâmicas foi se mostrando, requerendo uma maior intensidade nos golpes de arco e nas construções melódicas. Glissandos, ornamentos, staccato volante e cordas duplas foram utilizados na busca de possibilidades timbrísticas. Essas experimentações foram ganhando contornos e significados à medida que ocorriam, levando em conta a imprevisibilidade do resultado final. A distorção foi um elemento importante na construção do som da rabeca: tendo uma rouquidão natural, de timbre profundo e penetrante, e sendo um instrumento de cordas friccionadas, a distorção possibilitou a manutenção de um impacto sonoro típico de procedimentos do harsh noise, mas mantendo algo da qualidade melódica do instrumento.

Estruturação das performances

Para além desse trabalho relativamente individual de construção do gestual instrumental de cada músico, impôs-se a necessidade de criar estratégias para a estruturação formal das apresentações. Embora esse ponto possa parecer estar em desacordo com a formulação ideal da improvisação livre (relembremos a definição de Canonne que consiste em deixar para a hora da performance todas as decisões sobre parâmetros musicais para o momento da performance), sempre há contingências materiais que devem ser levadas em consideração previamente e que impactam significativamente a morfologia⁴ final da performance.

A principal delas é o tempo total disponível para a performance. No concerto de 2019, o Trio Pó-de-Serra era a única atração da noite, o que nos permitiu planejar uma performance de 50 minutos. Em improvisações mais longas, é fundamental garantir uma certa economia de materiais sonoros: quando todas as cartas são jogadas no começo, é mais difícil manter o interesse e diversidade ao longo da performance. Tendo isso em mente, pensamos numa entrada gradativa dos instrumentos, daí a já mencionada decisão por começar com um solo de triângulo que durou cerca de nove minutos, algo bastante incomum para o instrumento. Além disso, pouco mais foi combinado além de reservar o clímax dinâmico para os dez últimos minutos da apresentação, momento que no disco se inicia na faixa *Funaré em Santa Umbelina*. Embora o disco lançado consista em oito faixas, elas não correspondem a acertos prévios do grupo: apenas posteriormente, durante a edição, momentos com uma certa coesão interna foram separados e batizados.

⁴ Uso o termo “morfologia” aqui como sinônimo da forma resultante de uma performance, que está relacionada, mas não é idêntica ao planejamento formal da mesma. O termo é discutido em maior detalhe por Valério Fiel da Costa em seu livro *Morfologia da Obra Aberta* (2016).

Em 2023, o Trio Pó-de-Serra se apresentou como um número dentro do concerto do Artesanato Furioso, de modo que dispusemos de menos tempos para a performance. Decidimos trabalhar com uma duração total de 15 minutos, que subdividimos em três seções de aproximadamente 5 minutos cada. Na primeira delas, para enfatizar de imediato a dissolução sonora da funcionalidade dos instrumentos, optamos por uma espécie de uníssono textural, buscando uma sonoridade estridente e raspada numa dinâmica baixa, na qual os timbres de cada instrumento se tornaram quase indistinguíveis uns dos outros. Na segunda seção entraram elementos mais percussivos, ressaltando a individualidade de cada instrumento, e a terceira seção seria mais uma vez dedicada a um clímax de *crescendo* dinâmico. Essa divisão em seções, no entanto, serviu mais como guia do que como uma prescrição formal: na prática houveram pelo menos dois momentos climáticos de maior dinâmica.

Em relação ao material sonoro e gestual, boa parte foi condicionada às estratégias de preparação dos instrumentos. No entanto, a configuração inspirada no trio pé-de-serra abriu uma dimensão performática a mais, a partir de uma gradação maior ou menor do idiomatismo ligado ao forró. Se através dos microfones de contato e pedais o triângulo tornou-se um instrumento capaz de uma variação sonora extrema, o gesto básico da marcação rítmica do forró também estava dentro das possibilidades. A premissa inicial de “desidiomatizar” os instrumentos, por si só conferiu uma diversidade sonora ao trio que seria impossível num grupo de forró, porém desde o início estivemos cientes de que um certo idiomatismo acabaria inevitavelmente “vazando” no produto final, e que poderíamos utilizar isso de formas criativas.

Isso pôde ser sentido de forma particularmente clara na parte de zabumba na apresentação de 2023. Na segunda seção de cinco minutos, onde começam os elementos percussivos, Matteo Ciacchi utilizou as bolas de borracha quicando sobre a pele da zabumba com o delay ligado, conforme descrito anteriormente, gerando uma textura indeterminística sem qualquer referência musical ao forró. Na seção seguinte, Matteo abandonou as bolas de borrachas para usar as baquetas tradicionais da zabumba, mantendo, porém, o efeito do delay. Em um determinado momento, surgem as levadas típicas do xote ou do baião, porém sobrepostas a si mesmas num efeito que é também textural, embora ritmicamente muito mais marcado. A citação direta a fórmulas rítmicas do forró, passadas pelo filtro da preparação instrumental no contexto da improvisação, acabam produzindo um efeito novo, tornando os padrões rítmicos efetivamente irreconhecíveis.

Considerações finais

Diante do exposto, a proposta do Trio Pó-de-Serra convida a várias reflexões. Em relação ao forró e sua incessante busca pela autenticidade da tradição, a performance do grupo toma a forma de uma provocação. Se o trio pé-de-serra é um dos principais símbolos dessa tradição, o Trio Pó-de-Serra explora o caminho inverso: a partir dessa instrumentação, o quão longe do forró conseguimos chegar? Evidentemente, essa provocação não tem consequências diretas para o debate travado dentro do gênero, mas abre-se aí um caminho interessante de exploração timbrística e instrumental.

Em relação à improvisação livre, o Trio Pó-de-Serra traz soluções não-ortodoxas para essa prática ao incorporar explicitamente pedaços da linguagem idiomática do forró. No entanto, como vimos, mesmo as citações diretas ao gênero são subordinadas ao efeito global da improvisação livre: não há, por exemplo, seções nas quais os três músicos toquem forró ao mesmo tempo, configurando algum tipo de “forró instrumental” inserido no meio de uma performance mais ruidosa. Mesmo nos momentos em que zabumba ou triângulo recorrem a seus papéis tradicionais, isso não ocorre como estratégia de articulação conjunta, mas como tentativa de causar um efeito de estranhamento a partir de objetos sonoros familiares que, no entanto, não se comunicam. O uso do idiomatismo acaba paradoxalmente conferindo uma robustez à improvisação livre, fazendo-a escapar à uma ortodoxia dessa prática, e por isso mesmo tornando as performances do grupo instâncias perfeitamente condizentes com os pressupostos do gênero-improvisação-livre.

Em sua discussão sobre o não-idiomatismo na música, Brassier inverte a questão perguntando-se “quais os pressupostos implícitos na ideia de ser um músico idiomático?”. Em resumo, ele argumenta que “‘habitar’ um idioma é tocar neste idioma sem nunca questioná-lo”, e que a opção pelo não-idiomatismo seria uma espécie de ponto de vista externo sobre a multiplicidade de idiomas possíveis (Brassier et al., 2010, p. 28). Notamos que, tipicamente, é a crença axiomática nos pressupostos do não-idiomatismo que leva às soluções mais típicas, que produzem uma improvisação livre ortodoxa. Ao encarar o não-idiomatismo como o pressuposto primordial de um gênero, conseguimos alcançar um ponto de vista externo que nos permite questionar a própria improvisação livre. O que, no fim, nos permite fazer justiça plena à liberdade da improvisação.

Referências

- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 2011.
- ALBUQUERQUE, GG. Pó de serra: forró abstrato e outras narrativas do experimental. *Volume Morto*. 20 ago. 2020. Disponível em: <<https://volumemorto.com.br/forro-abstrato-po-de-serra/>>. Acesso em: 19 out. 2023.
- ARAÚJO, Glaucio. Chico César diz que não apoia banda de forró eletrônico no São João da PB. *G1*. 20 abr. 2011. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/04/chico-cesar-diz-que-nao-apoia-banda-de-forro-eletronico-no-sao-joao-da-pb.html>>. Acesso em: 18 out. 2023.
- BAILEY, Derek. *Improvisation, its Nature and Practice in Music*. Boston: Da Capo Press, 1993.
- BRASSIER, Ray. Genre is Obsolete. In: MATTIN; ILES, Anthony (eds.). *Noise & Capitalism*. Donostia-San Sebastián: Arteleku, 2009, p. 60-71.
- BRASSIER, Ray; GUIONNET, Jean-Luc; MURAYAMA, Seiji; MATTIN. *Idioms and Idiots*. 2010. Disponível em: <http://www.mattin.org/recordings/IDIOMS_AND_IDIOTS.html>. Acesso em: 9 jan. 2024. [Numeração das páginas referentes ao arquivo pdf disponível no link].
- BULLOCK, Michael T. Self-Idiomatic Music: An Introduction. *Leonardo*, v. 43, n. 2, p. 141-144, 2010.
- CANONNE, Clément. Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, v. 47, n. 1, p. 17-43, 2016.
- COSTA, Valério Fiel. *Morfologia da Obra Aberta*. Curitiba: Prismas, 2016.
- DOMINGUINHOS diz que forró eletrônico é descartável. *Jornal da Paraíba*. João Pessoa, 9 jun. 2008. Disponível em: <<https://jornaldaparaiba.com.br/cultura/dominguinhos-diz-que-forro-eletronico-e-descartavel/>>. Acesso em: 18 out. 2023.
- 'FORRÓ de plástico' causa discussões no meio cultural do CE. *PB Agora*. João Pessoa, 26 abr. 2011. Disponível em: <<https://www.pbagora.com.br/noticia/politica/forro-de-plastico-causa-discussoes-no-meio-cultural-do-ce/>>. Acesso em: 18 out. 2023.
- FRANÇA, Tádzio. O racha do forró. *Tribuna do Norte*. Natal, 3 jun. 2011. Disponível em: <<https://tribunadonorte.com.br/fim-de-semana/o-racha-do-forro/>>. Acesso em: 18 out. 2023.
- HOLT, Fabian. *Genre in Popular Music*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2007.
- NUNES, Terezinha. Coluna Três por Quatro: forró plastificado. *Jornal do Commercio*. Recife, 29 abr. 2011. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/blogs/jamildo/2011/04/29/coluna-tres-por-quatro-forro-plastificado/index.html>>. Acesso em: 18 out. 2023.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- PÓ-DE-SERRA, Trio. *Emboscada em Água Branca*. Coletânea CEASEFIRE (Part 2). L-KW, 2023. Disponível em: <<https://l-kw.bandcamp.com/album/ceasefire-part-2>>. Acesso em: 9 jan. 2024.
- ROCKWELL, Joti. What is bluegrass anyway? Category formation, debate and the framing of musical genre. *Popular Music*, Cambridge University Press, v. 31, n. 3, 2012, p. 363-381.
- SILVA, Cicera Tayane Soares da. "É de Verdade ou é de Plástico?": formas e sentidos das críticas ao forró eletrônico. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba.

Tres compositores en Latinoamérica: entrevistas a Javier Álvarez, Tatiana Catanzaro y Germán Toro Pérez

Daniel Eduardo Quaranta
UNIRIO - Universidade Federal
do Estado do Rio de Janeiro
daniel.quaranta@unirio.br

Francisco Colasanto
Escuela Nacional de Estudios
Superiores, Morelia
fcolasanto@enesmorelia.unam.mx

Resumen: El presente artículo fue realizado con el apoyo del Programa de Estancias de Investigación de la Universidad Autónoma de México 2023 y tiene como objetivo presentar una serie de diálogos mantenidos con dos compositores y una compositora latinoamericanos. Estas entrevistas críticas no pretenden abarcar todos los aspectos del trabajo de éstos, sino reflexionar sobre su obra, los años de formación, los caminos recorridos como creadores, etc. Las entrevistas fueron realizadas en diferentes circunstancias y forman parte de un proyecto mayor que pretende reflexionar sobre el panorama de la composición musical en Latinoamérica. Los compositores seleccionados para este trabajo son: Javier Álvarez, Tatiana Catanzaro y Germán Toro Pérez.

Palabras-clave: Música Contemporánea, Decolonialidad, Música Latinoamericana

Resumo: O presente artigo foi realizado com o apoio do Programa de Estadias de Pesquisa da Universidade Autônoma do México em 2023 e tem como objetivo apresentar uma série de diálogos mantidos com dois compositores e uma compositora latino-americanos. Essas entrevistas críticas não têm a intenção de abranger todos os aspectos do trabalho destes, mas sim refletir sobre sua obra, os anos de formação, os caminhos percorridos como criadores, etc. As entrevistas foram realizadas em diferentes circunstâncias e fazem parte de um projeto maior que visa refletir sobre o panorama da composição musical na América Latina. Os compositores selecionados para este trabalho são: Javier Álvarez, Tatiana Catanzaro e Germán Toro Pérez.

Palavras-chave: Música Contemporânea, Decolonialidade, Música Latino-americana

Introducción

El presente artículo fue realizado con el apoyo del Programa de Estancias de Investigación de la Universidad Autónoma de México 2023 (PREI). Forma parte de un proyecto que cuenta con el apoyo de la Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de Rio de Janeiro, FAPERJ dentro del programa “Cientista do nosso Estado” con el título: “Práticas sonoras contemporâneas de Borda: o Sul e as formas de habitar o tempo”.

Las entrevistas críticas presentadas en este texto no pretenden abarcar todos los aspectos de la vida y obra de los artistas aquí reunidos, sino reflexionar, junto con ellos, sobre trayectorias, años de formación, caminos recorridos, experiencias de escucha, de creación y también sobre su paso por la academia. El objetivo central de este artículo es analizar la obra de compositores y compositoras de Latinoamérica. Para ello presentamos los diálogos que mantuvimos con Javier Álvarez (México), Tatiana Catanzaro (Brasil) y Germán Toro Pérez (Colombia-Austria).

Todas estas entrevistas se realizaron durante el período de la pandemia de COVID-19 y se llevaron a cabo adoptando diferentes formatos y metodologías. Con Javier Álvarez platicamos a través de la plataforma Zoom, la entrevista a Tatiana Catanzaro la extrajimos del conversatorio “Seminários Dispersos sobre Criação Musical” que organizamos entre la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro¹ y la Universidade Federal de Juiz de Fora² el 11 de mayo de 2020. Por último, con Germán Toto intercambiamos ideas de manera escrita. Independientemente de estas particularidades, es importante mencionar que los temas tratados en cada uno de estos diálogos apuntan a alcanzar los mismos objetivos analíticos propuestos para nuestra investigación.

Con este trabajo buscamos establecer las bases para la creación de un acervo bibliográfico-documental diverso que permita retratar, de alguna forma, cuál es el panorama de la creación musical en nuestra región, brindando a los artistas, no solo la oportunidad de dar a conocer su trabajo, sino también compartir sus reflexiones, procesos creativos y, por supuesto, las investigaciones a través de las cuales se sustentan sus creaciones.

Creemos que la recopilación de un repertorio de obras musicales realizadas por compositoras y compositores latinoamericanos, que sea accesible a futuros investigadores y estudiantes de composición (y áreas afines), puede significar un importante aporte para la investigación de la creación musical ya que consideramos que existe poco diálogo y pocos registros sobre el

¹ <https://www.unirio.br>

² <https://www2.ufjf.br/ufjf/>

pensamiento de nuestras y nuestros creadores en Latinoamérica. Esta carencia de información sobre el panorama musical de nuestra región requiere, creemos, que se promuevan diálogos, encuentros, festivales y publicaciones afines.

Metodológicamente, llevamos a cabo este trabajo en diferentes etapas. En primer lugar, contactamos a los compositores y les solicitamos que nos enviaran obras relevantes de su repertorio. Posteriormente, hicimos una cuidadosa selección de estos materiales, realizando una búsqueda exhaustiva en las notas de programa y bibliografías de cada artista. A continuación, realizamos un análisis en profundidad de los textos musicales y sus grabaciones, afinando nuestra comprensión mediante la escucha atenta de cada repertorio. Por último, elaboramos una serie de preguntas, centrándonos especialmente en aspectos como la formación, la experiencia profesional, académica y artística de cada uno de ellos. Intentamos hacer un recorrido por sus investigaciones y, sobre todo, elaborar hipótesis analíticas de algunas de las obras seleccionadas. El objetivo es comprender cómo ciertas evidencias o intuiciones, junto con la lectura y la escucha, resuenan en las experiencias individuales de cada compositor entrevistado.

Entrevistas

Javier Álvarez

Javier Álvarez Fuentes (1956-2023) fue un compositor musical, creador artístico, promotor del arte, profesor y académico. Nació en la Ciudad de México el 8 de mayo de 1956, en una familia yucateca de arquitectos. Aprendió a tocar el clarinete y comenzó a componer desde temprana edad, interpretando jazz y música tradicional durante su adolescencia. La efervescencia artística, literaria y musical de México, junto con sus estudios en el Conservatorio Nacional con sus mentores Mario Lavista y Daniel Catán, le ayudaron a alcanzar rápidamente reconocimiento como un compositor emergente a principios de la década de 1970.

Posteriormente, obtuvo diversos grados académicos en el extranjero; en la Universidad de Wisconsin, en el Royal College of Music, estudiando con John Lambert y en la City University bajo la tutela de Simon Emmerson. A lo largo de su carrera, tuvo una actividad docente, académica y de gestión sostenida y relevante que impregnó las comunidades educativas y culturales de los diferentes lugares donde residió, especialmente en el Reino Unido y en México tras su regreso en 2005.

Recibió distinciones de gran importancia, entre ellas el Premio Nacional de Ciencias y Artes, la Medalla Bellas Artes, la Medalla Mozart, la Beca Mendelssohn y el Premio Ars Electronica.

Fue miembro de la Academia de Artes de México, director fundador de la Licenciatura en Artes Musicales de la Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY), director del Conservatorio de las Rosas, asesor artístico del Festival de Música de Morelia, director general de la ESAY que, gracias a su gestión, se convirtió en la Universidad de las Artes de Yucatán, siendo Javier su primer decano. Falleció en Mérida, Yucatán, el 23 de mayo de 2023.

Daniel Quaranta: después de muchos años dando clases en la universidad, comencé a cansarme de trabajar mayormente con un repertorio proveniente, básicamente, de Europa y Estados Unidos. En los conciertos a los que asistí en México (muchos de ellos en el CMMAS) pude escuchar a muchos compositores latinoamericanos que están haciendo una música increíble. Cuando voy a buscar material sobre ellos y ellas, no hay mucha bibliografía. En mi caso veo esto más acentuado al vivir en Brasil donde la gente se conecta mucho con Francia, Inglaterra y Estados Unidos, pero poco con Latinoamérica. Por esto decidí realizar entrevistas a compositores y solicitar partituras para crear un repertorio con el cual poder comenzar revertir esta situación en los ámbitos donde trabajo.

Hace muchos años que me llama la atención tu obra y creo que en tu música toda la raíz de lo que te conforma como un sujeto mexicano está muy presente, pero también todo lo otro, lo académico, lo europeo, y no percibo en ti un prejuicio sobre eso, sobre la utilización de esos elementos culturales, sino todo lo contrario.

Javier Álvarez: bueno, a mí en lo particular siempre me ha entretenido muchísimo la cuestión de la apropiación. En parte por la experiencia formativa que yo tuve y en parte por el momento musical que me tocó vivir en mi adolescencia aquí en México, sobre todo por la cuestión tímbrica, el color de ciertas sonoridades con las que crecí.

Mi padre era, en la década de 1970, un arquitecto funcionalista muy famoso. Era admirador de Le Corbusier, seguidor del concepto muy centro-europeo de la racionalidad del espacio, con ambientes amplios llenos luz y funcionales. Y te digo todo esto porque yo crecí en una casa que era una máquina, o sea, una casa que era totalmente funcional. Bueno, todos los sistemas tienen algún nivel de entropía y mi casa no era la excepción. Muestra de eso era que las tuberías tenían, muchas veces, aire acumulado en ellas y al abrir un grifo producía unos sonidos, unas pulsaciones (más aún cuando se abrían varios grifos) que hacían vibrar a las cañerías de agua y generaba unos sonidos increíbles. Podías hacer resonar la casa. Con esto quiero decir que siempre me fascinó el sonido, o sea que la casa fue una de mis primeras experiencias musicales.

¿Qué tiene que ver esto con tu pregunta?, lo que tiene que ver es que en realidad me pasó lo mismo un poco con la música tradicional... o sea, te estoy hablando de los años setentas, donde había en México un montón de exiliados argentinos y chilenos muchos de ellos intelectuales y artistas. Entonces se gestó allí un movimiento de folcloristas de esos países y todos los chavos estábamos encantados por esto. A mí me fascinaban más que nada los timbres de esos instrumentos. Para mí fue como una entrada a la música tradicional a través del color, inclusive en la preparatoria, hacíamos música que mezclaba el free jazz con sonoridades de ese tipo. Yo crecí fascinado por el color de esos instrumentos y nunca lo abandoné.

Esto se reforzó gracias a mis maestros (entre los que se encontraba Mario Lavista) que fueron parte del denominado movimiento “de ruptura” y que querían ser reconocidos internacionalmente, entonces adoptaron estrategias y técnicas que tienen que ver más con Centroeuropa (como Lutoslavski), con los compositores de posguerra y con la música de vanguardia de los años setenta. Entonces para ellos toda la onda de la música tradicional les parecía anacrónica.

DQ: debo decirte que las obras tuyas me conectan con una música viva y que muchas veces, creo, esa vitalidad falta en la música actual. ¿Como es tu visión de esto?

JA: acerca de lo que dices dejame contarte que uno de mis primeros trabajos fue el de cargarle los micrófonos y la grabadora a un etnomusicólogo llamado Raúl Hellmer al cuál el Instituto Nacional de Antropología le encargó hacer un muestreo de todas las músicas tradicionales de México. Dentro de ese trabajo fuimos al Estado de Jalisco, a un pueblo llamado Ocotlán, que por cierto es donde nació Manuel Enríquez, y allí nos contaron de un señor, del que no recuerdo su nombre, que vivía en medio de la montaña y que tocaba el arpa grande. Fuimos muy temprano y este señor comenzó a tocar para nosotros mientras amanecía y los pájaros empezaron a cantar. Para mí fue alucinante. El sonido de la naturaleza mezclado con el sonido del arpa en ese contexto me conmovió mucho. Es más, el señor tocó una pieza llamada “el limoncito” y los pájaros cantaban posados en los árboles de limón que tenía este señor. Entonces le pedí a Hellmer que me regalara una copia de esa grabación que la guardé durante años y luego la utilicé para la parte final de mi pieza Temazcal.

Mientras estuve bajo la tutela de mis maestros aquí en México cumplí las reglas que ellos me enseñaban, pero en cuanto me fui a Estados Unidos, me sentí libre de hacer lo que quería. Luego cuando fui a Inglaterra me encontré con el flautista venezolano Luis Julio Toro con el

que nos hicimos muy amigos. Luis tocaba también muy bien las maracas y entonces le propuse hacerle una pieza para maracas y electrónica que incluyera la grabación que me copió Hellmer. Esa pieza, como muchas otras después, la compuse de atrás para adelante ya que tenía el final, que era la grabación del arpa.

DQ: eso fue al principio de la década de 1980, ¿verdad?

JA: así es.

DQ: tengo entendido que tú y Alejandro Viñao fueron los que comenzaron a incorporar el ritmo en la música electroacústica que se hacía en Europa por esas épocas.

JA: Alejandro y yo éramos compañeros en la Royal College of Music, de hecho, él estaba egresando cuando yo ingresé. Luego Alejandro fue a City University donde estaba de maestro y encargado de los estudios de música electroacústica Simon Emmerson. Allí fui a escuchar el estreno de la pieza electroacústica para cuatro canales “Hendrix Haze” que Viñao había compuesto. Él había escuchado mi pieza Temazcal y entonces inmediatamente nos hicimos amigos y nos identificamos el uno con el otro, no solamente por el hecho de ser latinoamericanos, él es argentino, sino también por la cuestión rítmica que ninguno de los dos quería abandonar. De hecho, Viñao había compuesto una pieza formidable llamada “Go” que cuando la escuché quedé impactado y que utilizaba pequeñas grabaciones de voces para crear una pieza rítmica formidable. Entonces Alejandro y yo empezamos a producir muchas obras que de alguna manera influenciaron a otros compositores latinoamericanos como al peruano Rajmil Fischman y al venezolano Julio D’Escriván entre otros.

DQ: creo que en obras tuyas muy diferentes como “Papalotl”, “Vendedor de ilusiones” o “Metro Chabacano” hay una narrativa, esas obras cuentan una historia y eso me parece muy atractivo desde lo estético, pero también desde lo programático. ¿Como es para ti esa relación entre la narrativa y el proceso composicional?

JA: “Papalotl” la compuse en City University donde había un Fairlight³ que era una máquina muy interesante que utilizaba un disco de 16 Mb y grababa en 12 bits. Se podían registrar sonidos cortos que se podían manipular de maneras muy interesantes. El problema era cómo generar sonidos continuos a partir de estas muestras cortas. Para ello repetíamos los sonidos de manera granular.

En el caso del piano en Papalotl, lo pensé como un instrumento de percusión y también imaginé como sería escuchar ese piano desde adentro como si el instrumento fuera enorme y uno pudiera caber adentro. De alguna manera eso me llevó a mis recuerdos de la casa de mi padre y los sonidos que producían los grifos.

DQ: parecería que utilizaste un piano preparado.

JA: da esa sensación porque, hice que parte de la electroacústica toque lo mismo que el piano, es decir la electrónica funcionaba como una sombra del piano y a su vez los sonidos que utilicé son grabaciones del interior del instrumento, golpes sobre las cuerdas, por ejemplo. Es decir que se escuchara el ataque del piano pero que la resonancia fuera una mezcla del mismo y la electrónica.

También lo que hice fue analizar los sonidos que había grabado para tratar de localizar los parciales que tenían más preponderancia y entonces repetía el sonido a esas frecuencias para lograr un sonido cercano al del piano. Es decir, por ejemplo, en cada nota de un acorde reconstruí la resonancia de las mismas utilizando una frecuencia del sampler que muchas veces resultaba en un sonido inarmónico y eso hacía que muchas veces el timbre final fuera metálico, por ejemplo.

Lamentablemente es una pieza muy difícil para un pianista, por lo que se toca muy poco, pero escucharla en vivo me parece muy atractivo porque allí se aprecia que el sonido del piano forma parte de la electrónica, y a su vez la electrónica le agrega al piano una resonancia como de un instrumento más grande, una especie de mega-piano.

La parte rítmica no estaba planificada, es decir que la compuse de manera intuitiva teniendo en cuenta, en parte, el comportamiento de los sonidos que iba yo utilizando, es decir que esos mismos sonidos me daban la pauta de cómo podía ser el comportamiento del piano para llegar a la resonancia que buscaba.

³ https://en.wikipedia.org/wiki/Fairlight_CMI

DQ: la última vez que la escuché me pareció una pieza muy actual. A pesar de que la parte tecnológica esta creada con medios ya antiguos, igualmente suena muy actual.

JA: muchas gracias. Tengo claro que no es una pieza particularmente pianística, sino que el piano esta tocado como un instrumento de percusión, que en parte lo es, claro.

DQ: la publicaste un disco llamado “progresión”

JA: sí, ese disco puedes escucharlo en las plataformas. Allí hay piezas orquestales, electroacústicas y de cámara. Es una antología de 25 años de trabajo.

Tatiana Catanzaro

Tatiana Catanzaro es compositora y musicóloga. Tiene un doctorado en Música y Musicología de la Universidad de París IV - Sorbona, Francia, y actualmente ocupa el cargo de Profesora de Composición y Nuevas Tecnologías en el Departamento de Música de la Universidad de Brasilia (UnB - Brasil). Como compositora, después de graduarse de la Universidad de São Paulo (USP - Brasil), obtuvo un diploma del Conservatoire de musique à rayonnement départemental d'Aulnay-sous-Bois (Francia). En la actualidad, está desarrollando un segundo doctorado en Composición Musical en la Universidad de Stanford (EE. UU.).

Ha colaborado con grupos como Itinéraire, Alternance, Télémaque, Cairn, Camerata Aberta, Bachiana Filarmônica, entre otros. Sus obras están grabadas en CD por artistas como Karin Fernandes, Lídia Bazarian y Joana Holanda, y por conjuntos como Percorso Ensemble, Ensemble Música Nova y Quarteto Boulanger.

Daniel Quaranta: gracias por acceder a esta entrevista. Conocemos tu trabajo y nos parece de gran calidad. Queremos saber un poco mas de tu estética y tu rol como académica en la Universidad Federal de Brasilia.

Tatiana Catanzaro: hablando de cuestiones estéticas, en la UnB⁴ me di cuenta que mi trabajo era muy diferente al de los otros compositores. Cuando entré a dicha institución, tuve la impresión de que hablaba otro idioma. Entonces, poco a poco, traté de crear puentes con los estudiantes y creé un grupo de discusión que se llama *Interferencias*. Fue una actividad de extensión, integrada en su mayoría por compositores y también por estudiantes e investigadores de otras áreas, como matemáticas, por ejemplo, y otros núcleos de la Universidad. Los miembros de *Interferencias* compartían sus propias ideas compositivas y fueron invitados a dar conferencias. Tenía la intención de que fuera una experiencia horizontal en la que todos tuvieran voz. De hecho, todavía no hemos alcanzado la horizontalidad deseable, porque hay una cierta aceptación de la jerarquía en la propia educación brasileña. Como yo estaba allí como coordinadora, había una expectativa de que fuera yo la que trajera los contenidos y siento que el grupo esperaba que propusiera cosas. En el primer semestre, hicimos así, y eso prevaleció. En la segunda mitad del año, no pudimos cambiar mucho esta dinámica. Pero mi idea original era la horizontalidad.

Cada vez me gusta menos hablar. En la última entrevista que dio Clarice Lispector, dijo que en general la gente habla mucho y dice poco, y que debemos hablar sólo lo esencial. Creo que deberíamos saber escuchar más.

DQ: ¿cómo podemos transformar esta realidad?

TC: me pregunté mucho esto cuando entré en la UnB y la Universidad de San Pablo (USP). Soy originaria de la USP, tuve clases con Willy Correa de Oliveira, y luego con Silvio Ferraz, que es una figura clave en mi vida. Siento eco allí. No hay música si no hay resonancia: el sonido muere, y lo mismo pasa con las personas. En el fondo, lo que me motivó a seguir fue el deseo de intentar crear esas resonancias con los estudiantes de la UnB a través del debate.

Cuando me convertí en madre hace aproximadamente tres años, las preguntas sobre la humanidad, la sociedad y el feminismo me llegaron con mucha fuerza. Se masculiniza por completo la sociedad, y se destruye por completo a la mujer: se desautoriza todo lo femenino, porque escapa a algo cartesiano y categorizado. Lo femenino es muy intuitivo, y eso lo descubrí cuando fui a dar a luz. La humanidad pierde mucho negando todas las fuerzas femeninas y tratando de sofocarlas por falta de comprensión.

⁴ Universidad Federal de Brasilia

Una de las cosas en las que estoy trabajando mucho es la enseñanza de la composición. La respuesta que encontré para seguir enseñando, respondiendo así a la pregunta inicial, es el factor resistencia. Recuerdo una tira que vi que decía algo así como: "A la mierda con todo. ¿Qué hacemos?" El otro personaje responde: "Poesía. Se irritan mucho con la poesía". Considero esto muy importante. La poesía es lo que nos hace mirar críticamente el mundo, pensar activamente el estar en el mundo, mirar las cosas de otra manera, resolver las cosas de formas no previstas, imaginar otras posibilidades para estructurar las cosas. La realidad es algo muy fáctico y ficticio. Las realidades pueden ser muy diversas, al igual que en la música.

¿Qué quieren mostrar estos estudiantes al mundo? ¿Cómo quieren dialogar con él? ¿Qué clase de mundo quieren proponer, o componer? ¿Cómo proponer este mundo? No literalmente, sino a través de la obra. Pensar en la fuerza que emana de allí en un sentido deleuziano. Es una fuerza que es reconocible sin tener que leer tratados de música para comprenderla. Pero esto necesita entrenamiento, porque este ejercicio es casi una construcción de interpretación de texto.

Uno de los temas que quería abordar en las publicaciones es sobre los nuevos elementos compositivos y cómo dialogan con la tradición. Esto contribuiría a repensar también a la vanguardia. Una cosa que observo es que muchos alumnos, en su primer contacto con las clases propuestas, no entienden mi idioma. Lo que les llega es que "hay mucho ruido, mucho ruido raro". Esto puede hacer que algunos tiendan a negar lo históricamente construido como lenguaje musical, y acojan el ruido aislado como un pensamiento musical sólo por su novedad o modernidad, como si esto fuera suficiente garantía de que lo escrito, o grabado, conforma una composición contemporánea. Sin embargo, creo que la composición musical solo puede ir más allá del lenguaje si, en algún momento, está preservando igualmente las formas arquetípicas y todos los logros construidos hasta el siglo XX y XXI. Por lo tanto, para mí es fundamental entender cómo se conectan y cómo suceden los procesos históricos, los procesos de invención y/o vanguardia. Esta es mi principal elaboración y reto hoy en día.

DQ: describes un ambiente universitario un tanto conservador en estos días. ¿Cómo ha impactado esto en tu trabajo? Lo pregunto porque viviste en Francia durante muchos años, ¿verdad? ¿Cómo fue este proceso de adaptación?

TC: me pregunté: ¿dónde están los alumnos de Jorge Antunes? ¿Y su legado?, en el sentido de que Jorge Antunes representó una rama de la música contemporánea en la UnB junto a

Conrado Silva. Pero la mentalidad en el departamento de Brasilia giraba en torno a conservar y priorizar el legado de Cláudio Santoro. Que en verdad fue un gran compositor, absolutamente inventivo, que estuvo al frente de varios movimientos. Sin embargo, observo que su legado más valorado en la UnB fue su etapa más conservadora y nacionalista, lo que no representa la integridad de toda su obra, ya que su etapa experimental fue la que ocupó la mayor parte de su vida, pero, la otra es la que trascendió.

DQ: ¿cómo lidiaste en tu música con estas tensiones?

TC: cuando llegué a Francia decía que aquí, en Brasil, componía música especulativa, es decir, escribes algo, pero no tienes idea si va a funcionar. Esto se debe a que en Brasil era difícil tener acceso a un grupo consolidado de músicos que desarrollaran consistentemente un lenguaje instrumental asociado a la música contemporánea. En ese momento, yo estaba trabajando para el Festival Música Nova. Compuse de una manera muy tradicional, es decir, con recursos que sabía que serían bien manejados por los intérpretes. Sin embargo, llegó un momento en que recibí un encargo del Ensemble l'itinéraire de París. Pensé: “¡ahora puedo escribir lo que quiera!”. Tenía el sueño de escribir multifónicos para flautas, pero nunca había tenido la oportunidad. Por esa época, hice una pieza llamada *L'Attente*, en la usé de forma extensiva los multifónicos. Empecé a llamar a todos los flautistas de São Paulo, preguntándoles si sabían tocar multifónicos. Nadie lo sabía. Quien logró ayudarme fue Silvio Ferraz, que fue mi profesor de composición, con el tratado de técnicas contemporáneas de Pierre-Yves Artaud. Pero una cosa es lo que está escrito en el tratado, y otra es lo que realmente funciona en la práctica. Escribí a partir del tratado, con la esperanza de que funcionara en la práctica, pero sin estar segura. Fue solo cuando llegué a París que descubrí, en el primer ensayo de la pieza, exactamente cómo sonaban los multifónicos, cuáles eran los más seguros para escribir y cuáles no, porque siempre cuando compones, o cuando al menos yo compongo, estás al borde de lo que puede o no funcionar. El lugar del descubrimiento es un lugar de peligro. Ese fue uno de los factores que hizo que dejara de componer frenéticamente. En 2005 fui a París y cuatro años después ya estaba llena de encargos, una media de cuatro a lo largo del año. Y comencé a darme cuenta de que solo tenía tiempo para escribir. Lo que hizo que todas las piezas resultaran similares durante ese período. A partir de ahí, decidí que compondría despacio, para tener tiempo de pensar y de reflexionar.

DQ: hablemos un poco mas de tu música. Escuché la obra *De l'autre côté de la plage*, y en el programa de mano explicas un poco la relación con el texto y el proceso compositivo. ¿Podemos hablar de ella?

TC: mi reto, propuesto por la institución que encargó la pieza, era trabajar con una grabación sonora de poesía recitada en un idioma desconocido. Habiendo elegido el poema, me abandoné al sonido de estas palabras. Las percibí como música. Incluso dejé que guiaran todo mi viaje compositivo. De las palabras tomé, tanto a través del solfeo rítmico y melódico, como del contenido espectral, el material melódico, temporal, rítmico, armónico, tímbrico, etc. Sin embargo, aún con todo ese trabajo analítico inicial, todavía no podía hacer música, porque, aunque no sepas un idioma, es imposible no pensar en el hecho de que lleva signos, es decir, que contiene una semántica en sí mismo, y un mensaje para ser transmitido a alguien. Lo esencial para el ser humano, en sociedad, es comunicarse a través del habla, debido a que conlleva un significado. A veces nos cuesta entrar en el mundo de la música, su absoluto opuesto. Me di cuenta, por lo tanto, que, para poder transformar este texto en pura música, primero era necesario vaciar el sentido de la palabra, vaciar la semántica de su discurso, disolviendo sus signos hacia un mundo donde no llevar ningún otro significado que sus propios sonidos. Es yendo, como escribe Kierkegaard, a la frontera extrema del lenguaje y sus figuras proliferantes, que uno puede encogerse y dejarse acorralar hasta la aniquilación, para cruzar finalmente la página y entrar en el mágico mundo de la música.

DQ: escuchamos tu trabajo *Étude sur la Lumière*. ¿Buscas una relación indicial entre los sonidos y los procesos metafóricos? Hay una relación interesante en esta obra con articulaciones que se repiten: trinos, trémolos, etc. ¿Buscabas esa "luminosidad" a través de esas técnicas compositivos?

TC: yo diría que en un principio sí, en la parte de exploración creativa para constituir los materiales de la pieza, pero después de encontrar este universo sonoro mío, ya no. Me refiero, por supuesto, a que la idea de los trinos y los trémolos es una forma de tratar de llevar mis impresiones visuales al mundo sonoro. Pero una vez que sé que esta técnica constituirá mi paleta sonora, en adelante la pienso sólo como sonoridad, sin ninguna alusión textual o indicial directa.

Esta pieza es una respuesta al asombro que experimenté al ver los vitrales de Chagall en la Catedral de Metz. Había pensando mucho sobre la luminosidad en la música, y acababa de escribir *Ijareheni*, que también habla sobre este tema, es decir, sobre cómo diferentes disposiciones espectrales de los mismos acordes nos conducen a diferentes percepciones de color, densidad y luminosidad en la música. Allí, dentro de la Catedral, la luz modulada por la ventana, que se volvía aún más luminosa cuanto más oscuro estaba su interior, era muy impresionante. Una imagen tan fuerte y contrastante que, apenas sentida, me sumergía de inmediato en la reflexión sobre la dualidad entre la oscuridad del mundo de las personas y la claridad del mundo de los ángeles. Una claridad que se siente sólo oblicuamente, justo detrás de la translucidez del cristal. Es un momento mágico, en definitiva, mirar el material palpable del vidrio que sirve de base para que la luz penetre y extraiga, mezclándose con los diferentes colores de su marco, una especie de prisma compuesto.

Así me cautivó, con toda el alma, este vitral de Chagall. Todas estas preguntas me inquietaban y traté de entender, no solo las estrategias técnicas del artista para lograr tal trascendencia, sino también su visión del mundo, esa que lo hacía trabajar con la luz bajo la visión fragmentada del vitral y, sobre todo, la que le hizo elegir un material tan impalpable y nunca cerrado, que cambia constantemente según las estaciones, los días, las horas.

DQ: muchas de tus piezas, como *L'Attente*, *A Dream within a Dream*, *Griney*, *De l'autre côté de la page*, etc., utilizan la voz. ¿Podemos hablar un poco sobre la relación entre la voz y el sonido/objetos musicales? Si tomamos una de ellas, *L'Attente*, por ejemplo, ¿podrías usarla como referencia para hablar de las estrategias para pensar este proceso de transmutación? Acabas de contarnos cómo utilizaste un dispositivo de imágenes para construir el proceso de tu trabajo *Étude sur la Lumière*. ¿Cómo funciona este proceso a partir del uso de la palabra?

TC: ¡esa pregunta podría ser un libro entero! Me cuesta saber por qué uso tanto la poesía, y la voz. La voz, además, no es para mí simplemente un instrumento, es un elemento estructurante de mi obra. Si pensamos en *A Dream within a Dream*, la forma de la pieza es el análisis espectral de mi grito dilatado en el tiempo y el espacio. Sin embargo, cada una de ellas tiene un enfoque diferente. En la pieza que tomas como referencia, *L'Attente*, el texto no es reconocible. Tenía ante mí un poema que abría con la siguiente frase: “Si vienes para quedarte, dice ella, entonces no hables”.

Esa imagen, de una pareja que por la distancia perdía el sentido común de las cosas que vivían, resonó en mi cabeza durante mucho tiempo. En las notas de programa de esta pieza

digo que en el poema de Guy Goffette, hay toda una musicalidad. La musicalidad de una canción que suena, pero no suena. Que no habla. Escuchando. Pensar en una obra con este texto fue un desafío. Me dije que no podía hacer que el cantante recitara el poema. Así que recompuse el texto. Elegí concentrarme en los sonidos de los fonemas y, en algunos lugares estratégicos, asegurarme de que se pudiera entender una parte de su significado. En ese momento, le envié esta mezcla de sonidos del poema a una amiga que sabía francés, pero que no conocía la poesía original, y le pedí que me dijera qué entendía del texto. Su interpretación era exactamente lo que quería hacer emerger del significado que había aprehendido del poema. Pero lo realmente estructural y lo que aporta el sentido de este reaprendizaje, al hacer que el tiempo devuelva a dos personas el mismo sentido de cosas que hace tiempo que no son comunes, está en el trabajo de respiración del cantante. En el esfuerzo que aporta muy centrado en el diafragma, y que, por su carácter ruidoso y aireado, aparece como el propio viento sobre las tejas. Estos sonidos también son evocados por la parte instrumental: el viento, los portazos, las risas a lo lejos, la lluvia...

En este momento de mi vida, todavía no puedo obtener una medida exacta de lo que la poesía me produce. Sé que estoy muy influenciada por ella, muy inspirada por ella. La poesía en mi música aparece con un rostro y una luz diferente.

DQ: ¡gracias por dejarnos conocer tus mil sonidos, tus palabras, tu luz musical!

Germán Toro Pérez

Se formó musicalmente con Luis Torres Zuleta y Sergio Mesa en Bogotá en el Programa de Estudios Musicales, Universidad de los Andes. Su actividad musical en Bogotá entre 1981 y 1985 fue como miembro de agrupaciones corales así como de grupos de rock, pop y jazz.

Estudió composición con Erich Urbanner y Karl Heinz Füssl, música electroacústica con Tamas Ungvary y obtuvo su maestría en artes en la Universidad de Música y Artes Representativas de Viena. Realizó cursos de dirección de orquesta con Karl Österreicher, Peter Eötvös y Dominique Rouits y de informática musical en el IRCAM, Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, Paris 1999.

Su catálogo comprende alrededor de 60 composiciones para orquesta, diversos grupos instrumentales y solistas con o sin medios electroacústicos, música vocal, música electrónica y trabajos multimediales en cooperación con creadores cinematográficos, artistas plásticos, diseñadores gráficos, así como proyectos de improvisación con medios electroacústicos.

Algunos de sus trabajos parten de la reflexión sobre la obra de artistas como Mark Rothko, Adolf Wölfli, Fernando Pessoa y José María Arguedas. Su obra de teatro musical *Viaje a Comala* estrenada en el 2017, concluye una serie de diversas piezas relacionadas con la obra de Juan Rulfo.

Fue director del Curso de Música por Computador y profesor invitado de composición electroacústica en la Universidad de Música y Artes Representativas de Viena. Actualmente es profesor de composición y director del ICST, Institute for Computer Music and Sound Technology de la Escuela Superior de Artes de Zürich. En 2012 fue docente de composición en los cursos de verano en Darmstadt.

Tiene publicaciones recientes donde se estudian aspectos relacionados con la notación, la investigación artística, así como el análisis y la interpretación de música electroacústica.

Daniel Quaranta: nos gustaría conversar contigo sobre la relación entre música/composición y literatura porque es algo que está muy presente en tu música ¿Qué métodos utilizas para crear relaciones de “coherencia” entre ambos medios?

Germán Toro: Aunque he utilizado diferentes estrategias para establecer relaciones entre los dos sistemas en diferentes obras, especialmente en las relacionadas con Borges, Pessoa, Rulfo y Arguedas, en general he buscado identificar aspectos específicos del lenguaje poético a nivel semántico, sintáctico, rítmico, sonoro, etc. que puedan ser articulados a través del material musical, de sus transformaciones o de relaciones a escala macro. Mi interés se centra en lograr una traducción a nivel formal que lleve a la definición de aspectos morfológicos musicales a través de un proceso de abstracción. Esto es igualmente válido para obras relacionadas con artes visuales como *Rothko I-IV* o *Stadtplan von New York*⁵, basada en la obra de Adolf Wölfli.

En el caso de las piezas relacionadas con la obra de Mark Rothko la conexión ha evolucionado en el curso de los años. El primer intento fue una reacción a la impresión del color y de la estructura en capas de sus pinturas que implementé en una obra para orquesta de cuerdas de 1990 que ha sido eliminada del catálogo. Las correspondencias eran a nivel de timbre, a través de campos armónicos y clusters, pero todavía demasiado centrado en la superficie. El

⁵ Musik nach Adolf Wölfli - für 15 Instrumente (Fl., Ob., Kl., Sax., Trp., Pos., Akkord., Klav., Perc., 2 Vl., Br., 2 Vlc., Cb.) 2001, 12' ca. Simeon Pironkoff gewidmet. Kompositionspreis der "Erste Österreichische Sparkasse" UA: Festival Wien Modern 3. 11. 2001, Ensemble On-Line, Dir. Simeon Pironkoff

libro de Dore Ashton *About Rothko* fue decisivo para entender la evolución de su obra y especialmente su conexión con el surrealismo y la psicología. Todo eso fue muy influyente. Pero sólo después de visitar una gran retrospectiva de su obra en Paris, en el Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, pude tener la experiencia de las obras en su formato real, allí descubrí el aspecto espacial, tridimensional, mas evidente en su producción de mediados de la década de 1940. Se trata de la percepción de superposiciones de campos pictóricos que por su peso (color) y materialidad, parecen estar situados más cerca o más lejos del espectador, generando un espacio de gran profundidad que lo involucra. Eso me llevó a intentar nuevamente un acercamiento musical en *Rothko II* para 6 instrumentos de viento y electrónica en tiempo real y en *Rothko III* para orquesta. La idea es generar capas sonoras de diferente materialidad y presencia que aparecen y desaparecen, cubriendo o descubriendo otras capas sonoras que están más al fondo y que a su vez, cuando desaparecen, dejan escuchar otras más lejanas aún. Esto ya aparece más claramente en *Rothko II* y *III*, también a nivel formal macro. La obra electroacústica *Rothko IV* surgió posteriormente después de una visita a otra retrospectiva en el Kunsthalle der Hypo-Stiftung de Múnich. En *Rothko IV* el material ya no contiene figuras sino sólo campos y valores tímbricos articulados con patrones rítmicos muy básicos que a mi modo de ver, logran plasmar esta idea de manera más clara.

*Inventario IV*⁶, la obra en homenaje a Arguedas, se basa en una interpretación más semántica del lenguaje. Se trata, como en muchas obras, de una reflexión sobre el lenguaje mismo y su relación con lo que somos, con la manera como percibimos el mundo y somos percibidos. ¿Qué es decir? ¿Qué dice el lenguaje? ¿De qué manera nuestro propio lenguaje nos dice? La obra consta de tres partes separadas por listas (estas tienen que ver con la idea básica de "Inventario"). Se trata de interpretar diferentes formas de lenguaje en cada movimiento, grito, tartamudeo y silencio (otra lista). Esto surge a partir de su última novela *El Zorro de Arriba y el Zorro de abajo* (1969) y del *Ultimo diario* contenido en esta. Para aclarar, cito las notas de programa de *Inventario IV* sobre el lenguaje de Arguedas:

"Su lenguaje surge del cruce entre diferentes mundos lingüísticos que chocan en la ciudad pesquera de Chimbote y que conforman la materia heterogénea de la que está hecha la cultura moderna del Perú. Tanto el mundo literario como el mundo personal de Arguedas reflejan un conflicto llevado a sus últimas consecuencias, que surge de su singular posición entre dos culturas. Su lenguaje es grito, sermón lúcido, exaltado y enigmático, canto interior de despedida.

La obra dividida en tres partes es el final provisional de un ciclo de obras, 'Inventario I-IV' que parten de la reflexión sobre la continuidad como construcción mental, ilusión y engaño, del quiebre como la constante de la experiencia temporal contemporánea"

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=ryoARN08L3A>

El grito al comienzo de la obra lleva a sonidos largos en crescendo, que se suceden ininterrumpidamente. El "sermón" en el II movimiento es una recreación del lenguaje del *loco Moncada* un personaje tartamudo de la novela. En momentos de delirio el loco Moncada baja al puerto a dar sermones en que su tartamudeo desaparece. Según Arguedas (en *Último diario*) es el único capaz de ver todo el conjunto de ese mundo que simboliza Chimbote, aunque los demás lo tomen por loco. Es tal vez una metáfora del arte como "tartamudeo lúcido" o incluso una visión de sí mismo, tanto por su lenguaje híbrido y delirante como por su oscilación entre la sierra (lengua quechua) y la costa (lengua española). En el texto de *Inventario IV* el procedimiento de abstracción se basa en un pequeño motivo irregular de quintillo que es leído y releído por diferentes instrumentos y combinaciones, en diferentes direcciones, con quiebres y pausas, y que recrea ese "tartamudeo" exaltado.

Todo esto aparece por primera vez en *Drama em Gente* de 1992–3, una obra basada en textos de Fernando Pessoa. Fue en su obra, a través de sus heterónimos, donde entendí la estructura prismática, fragmentaria y contradictoria del ser humano, que se refleja a través de diferentes lenguajes que alternamos en diferentes situaciones y estados de percepción y ánimo. La fragmentación es la condición básica de la contemporaneidad, agudizada por la tecnología. Somos un conjunto de identidades contradictorias en constante transformación. Desde entonces he vuelto a esa idea en muchísimas obras, sobretudo a partir del lenguaje. Es posible que el tener que vivir, pensar y "tartamudear" en otra lengua, en mi caso alemán, me haya hecho sensible a todo esto.

DQ: me gustaría que habláramos de tu obra *Ficciones*. Comienzas con una cita de Miguel Ángel que dice: "ahora sé, por la afectuosa fantasía que el arte hizo ídolo y monarca de mí, cómo estaba cargado de error, y lo que contra su voluntad cada hombre desea". Hay un juego entre esa cita y el *Ficciones* de Borges respecto el arte como "engaño"

GT: si, exacto, *Ficciones* partió de una reflexión sobre la realidad, a partir de la relación paradójica entre grabaciones de sonidos cotidianos, anecdóticos, reconocibles, reales y de sonidos instrumentales. ¿Qué es más real: el sonido artificial y abstracto de la flauta en la sala de concierto o la grabación concreta de mis pasos sonando a través de altoparlantes? La aparente realidad de la grabación es un engaño, una ficción. A eso se sumó un elemento completamente diferente a partir de un poema de Miguel Ángel, ya mayor, escrito en una carta a Giorgio Vasari en 1544, en que expresa su desilusión sobre el arte como engaño.

El título *Ficciones* claramente hace referencia al libro de Borges, el maestro de la paradoja, sin tener una conexión explícita con dicho texto. Sus obras completas, que están en realidad incompletas, es uno de los pocos libros que me acompañan desde que salí de Colombia en 1985.

DQ: ¿existe algún procedimiento técnico o tecnológico, que te gustaría compartirnos que sea recurrente en tu trabajo para generar material musical/sonoro? Si no existen tales procedimientos, como algo recurrente, entonces quisiéramos saber cómo organizas tu obra desde el punto de vista compositivo.

GT: a través de los años han surgido diferentes procesos técnicos y tecnológicos: la pieza electroacústica *Estudio de Ruidos y Campanas*, por ejemplo, es un estudio sobre la morfología de la campana donde la forma recrea sus diferentes fases: ataque, fase transitoria, surgimiento del espectro, fase de extinción. Al final la forma completa de la campana aparece. Esta idea es determinante en obras como *Arco* y *Ficciones* y reaparece de otras maneras en obras posteriores, como transición de ruido a sonido y vice-versa, todo esto influenciado por la música de L. Nono.

En *Arco* para 2 pianos en un cuarto de tono, por ejemplo, la estructura armónica surgió de la transcripción de multifónicos de maderas. Esta idea me llevó a buscar una instrumentación apta para recrear estructuras micro-tonales. Estas estructuras fueron extendidas por transposición al registro de los instrumentos y organizadas con ayuda del computador.

En *Rothko IV* el material fundamental surgió de grabaciones de platillos transformados usando diferentes técnicas de congelamiento y convolución para generar la estructura de capas. La característica importante de ese material es su propiedad de enmascarar otros sonidos y se presta para el proceso descrito arriba.

En la mayor parte de las obras con electrónica en tiempo real, por ejemplo, en el ciclo *Rulfo/voces/ecos*, utilizo análisis/resíntesis como punto de partida. En los últimos años he utilizado, además, modelos de síntesis generativos en piezas electroacústicas como *Ascending/Dissolving*, piezas mixtas como *Cantos de Sombras*⁷, para ensamble vocal y electrónica y *Diálogos inciertos* para violín solo, orquesta de cuerdas y electrónica, así como en *Viaje a Comala*⁸. En esta última, esos módulos generativos producen sonidos pseudo-

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=LGrFMvmf5Gs>

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=PEGpCJHwi5g>

realistas, como viento, gotas de lluvia, campanas, etc., que contribuyen a generar el paisaje sonoro artificial de Comala⁹.

En el caso de esta obra, a nivel armónico he venido trabajando hace años con sistemas de acordes híbridos con doble fundamental y doble "género" combinando terceras o sextas mayores y menores y que son compatibles con escalas octofónicas. Lo utilicé extensivamente en *Viaje a Comala*¹⁰. Un procedimiento recurrente en todas las piezas instrumentales es definir zonas y secuencias armónicas, por ejemplo, a partir de esas escalas y acordes que compruebo y ajusto detalladamente en el piano o, si utilizo micro-tonos, con ayuda del computador.

Hay una serie de obras más recientes que utilizan disposiciones de parlantes asimétricas o no estandarizadas. Estas generan situaciones de escucha sui generis que requieren un enfoque formal específico. La primera fue *Ascending/Dissolving* para 33 parlantes dispuestos al azar. Un caso muy particular es *Signos Oscilantes* para saxofón y electrónica. En ella 4 parlantes son dispuestos en una diagonal ascendente que se aleja del espectador y cruza el escenario de derecha a izquierda. El saxofonista va cambiando de posición y recorre un camino paralelo que lo aleja de los parlantes. En cada estación hay una constelación espacial diferente. De esta manera surgen metáforas relacionadas con un nivel de texto basado en fragmentos de la poetisa austriaca Ingeborg Bachmann y de Martin Heidegger sobre el lenguaje poético. Nuevamente el tartamudeo: arte como lenguaje (signos) entre abstracción y significado que quiere salir a la luz, pero no lo logra del todo.

DQ: ¿existe algún proceso de creación que quisieras compartir? O, mejor, ¿como es el plan composicional o pre-composicional de una obra tuya?

GT: un procedimiento recurrente consiste en dibujar libre y abstractamente figuras y procesos con lápiz a manera de bosquejo, para luego proceder a su concreción como notación, transformación o síntesis. Es algo que realizo de cuando en cuando durante el proceso, actualizando el estado para obtener una idea global de la forma y definir intuiciones e ideas sobre el posible devenir formal.

Si bien en las primeras piezas hasta finales de la década de 1990 cada obra o grupo de obras estaba caracterizada por un enfoque formal y técnico propio, en los últimos años y desde

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=3D9vRE1Vtp8>

¹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=9f_X-1KErxs

obras como *Rothko II* he trabajado recurrentemente utilizando modelos, que son definidos como punto de partida para procesos de variación, combinación y transformación. Estos modelos son constelaciones de material musical con características específicas a diferentes niveles morfológicos. En muchos casos son el resultado de procesos de abstracción a partir de observaciones extra-musicales, como he expuesto arriba.

Por otra parte, a nivel formal macro, hay obras que se definen por un movimiento o una tendencia como, por ejemplo, la relación simetría/asimetría, orden/desorden, la transición sonido-ruido o el movimiento ascendente o descendente. Este último es por ejemplo determinante en el ciclo de Rulfo y muy especialmente en *Viaje a Comala*, ya que refleja el movimiento fundamental en *Pedro Páramo*: el descenso a Comala. Sin embargo, estas tendencias reaparecen en otras obras, como una obsesión. En realidad, se trata de un movimiento formal arquetípico que puede ser reinterpretado de muchas maneras como en *Signos Oscilantes* y que contribuye a generar claridad formal, algo que ha sido siempre una preocupación fundamental en mi.

La relación simetría / asimetría es la base de *Memorial* (1998), en el que aparecen procesos graduales de descomposición de un cierto orden o estado, bien definido por simetrías con respecto a ejes verticales y horizontales, o por repetición con sucesiva degradación de un estado inicial específico. Recoge influencias de la película de Peter Greenaway "Z00", que es un ensayo sobre simetría y descomposición.

En *Ordo* el modelo inicial se basa en estructuras rítmicas repetitivas que definen un pulso y a las que se le agrega medio pulso, generando asimetrías. La idea es jugar con expectativas generadas por repeticiones que son frustradas con irritaciones métricas. La obra consta de dos grandes secciones que contrastan una métrica estricta, casi mecánica con una métrica orgánica mucho más libre. Algo que articula la forma global aquí es el intercambio gradual de funciones de los instrumentos. Paradójicamente, el trío de cuerdas domina la parte mecánica, articulada por impulsos del piano, mientras que el piano es predominante en la parte orgánica, en la que las cuerdas aportan resonancias, como una especie de viola d'amore.

Este tipo de funciones formales, ligadas a ciertos instrumentos, aparecen en varias obras donde la forma está articulada por colores instrumentales predominantes en una sección. Los casos más evidentes son *Inventario III*, *Rothko II y III* y *Stadtplan von New York*. En *Inventario III* cada una de las cuatro secciones esta determinada por un instrumento principal: piano, arpa, cuerdas, percusión. En *Rothko II* cada una de las 10 secciones se basa en un modelo definido por una combinación específica de los seis instrumentos, con simetrías evidentes. En *Stadtplan von New York*, de manera semejante a *Ordo*, el piano se va transformando poco a poco en solista hasta llegar a una cadencia que define el principal punto de inflexión de la

forma. *Stadtplan von New York* tiene una cualidad estructural especial relacionada con la obra de Wölfli. se basa en secuencias de diferentes tipos. El más destacado consiste en formular un modelo, por ejemplo, *abcdef* y comenzar a leerlo fragmentada y reiterativamente: *a, ab, abc, abcd, abcde, abcdef*. Hay muchas otras maneras de hacerlo. En esto se basa el "tartamudeo" en *Inventario IV*, pero a nivel de motivo.

En cuanto a la notación, he ido buscando con los años la manera más clara y reducida de escribir, siempre a mano, con lápiz o tinta. En muchos casos escribo reiterativamente una secuencia dada, hasta encontrar la forma de notación más económica y clara posible, tratando de evitar redundancias y escribiendo sólo aquello estrictamente necesario. No siempre fue así. En los últimos años he dedicado mucho esfuerzo y dinero a la re-edición de obras, que lo necesitan, o que creo que lo merecen.

DQ: Muchas de tus obras parecen apuntar a un campo referencial que tiende hacia lo extra musical, como dirían Meyer o Cook. Me refiero a la conexión con la literatura, la pintura, etc.

GT: es claro que la mayoría de los proyectos han surgido de ideas extra-musicales, sobretudo haciendo referencia a otras artes y muy especialmente al lenguaje. Por otra parte, una música carente de referencias es para mí inconcebible. Idea de música absoluta es puramente especulativa o relativa. Si observamos las formas musicales, incluso las más abstractas y cercanas a la idea de música absoluta, como la forma sonata de la primera escuela de Viena, vemos que refleja un proceso discursivo dialéctico que parte de dos opuestos para buscar una síntesis. Muchas formas musicales provienen o reflejan estructuras lingüísticas o procesos temporales existentes en la naturaleza. Me atrevería a decir que no puede haber formas musicales completamente desligadas del mundo.

D.Q: ¿de qué manera conviven el artista y el investigador en ti?

G.T: desde que trabajo en el ICST la investigación se ha convertido en una fuente de doble inspiración para el trabajo docente y para el creativo. Si bien los primeros intentos en mi época de formación me llevaron a textos con carácter histórico-analítico, en los últimos años, la investigación se ha ido centrando en la práctica musical y especialmente en la interpretación de música electroacústica. Esta incluye por supuesto cuestiones filológicas, históricas, analíticas y estéticas, pero siempre está ligada a la práctica. Es investigación a través del

trabajo de interpretación, en la sala de conciertos. Es aquí donde me siento más a gusto y donde el trabajo con instrumentistas e ingenieros de sonido, así como el intercambio con compositores y musicólogos, me resulta más interesante y enriquecedor.

D.Q: ¿de qué manera podrías definir tu música dentro del contexto en el que te encuentras?

G.T: es difícil decirlo. Si se me observa desde la función como director de un centro de investigación en tecnología de punta, mi trabajo resulta más bien clásico. En cambio, los compositores de música instrumental me ven como compositor electroacústico. En Colombia me consideran como un compositor europeo, mientras que en el entorno de Austria y Suiza me ven como extranjero. Soy algo así como un doble agente. En realidad, me considero un compositor Latinoamericano, con una fuerte afiliación a la música de vanguardias occidentales y que oscila entre diferentes contextos y prácticas, como la música contemporánea instrumental y la música electroacústica. Mi ética artística tiene una fuerte influencia de compositores como Luigi Nono. Esto se traduce en una conciencia histórica y un acercamiento crítico a una práctica musical que incluye tecnología.

D.Q: pensando en un estudiante que va a leer esto: ¿qué debería hacer una persona creativa para transformarse en un artista?

G.T: lo más importante es creer en sí mismo, a pesar de todas las dudas. Lo segundo es no traicionar el oficio, no abandonarlo, serle fiel. Para eso hay que tener disciplina, largo aliento y ser a la vez un poco ingenuo y un poco testarudo.

D.Q: ¿cuál es el futuro de la música contemporánea/electroacústica? Pregunto esto porque creo que nos hemos quedado encerrados en la universidad, y eso no me parece nada bueno. ¿Como lo ves?

G.T: el posible devenir de la música contemporánea/electroacústica se puede prever en tendencias actuales. La práctica artística en general, no sólo la musical, se dirige a partir de las disciplinas en la fase de formación de los artistas hacia contextos multidisciplinares y multimodales, donde nuevas tecnologías, formas de comunicación y de distribución generan nuevas constelaciones artista-audiencia. El auge mediático hace que el paradigma del compositor se transforme de genio en estrella. Esto significa que contexto, narrativa y

presencia mediática van a jugar un papel mucho más importante en los discursos estéticos, incluso en la tradición de la llamada música “seria”. Además, la producción artística tiende a formas más inmediatas. La idea de performance adquiere más relevancia con respecto a la idea de obra, no sólo en contextos artísticos moderados por la tecnología. Esto no quiere decir que el modelo compositor-intérprete-sala de conciertos vaya a desaparecer, sino que va a competir o va a ser integrado en constelaciones variables, multiformes, colectivas y más efímeras, como ya se observa en festivales de música contemporánea. Aquí la práctica musical electroacústica tiene múltiples posibilidades. El compositor-productor-intérprete-técnico es requerido en muchos contextos. El reto consiste en participar en este devenir sin renunciar a un oficio riguroso y a una mirada estética crítica.

Consideraciones Finales

En este artículo presentamos tres entrevistas críticas a compositores contemporáneos latinoamericanos. Los dos compositores y la compositora que tuvimos la fortuna de poder entrevistar tienen algo en común: los tres son compositores formados en Europa, pero atravesados por una fuerte influencia de sus países latinoamericanos de origen. Creemos que en ella y ellos se manifiesta de manera unívoca el inmenso acervo musical que Latinoamérica tiene para ofrecer y que, muchas veces, se deja de lado en las casas de estudio de nuestra región.

La propuesta en la entrevista a Javier Álvarez, realizada en plena pandemia de la COVID 19, fue visitar su obra, sus años de formación y algunos elementos de su estética compositiva. Uno de los objetivos fundamentales era acercarnos a su repertorio, entendiendo que Javier, con su obra, propone como característica general una diversidad imponente en donde se permite visitar y visitar la vanguardia y la tradición con absoluta naturalidad. Su experiencia con el sonido y la cultura, la memoria y la experimentación son las marcas de un compositor muy especial en términos estéticos. Escribiendo estas líneas nos enfrentamos a su partida prematura, dejando una obra sólida que, tenemos certeza, ya trascendió su tiempo.

La entrevista a Tatiana Catanzaro se abocó a investigar, por un lado, su extrañamiento en el proceso de reinserción en su país de origen (Brasil), luego de pasar una larga temporada en Francia. Por otro lado, exploramos la relación de su obra con la literatura, especialmente su relación con la poesía. Esta influencia permea tanto su trabajo artístico como teórico. Su obra fue muy marcada por su experiencia en los años vividos en Europa y esta cuestión nos hizo

reflexionar, inclusive, respecto de los objetivos de nuestro trabajo de investigación en lo que se refiere a los procesos de decolonialidad en el campo de la creación musical.

En la entrevista realizada a Germán Toro Pérez, también tratamos asuntos vinculados a la relación entre literatura y música, ya que gran parte de su trabajo artístico mantiene una intensa relación entre ambos medios. Nos interesaba saber, analíticamente, cuales son los eslabones materiales o simbólicos que se mantienen en los procesos de traducción entre ambos medios. En la entrevista pudimos analizar muchos recursos utilizados por el compositor para establecer dispositivos compositivos adecuados a las temáticas que le preocupan.

Javier, nacido en la ciudad de México, vivió veinticinco años en Inglaterra, y luego regresó a su país, Tatiana ha nacido en São Paulo, ha pasado quince años en Francia y ahora vive en Brasil, pero, según su relato, su país la recibe con el extrañamiento de una extranjera. Finalmente, Germán Toro, nacido en Bogotá, vive entre Austria y Suiza desde hace más de cuarenta años. Todos son extranjeros, dentro y fuera de sus ámbitos. Los autores de este artículo, también vivimos fuera de nuestro país desde hace mucho tiempo. No deja de llamarnos la atención este detalle. Oscila desde el centro hacia los bordes y viceversa. Como la música de los entrevistados.

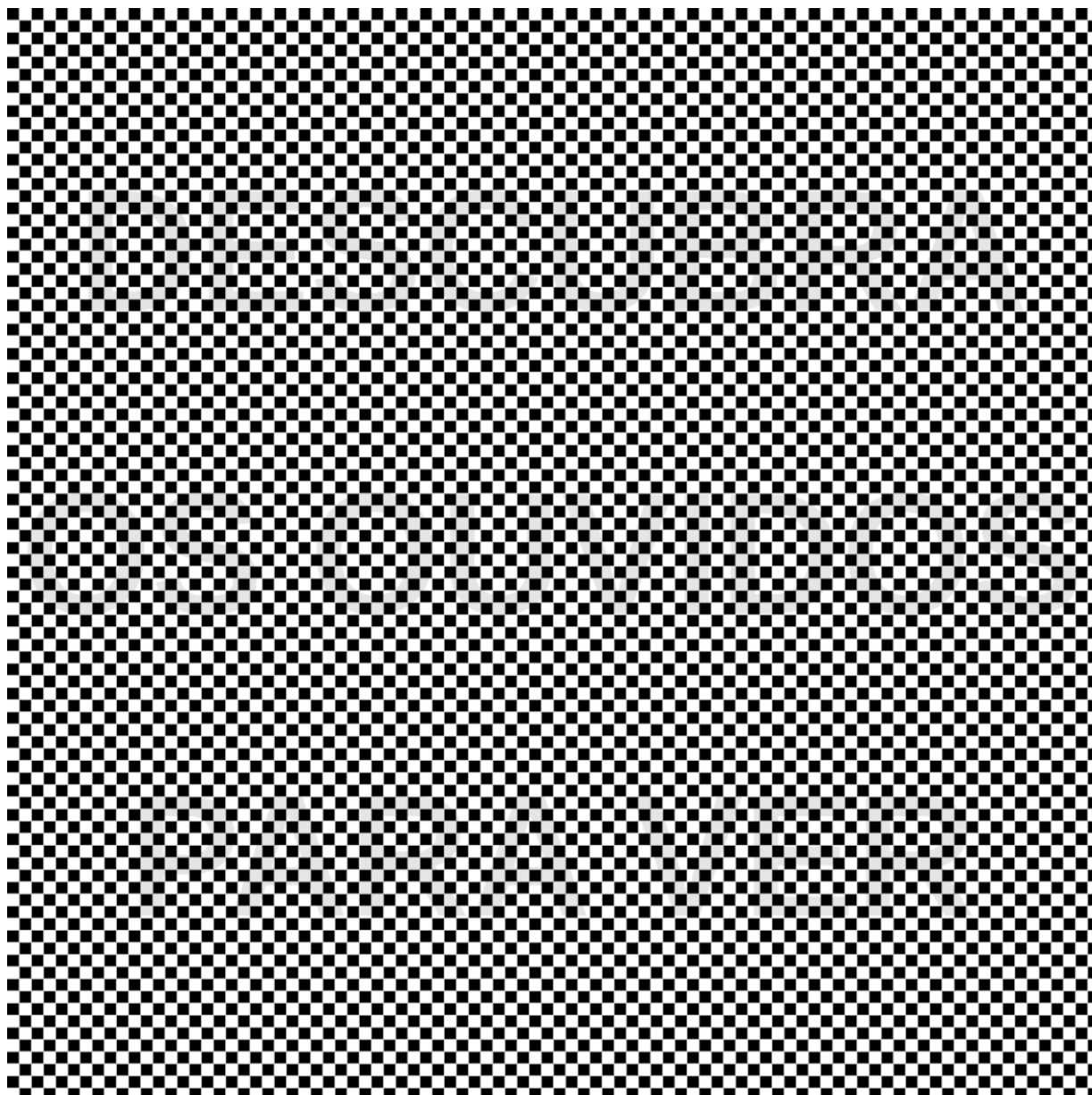
Como proceso narrativo, las obras abordadas, la formación de cada compositor y/o las experiencias relatadas aquí, están atravesadas por innumerables variables que la realidad ha impuesto a sus protagonistas. Muchas de ellas, están vinculadas a las coyunturas particulares que muchos compositores y compositoras de nuestra región experimentan. Hemos tratando de comunicar y compartir estas voces con otras subjetividades. Este es un mapa que todavía necesita ser diseñado.

PARTITURA: *Alusão Auditiva 2* (2023)

Thiago R.
thiago.ruiz@gmail.com

ALUSÃO AUDITIVA 2 (2023) é uma obra de uma notação verbal composta por padrões visuais geométricos que ocultam uma frase próximo ao limiar de percepção da visão. Esse efeito é baseado na ilusão visual alusiva (WADE, 1990¹), onde padrões visuais de alto contraste suprimem a visibilidade direta dos componentes de baixo contraste. A frase pode não ser vista com definição sem que ocorra algum nível de degradação da imagem – uma espécie de descontinuidade física do olhar –, fazendo com que as partes parcialmente ausentes se tornem visíveis. Desse modo, para acessar a frase é necessário tomar certas atitudes fisiológicas ante o ato de ver, como cerrar os olhos; embaçar a visão; balançar a cabeça; aproximar-se ou afastar-se da imagem para que a mensagem seja efetivamente percebida. Assim, a obra abarca um processo de funcionamento da percepção visual como potencial chave de acesso à reflexão da percepção auditiva em uma situação expandida; um gesto sensorial limiar capaz de evocar possíveis novos modos de escuta.

¹WADE, Nicholas. **Visual allusions: pictures of perception**. Hove: Lawrence Erlbaum Associates Ltd., 1990.



Alusão Auditiva 2 (2023)

Thiago R.

Interação simbólico-social na formação musical da cantoria nordestina

Rodolfo Rodrigues
Instituto Federal de Educação,
Ciência e Tecnologia do Piauí
rodolfo.tecmusica@gmail.com

Fábio Henrique Gomes Ribeiro
Universidade Federal da Paraíba
fabiomusica.fe@gmail.com

Resumo: A perspectiva simbólico-interacionista tem se destacado nos estudos sociais e nas humanidades como uma das principais formas de compreensão de ações e formas expressivas humanas. Nesta perspectiva, este texto reflete sobre dimensões simbólico-interativas na formação musical e as perspectivas em torno da ideia de “dom” de três cantadores repentistas do Estado do Ceará, tomando como base um estudo de caso sobre seus processos de transmissão musical. A partir de entrevistas realizadas com os três cantadores, as análises e interpretações são desenvolvidas em articulação com o referencial do interacionismo simbólico do sociólogo Erving Goffman, a fim de entender como os atos simbólicos produzem significados na construção do “artista profissional” durante os processos de transmissão. Os resultados apontam para a perspectiva de manifestação do dom a partir de uma base social. Assim, o ambiente social apresenta-se como fundamental para a formação do repentista, pois possibilita a absorção dos elementos estéticos, identitários e culturais da arte que compõem aquele cenário.

Palavras-chave: Interacionismo Simbólico, Erving Goffman, Cantoria Repentista, Transmissão Musical.

Symbolic-social interaction in the musical formation of *cantoria nordestina*

Abstract: The symbolic-interactionist perspective has emerged prominently in social studies and the humanities as a primary approach to comprehending human actions and modes of expression. This text explores, from this viewpoint, the symbolic-interactive dimensions within musical development and the perspectives surrounding the concept of "gift" among three *repentistas* from the State of Ceará, Northeast Brazil. This exploration is grounded in a case study focused on their musical transmission processes. *Repentistas* are singers involved in a poetic and musical art form prevalent in Northeast Brazil, characterized by the improvisation of verses, known as *cantoria repentista* or simply cantoria. Drawing from interviews conducted with the three singers, the analysis and interpretations are intertwined with the sociologist Erving Goffman's framework of symbolic interactionism, aimed at comprehending how symbolic acts generate meanings in shaping the "professional artist" during the streaming processes. The findings suggest an angle that highlights the manifestation of the gift rooted in a social context. Thus, the social milieu emerges as crucial in shaping the *repentista*, facilitating the assimilation of aesthetic, identity, and cultural elements inherent to the art that constitutes that particular setting.

Keywords: Symbolic Interactionism, Erving Goffman, Cantoria Repentista, Music Transmission.

Introdução

Este texto tem como principal foco a reflexão sobre as dimensões simbólico-interativas na formação dos cantadores de viola e as suas perspectivas em torno da ideia de "dom", conceito bastante presente em contextos musicais da cultura popular brasileira, geralmente associada à benesse ou dádiva concedida por uma divindade ou pela natureza. Para isso, tomamos como base uma pesquisa realizada com três cantadores de viola do Estado do Ceará (RODRIGUES, 2022), realizada nos anos de 2020 e 2022, cujo objetivo central foi identificar e compreender os aspectos da transmissão musical no âmbito da cantoria nordestina, analisando a trajetória, entendimento e ressignificações da prática poético-musical de três repentistas, a saber: Geraldo Amâncio, Guilherme Nobre e Jonas Bezerra.

A cantoria nordestina designa uma prática musical de tradição oral que se utiliza do improviso para a criação de versos métricos, dentro de assuntos previamente definidos e construídos sob estruturas específicas — conhecidas como modalidades. Também chamada de “repente”, “cantoria de viola” ou “cantoria”, é uma das práticas músico-culturais mais características do Nordeste brasileiro, reconhecida pelo IPHAN como Patrimônio Cultural Imaterial do país. Seus praticantes são chamados de cantadores, mas também violeiros, repentistas e poetas. Atuam sempre em duplas (apesar de não adotarem o esquema de duplas fixas) e dominam regras bastante complexas que normatizam as estruturas das diversas modalidades, aplicadas sobre a base de violas dinâmicas, seus únicos instrumentos musicais de apoio.

Geraldo Amâncio, um dos repentistas participantes desta pesquisa, é natural da cidade Cedro, Ceará, e residente da cidade de Fortaleza. À época dos principais contatos de pesquisa (2021), estava com 78 anos de idade, e era o repentista com maior tempo de atuação dos três cantadores entrevistados. Geraldo é reconhecido pelo estado do Ceará como Mestre da Cultura e se dedica, concomitantemente, à atividade de escritor, com mais de 12 livros já lançados. O mais novo dos cantadores entrevistados, também da cidade de Fortaleza, foi Guilherme Nobre, na ocasião, com apenas 20 anos de idade. Guilherme é tido como um dos principais nomes da nova geração de repentistas, apresentando-se em diversos estados do Brasil e fora do país, onde já participou da gravação de um CD de repente em parceria com outros repentistas brasileiros e portugueses. E, como terceiro repentista participante, Jonas Bezerra, afamado cantador cearense, da cidade de Iguatu, à época com 37 anos de idade. Jonas é, além de repentista, apresentador de um programa televisionado aos domingos em emissoras locais e canais da Internet, abordando temáticas relacionadas à cultura do Nordeste e, de forma particular, do repente, atuando também como palestrante em universidades e escolas.

Aqui, abordamos de maneira mais específica as dimensões simbólico-interacionais que desempenham um papel fundamental na formação dos três cantadores e nas perspectivas relacionadas ao conceito de dom. Para esse propósito, tomamos como base as entrevistas conduzidas com três cantadores, articulando as análises com o foco teórico do interacionismo simbólico desenvolvido pelo sociólogo Erving Goffman. Com isso, as reflexões aqui produzidas buscam discutir como atos simbólicos produzem significados na construção do “artista profissional” ao longo dos processos de transmissão.

A perspectiva simbólico-interacionista aqui proposta tem se destacado nos estudos sociais e nas humanidades como uma das principais formas de compreensão de ações e formas expressivas humanas. Este texto se insere nesta perspectiva, refletindo sobre as informações produzidas por uma pesquisa sobre processos de transmissão musical na prática do cantador repentista. Blumer (1969) destaca que o interacionismo simbólico “passou a ser usado como um rótulo para uma abordagem relativamente distinta do estudo da vida humana grupal e da conduta humana” (p. 1, tradução nossa)¹. Apesar de inúmeras alusões ao termo, o método teórico, grosso modo, presente especialmente em estudos do campo das ciências humanas e sociais, visa compreender aspectos das relações e ações sociais e simbólicas na sociedade.

Essas relações são circunscritas por experiências que marcam não apenas um ato momentâneo, mas ações que conduzem uma atitude transformadora, que a passos de convivência vão se recriando em novos atos simbólicos. Nessa perspectiva, encontramos importantes estudos no campo ciências sociais que buscaram compreender as ações humanas a partir da ótica simbólico interacionista (BATESON; MEAD, 1942; GOFFMAN, 1986, 2002, 2010, 2011; WATZLAWICK; BEAVIN; JACKSON, 1973). No campo da música, temos utilizado as perspectivas teóricas do interacionismo simbólico para compreender como os elementos estéticos e sonoros são incorporados, produzidos e compartilhados em dimensões diversas do processo de construção social (VANNINI; WASKUL, 2006).

Nesse sentido, concordamos e seguimos uma abordagem semelhante à de Vannini e Waskul (2006), ao propor um estudo que articule a constituição estético-interativa da sociedade, dos sujeitos e dos significados. Tal proposta segue no intuito de revitalizar o interesse pelo interacionismo simbólico e sociológico no contexto da estética, ao mesmo tempo em que propõe uma perspectiva metafórica que enxerga a interação simbólica como uma forma de expressão musical.

Desse modo, buscamos compreender a música para além do aspecto sonoro, apropriando-nos dos sentidos, significados, valores, as relações com o contexto e diversos outros

¹ The term “symbolic interactionism” has come into use as a label for a relatively distinctive approach to the study of human group life and human conduct.

parâmetros. No âmbito da cantoria repentista (onde pauta a análise deste estudo) a estrutura sonoro-musical só pode ser entendida em sua totalidade, onde se solidificam as regras que fundamentam tanto os elementos poéticos (“discursivos”) quanto os estéticos (singularizadores da arte). Essa compreensão é importante para a ampliação das concepções acerca deste campo (que é a própria música), pois compreenderemos como ela é concebida pelos cantadores e como se configura autonomamente no espaço, ao tempo que se articula às improvisações dos versos e se faz presente na formação musical dos sujeitos envolvidos no processo de transmissão.

O Interacionismo Simbólico

No início do século XX, cientistas sociais norte-americanos viram eclodir novas perspectivas teóricas acerca da ação comportamental e da interação entre indivíduos nas relações sociais cotidianas. A Escola de Chicago², juntamente com seus membros, professores e pesquisadores, em particular na figura do sociólogo pragmatista George Herbert Mead, encabeçou uma corrente teórica que fundamentou as bases estruturais da teoria de interação social, articulada a partir do pensamento estruturalista e funcionalista.

George Mead propunha que “certas partes do ato se tornam um estímulo para que outro indivíduo se adapte a essas reações; e essa adaptação se torne, por sua vez, num estímulo para que o primeiro mude seu ato e comece outro ato diferente” (MEAD, 1982[1934], p. 64). Conforme Mead, durante um ato social as ações e gestos passam a ser interpretados simbolicamente com base no significado que damos a elas, não sendo possível uma relação baseada unicamente na mensagem de si ou do outro, especialmente num espaço onde ocorre rearticulações de atos e falas para caminhos mais “aceitáveis” às partes, constituindo, até mesmo na linguagem, “um fenômeno objetivamente social” (MEAD, 1982[1934], p. 19).

O termo “interacionismo simbólico” foi cunhado por Herbert Blumer em 1937, a partir das teorias da psicologia social presente nas obras *Philosophy of the Present* (1932) e *Mind, Self, and Society* (1934) de George Mead³. Blumer propunha analisar o indivíduo enquanto sujeito dotado de si mesmo, responsável por suas próprias (re)significações e símbolos empregados

² A Escola de Chicago consolidou-se como uma das principais correntes da psicologia e da sociologia deste período, decorrido durante o rápido crescimento industrial e metropolitano nos Estados Unidos. As principais linhas de pesquisas desta Escola foram as relações sociais no contexto urbano, visando compreender as relações do homem com o meio social, suas ações e comportamentos, e as diferentes formas de adaptação coletiva, descrevendo o processo de organização das comunidades.

³ Blumer relatou no seu livro *Symbolic Interactionism: Perspective and Method* sobre a aplicação do termo: “O termo ‘interacionismo simbólico’ é um neologismo um tanto bárbaro que eu cunhei de maneira improvisada em um artigo escrito em *Man and Society*. O termo de alguma forma pegou e agora está em uso geral” (BLUMER, 1986[1969], p. 1, tradução nossa).

a partir de experiências e relações sociais, sobretudo com atitudes vinculadas às experiências passadas (BLUMER, 1980[1969], p. 136). É assim, portanto,

uma perspectiva teórica que possibilita a compreensão do modo como os indivíduos interpretam os objetos e as outras pessoas com as quais interagem e como tal processo de interpretação conduz o comportamento individual em situações específicas (CARVALHO; BORGES; RÊGO, 2010, p. 148).

Anos depois, Erving Goffman (1922 – 1982) — sociólogo também proveniente da Escola de Chicago — postulou nova concepção à teoria. Suas marcas são tão singulares que alguns autores afirmam que ele sequer se considerava um interacionista (COLLINS, 2009; CARVALHO FILHO, 2016; NASCIMENTO, 2009, p. 27), atribuindo-lhe pertencimento único à microsociologia. O fato é que as interações sociais em Goffman se apresentam como a coluna vertebral de sua obra. Goffman compreendia a estrutura social como estando em primeiro lugar, e toda consciência subjetiva em segundo plano, derivada da estrutura. Para compreendermos seu pensamento, devemos não nos desvencilhar do enredo histórico que envergou a trama de construção interacionista. As abordagens metodológicas de Blumer primavam pelos procedimentos do método qualitativo, com coleta de dados em entrevistas e observações participantes, a fim de compreender as relações sociais. Goffman, igualmente, não abandonou tais procedimentos, praticando largamente essa abordagem de pesquisa.

Assim, Goffman assume a etnografia como forma de compreender as unidades naturais de interação social (como as expressões faciais) e a ordem normativa e comportamental que há dentro dessas unidades, afirmando ser possível alcançar “os incontáveis padrões e sequências naturais de comportamento que ocorrem sempre que pessoas entram na presença imediata de outras” (GOFFMAN, 2011, p. 10). Acrescenta ainda que precisamos “enxergar esses eventos como uma questão de análise por si só, analiticamente distinta de áreas vizinhas, como, por exemplo, relações sociais, pequenos grupos sociais, sistemas de comunicação e a interação estratégica” (GOFFMAN, 2011, p. 10), apontando para as ocasiões sociais e seus respectivos comportamentos.

Apesar de abordagens comuns, Goffman discordava da ideia inicialmente levantada por Blumer sobre a parca influência estrutural das ações sociais sobre o agente. Segundo ele, há uma pré-figuração nas ações sociais, marcada pela estrutura, modelos e formas, compreendida a partir daquilo que ele chamou de ordem de interação⁴ (GOFFMAN, 2011).

⁴ Os ritos de interação — ou a ordem de interação — são ocasiões de afirmar a ordem moral e social (GOFFMAN, 2011, p. 90). Essa ordem procura perceber o comportamento do indivíduo quando este entra em contato com outro e os modelos que são adotados e decididos durante a relação (e para ela), bem como os comportamentos regulados com base em regras de convivência previamente estabelecidas: o encontro “face a face”, que nada mais é do que a estima que o indivíduo tem e/ou assume para os outros (ver GOFFMAN, 2011).

Na ordem da interação, a imersão e o envolvimento dos participantes são sempre decisivos, e esses estados cognitivos não podem ser mantidos por longos períodos ou sobreviver a lapsos forçados e a interrupções. Os indivíduos agem sobre uma ordem de interação determinada, e não sobre sua vontade e características de humor próprio. Goffman resumiu essa concepção a partir da ideia de teatralidade, compreendida na perspectiva de que “são situações sociais que oferecem o teatro natural no qual todas as exibições corporais são apresentadas e no qual todas as exibições corporais são lidas” (GOFFMAN, 2019[1982], p. 578). Cada meio social possui uma tendência a um comportamento próprio, e cada conduta humana dependerá do “cenário” em que está inserido. Ele ainda destacou que a representação teatral propõe analisar a maneira pela qual o indivíduo apresenta, em situações comuns de trabalho, a si mesmo e a suas atividades às outras pessoas, os meios pelos quais dirige e regula a impressão que formam a seu respeito e as coisas que pode ou não fazer, enquanto realiza seu desempenho diante delas (GOFFMAN, 2002[1985], p. 9). Portanto, emoção, humor, cognição, orientação corporal e esforço muscular estão intrinsecamente envolvidos, introduzindo um elemento psicobiológico inevitável. Naturalidade e desconforto, falta de autoconsciência e cautela são centrais (GOFFMAN, 2019[1982], p. 575).

Sautchuk (2009) discutiu em sua tese de doutorado as relações entre cantadores repentistas e o público a partir da perspectiva do Interacionismo Simbólico. A teoria psicossociológica foi adotada para explicar a relação das ações ritualísticas: o diálogo entre o pensado e o vivido na exposição dos padrões estéticos no momento da performance. O autor concluiu que as relações entre cantadores e públicos só podem ser compreendidas em função do enquadramento da situação vivenciada em um dado momento.

Utilizamos também a teoria de interação social e simbólica no apoio das análises da construção de sentido empregado por cantadores no início de suas práticas, a fim de compreender não apenas como os atos simbólicos significam as ações na edificação do “artista profissional” durante os processos de transmissão de conhecimentos musicais, mas como a absorção dos elementos e o filtro dos aspectos “significativos” para o meio e para o indivíduo formulam as etapas para a construção de um processo dual: a permanência nos modelos de tradição, aceitáveis pelo público da cantoria e a construção da própria identidade. Além disso, evidenciamos como a relação com o público e a forma como este se manifesta durante o evento pode sinalizar uma relação daquilo que Goffman chamou de “interação face a face”.

Os três cantadores no contexto da cantoria de viola repentista do estado do Ceará

Para iniciarmos as discussões, se faz necessário entender os critérios de escolha dos cantadores que participaram deste estudo. O primeiro deles foi de selecionar repentistas que tinham a cantoria como sua principal atividade profissional⁵. Essa restrição se deu para que os relatos pudessem ser mais efetivos, vindo de quem estava indelevelmente imerso neste universo. O segundo critério foi a seleção de cantadores com diferentes faixas etárias, pois nos possibilitaria compreender o fenômeno da transmissão a partir de diferentes perspectivas e períodos. Já o terceiro e último critério adotado para a seleção dos informantes foi de contemplar cantadores do estado do Ceará. O motivo desta delimitação territorial foi de ordem tática, pois todas as etapas da pesquisa ocorram durante a pandemia da COVID 19, e, à época, havia uma possibilidade da realização da pesquisa no campo, pois se manifestava uma diminuição dos casos e contaminação do vírus, e o retorno de algumas atividades presenciais já estavam acontecendo. Desse modo, a proximidade com e entre os cantadores viabilizaria o deslocamento e acesso — fato que, infelizmente, não pôde acontecer⁶.

Estes foram os critérios que nos fizeram chegar aos nomes anteriormente apresentados: Geraldo Amâncio, Guilherme Nobre e Jonas Bezerra. Três cantadores de significativa relevância no cenário da cantoria cearense e nacional. Geraldo, para além da expressiva da produção de sua obra como cantador, carrega o pioneirismo de ter sido o primeiro repentista a se apresentar no continente europeu, na década de 90 — como ele mesmo afirma —, em um percurso já realizado nove vezes como cantador de viola. Além disso, expõe mais de 150 títulos de festivais, de aproximadamente 200 dos quais participou, fixando seu nome na história da arte poético-musical.

Apesar de Jonas Bezerra e Guilherme Nobre terem na soma de suas idades tempo inferior ao de carreira de Geraldo Amâncio, eles carregam um legado já bastante solidificado na área. Jonas, ao lado do pai e do irmão, também cantadores, continua a se apresentar em inúmeras cidades dos estados do Nordeste, colecionando parcerias com outros cantadores e firmado seu nome entre os mais citados do país. Enquanto isso, Guilherme, o mais novo dos três, além da inegável habilidade poética, é acadêmico de letras, fato bastante interessante quando

⁵ Foi considerado atividade profissional o cumprimento de dois requisitos: 1) a utilização do “improviso rimado como meio de expressão artística cantada” (BRASIL, 2010), conforme a lei 12.198/2010, que rege sobre a profissionalização dos repentistas; e 2) ter a cantoria como sua principal atividade financeira.

⁶ Em decorrência da pandemia, todo o trabalho ocorreu de forma remota, tanto as entrevistas como a participação nas cantorias online.

comparamos com a realidade dos cantadores mais velhos, que é composta, em sua grande maioria, por indivíduos analfabetos ou com pouca escolaridade.

Este foi o quantitativo definido para o levantamento e análise, pois consideramos suficiente para uma discussão analítica e qualitativa dos processos de transmissão, tendo em vista que em nenhum momento generalizamos os processos, mas, ao contrário, procuramos entender, dentro da realidade de cada relato, as particularidades da transmissão de conhecimento musical. Cada cantador concedeu duas entrevistas para o estudo, no qual trazemos em recorte, com uma média de 50 minutos, cada. Para além das entrevistas, todos concordaram com o registro das cantorias *online* em que participaram durante todo o período do estudo, o que nos possibilitou um aprofundamento das análises.

Aspectos Simbólico-Sociais na formação da Cantoria

O trabalho de pesquisa em que nos apoiamos (AUTOR), teve como principal objetivo identificar e compreender diferentes aspectos da transmissão musical no âmbito da cantoria repentista, a partir de um estudo com três cantadores do Estado do Ceará — os quais apresentamos anteriormente —, analisando a trajetória, entendimento e ressignificação da prática poético-musical.

A análise das entrevistas demonstrou, em algumas condições, similaridades nos discursos. Preserva-se, há muitos anos, uma relação da prática como uma continuidade hereditária, seja por vínculos parentescos de primeiro grau, ou de algum outro familiar próximo. Verificou-se também uma tendência do discurso em torno do “dom” como uma aquisição inata, uma substância que, atrelada ao hereditarismo, comporia o conjunto necessário para o ingresso do sujeito ao repente⁷.

A fala dos entrevistados, especialmente quando relatam sobre os primeiros contatos com a cantoria, revelam que parte das escolhas tomadas foram marcadas e/ou influenciadas por condições proporcionadas pelo contato com outros sujeitos — cantadores e amantes da cantoria —, fato que os levaram a realizar tal, ou tais, atividade(s). Nesta perspectiva, partimos da premissa apresentada por Goffman de que “todas as pessoas vivem num mundo de encontros sociais que as envolvem, ou em contato face a face, ou em contato mediado com outros participantes” (GOFFMAN, 2011, p. 13). Nas exposições veremos que alguns

⁷ Partimos do “dom” como uma condição fenomenológica dada pelo campo, assumindo uma função constitutiva e simbólica neste espaço. Portanto, não ignoramos o seu valor, no entanto, procuramos não ignorar o conjunto de experiências que são (foram) encobertas sobre a perspectiva deste donativo.

processos são conhecidos e legitimados como parte integrante do processo de transmissão. Em outras situações, várias ocorrências parecem ser relativizadas e reduzidas a um único acontecimento, o que nos exigiu compreender mais estritamente cada ação.

A manifestação do dom e sua relação com o meio social

O primeiro ponto a ser considerado, é o aparente antagonismo que se constrói sobre a narrativa da aprendizagem dos cantadores repentistas. De um lado, o cantador se reconhece fruto de um dom, detentor de uma habilidade inata; nasce com ele, portanto, não se aprende a ser. Por outro lado, se percebe que o dom não sustenta sozinho o peso dessa aprendizagem/habilidade. As ações, experiências, fatos marcantes na vida dos sujeitos e, principalmente, a relação com o meio social compõem significativamente a narrativa dos cantadores quando se referem àquilo que os conduziram às suas efetivas práticas.

Este atributo (dom), relatado pelos três entrevistados, parece corroborar com a ideia de que o cantador é um artista privilegiado, escolhido/presenteado pela natureza⁸. Podemos verificar este aspecto quando, em suas falas, alegam que “pra ser um grande cantador a primeira coisa é ter o dom, um dom expressivo, queiramos, ou não, é dom” (GERALDO AMÂNCIO, 2021); ou “é preciso ter o dom (...) e se o dom dele não for trabalhado, não for um dom raso, se ele tiver decidido a cantar por qualquer outra coisa que não seja pelo dom ele é um cantador que não tem expressão, ele é fraco” (JONAS BEZERRA, 2021); ou “pra ser um bom cantador aí vai a questão do interesse, vai a questão também do próprio dom, porque isso não pode ser desconsiderado” (GUILHERME NOBRE, 2021).

A posse de um “dom” se aproxima do que Goffman chamou de “fachada”, constituído a partir de sua função fundamentalmente fenomenológica. A fachada refere-se ao “valor social positivo que uma pessoa efetivamente reivindica para si mesma por meio da linha que os outros pressupõem que ela assumiu durante um contato particular” (GOFFMAN, 2011, p. 13-4), podendo ser também entendida como “a imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados” (GOFFMAN, 2011, p. 14). Segundo o autor, a exposição e a preservação da fachada de cada indivíduo são legitimamente institucionalizadas, e quando estes apresentam-se declaradamente com esta, ou quando o campo dá a autonomia de sua detenção, o sujeito sente-se na obrigação de preservá-la e demonstrar seu domínio. O meio social define a apresentação e a detenção dos sujeitos detentores e não detentores, pois,

⁸ A natureza assume também um caráter divino, materializando a obra de Deus como símbolo da beleza e da perfeição. Ser presenteado por ela, é ser, ao mesmo tempo, presenteado pelo próprio Deus.

“apesar de a preocupação com a fachada focar a atenção da pessoa na atividade em curso, ela deve, para manter a fachada nessa atividade, levar em consideração seu lugar no mundo social além dela” (GOFFMAN, 2011, p. 16).

Erving Goffman também aponta que

[...] ao entrar numa situação em que recebe uma fachada para manter, essa pessoa assume a responsabilidade de vigiar o fluxo de eventos que passa diante dela. Ela precisa garantir que uma ordem expressiva particular seja mantida - uma ordem que regula o fluxo de eventos, grandes ou pequenos, de forma que qualquer coisa que pareça ser expressa por eles será consistente com sua fachada (GOFFMAN, 2011, p. 17).

Ao assumir o status de repentinista profissional, o cantador assume a responsabilidade de preservar a sua habilidade poética perante o público. A cada apresentação, a dupla de cantadores deverá provar a posse do seu “dom”, devendo aceitar todos os desafios, cantar os temas propostos e obedecer a todas as regras, atraindo a atenção do público para suas performances. Aquele que se recusa a alguma dessas, terá sua habilidade questionada e provocará comentários duvidosos por parte da plateia.

Relacionando as perspectivas do dom para além da concepção de fachada, mas apoiando-nos ainda sobre as ideias de Erving Goffman, podemos dizer que a relação do cantador com o público, mediada pela clara exposição de suas habilidades donativas, pode facilmente assumir condutas simétricas e assimétricas⁹. Segundo Goffman, a classe simétrica diz respeito àquelas regras que levam “[...] um indivíduo a ter obrigações ou expectativas em relação a outros, que estes outros têm em relação a ele” (GOFFMAN, 2011, p. 56). Trata-se de “cortesias comuns e regras da ordem pública [...] como o são as admoestações bíblicas como a regra de não desejar a mulher do próximo” (GOFFMAN, 2011, p. 56). A classe assimétrica seria aquela que “leva os outros a tratar e serem tratados por um indivíduo de modo diferente daquele com que ele trata e é tratado por eles” (GOFFMAN, 2011, p. 56). Um exemplo dado por Goffman é a relação entre médicos e enfermeiros, na qual um médico dá ordens aos enfermeiros, mas os enfermeiros não dão ordens ao médico.

A princípio, no sistema de relações que há no âmbito da cantoria (cantador x público, cantador x cantador), poderiam ser facilmente representadas, em nível e contexto, ambas as condutas. A ideia de um “dom” entranhado à prática do cantador pode, incontestavelmente, criar uma categoria que o distancia das “pessoas comuns”, fazendo com que seja estruturado um tipo de “aura” ou privilégio sobre o artista, uma assimetria nesta relação, criando uma espécie de categoria entre cantadores e públicos; detentores e não detentores deste dom.

⁹ Termos recorridos de Robert Thouless (1951), em *General and Social Psychology*.

Essa classe assimétrica, pautada na ideia de posse de uma habilidade adquirida extraordinariamente, é capaz de criar um grupo de indivíduos privilegiados. Podemos comparar essa distinção de categorias a partir do exemplo citado anteriormente na relação entre médicos e enfermeiros, onde existe uma hierarquia que, teoricamente, não deve ser ultrapassada. No entanto, bastaria que um dos enfermeiros se graduasse em medicina para também adquirir o status de médico. No caso da cantoria, por sua vez, esse entendimento não existe. Querer ser cantador e/ou integrar-se a esse meio profissional não são elementos suficientes, haja vista que a não posse de um dom fará com que todas as tentativas se tornem em vão, pois esse é um elemento substancialmente necessário. Desse modo, todo cantador é um privilegiado e possuidor de uma condição especial e, como tal, deve ter sua “devoção” no contato social e na exposição de sua arte.

Apesar da assimetria, é interessante percebermos como o cantador renuncia a sua suposta superioridade no momento da apresentação. Ao colocar-se diante do público, o cantador se permite estar diante da avaliação dos que a ele assistem. Toda sua empreitada está na busca de alcançar a plateia, a qual deverá manifestar-se como favorável ou não aos versos improvisados. Cria-se, portanto, uma relação social, na qual cantadores expõem seus dons e permitem tê-los julgados pelo público da cantoria.

Nos desafios poéticos podemos visualizar bem esta relação entre ouvintes e cantadores, pois é o momento em que o público não se inibe de aplaudir a cada estrofe bem elaborada, de rir nos insultos mais provocadores e silenciar quando não se sentir satisfeito. A “briga” se torna o espetáculo e a difamação gera a expectativa de que insultos ainda maiores sejam realizados pelo oponente, prendendo, assim, a atenção do público. O clima dos versos tende a ficar cada vez mais “quente” a cada estrofe elaborada, sendo comum que os cantadores excedam o volume da voz nos últimos versos, intimidando seus “adversários” e demonstrando sua superioridade ao público. Essa estratégia vocal é, por vezes, seguida por gestos com as mãos, alegando visualmente sua força e disposição na produção dos versos. E o público, diante destas ações, não se exime de expressar explicitamente sua alegria ou insatisfação.

O “dom” ganha ainda um novo sentido quando o meio social parece remodelá-lo com base na sua estrutura sociocultural. Para melhor esclarecer esta análise, vejamos o que foi apontado por Geraldo Amâncio no seguinte trecho de sua fala: “pra gente ser cantador, o quesito principal é nascer poeta. (...) E como esse dom se manifesta aí depende do meio, o meio é determinante” (GERALDO AMÂNCIO, 2021). Exemplificando esta sua fala, ele mesmo tece o seguinte exemplo:

Se o Chico Buarque tivesse nascido lá no sítio onde eu nasci, tendo toda infância, toda juventude povoada de cantoria, com os maiores cantadores do Brasil, como eu tive isso...

os Irmãos Batistas, Pedro Bandeira, João Alexandre, Antônio Aleluia, Antônio Maracajá e tantos outros, esse dom vai tornar-se; vai manifestar-se, como cantoria. Se qualquer outro, que é... no meu caso, se eu tivesse nascido onde o Chico nasceu, onde não havia cantoria, mas havia a letra da música, que é também uma poesia... o Chico Buarque é um bom poeta que eu considero, então... um Pedro Bandeira, tinha passado esse dom dele não para viola, mas para ser letrista de música, e tal, como tantos outros, como Adelino Moreira, como tantos outros, entendeu? Então o meio é determinante para isso (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

Para defender a relação do dom com o ambiente social, Geraldo expõe sua opinião e esclarece seu ponto de vista sobre a força da ação no delineamento da própria prática. Para ele, o dom se manifestará de acordo com as condições apresentadas para sua própria permanência no campo. Não se trata de ortodoxia à tradição, o que poderia explicar, por exemplo, a quase invariância da prática desde o seu surgimento, mas de uma apreensão que passa a ser incorporada pela vivência no ambiente social por meio da escuta, experimentação e ressignificação da prática de outros cantadores.

Jonas Bezerra apresentará uma perspectiva semelhante:

aos 15 anos eu tomei essa decisão que eu considero sim um fruto do meio em que vivo, como dizia o filósofo Jean Jacques Rousseau, que “o homem é fruto do meio que vive”, e eu sou de um meio que a cantoria sempre esteve inserida nas principais festas, nas principais atrações (JONAS BEZERRA, 2021).

Pautado em Rousseau, Jonas Bezerra é claro em dizer que sua tomada de decisão na cantoria se tratava de uma escolha orientada com base no meio em que vivia. Rousseau, na sua obra *Emílio ou da Educação*, dissera que as “combinações e acasos nunca darão senão produtos da mesma natureza que os elementos combinados, que a organização e a vida não resultarão de um jorro de átomos e que um químico combinando mistos não fará como que sintam e pensem em seu cadinho” (ROUSSEAU, 1995, p. 318). Rousseau alega justamente o que dissera o poeta Jonas Bezerra, que as escolhas individuais não estão desvinculadas das experiências da vida e a combinação das práticas sociais resultam na ação reflexiva da própria experiência. O dom e a hereditariedade, apesar de indicados como elementos imprescindíveis na formação de cantador, não são capazes de determinar o segmento profissional na arte poético-musical se deles for desconsiderado o contexto social.

Percebemos que a principal característica do “dom” na cantoria é seu valor intrassubjetivo e sua inerência ao sujeito. Por estar presente desde o nascimento, não é possível aprender a tê-lo, ou transmiti-lo. É, porém, o elemento que definirá o sucesso do cantador, manifestado de acordo com as características do meio. Assim, o social é tão importante quanto o isolamento do dom, pois definirá o seu modo de exibição. Faz-se, no entanto, independente do lugar em que está, já que será manifestado apesar da localização. Essa é a compreensão

dos agentes no campo e constitui uma apreensão legítima, haja vista que é compartilhada coletivamente entre os cantadores e é assim entendida no campo. Os relatos acerca das trajetórias profissionais demonstraram haver algumas relações entre determinados acontecimentos durante a vida, fatos que provocaram o “despertar” para a cantoria, configurando-se como determinantes para o encaminhamento dos cantadores repentistas à efetiva prática de cantador.

A relação entre cantadores

No estudo de Erving Goffman, em particular, no *Ritual de Interação: ensaios sobre o comportamento face a face*, são analisados aspectos da vida social quando os encontros ocorrem face a face na presença do outro. De acordo com Goffman, esses encontros não são marcados unicamente pelas linguagens verbais, mas por um conjunto significativo de símbolos, que faz com que haja a busca pelos meios adequados para o comportamento e a decifragem da compreensão do outro. Essas outras linguagens podem ser “olhadelas, gestos, posicionamentos e enunciados verbais”, constituindo os “sinais externos de orientação e envolvimento” (GOFFMAN, 2011, p. 9).

Analisaremos o encontro “face a face” para compreender aspectos do primeiro contato entre cantadores, pois foi demonstrado que os primeiros contatos constituem uma etapa importante no processo de transmissão de conhecimentos, em circunstâncias em que os atores procuram fornecer uma imagem valorizada de si mesmos, integrada aos valores que são reivindicados pelos outros que participam da ação. Para um maior detalhamento dos encontros, Goffman usou três conceitos fundamentais: a ocasião social, os ajuntamentos e a situação social.

A ocasião social diz respeito a “um evento, como um jantar, que é planejado e rememorado como uma unidade, tem um horário e local de ocorrência, e estabelece o tom para aquilo que acontece durante e dentro dele” (GOFFMAN, 2011, p. 138). Neste espaço, o indivíduo se comporta conforme as regras de etiquetas do ambiente e fica atento quanto à forma como expõe suas ideias. Quando o faz, deve manter “o controle em relação a possíveis envolvimento intensos e quanto à composição de seu rosto” (PITANGA, 2012, p. 295).

O segundo conceito se refere aos “ajuntamentos”, utilizado para especificar “qualquer conjunto de dois ou mais indivíduos cujos membros incluem todos, e apenas aqueles, que no momento estão na presença imediata uns dos outros” (GOFFMAN, 2011, p. 138). A consciência da presença do outro conduzirá a interação mútua entre os indivíduos envolvidos no espaço. Desse modo, as condutas são reguladas com base na expectativa criada de um para o outro e entre eles.

Já o terceiro conceito se refere à “situação social”, um “ambiente espacial completo que transforma uma pessoa que nele penetra em um membro do ajuntamento que está (ou que então se torna) presente” (GOFFMAN, 2011, p. 138). Ocorre de forma inesperada, quando um indivíduo participa de um espaço já constituído de um ajuntamento. Os conceitos de Goffman buscam evidenciar as relações que ocorrem no cotidiano, inclusive em espaços articulados para encontros específicos.

Apoiado nesses conceitos, entendemos o encontro da/na cantoria como um ajuntamento de pessoas que estão conscientemente envolvidas no espaço, conduzidos por uma conduta específica de sociabilidade. Neste caso, os envolvidos da ação não são apenas os cantadores, mas também o público, pois este é parte integrante do evento e possui papel constitutivo na produção da cantoria.

Pensemos também na dupla para além do primeiro contato. Após fixar-se na cantoria e adentrar ao circuito rotativo de cantadores¹⁰, o jogo simbólico, marcado pela parceria e pela disputa, configura a permanência e a preservação da própria imagem. Regidos por condutas éticas, a relação entre cantadores está baseada, conforme evidenciou Sautchuk (2009), em um jogo de “interesses”: os cantadores precisam criar vínculos entre os parceiros para que retribuições de convites possam ser sempre realizados.

Sautchuk aponta que “a troca de convites não indica necessariamente uma relação harmoniosa entre poetas. Ao contrário, o círculo de convites para festivais é um dos principais motivos de querelas e rupturas nas relações entre os cantadores” (SAUTCHUK, 2009, p. 140). Ao convidar um cantador para uma formação de dupla, espera-se que esse convite possa ser retribuído em um outro momento, garantindo, no mínimo, uma apresentação futura. Isso acontece para que os cantadores possam ter sempre a garantia de novos eventos. Quando o agradecimento — na forma da retribuição — não ocorre, há uma declaração de desprestígio por parte do outro parceiro.

Para que a primeira parceria com outro cantador possa acontecer é preciso demonstrar ser capaz de atender minimamente o que se exige por parte do público. Apenas dizer que canta e consegue “fazer repente” não é o bastante para firmar uma parceria com outros cantadores. Por isso, em muitos casos, é necessário que uma outra pessoa (quase sempre um apologista¹¹ ou parente, amigo de cantadores) intermedie o contato com um cantador mais experiente, alegando as habilidades do iniciante músico-poeta (neste caso, a indicação de

¹⁰ Chamamos de “circuito rotativo”, pois, na configuração da cantoria, diferentemente da embolada, as duplas não são fixas.

¹¹ Apologista é um ouvinte diferenciado da cantoria. Conhece todas as regras e quase sempre intermedia o contato do público com os cantadores. Na maior parte das vezes, é o(a) apologista que organiza os eventos e não teme em sugerir temas e solicitar modalidades.

outras pessoas poderá configurar a validação da própria prática). Em outras ocasiões, a oportunidade é dada em breves participações no evento, apresentando uma canção na abertura da cantoria ou entre alguma modalidade de improviso (nesse caso, cantando sozinho). Em alguns casos, pode ser dada a oportunidade de cantar uma modalidade mais simples, como a sextilha, em um evento pequeno. Já em outros, é necessário que o aspirante mostre suas habilidades antecipadamente. Esta etapa configura uma espécie de estágio preparatório para a efetiva atuação, uma prova de que possui as habilidades necessárias para tal função. É com base nessa validação que o cantador poderá, enfim, ingressar no circuito rotativo de cantadores.

Para melhor discutir estes pontos, apresentaremos alguns trechos das falas dos entrevistados acerca dos primeiros contatos na prática da cantoria:

Eu comecei a frequentar as cantorias, eu criança ainda, 13 anos, eu ia sozinho, pegava o ônibus e mãe aqui preocupada e tudo, e eu saia pra assistir as cantorias. E os cantadores foram me colocando pra cantar, fazer apresentações, né, aquelas participações. E aí eu fui ganhando prática, prática, prática... (GUILHERME NOBRE, 2021).

Dia 29 de junho, dia de São Pedro, houve uma cantoria na casa dum senhor da família Parnaíba [...] no sítio Campos, do Município de Baixio (Ceará). Aí eu fui assistir essa cantoria justamente com Pedro Bandeira e o irmão dele, chamado Chico Bandeira. Quando foi mais ou menos [...] nove horas, nove e meia, Pedro Bandeira desceu da mesa e foi se deitar, [...] e Chico ficou em cima da mesa [...] e o que é que faz com a multidão? [...] aí disseram: “tem um neto de Manuel Amâncio que inventa de cantar, e ele tá aqui”, esse neto era o poeta “véi” aqui [risos]. Aí me colocaram lá (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

Aos 14 anos, mais ou menos por ali, quando eu já ia para as cantorias, eu fui pegando um pouco da noção [...] e aos 15 eu fiz a primeira cantoria, claro, com pouca prática. E logo em seguida, depois dessa cantoria, uns 3, 4 meses, meu pai conseguiu um programa de rádio e ali todos os dias a gente cantava as sextilhas no programa e alguns temas que dava para atender, alguns motes, algumas modalidades da cantoria (JONAS BEZERRA, 2021).

Um ponto em comum nos relatos dos três cantadores é que os cantadores frequentavam as cantorias desde a infância. As memórias envolvem-se numa afetividade que claramente teve influência na construção do *ethos*.

Guilherme Nobre narra que começou a frequentar as cantorias aos 13 anos de idade e que nelas começou a fazer breves participações. Seu bom desempenho logo validou sua capacidade prática, de tal maneira que Geraldo Amâncio o convidou para participar em alguns de seus eventos. E foi justamente em uma dessas participações, diante de uma situação inesperada, que Guilherme Nobre confirmou sua capacidade inventiva na construção músico-

poética. A transmissão não é definida por um único episódio espaço-temporal, mas tecida por uma teia de experiências vividas em diferentes fases da vida; ou seja, a transmissão não cessa. Com base nas participações que fazia com outros cantadores, Guilherme foi aperfeiçoando e solidificando a prática que seria necessária para o momento em que se viu diante do público, e em parceria com Geraldo Amâncio. Ele mesmo revela essa condição ao relatar que, “pra você ser um bom cantador, você tem que ter interesse em aprender, você tem que ser observador, saber o que é que nos cantadores de destaque tem que agradam o povo, que você precisa ter, né, o que é aquilo que atrai” (GUILHERME NOBRE, 2021). Deste modo, a observação e os modelos absorvidos são condições essenciais no processo de aprender o “como fazer” e o “como agir”

A oportunidade que Geraldo teve de cantar com outro cantador, assim como ocorreu com Guilherme, veio de maneira inesperada. Na ausência de um parceiro no instante em que Chico Bandeira cantava, alguns ouvintes manifestaram que ele (Geraldo) “inventava de cantar” e que estava presente naquele evento. Seu nome, porém, não foi proferido na ocasião, mas sim o nome do seu avô. Geraldo foi primeiramente citado como o neto de Manuel Amâncio, para depois ter sido apresentado como alguém que sabia cantar. O parentesco assumiu a função legitimadora neste contexto. Silva (2014) destaca que a exposição da filiação a grandes cantadores “funciona como um modo de construir seu ethos a partir das imagens que são veiculadas sobre seus antecessores, criando um clima de aceitação cujo aval se dá, inicialmente, pelos feitos alheios” (SILVA, 2014, p. 96, grifo do autor).

Com Jonas Bezerra, o contato com outros cantadores, aos 14 anos de idade, fez despontar uma clara noção dos elementos estruturais da cantoria. Conforme evidenciamos em sua fala, o aprendizado da cantoria segue um modelo de transmissão que é passado de uns para os outros. Esse processo, marcado principalmente pela observação prática de outros repentistas, faz com que o observador angarie um conjunto de técnicas, regras, comportamentos e condutas performáticas. Essa incorporação faz com que o cantador transforme todas as exigências em um conjunto único e naturalizado.

Aprender técnicas musicais e estratégias no modo de lidar com o público e determinadas temáticas parece estar muito entranhado com o contato com outros cantadores. A boa relação e o cumprimento dos “códigos éticos”, neste contexto, figuram a real permanência entre os poetas. A fase de “estágio” tende a configurar a exposição das habilidades poéticas diante de outros cantadores, firmando a imagem do cantador iniciante como uma possibilidade de parceria. Desse modo, o contato em duplas é uma outra forma de transmissão musical nesse contexto, pois possibilita a clara aquisição dos modelos práticos, inserindo os cantadores ao círculo rotativo por meio de condutas comportamentais e práticas exigidas pelo campo.

Aspectos simbólicos na transmissão de conhecimentos musicais

Apresentamos, até aqui, alguns tópicos em que a transmissão dos valores artísticos e musicais ocorrem nesse contexto. O contato com parentes cantadores, com os meios de comunicação radiofônico e televisivo e com outros cantadores possibilitou a incorporação dos padrões técnicos e práticos, permitindo a continuidade da tradição e, conseqüentemente, sua permanência. A perspectiva de um “dom” e sua importância na constituição e formação do cantor repentista foram também evidenciados em boa parte dos relatos. Propomos, ainda, pensar como esses valores são recebidos e como esse processo de transmissão preserva as características poético-musicais da cantoria.

Os modos de transmissão de conhecimento descritos pelos entrevistados revelam a tendência de quase total permanência e invariabilidade da estética da cantoria. Qualquer mudança nesses processos poderia, provavelmente, alterar também sua forma. Mas será que a mudança no modo de aprendizagem realmente causaria uma mudança na estrutura da própria arte repentista? Um estudo do pesquisador Greg Gatién, com estudantes de Jazz nos Estados Unidos, identificou fragilidades e críticas por parte dos alunos após a fundação de um instituto que propunha ensinar jazz de forma “institucionalizada”. Segundo o autor, “as formas tradicionais de transmissão dessa música foram alteradas, comprometidas ou subvertidas a métodos formais de instrução que se encaixam mais confortavelmente no habitat formal” (GATIÉN, 2009, p. 95, tradução nossa)¹². Gatién destaca que os modelos de transmissão do jazz e as formas em que elas ocorrem — considerando o lugar e como ela é transmitida —, é o que possibilita a aquisição de sua linguagem, tal qual o modelo de tradição. Seu estudo apontou que a mudança nos modos de transmissão resulta na mudança da própria tradição musical, pois alteram fundamentalmente a música e a forma de compreendê-la (GATIÉN, 2009). Apesar de se tratar de contextos distintos (jazz e cantoria), propomos relacioná-las na medida em que representam, substancialmente, identidades de cada localidade.

Recorreremos a uma situação descrita por Geraldo Amâncio que parece, em certa medida, contrapor alguns de seus próprios posicionamentos acerca da transmissão do repente e que pode somar com esta perspectiva apresentada por Gatién. Na data de nossa entrevista, Geraldo revelou estar ensinando cantoria a um homem que o procurou afirmando querer aprender a fazer repentes. O interessante do relato está tanto no método adotado para o

¹² The traditional ways of transmitting this music have been changed, compromised, or subverted to formal methods of instruction that fit more comfortably in the formal habitat.

ensino, destacando aquilo que considera relevante para essa aprendizagem, como na clara ação de considerar possível a aprendizagem a partir do estudo e prática sobre o assunto.

Eu estou tendo uma novidade muito grande na minha vida, né, tem um rapaz aqui que é professor, acho que tem em torno de trinta e poucos anos, ele é graduado na UECE, aqui, e perguntou se eu poderia ensinar cantoria. Eu digo: “ensino”, aí ele veio, já teve a primeira lição, né, mas acho que na história é o primeiro, ninguém ensina cantoria... ensina, a pessoa pode é não aprender (risos), que a gente ensina, ensina, né? (risos). Aí eu estou dizendo a ele como é a sextilha, como é... aí ele veio, eu mostrei... não mostrei ainda a parte prática, vou mostrar... ele disse que vem na próxima semana, parece que é terça e sexta, de 9 às 10 da manhã, e vou ver (...). Eu vou ensinar como é a métrica do verso, eu vou dizer pra ele quais são as toadas de cada coisa (GERALDO AMÂNCIO, 2021).

O processo de aprendizagem adotado por Geraldo pauta na aprendizagem por teoria, focando em aspectos métricos e melódicos. Somente após a incursão destes elementos é que adentrará, efetivamente, à prática, subvertendo a aprendizagem relatada pela maior parte dos cantadores, baseado inicialmente na prática, para, depois, se conhecer parte da teoria. Neste processo, o “dom” foi desconsiderado? Ou a ausência do dom poderia explicitar-se na não capacidade de aprender, já que Geraldo relatou que, apesar de ser possível ensinar, “a pessoa pode é não aprender”? Estes questionamentos emergem na medida em que a boa parte das vezes nos relatos, a cantoria foi tratada como uma condição pautada pela inserção ao meio social e pela aquisição do “dom”, sendo estas fundamentalmente necessárias para o sucesso e a absorção das habilidades que se exigem.

A esses questionamentos, por sua vez, não temos ainda como responder, mas levantamo-las na medida em que apareceram neste estudo. De fato, o meio social se mostra importante no contato e na apreensão de um determinado fazer, sendo a prática a etapa de fixação dos elementos percebidos por meio da (con)vivência, escuta, participação, experimentação e resignificação da própria prática. Os padrões não se demonstram fixos nem insolúveis, como um método único de aprendizagem, mas se mostraram possíveis de serem incorporados com base nos modos em que são também transmitidos, como, onde e por quem assume a função de remetente e destinatário. Assim, tanto a invariabilidade que ocorre na tradição oral da cantoria, quanto sua constante atualização, com base na memória, no esquecimento e na capacidade de reprodução, possibilitam a preservação da própria prática atualmente.

Considerações finais

De acordo com os cantadores entrevistados, a concepção da aprendizagem se baseia em apreensões que vão além da prática, pois ela tem seu valor inato, intrassubjetivo e particular:

um “dom”. Não se é possível aprendê-la, a não ser que se tenha nascido com ela. Assim, muito do processo se resume a um momento primeiro, anterior ao próprio “despertar” da musicalidade. O dom é manifestado com base no meio social no qual os cantadores estão inseridos, sendo o “meio” a baliza orientadora que moldará a forma de exposição do próprio “dom”. Aqui nos parece evidente a importância do meio social para a formação do repentista, pois o dom se manifestará, independentemente do local que se vive, mas o local é quem o definirá.

Esse preâmbulo se efetiva quando o contato com outro cantador finalmente acontece, constituindo, assim, a efetiva transmissão de conhecimento. Esse contato acontece em diferentes momentos, quase sempre partindo da observação, que pode ocorrer a partir do contato com um parente cantador ou com outros cantadores em algum evento, culminando quando a dupla é finalmente formada e as habilidades são colocadas à prova.

Todos esses atributos são consequências do meio social, em interações que ocorrem entre os indivíduos. O ambiente se torna fundamental para a formação do repentista, pois possibilita a absorção dos elementos estéticos, identitários e culturais da arte que compõem aquele cenário. No caso dos cantadores, o meio é também o produto temático de boa parte de sua performance, uma vez que cantar o sertão e os costumes do sertanejo configura uma das mais importantes esferas nos assuntos de improviso.

Referências

- BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. *Balinese character, a photographic analysis*. New York: The New York academy of sciences, 1942.
- BLUMER, Herbert. A natureza do interacionismo simbólico. In: MORTENSEN, C. David. *Teoria da comunicação: textos básicos*. São Paulo: Mosaico, 1980.
- BLUMER, Herbert. *Symbolic interactionism: perspective and method*. Facsim. ed. Berkeley (Calif.) Los Angeles (Calif.) London: University of California Press, 1986 [1969].
- CARVALHO, Virgínia Donizete De; BORGES, Livia de Oliveira; RÊGO, Denise Pereira Do. Interacionismo simbólico: origens, pressupostos e contribuições aos estudos em Psicologia Social. *Psicologia: Ciência e Profissão*, v. 30, p. 146–161, 2010.
- CARVALHO FILHO, Juarez Lopes de. Rituais de interação na vida cotidiana: Goffman, leitor de Durkheim. *Política & Sociedade*, v. 15, n. 34, p. 137–159, 22 dez. 2016.
- COLLINS, Randall. *Quatro tradições sociológicas*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2009.
- GATIEN, Greg. Categories and music transmission. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, v. 8, n. 2, p. 94–119, 2009.
- GERALDO AMÂNCIO. Entrevista concedida por Geraldo Amâncio a AUTOR por ligação celular. Arquivo de áudio digital [mp3], duração 01:06:55, 10 set. 2021.
- GERALDO AMÂNCIO. Entrevista concedida por Geraldo Amâncio a AUTOR por videoconferência. Arquivo de audiovisual [mp4], duração 00:30:40, 02 nov. 2021.

- GOFFMAN, Erving. *A Representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, Vozes, 2002 [1985].
- GOFFMAN, Erving. *Ritual de Interação*: Ensaios sobre o comportamento face a face. Tradução de Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- GOFFMAN, Erving. A ordem da interação: Discurso presidencial da American Sociological Association, 1982. Dilemas - Revista de Estudos de Conflito e Controle Social, v. 12, n. 3, p. 571-603, 24 set. 2019[1982].
- GOFFMAN, Erving. *Comportamento em lugares públicos*: notas sobre a organização social dos ajuntamentos. Petrópolis: Vozes, 2010.
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis*: An Essay on the Organization of Experience. Later Reprint edition ed. Boston: Northeastern, 1986.
- GUILHERME NOBRE. Entrevista concedida por Guilherme Nobre a AUTOR por videoconferência. Arquivo de audiovisual [mp4], duração 00:52:40, 09 set. 2021.
- GUILHERME NOBRE. Entrevista concedida por Guilherme Nobre a AUTOR por videoconferência. Arquivo de audiovisual [mp4], duração 00:30:40, 02 nov. 2021.
- JONAS BEZERRA. Entrevista concedida por Jonas Bezerra a AUTOR por videoconferência. Arquivo audiovisual [mp4], duração 01:38:45, 13 set. 2021.
- JONAS BEZERRA. Entrevista concedida por Jonas Bezerra a AUTOR por videoconferência. Arquivo audiovisual [mp4], duração 01:10:58, 02 nov. 2021.
- MEAD, George Herbert. *Espiritu, persona y sociedad*: desde el punto de vista del conductismo social. Barcelona: Paidós, 1982 (1934).
- NASCIMENTO, Manoel Alves do. *Erving Goffman, as interações no cotidiano escolar, desvendando o estigma dentro da inclusão escolar*. 137 p. Orientador: Décio Azevedo Saes. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2009.
- PITANGA, Carolina Vasconcelos. Resenha do livro *Comportamentos em lugares públicos - Notas sobre a organização social dos ajuntamentos*, de Erving Goffman. *RBSE - Revista Brasileira de Sociologia da Emoção Petrópolis*, v. 11, n. 31, p. 292-297, abr., 2012.
- RODRIGUES, Rodolfo. *A música na cantoria*: processos de transmissão musical na prática do cantador repentista. 146 p. Orientador: Fábio Henrique Gomes Ribeiro. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.
- SAUTCHUK, João Miguel Manzóllilo. *A poética do improviso*: prática e habilidade no repente nordestino. 214 p. Orientador: Wilson Trajano Filho. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- SILVA, Andréa Betânia. *Entre pés-de-parede e festivais*: rota(s) das poéticas orais na cantoria de improviso. 2 v. Orientadoras: Edilene Dias Matos e Idelette Muzart-Fonseca dos Santos. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, Salvador/Nanterre, 2014.
- VANNINI, Phillip; WASKUL, Dennis. Symbolic Interaction as Music: The Esthetic Constitution of Meaning, Self, and Society. *Symbolic Interaction*, v. 29, n. 1, p. 5-18, 2006.
- WATZLAWICK, Paul; BEAVIN, Janet Helmick; JACKSON, Donald de Avila. *Pragmática da comunicação humana*: um estudo dos padrões, patologias e paradoxos da interação. São Paulo: Cultrix, 1973.

Som-Fôrma: Morton Feldman e uma trajetória do espaço notacional

Austeclínio Lopes de Farias
Universidade de São Paulo
kinolopes1@gmail.com

Silvio Ferraz
Universidade de São Paulo
silvioferraz@usp.br

Resumo: O objetivo deste artigo é demonstrar o uso da notação musical no período tardio do compositor Morton Feldman. De modo paradoxal, por meio de recursos típicos do plano gráfico - repetições, permutações, parametrizações, transcrições e serializações, o compositor articula como elemento resultante as qualidades inerentes dos materiais sonoros, sem necessariamente ter por matéria composicional aspectos da música espectral e da acusmática. Apoiando-se centralmente em DUFOURT (1997), o presente texto busca traçar uma resumida trajetória da influência do desenvolvimento notacional - sobretudo desde a Ars Nova - na música ocidental escrita, em especial para o paradigma serial, e como este, juntamente à obra de John Cage, cristalizaram o horizonte de problemas de Morton Feldman.

Palavras-chave: Morton Feldman, John Cage, Escrita Musical, Material Musical, Forma Musical

Grid-Sound: Morton Feldman and a trajectory of the notational space

Abstract: The objective of this article is to demonstrate the use of musical notation in the late period of composer Morton Feldman. Paradoxically, through typical resources of the graphic plan - repetitions, permutations, parameterizations, transcriptions and serializations, the composer articulates the inherent qualities of sound materials as a resulting element, without necessarily having aspects of spectral and acousmatic music as compositional material. Based heavily on DUFOURT (1997), the present text seeks to trace a summarized trajectory of the influence of notational development - particularly since Ars Nova - in Western written music, especially for the serial paradigm, and how this, along with the work of John Cage, crystallized Morton Feldman's horizon of problems.

Keywords: Morton Feldman, John Cage, Musical Writing, Musical Material, Musical Form

Introdução

O período tardio de Morton Feldman aparenta desafiar uma delimitação estável entre experimentalismo (a tradição onde o compositor é comumente inserido), serialismo (tradição tipicamente vista como oposta daquela que o compositor é habitualmente examinado) e outras categorias.

Longe de pretender invalidar os laços que Feldman certamente possuiu com o experimentalismo durante a integralidade de sua obra, buscaremos analisar o período tardio deste “filho bastardo de Webern” (SAFATLE, 2015) e sua relação nada-ortodoxa com a construção serial¹. Marcado pelo abandono de suas *graphic notations* e a escolha pelo uso da notação tradicional, a última fase do compositor indica um distanciamento de gestos característicos do experimentalismo (indeterminação, improvisação, exclusão de modos de organização tradicionais como elaboração motivica e delimitação métrica) e uma aproximação daquilo que marca o serialismo (sobretudo a centralidade da escrita enquanto material musical e uma concepção de forma enquanto aquilo que emerge de parâmetros submetidos a jogo posicionais) - apontando de maneira surpreendente para uma transversalidade entre *liberação do som e a liberação do espaço notacional*.²

Tendo tal movimento em vista, buscaremos em uma primeira instância, através de Hugues Dufourt e com o auxílio de Edmond Couchot, examinar as consequências da *Ars Nova Notandi*

¹ Por mais que “A definição consensual tomada pelos teóricos da música experimental, na qual ela se apresenta como uma oposição às noções institucionalizadas de música, à cultura predominante, mais precisamente à vanguarda europeia” (PENA, 2018. p.74), com está sendo ‘liderada’ por práticas derivadas do serialismo, autores como Iazzetta e Campesato sustentam que “em situações diferentes ‘música de vanguarda’ e ‘música experimental’ foram usados para referir-se, ora a um mesmo conjunto de repertório, ora a propostas musicais que se colocavam em oposição. Embora referindo-se a movimentos de características diferentes, parece-nos haver mais pontos em comum entre esses diferentes usos do que afastamentos (...) Essa dicotomia mostra-se frágil por várias razões, a começar pelo fato de que muitas obras de compositores que pertenceriam a um desses lados exibem características que são marcadamente pertencentes ao outro”. (IAZZETTA; CAMPESATO, 2018. p.1).

² Hugues Dufourt, em seu texto *Paradigmas processuais e materiais e suas crises na música ocidental* (2012), insere que “as transformações na música da época com o surgimento do princípio da simultaneidade que desloca a linguagem e emancipa parâmetros. O novo sincronismo – que espacializa o elemento temporal e o reduz a uma constelação de eventos fragmentários – expressa-se em desenvolvimentos polirrítmicos ou politonais. Reconhecemo-lo também na absolutização da música atonal, que se converte em dodecafonía. Surgem outros fenômenos, todos ligados à exploração da matéria: a acentuada diferenciação das cores orquestrais, o surgimento do ruído, a intervenção da eletricidade e, finalmente, a radicalização da experimentação na música”. Dentre tais movimentos, Dufourt inclui igualmente “o estilo experimental americano”, tendo em vista que “A estética do material não é prerrogativa da Europa”. Segundo o compositor, “Cowell é o teórico material americano e concebe a composição como uma construção integrada de agregados sonoros” e moldará junto a Charles Ives “independentemente um do outro (...) uma cultura material”. (DUFOURT, 2012. p.170). Para mais autores que dialetizam as fronteiras entre a música experimental e a música de vanguarda, ver DAHLHAUS (1983) - para quem ambos os polos se aproximam da experimentação científica; SOLOMOS (1998) - para quem ambos os polos se enquadram em um quadro maior caracterizado pela “liberação do som”; FOX (2009) - para quem compositores comumente enquadrados em um do lado bem poderiam se adequar no outro; SAFATLE (2007) - para quem ambos os polos se definem por validar suas obras segunda a contemporaneidade de seus materiais. Vale mencionar ainda a maneira como SANI (2004) realiza uma análise serial, notavelmente próxima ao *Pitch-Class Set Analysis* (FORTE, 1985) de Palais de Mari (1986) de Morton Feldman.

com a consolidação da notação tradicional e o eventual desdobramento no serialismo - síntese esta marcada pela centralização da escrita enquanto material composicional - e como tal centralização coincide, de maneira aparentemente paradoxal e inconciliável, com uma liberação do som. Em seguida elucidaremos os contrastes e as proximidades que a prática serial possui com o paradigma *cageano*, bem como a influência deste na obra de Feldman, sobretudo seu período marcado pela *graphic notation* (notação gráfica). Por fim, iremos examinar as prioridades estéticas de Feldman e as motivações por trás do seu abandono da *graphic notation* (contudo sem afastar-se de diversos recursos *visuais* desenvolvidos durante este período) para então se apoiar em gestos construtivos disponibilizados pela notação tradicional - sobretudo a parametrização - com a intenção de se aproximar de seu horizonte maior: 'deixar os sons serem eles mesmos'.

Quattrocento

O segundo milênio, particularmente os séculos XIV e XV, atestam um ponto crucial na relação entre arte e representação para ao menos dois autores. O primeiro deles, que será explorado mais adiante, trata do filósofo e compositor Hugues Dufourt. O segundo, embora não seja o foco principal deste artigo, refere ao artista e teórico Edmond Couchot.

Em seu texto *Da Representação À Simulação: Evolução das Técnicas e das Artes da Figuração* (1993), Couchot destaca a maneira como a Europa Ocidental no século XV testemunhou uma maior convergência entre o pintor e o domínio científico. Esta união se expressou paulatinamente na metodização de modelos transponíveis por parte dos artistas. Ou seja, o ofício da pintura configurou-se então pela “constância de uma pesquisa quase obsessiva que visa automatizar cada vez mais os processos de criação e reprodução da imagem.” (COUCHOT, 1993. p.37). Este impulso, aponta o autor francês, dará origem a uma nova “lógica figurativa” e a uma nova ordem visual.

Através do escalonamento de planos mediante a sistematização da perspectiva de projeção central, o espaço bidimensional de uma superfície plana pôde sugerir a profundidade tridimensional por meio de princípios geométricos abstratos. Esse método permitiu não apenas uma verificabilidade da apreensão de uma imagem segundo coordenadas que a antecipam, mas igualmente sua reprodução com “precisão e rapidez” (*Ibid*), transformando a acomodação de uma figura tridimensional (até mesmo fictícia) em uma *fôrma*³ encaixável ao espaço bidimensional.

³ A palavra *fôrma* sendo um “molde vazio através do qual se desenvolve alguma coisa que adquire sua forma e dimensões” (Dicionário Online de Português), nos fornece aqui uma imagem que explicita uma *relação* altamente

A “geometrização do espaço” (*Ibid*) proporcionará medidas antecipadas para auxiliar e automatizar a reprodução da imagem que o pintor busca retratar. Tal procedimento buscará firmar uma unidade metodológica não por meramente crer que assim seria a ‘verdade’ por trás do fenômeno, mas em última instância porque “através dela podemos raciocinar com mais facilidade” (KOYRÉ, 2006. p.98).

O uso de ferramentas como a câmara obscura, anteparos de vidro e dispositivos óptico-mecânicos permitiu que os pintores representassem paisagens, indivíduos ou objetos a partir da posição específica em que o artista se localiza, estabilizando uma relação entre “o objeto contemplado”, sua “imagem” e o “sujeito” que a materializa em forma de desenho (COUCHOT, 1993). Esta regulação empreende assim a “transposição do espaço psicofisiológico em espaço matemático, em outras palavras, a objetivação do subjetivo” (PANOFSKY, 1975. p.159).

Tal representação objetivada constitui-se mediante uma contradição, traduzindo imagens de um encontro *específico* entre sujeito e objeto mediante coordenadas antecipadas, aplicáveis a *qualquer* situação. Esta automação da representação operada por diretrizes que prescindem a inteligibilidade do real, superando assim sua contingência, conceitua o “espaço como totalidade homogênea passível de ser mensurada pelo homem.” (GIANNOTTI, 2021. p.44), suscetível a seu enquadramento em um modelo, uma fôrma a ser preenchida⁴.

Diversos pintores e “experimentados engenheiros”, como Brunelleschi e Alberti, desenvolveram modelos para uma concepção unitária do espaço (COUCHOT, 1993), com este último edificando teoricamente os preceitos de uma construção matemática do modelo perspectivista em seu tratado *De Pictura* (1435) mediante a fragmentação da imagem em partes escalonadas pela pirâmide visual. Tais modelos prometeram as coordenadas para a conversão de toda e qualquer imagem situada no espaço tridimensional para uma superfície plana, por exemplo de uma folha de papel.

vertical entre os polos material e formal, com este último sendo o privilegiado. A relação *fôrma* nos remonta em última instância a teoria *hilemórfica* como elaborada por Aristóteles. “Hilemorfismo”, como ilustra Velloso, “vem de ὕλη (material, madeira) e μορφή (forma) e está associado ao pensamento de Aristóteles sobretudo na Física, em que a matéria é compreendida como aquilo de que algo é feito, e a forma sua feição ou figura exterior” (VELLOSO, 2013. p.77). A função do material (aquilo com que se preenche) quando pertencente a uma relação fôrma é assim *ilustrar uma forma pré-estipulada*. A fôrma é, portanto, uma *forma pura* - uma *forma abstraída* das partes que a materializam. Como insere Gilbert Simondon a respeito do hilemorfismo, “a forma e a matéria do esquema hilemórfico são uma forma e uma matéria abstratas. (...) A argila, concebida como suporte de uma plasticidade indefinida é a matéria abstrata. O paralelepípedo retangular, concebido como forma do tijolo, é uma forma abstrata” (SIMONDON, 2005, p. 39–40, apud: VELLOSO, 2013.) A função do material é de tal modo preencher, da maneira mais ideal possível, uma forma que fora definida antes mesmo de se materializar. A aparição da noção de fôrma assim designa neste texto uma forma pré-moldada que é posteriormente preenchida.

⁴ Afinal, seria este mesmo o sentido da noção de modelo: “Do latim, *modellum*, que deriva-se do *mōdus*, isto é, ‘medida em geral’” DICTIONARY, Oxford English. Oxford English dictionary. Simpson, Ja & Weiner, Esc, v. 3, 1989.

Ademais, as "técnicas figurativas não são apenas meios para criar imagens" mas "são também meios de perceber e de interpretar o mundo". Do modelo perspectivista, "decorrem suas propriedades lógicas" (COUCHOT, 1993. p.41), um sistema para igualmente *experimental* o real. Portanto, o modelo metabóliza não somente a automação da reprodução, mas propicia "uma associação automática entre os gestos da mão e do olho" (SALZSTEIN, 2018. p. 45), isto é, tanto o montar quanto o apreender tornam-se 'modelizáveis'.

A partir desta lógica que unifica enquanto fragmenta mediante a repartição da imagem "em componentes supremos e básicos" (KOYRÉ, 2006. p.98)⁵ – em frações que atulham o modelo – segundo Couchot,

Não se trata mais, então, de fazer a imagem representar um real reorganizado pela superfície do espelho, pelo orifício da câmera escura ou pela varredura da câmera eletrônica. Não se trata mais de figurar o que é visível: trata-se de figurar aquilo que é modelizável. (COUCHOT, 1993. p.43).⁶

Ars Nova

O compositor e filósofo Hugues Dufourt investigou, de maneira notavelmente aproximada de Couchot, a trajetória da representação *musical*. Em seu texto *O Artifício da Escrita na Música Ocidental* (1997), Dufourt remonta ao século XIV, mais precisamente na *Ars Nova Notandi*⁷, destacando, assim como Couchot, a superfície plana da partitura como medular na simultânea representação e fragmentação do som, como observado no modelo perspectivista e sua relação com a imagem. Mas o que seria uma representação que possibilita uma *remontabilidade* no domínio musical?

A Ars Nova não se orientou pelo advento da representação precisa do real como fora o caso da pintura *Quattrocentista*, priorizando na verdade outro horizonte. Até o século X, "a música era sobretudo passada por via da oralidade de geração para geração" (DE SOUSA, 2012.

⁵ Para Koyré, a "destruição do cosmos" que advém da "geometrização do espaço" deve ser entendida como: (...) a substituição da concepção do mundo como um todo finito e bem ordenado, no qual a estrutura espacial materializava uma hierarquia de perfeição e de valor, por um universo indefinido, ou mesmo infinito, não mais unido por subordinação natural, mas unificado apenas pela identidade de seus componentes supremos e básicos" (KOYRÉ, 2006. p.98).

⁶ Esta fragmentação da imagem estava longe de se conformar a decomposição analítica da imagem do real: "Bastou que a perspectiva aparecesse para os pintores não pararem de desviar ou distorcer seus princípios para melhor submetê-los a seus projetos" (Couchot p.43). Como ressalta FRANCASTEL (1990), ao apontar como artistas projetavam cidades que seriam montadas apenas subsequentemente, o real assim não se torna somente modelizável como também montável, passivo de construção. Torna-se ainda remontável, colocando a imagem no limiar do real, em um "espaço estranho", tornando a lógica espacial tridimensional vertiginosa, como demonstra TJ Clark na sua leitura da *Virgin and Child with Saints* de Lorenzo Costa and Gianfrancesco Maineri (entre 1490-1505) (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iPbv-1GiI9A>>. Acesso 08/09/2023).

⁷ A Ars Nova, significando "arte ou técnica nova", foi um método inédito de notação musical, predominante no século XIV, sobretudo na França e na Itália. Esse método sedimentou na escrita musical, mais notavelmente, a proporcionalidade rítmica, afrouxando assim padrões estáticos dos modos rítmicos. (EARP, 1995. pp. 72-73)

p.49). A notação musical se caracterizava assim por marcas mínimas que pretendiam auxiliar a rememoração de “gestos instrumentais” (DUFORT, 1997). Poucos símbolos eram suficientes para articular uma prática que era majoritariamente dependente da rememoração de gestos advindos da prática instrumental ou do canto.

A notação aqui *reconstitui a lembrança de um movimento precedente*, justamente uma gestualidade que busca ser vagamente registrada, com a escrita sendo de tal maneira tributária ao já concebido, à “significação de um gesto interior⁸” (*Ibid.* p.12). A *notação diastemática*, elaborada através dos *neumas*, se repousa sobre a fragmentação dos *melismas* para representar genericamente as inflexões plásticas da voz (DE SOUSA, 2012. p.50). A partitura centraliza-se aqui na “figuração gestual”: “Os neumas procuravam imitar por dentro o movimento da forma vocal na sua gênese, com sua complexidade latente, seu tempo próprio, sua continuidade necessária”. A notação está neste momento à serviço da reconstituição de uma temporalidade eminentemente *performática*. Representar aqui “tratava-se apenas de reconstituir a plenitude de um movimento interior”. (DUFORT, 1997. p.11,12).

Nos séculos seguintes teóricos e compositores exploraram a *notação mensural*, com Philippe de Vitry introduzindo no século XIII figuras como a mínima e a semínima, alargando a possibilidade de fragmentação e especificação do fenômeno sonoro sobre o espaço gráfico⁹. Com este maior poder de especificação notacional introduzido, desdobrou-se o desenvolvimento de todo um novo estilo e prática musical, apoiando-se radicalmente nas capacidades de síntese da notação¹⁰.

O século XIV, sedimentando determinações gráficas referentes à relação entre grandezas sujeitas à cronicidade de uma métrica subjacente, rompe com as fórmulas de prosódia predominantes¹¹. Como coloca Dufourt, “as ‘quadratas’ vem quebrar esta unidade primitiva

⁸ “Os motivos rítmicos em particular continuam tributários aos gestos idiomáticos dos quais eles se esforçam em evidenciar a acentuação correta, o equilíbrio e o tempo interno, de acordo com os hábitos expressivos da cultura oral” (DUFORT, 1997. p.12).

⁹ Segundo Maria de Nazaré Valente de Sousa “podemos ressaltar que outros tratadistas se dedicaram ao aprofundamento do sistema de notação musical” como Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut, Francesco Landini e Jacopo da Bologna. Assim a notação musical adentra um novo ciclo de escrita de música a partir do surgimento do tratado *Ars nova musicae* de Philippe de Vitry (1291-1361), em 1323”. Nesse ciclo renovado, “Vitry, em termos gerais, admitiu a divisão binária e apresentou novos símbolos e figuras mensurais, como a mínima e a semínima (metade da mínima), acrescentando-as às já existentes” (DE SOUSA, 2012. p.58).

¹⁰ Práticas estas que exploram a edificação nascente de um senso de tonalidade com a incrementação de passagens cadenciais, enfatizadas mediante a utilização de alterações cromáticas, recurso este comumente nomeado como *música ficta*. Além disso, houve um alargamento da textura polifônica e os primórdios da autonomização dos instrumentos musicais em relação à prática vocal. (ULTAN, 1977. pp. 61-74)

¹¹ Machado insere que, “até então os pontos só marcavam a elevação ou abatimento da voz, sendo seu valor sempre igual, com a única modificação de diferenciar as sílabas longas das breves”. As figuras de duração passaram a ser distinguidas, como “máxima, longa, breve, semi-breve e mínima [...] no princípio se denominarão pontos e se chamarão máximo, longo, breve ou quadrado, semi-breve ou triangulado e semi-breve-alfado, todos negros, porém com diversa forma e diferente valor, e ainda este valor era sujeito ao modo” (MACHADO, 1888. p.138,139).

(...) A cantilena evanescente, o vocalise inatingível, são submetidos ao poder separador do olho” (*ibid*, p.11)

Segundo o pensador francês, a função da notação se encontra aqui entre representar gestos pré-existentes e conduzir a formalização musical como um de seus principais artifícios. Assim como Couchot reputa a modelização da perspectiva, Dufourt concebe a metamorfose da notação enquanto ferramenta auxiliadora da rememoração – sendo esta sua “Significação Mimética” –, à paulatina condução do raciocínio composicional guiado fortemente pela própria ferramenta notacional. O espaço gráfico, escalonando categorias como altura e duração, desloca-se da “figuração gestual” para um artifício que permite o re-arranjo incessante de elementos simbólicos. Gradualmente, não são mais “as formas que contam, nem sua significação intrínseca, mas a posição que cada unidade discreta ocupa no sistema de referência.” (*Ibid*. p.12)

Devido ao plano gráfico, permite-se o isolamento do símbolo e da categoria ‘nota’, e que esta opere como polo comum entre heterogeneidades, inserindo-as em um agrupamento prescrito. Possibilita-se paralelamente a *equivalência* de um objeto a outro, caso estes portem os parâmetros privilegiados. A partitura viabiliza assim a *transcrição*, sua marca maior (*Ibid*)¹².

De forma próxima ao modelo perspectivista, a representação do som *sobrepõe-se* à particularidade de seu objeto representado, instalando uma dinâmica na qual a diversidade reporta e conforma-se a uma congruência pré-estipulada. O modelo por exemplo tonal, abreviando o som a categoria e representação ‘altura’, “designa uma ordem de racionalidade na qual as solidariedades funcionais dominam as estruturas isoladas. Estas últimas se definem apenas pelo jogo de suas determinações mútuas”. (DUFORT, 1997. p.17)

Se o sistema de referências aqui antecede e *quantifica* os elementos segundo parâmetros abstratos, pode-se visualizar um “espaço formal” que não apenas condiciona *a-prioristicamente* sob qual forma os objetos poderão ser experimentados, consolidando as condições para a relação entre heterogeneidades. Tal ordenação fixa até mesmo o que se qualificaria como objeto – concebendo-os não mais enquanto fenômenos, mas como parcelas de uma configuração subjacente, configuração esta que Dufourt identifica como *continuum*¹³.

¹² Desta maneira, como coloca Dufourt, a paulatina predominância que a notação adquire sob a particularidade do som acaba por inserir a composição musical “no espaço intermediário, e no entanto específico, da transcrição”, e o autor segue: “E o que é transcrever senão converter uma ordem de apreensão em outra e procurar os agenciamentos que dão conta simultaneamente de um e de outro?” (DUFORT, 1997. p.10).

¹³ Após o diagnóstico dufourtiano de que as pesquisas de Erwin Panofsky e Ernst Cassirer (1874-1945) “sobre a transformação da ideia de espaço entre os séculos XVI e XVII explicam a formação do espaço renascido” lançando “luz sobre a estrutura do espaço barroco, que se despoja de toda substancialidade para abranger o infinito”, não será gratuito colocações do autor como: “desde o século 14, a música foi construída no Ocidente em um *continuum* operacional” (DUFORT, 2005. p.8)

Não à toa o compositor associará a sistematização do *continuum* musical à passagem do espaço agregativo na pintura (isto é, um fundo no qual figuras se justapõem em um mesmo plano chapado - aqui não ocorrendo o ensaio de relacionar as magnitudes aparentes) para um espaço sistemático (*Ibid*, 2005). Como coloca o compositor, "o esforço feito pelos músicos para elaborar uma representação gráfica para a duração dos sons é comparável ao dos pintores e dos arquitetos que se dedicaram a conquista do espaço moderno" (DUFORT, 1997. p.13)

O Artifício da Escrita e a Decomposição do Sensível

A escrita ocidental, tradicionalmente operada como artifício que fixa parâmetros para representar uma figura musical e correspondê-la com uma estrutura canônica, no século XX passa a questionar a "finalidade da representação" (DANTAS, 2008. p.554). Assim, "mesmo as formas podem se tornar materiais", tendo em vista a noção adorniana de material enquanto "aquilo com que lidam os artistas" dialetizando a topologia material-forma¹⁴. (ADORNO, 1970. p.170).

O século XX introduziu assim a "crítica da escrita musical". A presença da potência organizadora que esteve por trás da 'folha', é percebida: "o reconhecimento explícito do papel devido a escrita na formação da música ocidental contribui para a mutação da essência desta arte" (DUFORT, 1997. p.17).

Os procedimentos seriais no vigésimo século, assevera Dufourt, consagram a centralidade do plano gráfico na trajetória dessa prática, moldando até mesmo a concepção de *material* enquanto elemento discreto visualmente representável (DANTAS, 2008). Assim, a representação gráfica é internalizada como "dispositivo de interdependência" (DUFORT, 1997) entre os eventos sonoros. Ou seja, a notação assume o papel de articuladora maior da estrutura musical¹⁵. Evidencia-se assim a centralidade da *categorização* do elemento sonoro na correspondência entre material e forma. Desta maneira, "o espaço gráfico, primeiramente utilizado como um instrumento, implica, nestas condições de uso, na oportunidade de uma nova ordem de possibilidades" (*Ibid*. p.13).

¹⁴ Ou ainda, o conceito de *escritura* seria para Adorno, como aponta Eduardo Socha, "outro nome para construção" (SOCHA, 2015, p.163).

¹⁵ "Para Dufourt, a escrita torna possível a criação em música (...) Essa representação do som por um símbolo gráfico traz como consequência imediata a discretização desse som. Expliquemo-nos: um símbolo gráfico qualquer jamais dará conta de um objeto na íntegra, pois, para representá-lo, deve filtrá-lo, recortá-lo, selecionar as dimensões que melhor dão conta da representação desse objeto, de acordo com a finalidade da representação". (DANTAS, 2008. p.554)

O serialismo foi um método de composição no qual utilizou-se uma ou várias séries - série sendo uma sequência ou conjunto de sons determinados por um mesmo parâmetro - como forma de organizar o material sonoro. Repartindo o material em categorias como por exemplo duração, altura, intensidade, instrumentação e articulação, comumente escalonando estas categorias, para então aplicar procedimentos combinatórios e permutativos semelhantes ou distintos entre as diferentes séries.

Assim, ao decompor o fenômeno sonoro em parâmetros manipuláveis de maneira isolada, este pode ser remontado mediante processos combinatórios de diversas maneiras, deslocando a composição da re-elaboração de tópicos (RATNER,1980) advindos do gesto instrumental e de uma tradição comumente descrita como 'oral'¹⁶. Isto é dizer que, mediante a parametrização mobilizada pela ferramenta da escrita, a composição afrouxa sua necessidade de edificar-se mediante gestos advindos de leis construtivas externas, importadas de um 'idioma' historicamente consolidado.

Com uma lógica onipresente que deriva suas leis de si mesma e completamente justificada por um ponto de vista analítico, o material musical não seria nem apreendido nem analisado segundo suas qualidades imediatas ou mesmo suas conotações históricas, mas segundo a posição que ocupa dentro do tecido de relações construído.

O serialismo finalmente *desnaturaliza* o material sonoro ao decompô-lo em categorias representáveis e individualmente manipuláveis para assim distanciá-lo de uma figura pertencente a um idioma cristalizado anteriormente ao ato de compor¹⁷ - figura esta que chega tanto a(o) compositor(a) tanto ao receptor(a) como portadora de sentido *externo* em relação à operação que é particularmente construída¹⁸.

Mediante esta possibilidade que o(a) compositor(a) possui de elaborar para si um sistema de leis próprio, Dufourt sintetiza que "a música centra-se assim nas representações detalhadas

¹⁶ "A pauta desloca o sistema da figuração gestual. Não são as formas que contam, nem sua significação intrínseca, mas a posição que cada unidade discreta ocupa no sistema de referência." (DUFOURT, 1997. p.12).

¹⁷ Para o compositor Pierre Boulez, a pré-determinação e o uso recorrente de formas e materiais "clássicos" de várias culturas fornecem um "ângulo de audição a-priori", antecipando marcadores formais que auxiliam na apreensão e elaboração da forma musical. No entanto, diversas experiências do século XX, reconhecendo a gênese espacial da escrita, deslocam os hábitos auditivos adquiridos em "três séculos" para uma noção de forma caracterizada por sua "mobilidade" (BOULEZ, 1995). O estruturalismo da coordenação serial, como outras processualidades exploradas no vigésimo século, viria para recusar a *pré-figuração* da forma e da empregabilidade do material, da função historicamente fixada de um dado material e da experiência auditiva, advogando por um "ângulo de audição a-posteriori".

¹⁸ Como ilumina a musicóloga e artista Lucia D'errico, atividades composicionais que expõem o poder autônomo de uma linguagem musical altamente parametrizada (como nas várias formas de serialismo, especificamente, serialismo integral ou total) revelam a autonomia do autômato (...). O autômato é exposto como a matriz do sistema linguístico, suspenso em sua independência e arbitrariedade e liberando uma produtividade maquínica, agora livre da ilusão de uma correspondência a um referente absoluto fora de si. Tal música não representa (emoções, estados de espírito, paisagens imaginativas), nem re-apresenta (materiais já constituídos em novas configurações); apresenta-se como um sistema de relações totalmente novo. (D'ERRICO, 2018, p.111).

de uma estrutura interna”. Contrariamente a uma *evolução* dos procedimentos formais precedentes, trata-se de “um fenômeno de *involução*: a música é estruturalmente internalizada” (DUFORT, 2005, p.8)¹⁹.

O importante a se ressaltar aqui é a maneira como a repartição do fenômeno sonoro que caracteriza o serialismo se dá, como já mencionado, mediante a ferramenta da escrita. O isolamento da dimensão harmônica em relação a duracional ou dinâmica, por exemplo - como se estas chegassem à escuta divididas - fora engajado primeiramente através do tratamento individual de categorias maiormente visuais, representadas por símbolos que repousam estaticamente sobre a folha de papel. Desta maneira, a forma musical emerge de operações maiormente simbólicas, numéricas e visuais que posteriormente se desdobram como realidade sonora.

Seria este um dos desdobramentos desta “linha que tem início com o surgimento da escrita musical, na Idade Média, e desemboca no início da era digital” (DANTAS, 2008. p.554)²⁰. Isto é, do progresso da *discretização do fenômeno sonoro* - movimento este que representa para Dufourt “um postulado básico, tácito e subjacente a toda prática da escrita musical desde a Ars Nova” (DUFORT, 1997, p 14). Em última instância, tanto o compositor francês quanto Couchot ilustram a contínua discretização do material artístico como contínua possibilidade de manipulação e hibridização de modelos. Como sintetiza este,

Não se trata mais para (os artistas) de aplicar um modelo relativamente unitário, ligado diretamente ao mundo, funcionando em analogia profunda, em "simpatia " com o real. Trata-se de compor através de um universo de modelos cada vez mais numerosos, cada vez mais sofisticados, cada vez mais formalizados e racionalizados, mas também cada vez mais fragmentados e especializados. (COUCHOT, 1993. p.45).

Tendo em vista a aptidão que o plano gráfico possui em agrupar uma heterogeneidade de elementos sonoros mediante ordenamentos abstratos, não seria casual o diagnóstico de Theodor Adorno da maneira como a emancipação da parametrização sinalizaria a submissão da música à sua “organização absoluta”²¹ articulada por modelos de composição.

¹⁹ Não será gratuito que Adorno concorde com Max Weber ao dizer que o progresso do serialismo espelharia o progresso da racionalização integral da composição musical. Dispensando qualquer lógica externa a própria lei de sentido que opera no decorrer de uma peça, a escrita serial conseguiria, sem o auxílio da tonalidade, gerar uma lei de sentido auto-referencial, sem qualquer necessidade da importação de gestos injustificados pelo ponto de vista da própria operação. Elementos tradicionais da composição musical assim desencantados e desarticulados de seus usos canônicos (como altura, ritmo, dinâmica), passam agora a possuir uma relação completamente idiossincrática com a própria forma que os agenciam, dando a(o) compositor(a) uma aparente *autonomia* construtiva na medida em que este(a) constrói seus próprios critérios composicionais.

²⁰ “Essa linha descreve a gradual discretização e apropriação de alguns parâmetros do som por parte da escrita: altura, duração, dinâmica e articulação. Em suma: Dufourt nos conta a história de um modelo, o da nota musical.” DANTAS, 2008, p.554).

²¹ Segundo o autor alemão, “Com a construção integral do serialismo, teria sido concluída (*vollendet*) a progressiva racionalização da música descrita por Max Weber (ADORNO, 2003. p. 269) no seu clássico texto *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. Esta racionalização teria como característica maior seria o rompimento com

Esta integração global da diversidade sonora a sistemas pré-estipulados resultaria no que o filósofo entende como “espacialização do tempo musical” (*Verräumlichung der Zeit*), isto é, a sujeição do meio temporal, o “meio puro” (*Pures Medium*) da arte musical à determinações visuais e estáticas (ADORNO, 1988. p.386-387). Tal prática, cedendo privilégio à dimensão visual da escrita, acabaria “confundindo o mapa com a configuração da terra” (GRISEY, 1988. p.240, t.n) ao apoiar-se centralmente na atomização de parâmetros individuais, desconsiderando a *relação* entre sons e a qualidade auditiva que advém desta²².

A escrita arrisca, em última instância, “uma organização lógica prévia” (DUFOURT, 1997. p.16) que não se atualiza somente enquanto alargamento das possibilidades construtivas da composição, mas sincronicamente como reguladora que liquida o próprio horizonte investigativo do ímpeto artístico.

Em suma, a discretização agenciada pelo plano gráfico realizará o que Bensusan (2020) identifica como a “*qualquerização do singular*”, enquanto condição para a integração do elemento ao *continuum* operacional erguido pela organização abstrata.

Quando planejado, todo material - essencialmente portador de particularidades diversas e transitórias -, arrisca sua redução a um conjunto de por exemplo alturas, durações, articulações e dinâmicas: predicados igualmente visuais, atualizáveis por uma diversidade de instrumentos, podendo assim permutar estes. A *qualquerização* é, sobre tal prisma, a própria *espacialização do tempo*, a supressão da unicidade e contingência do objeto para sua integração em um dinamismo subjacente.

O espaço gráfico concebe então a *parametrização* enquanto abstração capaz de estabelecer relações pré-estipuladas entre materiais. Bem como se o espaço da ordem bidimensional se tratasse de um artifício que abstrai dos elementos sonoros vinculados, o próprio vínculo. De modo que não interessasse qualquer outra extensão do material sonoro que não uma variável que abstrai sua fenomenalidade e transforma-o em um valor, a escrita musical permite sua separação destes outros excessos não modeláveis como se estes tratassem de um empecilho - e finalmente, a disponibilização do som à automação do modelo. Esse valor não está *intrinsecamente* vinculado a cada componente que compõe uma sequência, mas, antes de

a “ligação entre fala e melodia” (WEBER, 1995. p.82), de forma semelhante ao “rompimento com instâncias da linearidade” como concebe Dufourt (1997). Segundo Safatle, o conhecido “desencantamento” weberiano se dá por meio de uma “*racionalização do material*” que “*é solidária ao abandono de todo princípio mimético na racionalidade do fato musical*”. O autor ainda nos lembra como “a música aparece como espaço privilegiado para a reflexão sobre esse tipo de racionalização devido ao seu caráter eminentemente não figurativo e resistir à conceitualização”. (SAFATLE, 2007. p.390).

²² Como ilumina o filósofo Eduardo Socha, “Assim, a radicalidade e a aporia da espacialização, na música contemporânea, decorrem da transformação do próprio meio temporal em material, da absoluta identidade do tempo com espaço” (SOCHA, 2015. p.162).

tudo, diz respeito à própria cadência, que assume a posição de material primordial e derradeiro.

Essa equivalência entre objetos diversos pode ser concebida por meio da introdução de parâmetros que permitem o tratamento de materiais como peças intercambiáveis, desde que estas sejam igualmente compatíveis com o modelo predefinido - a fôrma. Em suma, o modelo notacional introduzido pela Ars Nova permitiu a edificação de uma *relação antes mesmo do contato entre os objetos que a constituem*. Mesmo que a forma na prática serial adquira uma elasticidade em relação a seus precedentes, mesmo que seja o(a) compositor(a) que fornece para si suas próprias leis construtivas, ele(a) não deixa de relegar os materiais que não podem ser computados pela fôrma.

Pode-se observar algumas particularidades que emanam do artifício da escrita em suas instâncias que tendem a tal estagnação, na medida em que este arrisca regulamentar antecipadamente sobre quais predicados um material poderia ser experimentado, ou mesmo qualificado enquanto tal, caso não possa ser quantificado segundo as determinações universalizadas.

Toma-se como exemplo o raspar da corda de um violão com a unha: tal som não poderia ser computado pelo ordenamento tonal por não dispor de uma clareza frequencial suficiente para representá-lo no papel por meio do símbolo 'nota' - o ruído aqui simplesmente não pode ser considerado musical²³. Neste caso, pode-se observar a inclinação à uniformização que Dufourt identifica como resultante do nivelamento dos materiais a serviço do *continuum* — homogeneização esta que produz, como mencionado anteriormente, a improbabilidade da inclusão de elementos (sejam sonoros sejam formais) não previstos pela operacionalidade estipulada de antemão²⁴.

Aqui, não se trata mais da realização de funções realizáveis mediante objetos singulares. Trata-se antes do *preenchimento de uma fôrma* através de predicados *transponíveis*, tornando o material assim uma parcela de um mecanismo que articula encadeamentos entre elementos essencialmente únicos, mas acionados como elementos *quaisquer*. A

²³ Ver: MURAIL, Tristan. *The revolution of complex sounds*. Contemporary Music Review, v. 24, n. 2-3, p. 121-135, 2005.

²⁴ Vale fornecer como contra-exemplo a obra do compositor Brian Ferneyhough. Esta busca justamente tal reformulação processual contínua. Como insere o compositor inglês, "a maioria das minhas composições dos últimos quinze anos trabalham na suposição de que objetos e processos musicais não são fundamentalmente e genericamente distintos. Assim como os objetos, quando submetidos ao exame microscópico, podem ser divididos em vários sub-componentes distintos (...) os processos musicais - por assim dizer, as sombras lançadas pelos objetos no tempo - podem também surgir, como contínuos com tendências acumulativas, para substituir a função de marcador referencial de contiguidades gestuais monádicas fechadas. *Cross-fading*, trocadilhos ilusionistas e outros jogos mentais implantados intuitivamente são, portanto, encorajados em um universo onde nem a suposta espontaneidade total nem a geração de eventos locais unidimensionais obstinadamente cegas são os únicos concorrentes na corrida pela autenticidade" (FERNEYHOUGH, 1999. p.3. t.n).

autonomização da escrita (isto é, o espaço gráfico enquanto ferramenta composicional central) aparenta provocar, portanto, por uma *anonimização* do objeto sonoro, ilustrado por Dufourt quando este insere que “a violência planejadora dos estratagemas” se firma como “artifício supremo, a arte dos substitutivos”²⁵.

O preço da criação de um sistema de leis integralmente internalizado, seria a recusa de tudo aquilo que se apresentaria enquanto *outro*. Da mesma maneira, todo e qualquer som seria apreendido não segundo suas características particulares - e *propriamente fenomênicas, não representáveis sob a folha do papel* -, mas seria na verdade reduzido aos próprios parâmetros serializados.

Assim, as determinações deixariam de representar o fenômeno sonoro, mas o som representaria na verdade a abstração que é o parâmetro - o elemento construtivo central para o serialista seria desta maneira paradoxalmente a própria representação. A autonomia do método serial se trata antes de tudo de uma autonomia perante não somente uma lógica construtiva externa, mas aos excessos do próprio fenômeno sono. Como ilustra Adorno,

“Logo que domina em sua própria esfera (que é a da livre produção artística), o espírito domina tudo até a última heteronomia, até a última entidade material; começa a girar sobre si mesmo como se estivesse aprisionado e desligado de tudo quanto lhe é oposto e de cuja penetração havia recebido seu significado próprio. A plenitude perfeita da liberdade espiritual coincide com a castração do espírito” (ADORNO, 2011. p.26)

Triunfo da Imagem

Adorno atribuiu esta centralização da capacidade ‘especializadora’ da composição ao que o filósofo descreveu como uma “pseudomorfose da composição com a pintura”, sinalizando assim um “triumfo da pintura sobre a música” (ADORNO, 2001). O frankfurtiano vale-se da imagem da hegemonia dos paradigmas da pintura sob aqueles propriamente musicais²⁶. Mais uma vez, o enfoque no plano espacial, isto é, a construção mediante determinações isoláveis, representáveis e fixáveis do som, prevalecem sobre o plano temporal, sendo este

²⁵ “Tomando como paradigma seu próprio sistema semiológico de substituição, a música ocidental embarcou em seu próprio formalismo. Dessa forma, utilizou todos os recursos de um esquematismo espacial para elaborar seus procedimentos simbólicos de expressão.” (DUFOURT, 1997. p. 10). Ou mesmo Couchot quando este insere que os modelos “substituem o real ‘bruto’, originário - o real que a imagem ótica pretende representar por um real secundário, refinado, purificado no cadinho dos cálculos e das operações de formalização” (COUCHOT, 1993. p.43).

²⁶ Quando Adorno insere que a música, “por meio de intercâmbio ou de ordenações cambiantes, (perde) algo da obrigatoriedade temporal, abrindo mão da semelhança com as relações causais”, o filósofo realiza diagnóstico que perpassa uma diversidade de casos da música de concerto na altura de 1966. Não somente a música de Ligeti e Webern servem de exemplo para tal apontamento, mas o filósofo chega mesmo a abranger “as notações gráficas, em cuja invenção a jocosidade tomou parte de modo algum ilegítima, (estas) correspondem à necessidade de fixar os acontecimentos musicais de modo mais flexível e, portanto, mais exato do que os signos habituais, calibrados para a tonalidade. Elas querem algumas vezes facilitar também a improvisação” (ADORNO, 2017. pp.22, 25).

“o meio concreto de mediação do sucessivo”, permeado pelo conteúdo “qualitativo da percepção” (*Ibid*).

Desta maneira, a primazia do espaço gráfico ignoraria a descontinuidade própria entre “experiência qualitativa e objetividade cronométrica” (SOCHA, 2019), eliminando por sua vez o tempo musical enquanto experiência especialmente auditiva, e não exclusivamente fundada analiticamente, ou seja, neste contexto, visual. Para Adorno, a predominância da representação visual do som promoveria em última instância uma “concepção estática de música” (ADORNO, 2003), radicalmente alheia à elaboração auditiva.

Isso ocorre, na visão de Adorno, devido a composição no século XX passar a ser mediada primordialmente por categorias identitárias, concebendo unidades verificadas com base em determinações pontuais, como a classificação e posição que ocupa dentro de uma projeção serial.

Adorno, assim como Dufourt, sugere a possibilidade de que a *planarização* do som arrisca submeter a composição musical a uma operação que se ocupa com fatores predominantemente *extensivos*, despida de mediação por parte da dimensão subjetiva. Não à toa o filósofo aponta para o “abandono do polo subjetivo” induzido pela autonomia da representação gráfica na construção musical, o qual elimina a “articulação de relações temporais consistentes”, ou seja, relações qualitativas e intrinsecamente sonoras dos materiais. Nesta trajetória do espaço gráfico, testemunha-se um momento no qual a autonomia da representação sonora eclipsa não somente a figuração gestual, mas igualmente a própria audição²⁷.

Será sobre este prisma que o frankfurtiano fará suas conhecidas colocações pertinentes a tentativa de Stockhausen em conceber uma escrita por meio de um “*Urmaterial*”, resultando em um controle temporal que se daria de forma integralmente “planejada, disposta do alto como uma superfície visual” (ADORNO, 2003, p.630), podendo então, segundo as palavras de Luciano Berio, “cortar o tempo com a tesoura” (BERIO em: MENEZES, 2006. p.264)²⁸.

²⁷ Tal fenômeno ocorre devido ao pressuposto que preveria o parâmetro musical enquanto elemento “dotado de existência pré-analítica, anterior à análise, pronto a ser manipulada”, contrariamente a uma categoria que lhe é atribuída. Esta noção de parâmetro procede em última instância da “análise do complexo das qualidades do som e de suas interações” (SOCHA, 2018. p.139), ou seja, a-posteriori a escuta, e não como elemento constituinte do som. Como sintetiza Carl Dahlhaus: “Todo parâmetro individual é abstrato. Uma qualidade sonora, separada das outras, não possui existência real. Apenas o complexo possui concretude.” (DAHLHAUS, 1989, p. 253 apud SOCHA, 2018). A autonomização promovida por tais processos travaria uma experiência qualitativa do tempo “por desconhecem princípios de tensão interna entre seus materiais e as disposições construtivas que dão coesão à obra”, (SAFATLE, 2018. p.62) tendendo a já mencionada uniformização do resultado sonoro. Para ilustrar a sua escuta de tais peças, Adorno testemunha que sua “força imaginativa não consegue mais acompanhá-las”, e prossegue: “nelas, não consigo mais executar, durante a audição, aquele processo de ‘compôr junto’” (ADORNO, 2018, p. 377).

²⁸ Em seu texto “...como o tempo passa...” (1996), Stockhausen expõe os preceitos teóricos das técnicas composicionais acionadas em *Zeitmaße, Gruppen für drei Orchester e Klavierstück 11*, e a sistematização de uma

Material Enquanto Excesso

Mas ocorreram outros esforços no vigésimo século que apostaram na liquidação de procedimentos tradicionais que outrora prestavam para garantir a organicidade do discurso como estratégia para a produção do ainda não experimentado. Foi este o caso do compositor estadunidense John Cage.

Diferentemente da escola serial, Cage não visou com esta negação atingir uma autonomia da escrita que produz a partir de si operações que fornecem a(o) compositor(a) maior possibilidade de autodeterminação. O compositor ansiou com esta recusa uma *liberação do som*²⁹ em detrimento do próprio arbítrio do compositor.

Se na música serial testemunha-se uma construção integral da fatura, Cage apoia-se na crença de uma ordem advinda da individualidade última do material sonoro ao buscar recusar toda e qualquer relação externa - sobretudo do sujeito. Não à toa Cage compreende que a própria arte se caracterizaria como “imitação da natureza em seus modos de operação” (CAGE, 2008, p. 56). Ou ainda que “a noção de relação tira a importância do som” (KOSTELANETZ, 2000. p. 306), isto é, que um encadeamento global sobrepõe-se aos atributos imanentes do material³⁰.

“uma nova morfologia do tempo musical”, fundamentada maiormente em hipóteses da psico-acústica juntamente a então recém descobertas concernentes às propriedades físicas do som, centralmente a *questão dos impulsos sonoros*. Tal descoberta entregaria a Stockhausen a aglutinação dos parâmetros da altura e duração, através da sua noção de *fase-duração*. Segundo Stockhausen, “é possível, desta forma, reconduzir todas as propriedades sonoras perceptíveis a um único âmbito organizador – o das sucessões de impulsos organizados no tempo” STOCKHAUSEN, 1996. p.111,142), e assim, como ilumina Socha, constituir “uma única estrutura temporal, um *continuum* que ligaria os campos perceptivos tradicionais da “duração” e da “altura”, desta forma “não haveria diferenças de natureza entre duração e altura de um som, apenas diferenças de comprimento de suas fases constitutivas (...) diferenças qualitativas entre durações e alturas são compreendidas com diferenças quantitativas. (SOCHA, 2019. p.181) Tal síntese em forma de ininterrupta “unicidade da estrutura musical” forneceria a Stockhausen “um modelo de racionalização integral do tempo musical”. O modelo de Stockhausen consiste, finalmente, na “redução de todos os componentes musicais a um único elemento conceitual: a frequência de vibrações sonoras”. (*Ibid.* p. 182). Ao equivaler parâmetros pelos mesmos tratamentos, “a obra de arte técnica se torna sem sentido, ou mesmo falsa, sempre que ignora essa não-identidade e trata o não-igual como igual, multiplicando laranjas com máquinas de escrever” (ADORNO, 2003. p. 236).

²⁹ John Cage foi um participante - seguramente o mais reputado - do que é comumente denominado como *experimentalismo*. Segundo Sun “a música experimental apresenta valores musicais que estão em oposição à música da vanguarda modernista: processos de acaso ao invés de controle total, partituras gráficas e instruções escritas ao invés de notação musical convencional, simplicidade radical ao invés de complexidade e inortodoxas exigências de interpretação ao invés das tradicionais noções de virtuosidade” (SUN, 2013. apud: PENA 2018. p.73). Como adiciona Pena, “este direcionamento artístico resultou no rompimento das fronteiras entre som e ruído, música e outras formas de arte, arte e a vida cotidiana, e, ao mesmo tempo, se mantendo distante das instituições musicais e seus valores produzindo uma música inacessível aos métodos tradicionais de análise e compreensão do fazer musical” (PENA, 2018. p.74). Para mais sobre a música experimental, ver: COWELL (1961); LUCIER (2012); HARREN (2020); NICHOLLS (1981) e WOLFF (2009).

³⁰ Não apenas encadeamentos 'internos' a forma musical, mas igualmente uma dimensão temporal 'externa', 'histórica'. Como coloca Dahlhaus, “A idéia de que o material musical é inteiramente histórico (a parte dada pela natureza é “pré-musical”) é diametralmente oposta ao postulado de John Cage. Cage quer que nos livremos do

O paradigma cageano, ao recusar parâmetros e procedimentos canônicos de organização do som, tem como horizonte negar uma relação com o elemento sonoro calcada na elasticidade de sua manipulação. Cage elabora assim *limitações auto-impostas* que buscam motivar um processo reconciliado com aquilo que é singular ao material sonoro.

Se o processo de Cage limita drasticamente sua possibilidade de determinação da diversidade sonora³¹, ele renuncia, portanto, a possibilidade de diferenciar e igualar seus materiais segundo um ordenamento pré-estipulado - de submetê-los a um sistema de determinações positivas³². Com isso Cage visa temporariamente suspender certos critérios musicais, para tanto *mobilizar* quanto *perceber* acontecimentos que seriam invisibilizados por uma norma de juízos sedimentada previamente à emergência de tais acontecimentos. Se o compositor lança mão desta espécie de apatia para finalmente desvelar modos de relação e diferenciação que tem como motor dimensões *estritamente contingênciais*. Através destes dispositivos “indeterminados”, relações musicais prometem *emergir* dos sons, diferentemente de um mecanismo que transparece seu modo abstrato de encadear mediante objetos ideais.

Este distanciamento do que regularmente se coloca como estruturado se trata igualmente de um distanciamento de si que visa liberar modos de escuta e até mesmo possibilidades de organização que se apresentariam como dissonantes para um Eu portador de determinações

fardo da tradição e liberemos os sons da música que a ela foram impostos, a fim de descobrir a natureza autêntica do que soa”. (DAHLHAUS. 2004, p.171. Apud: CARON, 2020).

³¹ O musicólogo James Pritchett distingue “acaso” e “indeterminação” na obra cageana. Para o estadunidense, o “acaso se refere ao uso de certos procedimentos randômicos no ato de composição (...) indeterminação, por outro lado, se refere à habilidade de uma peça de ser tocada de modos substancialmente diferentes – ou seja, a obra existe de uma forma tal que ao intérprete é dada uma variedade de maneiras únicas de tocá-la” (PRITCHETT, 1996). Ou ainda Valério Fiel da Costa, apontando que “Para Cage, os termos acaso e indeterminação deveriam ser distinguidos conceitualmente. O primeiro significaria que alguma operação de acaso (jogo de dados, consulta ao I-Ching etc.) foi realizada para fixar uma determinada proposta musical em uma partitura; o segundo significaria que ao intérprete é legado algum nível de liberdade para remodelar o resultado sonoro e que ‘mesmo o compositor deveria surpreender-se com ele’” (FIEL DA COSTA, 2016. p.49).

³² De exemplo toma-se *Winter Music* (1957) de Cage, onde “uma sucessão de acordes a serem juntados pelo intérprete” possuiriam “múltiplas maneiras de serem lidos”, com a peça ainda podendo “ser tocada por de um a vinte intérpretes simultaneamente, cada qual em uma página e sem sincronia fixa, multiplicando a imprevisibilidade de seu resultado sonoro. Enquanto em *Music of Changes* havia uma partitura fixa com um resultado previsível (ainda que ele tenha sido determinado ao acaso) temos em *Winter Music* propriamente um caso de indeterminação do ponto de vista cageano: o resultado é imprevisível em seus detalhes, podendo se configurar de múltiplas maneiras em performance, podendo surpreender inclusive o seu autor” (CARON em: FIEL DA COSTA, 2016. p.9).

consolidadas e objetos privilegiados³³. Compor para Cage se confunde com perceber aquilo que chega para uma esquematização integral como excessivo³⁴.

Se na situação serial o movimento *involutivo* concerne a internalização e a elaboração de leis construtivas imanentes, em Cage se trata da recuperação das dimensões *involutivas* do material sonoro mediante a negação mesmo do ato construtivo como recurso para a organização do som.

Feldman

Sensível à busca cageana de experiência auditiva centrada nas *dimensões involutivas* do material sonoro, o compositor Morton Feldman, para mobilizar tal vivência, não largará mão de procedimentos calcados em jogos posicionais como vistos na escrita serial.

A particularidade de Feldman a partir de 1970, como se busca sugerir aqui, se faz justamente na tensão entre estes dois horizontes. O paradigma de seu período tardio trata de como, apoiando-se em recursos que exploram o potencial construtivo da parametrização 'tradicional', amplificar a dimensão do material sonoro que *escapa à equivalência, à abstração*. Trata-se em última instância não do uso de dispositivos que suspendem a intenção do compositor como em Cage, mas de mecanismos de organização deliberados que ambicionam a mencionada liberação do som.

Porém Feldman acrescentará a seu horizonte de problemas ainda mais uma influência que aparenta mediar a auto suficiência do material e a autorreferencialidade da construção: o Abstracionismo Norte-Americano - sobretudo a maneira como pintores associados a este movimento³⁵ lançaram mão da *planaridade do suporte* enquanto elemento edificante na frontalização da materialidade dos elementos pictóricos³⁶.

³³ “A identificação de clímax e tensões exige funções intencionais como a memória narrativa (que organiza o desenvolvimento em ‘drama’), a atenção orientada por um *telos*, além da compreensibilidade de princípios de diferenciação e de identidade partilhados tanto pelo compositor quanto pelo ouvinte. (...) A música da imanência de John Cage, no entanto, é uma música da dissolução do Eu por não exigir nenhuma destas funções intencionais e sintéticas. Se lembrarmos que uma das funções centrais do Eu é, exatamente, ser uma unidade sintética de representações, ou seja, a instância que fornece a regra de unificação do diverso da intuição em representações de objetos, então podemos compreender como a luta de Cage contra as funções harmônicas de estruturação do material sonoro e contra os princípios de diferenciação que compõem a gramática musical era, no fundo, luta contra as funções sintáticas do Eu” (SAFATLE, 2006, p. 185-186 apud CARON, 2020, p.4).

³⁴ Vale destacar a possibilidade de uma incongruência entre o discurso de Cage e a efetivação de seu trabalho. Como aponta Caron, a obra do compositor estadunidense explícita “não uma abertura como figura central para a composição indeterminada quanto ao seu resultado” mas em última instância uma operação articulada por “meta-determinações (“regras para a ação”) que tornam possíveis a sua própria determinação sensível” (CARON, 2020, p.4).

³⁵ Pintores como Mark Rothko, Jackson Pollock, Phillip Guston, Ad Reinhardt e Barnett Newman.

³⁶ Tal *involução* da construção artística possivelmente teve sua conceitualização mais notória na ‘pintura modernista’, sobretudo quando refletida pelo filósofo Clement Greenberg. Para o pensador estadunidense esta arte que passa por artistas como Cézanne, Matisse, Picasso, Pollock, Rothko, para mencionar poucos, marcaria

É possível que o advento por soluções visuais engendradas mediante atributos imanentes dos materiais pictóricos por parte dos abstracionistas teria instigado Feldman à identificar tal uso do espaço planar da escrita musical no próprio procedimento serialista para atingir o imperativo da imanência sonora³⁷.

Seus mecanismos notacionais se apoiam justamente na planaridade da partitura e seus mais característicos recursos: a submissão do som à repetições, parametrizações e transposições - em última instância a retirada *temporária* do material sonoro do “tempo enquanto fluxo e passagem” (DUFOURT, 1997. p.13), inserindo-o em um eixo de organização espacial, sob a folha de papel. Ou seja, Feldman se apoiará em recursos próprios do espaço gráfico para desvelar qualidades imanentes do som - recursos que fornecem ao compositor “a possibilidade de realizar uma música não dependente de meios de continuidade linear” (KOSTELANETZ, 2000. p.81), como buscaremos demonstrar adiante³⁸.

O paradoxo reside no fato de que Feldman tardio abandonará a utilização de suas partituras gráficas e passará para o uso da notação tradicional como sua principal ferramenta para liberar o som mesmo enquanto motor da experiência auditiva, para amplificar aquilo que escapa à representação do som. Este paradoxo, esta tentativa de aproximar-se do não-conceitual mediante o conceito é, finalmente, a grande promessa do artifício da escrita como concebido por Dufourt n’*O Artificio da Escrita*.

a “autonomização” da prática pictórica por meio de uma negação das forças projetivas de modelos lastreados na mimese. Esta negação, por sua vez, amplifica sobremaneira a potencialidade inerente à materialidade dos elementos fundamentais da pintura, tais como a cor, o gesto, a tinta e, sobretudo aos olhos de Greenberg, a *planaridade* do suporte. Segundo o filósofo, os ‘modernistas’, sensíveis à tradicional contradição que animava a arte pictórica, sistematizada desde o século IV - isto é, de “afirmar a presença persistente da planaridade sob a mais vívida ilusão de espaço tridimensional” - ‘invertem’ os polos dessa contradição entre literalidade do suporte e ilusão. Como coloca o autor estadunidense, na pintura modernista “Somos levados a perceber a planaridade de suas pinturas antes mesmo de perceber o que essa planaridade contém. Enquanto diante de um grande mestre tendemos a ver o que há no quadro antes de vê-lo como pintura, vemos um quadro modernista antes de mais nada como pintura.” (GREENBERG, 1997. p.3)

³⁷ David Cline ilustra a maneira como “a visão de Feldman nas décadas de 1950 e 1960 era que a organização sequencial deveria ser evitada. Provavelmente esta foi uma lição que ele tirou da música de Anton Webern, que ele e outros compositores de seu círculo imediato ouviram como sem continuidade. Além disso, Feldman racionalizou sua estratégia em termos da tendência das progressões de se tornarem um foco de interesse. A sua preferência declarada era por um foco no ‘som em si’, uma postura que provavelmente emergiu dos seus contatos com (...) os pintores expressionistas abstratos” (CLINE, 2013. p.65). O já mencionado apontamento de Cage de que “a noção de relação tira a importância do som” não deve ser menosprezado aqui - a descontinuidade se apresenta como maneira de retirar o som de um fluxo subjacente, uma relação que o engloba. A transversalidade entre o paradigma serial (mais especificamente weberniano - “*lirismo absoluto*”) e cageano, sobretudo em relação à imanência do som, é também tratada em: SAFATLE (2015). Vale ainda mencionar a leitura que faz Dufourt a respeito da maneira como a trajetória serial tende à imanência sonora ao “romper com todos seus precedentes históricos: a voz, o tematismo e suas sobrevivências monódicas, em suma, todas as instâncias da linearidade” (DUFOURT, 1997. p.17). Não atoa compositores como Stockhausen atestam partir dos parâmetros para a “construção do som” (STOCKHAUSEN, 1996).

³⁸ John Cage elaborou sobre a influência de Webern em sua música, assim como na música de Earle Brown, Feldman e Christian Wolff em termos de provocar tal “possibilidade de fazer uma música não dependente de meios de continuidade linear” em John Cage, “Program Notes (1959),” em: KOSTELANETZ, 2000.

A atenuação da intencionalidade seria uma marca maior da diferença entre Cage e Feldman, sobretudo no período tardio deste. Aqui, a *frontalização do involutivo* se dará sobre condições não apenas precisas, como também ásperas: diferentemente de Cage, Feldman não recusará a especificação e controle de seus materiais construtivos para garantir a apreensão daquilo que lhe são próprios. As ferramentas composicionais que Feldman sedimentou ao longo de sua obra tratam na verdade de modos para sistematicamente *fixar* o sonoro sob a folha de papel, possibilitando sua sujeição a um regime de jogos posicionais, isto é, de submetê-lo a estratégias de organização fortemente (se não maiormente) visuais. Se o vigésimo século é marcado pela autodeterminação de ordens construtivas que prometem o tensionamento de práticas reificadas, Feldman explorará tal potencialidade mediante a emancipação não diretamente do som, mas da visualidade do plano gráfico.

É com o auxílio da notação tradicional com sua possibilidade de determinar altura, duração, dinâmica, instrumentação e articulação que Feldman impulsionará o paradigma cageano da visibilização de atributos sonoros que a tradição escrita recalçou, mas *mediante a própria escrita*. O compositor estadunidense trata com o seu retorno a notação tradicional do que aparenta ser a seguinte indagação: *quais são as determinações construtivas necessárias para que o material seja experimentado segundo as dimensões que escapam à sua representação?*³⁹

Buscará-se aqui demonstrar como a obra tardia de Morton Feldman possui como questão central o resplandecer não apenas do material ‘som’ mas igualmente do artifício ‘papel’ que o suporta - isto é, a explicitação de ordens espaciais das quais emergem seu tempo musical. Em última instância, é a retroalimentação entre ambos estes polos que marca sua prática.

A Fôrma

É nítida já nas primeiras peças de Feldman a negação de recursos canônicos de organização formal como estratégia para desvelar como “o tempo existe antes de metermos nossas patas nele” (FELDMAN, 2021. p.97). As suas primeiras partituras após atingir ‘maturidade artística’ (FELDMAN, 1967) - data que vai de 1950 com *projections* até 1967 com *In Search of an Orchestration* (CLINE, 2016) - são marcadas pelas suas conhecidas *grid notations*⁴⁰. Nessas notações gráficas “há apenas indicações de duração, de instrumentação, dinâmica e registro. O resto resulta de decisões do intérprete” (SAFATLE, 2015. p.14).

³⁹ Como coloca o próprio compositor em relação ao problema da provocação de uma escuta voltada ao material sonoro enquanto singularidade, “um dos problemas da harmonia funcional é que ela escuta por nós” (FELDMAN, 2021. p.40).

⁴⁰ Podendo ser traduzido como notações em grade.

Nesta primeira incursão, Feldman e suas *grids* se aproximam de Cage na tentativa de fragilizar as deliberações do compositor, almejando com isso o desbloqueio não apenas relações que transcenderiam as capacidades de síntese advindas de um repertório de técnicas construtivas por parte do compositor, mas que incluiria ainda outra dimensão ofuscada pelo artifício da escrita: os excessos produzidos pela *performance*.

De modo semelhante a Jackson Pollock (1912-1956), que antecipadamente determinava suas ações físicas e abraçava a casualidade que resultaria em manifestações visuais (ROSENBERG, 1958), Feldman parte da imagem para surpreender-se com o som. Trata-se da montagem de dispositivos cujo sentido se sedimentam sobre a especificidade de um meio (neste caso, visual) para contemplar seu resultado quando transposto para outro (sonoro). De tal forma, cada apresentação destas peças seria variada e imprevisível, sintonizando-se com o programa cageano de uma experiência estética que seja contemporânea a si mesma, que se atualize a partir de sua contingência.

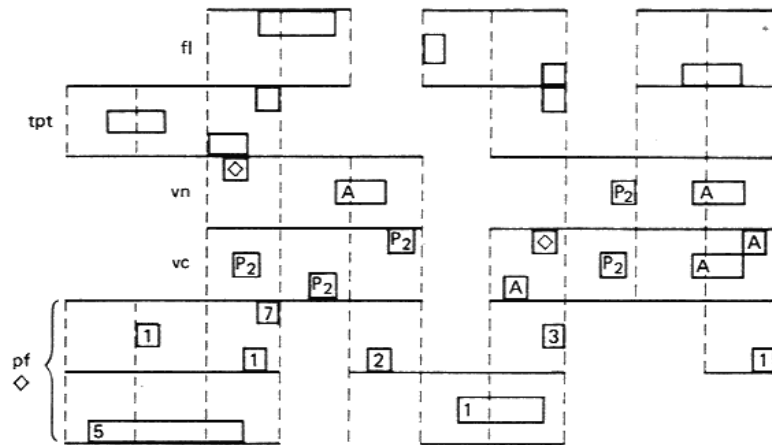
Uma 'lógica visual' como primeiro impulso irá servir como estratégia para fornecer ao compositor tanto a desejada liberação do som, quanto disposições formais insólitas⁴¹. Tal concepção de transposição de meios se manterá em sua obra posterior, mesmo abandonando esta forma de grafismo.

Outro recurso central para toda a obra de Feldman, mas já presente de maneira latente neste período inicial é a fragmentação dos acontecimentos tanto sonoros quanto visuais por meio de caixas - formando fôrmas -, operando de maneira visualmente semelhante a compassos que contêm eventos sonoros, mas com algumas distinções pontuais.

Em *Projection 1* e *Interjection IV*, por exemplo, cada caixa possui "três níveis que se referem aos registros alto, médio e baixo. O tempo, o timbre e a duração são indicados, mas a altura e a dinâmica são deixados a critério do intérprete" (ORNING, 2017). Ou seja, o compositor recicla do compasso a setorização de acontecimentos por meio de unidades visuais uniformes, mas flexibiliza o que e quando e ocorre dentro de cada setor.

⁴¹ É interessante perceber aqui a maneira como tal recurso, por um lado, não o afasta, mas o aproxima dos serialistas musicais. No serialismo, o uso da parametrização para inserir o som em uma dinâmica combinatória na verdade disponibiliza caminhos e lógicas inéditas para o compositor, distanciando-o de um solfejo sedimentado pela tradição para lhe-direcionar a itinerários disparados por um dispositivo que recusa leis externas a si. Tal feito se distancia de uma construção musical calcada em modelos pré-fixados, por mais que estas leis não pressupõem como material de base a imediaticidade do som. Por mais que por meios antagônicos (determinação x indeterminação), tanto o grafismo deste primeiro Feldman quanto o serialismo se apoiam no espaço notacional para se distanciar de modos de organização canônicos.

Figura 1 - Abertura de Projection II (1951) de Morton Feldman



Fonte/Source: Nova York: C F Peters Corporation (1951).

Esta maneira de aplicar variações diversas sobre uma unidade constante se assemelha ao procedimento caro à diversas práticas do século XX: a *serialização*. Mas a noção de serialismo aqui se aproxima mais daquela utilizada nas artes-visuais que no já mencionado serialismo musical, por mais que a aproximação destas diferentes noções de serialismo não devem ser inteiramente descartadas.

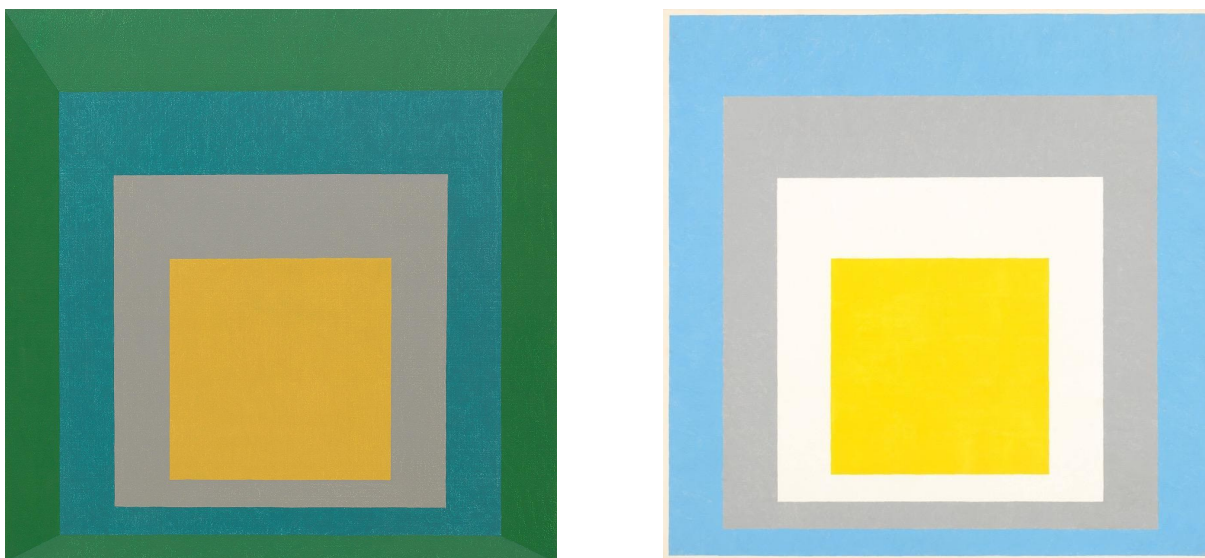
Serialismo se trata, no domínio da pintura, tal como foi desenvolvido no Impressionismo, como sendo uma sequência de imagens que se relacionam tanto pela “lógica de sua produção” como também pela similaridade do tema ou objeto retratado (GROWE, 2003). Como demonstra Bernhard Growe, a serialização aqui opera como estratégia para firmar como elemento central o que poderíamos chamar de, neste contexto, as *dimensões involutivas da pintura*.

Nas artes-visuais, comumente se lança mão da serialização de um objeto para criar o duplo movimento de coincidir a aproximação e diferenciação dos materiais apresentados. Desta maneira, cria-se uma reincidência de figuras - que pode mesmo se dar de obra para obra - que, devido a sua trivialização e subtração de narrativa subjacente, direciona o olhar para as *distinções não figurativas* entre as diversas variações do objeto, já que a figura se mantém como a mesma⁴².

⁴² O teórico ilustra tal estratégia por meio da obra tardia do pintor italiano Giorgio Morandi, “Onde, em uma série que tem um determinado grupo de recipientes como núcleo, as possibilidades de expressão se tornam apreensíveis, através de sua complementação ou redução, através da variação da visibilidade, e finalmente da variação da luz, isso acontece na complementaridade indissolúvel de forma, cor, espaço e luz (...) Aquilo que anima o mundo das coisas de suas imagens pode ser experimentado *menos nelas mesmas que em sua aparição imagética* (...) Seus olhos não separam a luz interna da externa, a visão da iluminação. As coisas se tornam igualmente um ‘ser rumo à luz’. Uma pintura que é interna e externa, uma na outra, *escapa às categorias tradicionais para a descrição dos fenômenos luminosos*. (GROWE, 2003. pp.174, 178, 180).

Toma-se de exemplo a série *Homenagem ao Quadrado* de Josef Albers (1888-1976). Neste trabalho que Albers explorou por 27 anos, o artista utiliza, invariavelmente, uma “estrutura formada por quadrados inscritos um dentro do outro” (GIANNOTTI, 2021. p.84). Com cada quadro contendo “no verso as anotações sobre as tintas usadas” (*ibid*), o pintor alemão variava de trabalho a trabalho as cores e suas ordens; o suporte utilizado, podendo ser até mesmo o verso quadro; uma gama enorme de material para o preparo da base; como por exemplo *masonite*, chegando mesmo a mesclar este com a própria tinta; como também lançava mão de uma variedade de materiais de aplicação da tinta, dentre inúmeros pincéis, espátulas, ou a própria mão (*ibid*).

Figura 2,3 - Josef Albers: Homage to the Square: Apparition (1959) (esquerda); Josef Albers: Homage to the Square: Ascending (1953) (direita)



Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/173> Acesso em: 13/10/2023;
<https://whitney.org/collection/works/4079> Acesso em: 13/10/2023.

O importante a ser ressaltado é a maneira como, devido a constância e regularidade do desenho, isto é, da figura do quadrado, o receptor tem sua visão canalizada aos elementos pictóricos que dizem respeito não ao desenho, não à figura representada, mas justamente à cor, a materialidade da tinta, da gestualidade do pintor, da urdida do suporte, artifícios construtivos estes que sobrevivem à superfície do plano.

De maneira notavelmente semelhante, em estas fôrmas de Feldman, cada caixa (isto é, compasso) “tem a mesma largura” e “são alinhadas em sequências periódicas, formando uma grade, criando uma segmentação visual consistente” e a relação “entre o espaço notado representado por uma caixa na grade e a duração permanece uniforme, uma duração

constante” como observa Tom Hall. Esta uniformização acaba convidando o olho “à comparação de barras na mesma coluna (ou mesmo em posições diagonais) entre sistemas e páginas” (HALL, 2007, p.7), gerando assim orientações visuais, podendo ser verificadas no espaço gráfico como previamente demonstrado.

Tal estratégia de organizar a forma musical através do espaço gráfico não será específica a este período da produção de Morton Feldman⁴³, mas na verdade será uma constante ao longo de sua obra, mesmo com um progressivo retorno à notação tradicional, como veremos à frente.

Este manuseio do espaço gráfico, usufruído enquanto artifício que *planariza seus materiais*, isto é, que os abstrai de suas funções usuais para então introduzi-los em uma lógica construtiva recém-arquitetada, é identificado por Adorno como uma das estratégias centrais da música escrita do século XX. O alemão coloca que nestes contextos

Técnicas musicais são claramente influenciadas por pictóricas, como as chamadas informais, mas também pelas construções do tipo da de Mondrian. Muita música tende para a arte gráfica em sua notação. Esta se torna parecida com figuras gráficas autônomas, mas sua essência gráfica assume diante do compor alguma independência (ADORNO, 2017. p.21)

Tal comparação com processos advindos das artes-visuais é admitida por Feldman quando este coloca que "se você entende Mondrian, então você me entende também. No começo não tenho nada, no fim tenho tudo - como Mondrian - em vez de ter tudo para começar e nada no final (...) Acho que o grande problema é que aprendi mais com os pintores do que com os compositores".⁴⁴

Aqui é possivelmente o âmbito privilegiado para ilustrar a aproximação que Feldman fará entre o abstracionismo e o programa cageano através do programa partilhado em centralizar o material acima da lógica construtiva. A diferença entre os procedimentos é, enquanto Cage

⁴³ Sobre a centralidade que a pintura possui na cristalização da prática de Feldman, Cline insere que “é possível que as artes visuais tenham sido a verdadeira fonte de inspiração de Feldman. A sua admiração pelas obras de Piet Mondrian, que viria a promover, está documentada, e é credível supor, como fez Boulez, que o apelo visual das grades (grids) dos seus gráficos estava, para ele, ligado ao seu fascínio com desenhos geométricos do artista. Dito isto, as grades, que foram descritas como ‘emblemáticas’ do modernismo nas artes visuais, e outras estruturas retilíneas semelhantes a grades estavam certamente ‘no ar’ no mundo da pintura em que Feldman mergulhou em 1950; elas aparecem em obras deste período de Adolph Gottlieb, Barnett Newman e Ad Reinhardt, por exemplo” (CLINE, 2016. p. 79,81). O próprio compositor estadunidense chega a atestar que “o meu desejo naquele momento não estava tanto relacionado com a história da música, mas muito relacionado com a situação da pintura que estava a acontecer à minha volta. Eu estava muito mais envolvido com a imagem de uma obra do que com a criação de uma obra a partir de passagens, de variações” (FELDMAN em: ‘Around Morton Feldman: interview by Robert Ashley, New York City, March 1963’, unpublished transcript, Morton Feldman Collection, Paul Sacher Foundation).

⁴⁴ No original: If you understand Mondrian then you understand me too. In the beginning I have nothing, in the end I have everything - just like Mondrian - instead of having everything to start with and nothing in the end.(...) I think the big problem is that I have learnt more from painters than I have from composers. (FELDMAN em: PERSSON, 2002.)

enfraquece a intencionalidade por parte de quem compõe, os abstracionistas salientam a materialidade de seus elementos pictóricos através de um recurso à primeira vista contraditório, aquele da *uniformização* e *atrofia*, justamente da *equivalência* enquanto recurso para isolá-los de seus modos de aplicação cristalizados pela tradição da representação⁴⁵.

Feldman, presumivelmente tendo em vista o uso da serialização por parte dos artistas visuais, atenta como as 'quadratas' da partitura - aquelas anunciadas por Dufourt como fragmentação que assujeita o som à uma razão cronométrica e homogênea - podem paradoxalmente contribuir para o desvelamento de dimensões incessantemente sonoras e qualitativas do material.

O uso do *grid* por Feldman em suas primeiras composições requer ser salientado por ao menos duas razões. Primeiramente porque ilumina de maneira quase didática seu modo de aproximar o programa cageano dos abstracionistas por meio da imprevisibilidade e *anti-predicatividade* que o espaço gráfico pode fornecer com sua guisa de *planarizar* os materiais sonoros.

Segundo porque demonstra, para o olhar retrospectivo, como seu percurso rumo às condições formais que evidenciam a liberação do som irá passar por um processo de transfiguração para se aproximar ainda mais de seu objetivo que consiste em "não empurrar os sons por aí" (FELDMAN, 2021), ou em "projetar' sons no tempo, livres de toda retórica própria à composição" (*Ibid*, 2000. p.65).

Objeto Enquanto Suporte

O período tardio de Feldman será marcado pela sua recuperação do uso 'tradicional' da notação musical com suas especificações de métrica, altura, duração e intensidade. Contrariamente ao seu uso de notações gráficas não-ortodoxas, a partir de 1969⁴⁶ (salvo poucas exceções) a escrita de Morton Feldman não mais possuirá como ambição central "construir um dispositivo que visa produzir acontecimentos sonoros indeterminados" (SAFATLE, 2015. p.15).

⁴⁵ Lucia D'errico denomina esta ambição que visa desarticular a apreensão dos materiais construtivos como expressivos de um 'idioma' subjacente como "isolamento". Como bem observa a autora, o isolamento fornece uma suspensão da "inter-relação entre os elementos do discurso musical. Uma vez separados de um contexto significativo, tais elementos começam a instigar seu próprio monólogo autista, não narrativo e não desenvolvido". (D'ERRICO, 2018. p.114).

⁴⁶ É motivo de debate onde inicia-se precisamente o período tardio do compositor. Eberhard Blum coloca que este período "já se iniciou em 1978 com *Why Patterns?*" (BLUM, 2000), argumentando contra a data de 1984 de Sebastien Claren. Já Vladimir Safatle coloca que o período tardio de Feldman inicia-se "principalmente a partir de 1970", justamente quando o compositor demonstra o "uso da notação tradicional e de parâmetros de organização musical ausentes de suas primeiras obras, como escritura motívica e afinidades harmônicas". (SAFATLE, 2015. p.15).

Faz-se necessário antes de adentrar em sua notação tardia examinar o porquê de suas primeiras notações gráficas dos anos 50 e 60 não lhe proporcionarem a centralização do som como pretendido. Feldman percebe a maneira como a negação de categorias fossilizadas que articulam a organização musical não pode se realizar mediante uma postura isenta à materialização resultante.

De fato, não é razoável esperar que a explicitação de uma ação que deveria ser realizada (ou não realizada) por parte do instrumentista - ou mesmo por um estado de espírito que deveria se instalar ao longo da performance - resulte na autonomia daquilo que é *outro* em relação às projeções advindas do sujeito. Esta confiança estaria fadada a uma *psicologização* da elaboração musical e sua redução a um suposto comportamento por parte do indivíduo que a concebe ou executa – a reduzindo justamente ao contrário do ambicionado, condensando-a à projeções subjetivas.

Isto apoia-se em um subjetivismo no qual, primeiramente, o sujeito espontaneamente se desfaria das normas de sensibilidades que o constituem, para em seguida resultar na alforria de seu par objeto. Se assim fosse, o alargamento das possibilidades de relação com o objeto nada teria haver com uma realidade material que a situa. Esta se daria, conforme esta suposição, após o indivíduo, isoladamente, transcender suas condições materiais através da prescrição de uma conduta. Como coloca Feldman em relação a progressiva determinação e organização de seus sistemas construtivos, “eu estava interessado em liberar o som e não o *performer*”⁴⁷.

Se é possível observar em Cage uma indiferença em relação ao desdobramento musical como estratégia para atingir sínteses que recusam categorias calcadas na abstração do som, Feldman sentirá a necessidade de sistematizar uma *disposição* que *ponha em movimento uma escuta deslocada das gramáticas fundadas sobre instâncias abstratas*. Colocado de outra maneira, Feldman passará para a notação tradicional como tentativa de objetivar e *tornar audíveis* relações no domínio da imanência do som.

Como nas pinturas de Mark Rothko, Josef Albers ou nos tapetes persas que tanto o fascinavam, Feldman adere à um grau aparentemente paradoxal de homogeneidade e acima de tudo *restrição e atrofia* para “extrair diferenças lá onde víamos apenas a continuidade” (SAFATLE, 2015. p.18). Esta restrição, que viria tanto da negação de operações canônicas quanto da conservação da aparência imediata dos materiais utilizados⁴⁸ – tencionando sua

⁴⁷ FELDMAN em: entrevista com David Charlton, 1981

⁴⁸ Ver: GREENBERG (1997).

função ilusionista – promete sínteses derivadas de qualidades singulares das ferramentas em jogo.

Se o plano gráfico ocupa, segundo Dufourt, a inclinação de representar o som mediante símbolos transponíveis e assim abstraí-lo de tudo aquilo que não seja particular (DUFOURT, 1997), Feldman irá recuperar tal singularidade com o auxílio do procedimento que perpassa toda sua experimentação tardia: a noção de *simetrias truncadas* (*crippled symmetries*), uma operação que aproxima drasticamente os âmbitos musicais quanto visuais (a organização visual de suas notações).

Comumente denominada como um processo de sutis deslocamentos rítmicos por meio de barras de compassos defasadas, as suas simetrias truncadas dizem respeito na verdade à toda sua obra tardia e sua busca sistemática pela “defasagem entre objeto e percepção” (SAFATLE, 2015. p.16).

Estas simetrias truncadas consistem de motivos musicais repetidos, como padrões visualmente espalhados pelo espaço gráfico. Porém, distintamente da maneira canônica da utilização de motivos, o objeto aqui é repetido e modificado, transformado não segundo um processo “variacional” caracterizado pela ornamentação de uma melodia, mas através de jogos posicionais constituindo da permutação de símbolos visuais. Ou seja, a transformação do motivo *resulta* de tais jogos - contribuindo para o desenvolvimento não-linear do motivo ao longo de todo o espaço gráfico (e, portanto, da duração da obra). A forma da obra trata assim da multiplicidade de estados de um mesmo motivo.

Com a sutilidade e descontinuidade destas variações, acoplada ao fato de tratarem de poucos objetos a serem variados, o senso de progresso e desenvolvimento linear é frustrado, acabando por “dissolver a possibilidade de se colocar julgamentos sobre as relações de identidade e diferença, um pouco como na problematização do campo cromático” (SAFATLE, 2015. p.23) dos abstracionistas.⁴⁹

O retorno à notação tradicional é fruto em última instância da sensibilização de Feldman à manifestação da diferença enquanto fruto de contradições. Como observado na *Homenagem ao Quadrado* de Albers, a contradição entre restrição ao nível de figura e variação no nível de material é o que acaba por centralizar este, e é tal estratégia que será formalizada por

⁴⁹ De forma surpreendentemente semelhante às *variantes* mahlerianas atestadas por Adorno, isto é, o ‘tema’ enquanto “conjunto qualitativo de suas diferentes variações” (SOCHA, 2018)) - tornando assim suas “figuras sempre diferentes e ao mesmo tempo idênticas” (Adorno, 2003. p. 234) -, as simetrias truncadas de Feldman se estabelecem na esfera da audição através da perseverança de seus arranjos estruturais, à medida que seus deslocamentos causam uma desorientação auditiva.

Feldman com a noção de simetrias truncadas, algo que a capacidade de controle que a notação tradicional pôde proporcionar ao compositor.

Figuras 4,5,6 - Diferentes aparições do *pattern* de For Phillip Guston (1984) de Morton Feldman

For Philip Guston
flute, percussion and piano
(1984)

Morton Feldman
(1926–1987)

J = 63-66

The image displays three systems of musical notation for the piece 'For Philip Guston'. The first system includes staves for Flute (FL.), Vibraphone (VIB.), and Piano (PF.). The flute part is marked 'ppp (no notes)'. The vibraphone and piano parts feature complex rhythmic patterns with various dynamics and articulations. The second system includes staves for Flute (FL.), Glockenspiel (GLOCK.), and Celesta (CEL.). The flute part has a melodic line with slurs. The glockenspiel and celesta parts have rhythmic patterns with slurs. The third system includes staves for Flute (FL.), Glockenspiel (GLOCK.), and Piano (PF.). The flute part has a melodic line with slurs. The glockenspiel and piano parts have rhythmic patterns with slurs.

Fonte: Londres: Universal Edition (1984)

O uso de suas simetrias truncadas enquanto “maneira de articular, no mesmo movimento, diferença e repetição” (SAFATLE, 2015. p.16) é um procedimento que não pode ser devidamente compreendido se a organização visual da notação for ignorada⁵⁰. Como aponta Tom Hall, “A análise da música ocidental convencionalmente notada normalmente ignora a aparência de uma partitura na página” (HALL, 2007. p.7. t.n). Mas, quando se tem como foco o último Feldman, torna-se necessário perceber os precisos itinerários visuais que seus manuscritos revelam, bem como a maneira que estes trâmites articulam a temporalidade de seu trabalho. Afinal, o próprio compositor atesta “a proeminência quase hierárquica que atribuo ao efeito da notação na composição” (FELDMAN, 2000. p.144).

⁵⁰ “Os padrões que me interessam são concretos e efêmeros, dificultando a notação. (. . .) Embora esses padrões existam em formas rítmicas articuladas por sons instrumentais, eles também são, em parte, imagens notacionais” (FELDMAN, 2000. p.143).

Tipicamente, os manuscritos tardios de Feldman adotam uma configuração de nove compassos por sistema, os quais são espaçados de forma equidistante ao longo da página - não variando de largura segundo a barra de compasso - formando uma grade. Tal disposição confere a suas notações uma aparência uniforme imediatamente notável que “estimula a comparação dos compassos na mesma coluna (ou até mesmo em posições diagonais) entre os sistemas e as páginas” (HALL, 2007. p.7. t.n). Feldman chega mesmo a 'desenhar' esta disposição dos sistemas e compassos para posteriormente preenchê-los.⁵¹ Assim, esta *fôrma* se firma como uma restrição auto-imposta, um suporte fixado que convida o compositor a encontrar lógicas visuais que se desdobram sonoramente de maneira não-linear.

Suas composições tardias estabelecem desta maneira uma conexão evidente com as obras de notação gráfica das décadas de 1950 e 1960, nas quais cada quadrado da notação contém um evento musical relativamente independente. O compositor chega a inserir que “Eu ainda utilizo uma *grid*. Mas, agora essa *grid* abrange a notação convencional.” (VILLARS, 2006. p.153)

Mas no caso de sua obra dos anos 1970 adiante, cada compasso não mais indicará uma duração idêntica, mas na verdade irá conter, como já mencionado, uma figura, um motivo, ou como o próprio compositor coloca, um *pattern*⁵² (Feldman, 2000. p.140). Será este padrão que *sofrerá* variações emergidas de jogos combinatórios e permutativos de barras de compassos, articulações, disposições rítmicas e harmônicas centrais para sua escrita.

Vale mencionar como a utilização de padrões são sintomáticas de seu retorno à notação tradicional e com isto a uma escrita motivica. Operando como figuras tanto perceptíveis quanto percebíveis na partitura, a presença destes motivos tornará sensíveis as variâncias temporais, timbrísticas, harmônicas e orquestrais que servirão como motor da forma musical de Morton Feldman.

Em suas *grids* anteriores, por mais que a presença de uma uniformidade visual almejasse cumprir o papel de tal firmamento serial (serial no sentido das artes-visuais já mencionado - na constância de um elemento que medeia a diferença entre cada uma de suas aparições), tal constância se tratava de uma sensibilidade unicamente visual: as caixas que denominavam a duração de um evento musical.

⁵¹ Da mesma maneira que o pintor Alfredo Volpi, segundo Ladi Biezus, preparava de antemão o desenho de suas bandeirinhas “a partir dos retângulos do grid de partida” para posteriormente seguir “um caminho quase de engenheiro: deposita um par de cores dialogam entre si, os dois tons de branco que criam o fundo e forma (o arco) (...) Em seguida, após o descanso da pintura no ponto em que se encontra (duas semanas, geralmente), ele retorna à mesma, lançando, sobre esse arcabouço, três ‘notas’ musicais de cores diferentes entre si, as quais formam como que a melodia do quadro, ou um compasso dessa melodia”. BIEZUS em: AMARAL; PORTELLA FILHO. 2016. p.15-16.

⁵² Podendo ser traduzido para o português como *padrão* ou *modelo*.

Estas caixas não fixaram audivelmente a repetição e a uniformidade necessária para direcionar a escuta às qualidades almejadas. Porém, com as caixas substituídas por motivos musicais constantes e reiterados, o elemento reiterado enquanto figura musical é audivelmente firmado. Isto demonstra a maneira como os atributos sonoros que escapam do solfejo tradicional (isto é, da transposição) - parâmetros por exemplo como timbre, textura e orquestração - assumem a posição de protagonistas na medida em que estes se manifestam *sob* uma figura constante.

Feldman ilumina, portanto, como se faz necessário a presença de um objeto reconhecível que visibiliza (ou *audibiliza*) qualidades eminentemente sonoras através da diferença entre cada aparição do *pattern*. Isto nos demonstra a maneira como parâmetros musicais referentes especificamente ao som, quando abstraídos de uma figura reconhecível, logo compreendidos enquanto elementos que seriam em-si objetos perceptíveis, não firmam em última instância um resultado propriamente transversal à inteligibilidade visual da notação⁵³. Para o isolamento audível destas qualidades (até mesmo dos jogos de permutação de parâmetros - que serão investigados adiante), fez-se necessário em Feldman a repetição e modificação de motivos.

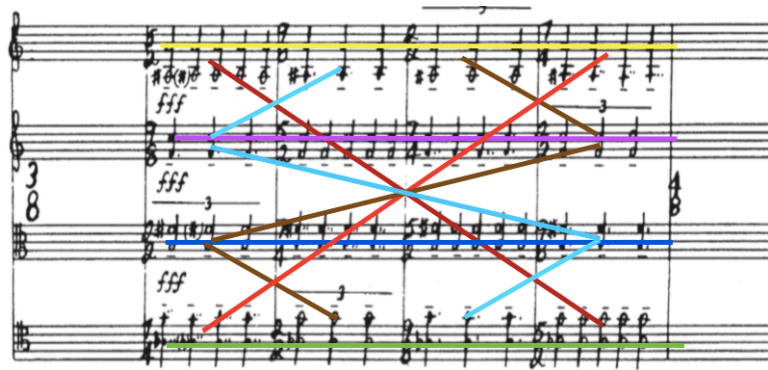
A perspicácia do compositor talvez fora de perceber, com o auxílio de seus colegas pintores, que a *atrofia* promete direcionar a percepção às qualidades materiais que escapam à equivalência. Feldman, com o intuito de devolver a música à escuta do som como protagonista, parece não resistir, mas intensificar aquilo que Adorno teria diagnosticado como a submissão da música à visualidade por meio de uma correspondência entre os domínios do tempo, da nota, e da imagem: o re-arranjo de símbolos segundo uma diversidade de operações de ordem visual - a escrita.

Em *String Quartet* (1979), Feldman irá manter uniforme uma entidade harmônica diádica para cada instrumento do quarteto de cordas (para o primeiro violino: A#-A; para o segundo violino: F-C; para a viola B-F#; para o violoncelo: Ab-G). Ou seja, cada figura harmônica seguirá uma linha horizontal.

Já na dimensão rítmica, o compositor opera com quatro figuras (1: cinco ataques de mínimas; 2: três ataques de semínimas pontuadas; 3: uma tercina de mínimas; 4: quatro mínimas duplamente pontuadas). Estas serão re-allocadas pelas diagonais. Desta maneira, cada figura rítmica é re-apresentada com uma nova disposição harmônica, culminando em 16 compassos, cada um variando e reiterando elementos dos restantes. (figura 8)

⁵³ Da mesma maneira como Adorno observa em *...como o tempo passa...* de Stockhausen.

Figura 8 - String Quartet (1979)



Fonte: HALL, 2007. (coloração por parte do autor)

O que se obtêm, como aponta Milton Babbitt (com este se referindo originalmente ao serialismo), trata de uma equivalência entre as dimensões de harmônica, temporal e igualmente *visual*: materiais transportados – transpostos – segundo as mais diversas operações simétricas (BABBIT, 2003) - o polo sonoro emerge destas operações.

O importante aqui é ressaltar como a distribuição destes padrões é visualmente identificável, e a maneira como a largura de cada compasso é uniforme apesar das distintas fórmulas, demonstrando como o compositor selecionou estas depois de traçar já sua fôrma⁵⁴ - compassos em branco. A suas fôrmas (divisão a-priori e simétrica do espaço notacional) forneceu-lhe a criação/recognition de relações visuais para então introduzir símbolos (parâmetros) a jogos posicionais⁵⁵.

Feldman irá “verticalizar” e “horizontalizar” distintos fragmentos, e mesmo processos. Por exemplo, no truncamento de fórmulas de compassos observado em *String Quartet*, a *colagem* se dá não somente entre dois compassos sucessivos, mas se dá igualmente em compassos simultâneos, resultando em diferentes contextos rítmicos e harmônicos.

O que se clareia aqui é a maneira como Feldman lança mão de uma estratégia que consiste em repartir o fenômeno em parâmetros tradicionais, introduzir estes a jogos posicionais que

⁵⁴ Cline, ao investigar os gráficos de Feldman, aponta para “o fato de que sua estrutura baseada em grade - que ele predefiniu - lhe proporcionou maior liberdade de movimento dentro da partitura, ao compor, do que normalmente estava disponível ao trabalhar com notação mais convencional na época. Por exemplo, num lugar, ele se referiu à sua capacidade de realizar o que chamou de 'ação retrógrada' nos gráficos, e com isso provavelmente quis dizer uma capacidade de mover-se da direita para a esquerda na página durante o processo de composição” (CLINE, 2013. p.57. t.n). Ou seja, não apenas o efeito resultante, mas o processo criativo em si se apoiava em instâncias não-lineares.

⁵⁵ Como especula Cline, “Acredito que a capacidade de realizar uma ação retrógrada foi apenas um aspecto (...) que Feldman alimentou nos seus primeiros gráficos e que eventualmente lhe deu mobilidade total ao longo dos eixos horizontais e verticais das suas grades. Uma vez aperfeiçoada, esta abordagem permitiu-lhe largar símbolos em qualquer ordem, em qualquer lugar da grade ou grades em que estava a trabalhar, com cada símbolo selecionado, do primeiro ao último, podendo ser colocado em qualquer local anteriormente desocupado” (CLINE, 2013. p.57. t.n)

se dão sobre o espaço bidimensional da notação (retrogradações, permutações, processos que progridem segundo linhas verticais, que progridem segundo recorrências numéricas, divisão de processos por blocos de sistemas ou páginas) para destes jogos *emergir* um fenômeno heterogêneo. Nem o desdobramento formal nem a variância do objeto nascem maiormente do solfejo de Feldman, do acordo de um idioma, ou do gesto instrumental, mas justamente da recombinação de símbolos (na sua notação tardia, parâmetros) que se assentam sobre a folha de papel: o som surge de uma operação notacional e paramétrica.

Até mesmo unidades ou padrões extensos - chegando mesmo a constituírem seções - serão sobrepostos e defasados, como é o caso de *Bass Clarinet and Percussion* (1981).

Nesta composição, a fórmula de compasso do clarone varia ao longo de toda peça, assentando-se sob a fórmula de compasso de compasso fixa (3/4) das duas percussões. Como no exemplo extraído de *String Quartet, Bass Clarinet and Percussion* opera através de fórmula de compassos destoantes. Mas se no quarteto de cordas os instrumentos se realinham devido ao fato da permutação entre as mesmas quatro fórmulas de compasso, com nenhuma podendo ser executada antes que as restantes e assim garantindo uma duração uniforme, nesta peça para clarone e duas percussões o re-alinhamento das partes ocorre devido a equivalência da soma entre fórmulas de compasso que não se transferem para os outros instrumentos, que não se derivam da transposição. Isto permite que o compositor opere defasagens em escalas maiores.

Com quatro sistemas por páginas sendo dez destas, a peça é constituída de oito seções, cada uma contendo cinco sistemas. Desta forma, a primeira seção se inicia na página, um sistema um; a segunda na página dois, sistema dois; página três, sistema três; página quatro, sistema quatro; e na quinta página a quinta seção volta a se iniciar no primeiro sistema, marcando precisamente a metade da peça.

Como coloca Hall em relação ao truncamento seccional em *Bass Clarinet and Percussion*,

podemos observar uma relação de 1:1 entre a grade - a peça conforme ela está na página - e a estrutura da peça que é ouvida. Em um nível mais amplo, temos uma espécie de polirritmia gigante de 4:5 (ou 8:10) entre o início de cada uma das cinco seções que agrupam a peça e a transposição de sua posição na página. (HALL, 2007. p.14, t.n).

Na primeira página da peça, que contém apenas a primeira seção, o clarone e as percussões se realinham somente após quinze compassos, somando quarenta e cinco semínimas. Em todo décimo quinto compasso, o clarone tem um compasso de pausa, com as percussões iniciando cada décimo quinto compasso em uma pausa, contribuindo para a sincronia dos instrumentistas. Cada vez que este ciclo recomeça, o clarone muda a oitava de seu padrão - uma melodia composta de alturas que caminham em segundas ou maiores ou menores - e

as percussões finalmente atacam concomitantemente (é interessante observar aqui como no primeiro compasso da peça as percussões estão desalinhadas, como se estas se encontrassem no quarto deste ciclo de quinze compassos) (figura 10).

Figura 10 - Bass Clarinet and Percussion, página 1.

The image displays a musical score for 'BASS CLARINET AND PERCUSSION' by Harry Sparnaay. The score is divided into systems, each containing staves for Bass Clarinet, Cymbals, and Gong. The first system is highlighted with a green box for the Bass Clarinet staff and a blue box for the Cymbals and Gong staves. The second system has a green box for the Bass Clarinet staff and a red box for the Cymbals and Gong staves. The third system has a red box for the Bass Clarinet staff and a blue box for the Cymbals and Gong staves. The fourth system has a red box for the Bass Clarinet staff and a blue box for the Cymbals and Gong staves. The fifth system has a red box for the Bass Clarinet staff and a yellow box for the Cymbals and Gong staves. The sixth system has a red box for the Bass Clarinet staff and a blue box for the Cymbals and Gong staves. The score includes dynamic markings such as 'ppp' and 'ppppp', and annotations like 'M.A. Bellini' and '3'.

Fonte: HALL, 2007. (coloração por parte do autor)

Na quarta página de *Bass Clarinet and Percussion*, já se observa outra dinâmica. Contendo os últimos três sistemas da terceira seção, com cada um destes contendo 9 compassos, o clarone e as percussões se realinham a cada nove compassos (cada início de sistema), somando vinte e sete semínimas. A cada nova ciclo, Feldman modifica sutilmente a disposição rítmica de cada padrão, cada motivo. (figura 11)

Figura 11 - Bass Clarinet and Percussion, página 4.

The image displays a musical score for Bass Clarinet and Percussion, page 4. The score is organized into four systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is for the Bass Clarinet, and the bottom staff is for Percussion. The score is annotated with colored boxes: a red box highlights the first system's top staff; a blue box highlights the first system's bottom staff; a green box highlights the second system's top staff; a purple box highlights the second system's bottom staff; a yellow box highlights the third system's top staff; an orange box highlights the third system's bottom staff; a blue box highlights the fourth system's top staff; and a red box highlights the fourth system's bottom staff. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings.

Fonte: HALL, 2007. (coloração por parte do autor)

Com o truncamento de padrões elevado ao nível arquitetônico, um padrão estende seu desenvolvimento enquanto outro inicia o seu, adentrando um sob o outro e recontextualizando a relação figura-fundo anteriormente posta.

Esta leitura pode até mesmo sugerir como a polirritmia, enquanto recurso contrapontístico, advém de um desalinhamento espacial no âmbito do plano gráfico no qual duas ou mais figuras distintas se convergem assimetricamente.

Se em seu primeiro quarteto de cordas observamos a permutação de entidades rítmicas entre os instrumentos, em *For Phillip Guston* (1984) para flauta, glockenspiel e piano, Feldman fará este mesmo processo, mas agora com entidades harmônicas. Com uma escala de A menor que desce diatonicamente de A para B (com o D removido) executada pelo glockenspiel, o compositor irá fragmentar esta escala e redistribuí-la pela flauta e pelo piano. Com o glockenspiel executando duas notas por compasso (no primeiro: A, G; segundo: F, E; e terceiro: C, B), o compositor irá repetir as díades de cada compasso para o seguinte no caso

do piano, e dois compassos a frente no caso da flauta. Feldman *oitava* as notas posteriores, obtendo assim intervalos de sétimas maiores e menores para a flauta e o piano.

Assim, o compositor recebe uma disposição simétrica na qual: a díade do compasso central (F-E no glockenspiel) se encontra novamente na sua diagonal superior esquerda na flauta, e na diagonal inferior direita no piano; a do primeiro compasso do glockenspiel (A-G) se encontra novamente na diagonal inferior direita no piano e na diagonal superior direita saltando para a flauta - e a inversão desta disposição para a terceira díade (C-B). (É mais provável que o compositor tenha concebido esta disposição visual antes mesmo de perceber a distância *temporal* entre a reaparição destes fragmentos) (figura 12).

Já o jogo rítmico deste trecho de *For Phillip Guston* consiste em uma permutação de duas figuras rítmicas: 1- uma pausa de mínima seguida do ataque de duas semínimas pontuadas; 2- uma pausa de semínima seguida do ataque de duas mínimas. Desta forma, o compositor realiza, horizontalmente, três combinações entre três grupos de três compassos adjacentes com estas duas figuras rítmicas (ora as invertendo, como no terceiro compasso do piano - ora sutilmente às variando, como no segundo compasso da flauta).

A disposição rítmica segue a seguinte disposição:

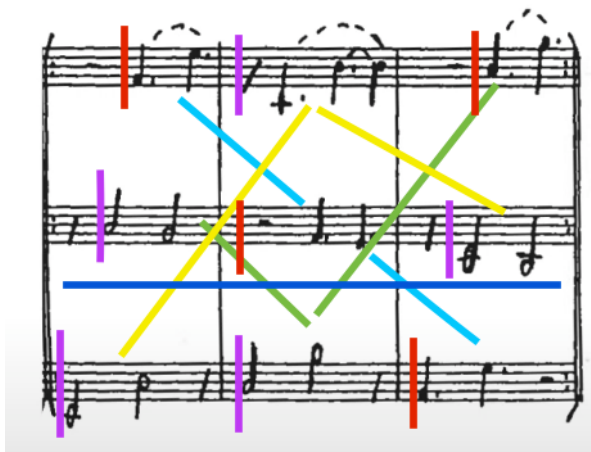
1-2-1

2-1-2

2-2-1

Com estes jogos rítmicos e harmônicos, o compositor obteve nove variações do mesmo motivo.

Figura 12 - For Phillip Guston (1984) (de cima pra baixo: flauta, glockenspiel e piano)



Fonte: Londres: Universal Edition (1984) (Coloração por parte do autor)

A re-distribuição de notas de uma mesma entidade harmônica para diferentes instrumentos, assim re-combinando quais instrumentos executam cada parte da entidade, é um recurso comumente utilizado por Feldman. Em *Routine Investigations* (1976) para oboé, trompete, piano, viola, violoncelo e contrabaixo, o compositor projeta uma entidade (F-B-Bb-C) distribuída com o B no Oboé, Bb no trompete, C na viola e F no contrabaixo. Após a pausa de um compasso (3/16), o acorde retorna re-projetado. Agora, o oboé tomará o C (antes na viola), o trompete o B (antes no oboé), a viola o F (antes no contrabaixo) e o Bb passará para o violoncelo, que não participou do primeiro ataque. O que se obtêm com esta ferramenta é uma permutação orquestral, mantendo imóvel o acorde, e obtendo variação de seu timbre mediante a recombinação dos instrumentos. Vale mencionar que cada instrumento muda a *região* de seu ataque, corroborando ainda mais para a alteração do mesmo acorde (figura 13).

Figura 13 - Routine Investigations (1976)

Fonte: Londres: Universal Edition (1976) (Coloração por parte do autor)

O mesmo procedimento ocorre em *Piano, Violin, Viola, and Cello* (1987). Uma entidade (B-C-A) distribuída com o A no violino, C na viola e B no violoncelo, é executada no compasso seguinte com a sua disposição sendo B no violino, A na viola e C no violoncelo, com a disposição original retornando dois compassos adiante. (figura 14)

Figura 14 - Piano, Violin, Viola, and Cello (1987)



Fonte: Londres: Universal Edition (1987) (Coloração por parte do autor)

A permutação orquestral ocorre também através da transferência de um *motivo* entre instrumentos. Em *String Quartet and Orquestra* (1973). O compositor reduz um pequeno motivo (Ab, E, D#) localizado no primeiro violino. No compasso seguinte, o motivo é dividido entre o primeiro (Ab, E) com o segundo violino o completando, mas com esta última nota desta vez executada em forma de harmônio (D#). No próximo compasso, as últimas duas notas do motivo (E, D#) aparecem desta vez no trompete, com sua timbragem desta maneira sutilmente variada. (figura 15)

Feldman também atesta o seu uso de uma lógica espacial para, após construir o desenvolvimento linear de um motivo, o fragmentar em partes menores para as expor no tempo musical em ordem não-linear. Segundo o compositor, "O que eu fiz, por fim, foi mostrar um início a direto e só depois fazer outras ligações, digamos de A a Z, eu faço C a A a B a F." (FELDMAN, 2001. p.21) (figura 18)⁵⁶.

⁵⁶ Movimento retrógrado comumente encontrado em gestos do repertório serial. O que realiza Feldman, é uma retrogradação de seções, sistemas, blocos ou objetos, e não unicamente de parâmetros.

Figura 15 - String Quartet and Orchestra (1973)

The image shows a page of a musical score for Morton Feldman's 'String Quartet and Orchestra' (1973). The score is for measures 190-195. The instruments listed are Tpt. 1, Tbn. 1, Tba., Hp., I. Vtbr., Vn. 1, Vn. 2, Soli, Vla, and Vcl. The Vn. 1 part is circled in purple, and the Vn. 2 part has a green hexagon around a specific note. The Tpt. 1 part is highlighted with a red box. The score is marked with a circled '190' and includes various time signatures: 2/2, 3/4, 5/8, 3/4, 5/8, 3/4, and 2/2.

Fonte: Londres: Universal Edition (1973) (Coloração por parte do autor)

Figura 18 - Desenho de Morton Feldman

The image shows a hand-drawn diagram by Morton Feldman. It consists of six boxes labeled A through F, arranged in a row. Below the boxes are the letters B, F, A, E, C, D. Below that is a large, abstract, hand-drawn shape. An arrow points to the right above the boxes, and another arrow points to the left above the last box (F).

Fonte: FELDMAN, 2021.

Na topologia plana do espaço gráfico, reside a possibilidade inerente de 'truncar' qualquer parâmetro *fixável* sobre o plano do papel, desdobrando assim na variação constante e instável de um número reduzido de motivos. Com este modelo - ou jogo - que parte de fôrmas traçadas de antemão, Feldman compreende que a sobreposição de processos visuais resulta em uma convergência entre continuidade e defasagem no nível da audição. Seguimento no nível motivico, porém sempre modificado a partir de processualidades que chegam à escuta como não-lineares. Como coloca o compositor, seu trabalho tardio se trata de uma sistematização da noção de “reiteração. O meu trabalho é uma síntese entre variação e repetição. Contudo, posso repetir coisas que, ao circularem, variam em um aspecto” (FELDMAN, 2021. p.60).

Segundo o compositor, tal maneira de desarticular a distinção entre diferença e repetição trata de “uma exigência consciente de ‘formalizar’ uma desorientação da memória” (FELDMAN, 2000. p.137). A escolha da palavra “consciente” não deve ser pomenorizada aqui. Esta colocação demonstra a sensibilidade que o compositor possui para a maneira como tal contradição centraliza para a experiência auditiva, e não somente performática, a dimensão propriamente sonora do material. Na verdade, o que garantirá a *dureé* destes trabalhos, é a contínua vertigem entre presença e memória, instante e expectativa: é esta suspensão do tempo cadenciado, porém sem abandonar a elaboração motivica que medeia as processualidades operadas, que voltará a escuta ao involutivo. Imbricação esta que, como coloca Safatle, almeja “apreender um objeto que só se mostra através da confrontação entre dois modos contrários de organização temporal. Objeto que se apreende na intersecção entre dois impasses” (SAFATLE, 2015. p.24).

Este processo por um lado dispõe *controle* ao compositor na medida em que este determina de antemão uma distribuição de compassos e sistemas juntamente a redução radical de motivos musicais disponíveis para a construção formal - mas por outro garante *imprevisibilidade* devido a percursos visualmente regulares aplicados em diversos parâmetros que se desdobram sonoramente de modo surpreendente até mesmo para Feldman. Conforme o próprio compositor enfatiza, diante da multiplicidade de direções que desorientam a escuta, “Somente depois dos ensaios, e acompanhando a partitura, pude captar um padrão individual que cruzava de um instrumento para outro.” (FELDMAN, 2000. p.141).

Nota-se assim a perspicácia de Feldman ao empregar a notação tradicional como meio de conciliar a imprevisibilidade na performance (a sobreposição de barras de compassos assimétricas juntamente ao preenchimento não linear de cada compasso) com uma dimensão pragmática que lhe confere clareza e controle na abordagem das dimensões tempo-espaciais, propiciando sutis variações nos padrões. Afinal, “a música notada do Morty é o Morty tocando sua música gráfica” (FELDMAN; GENA, 1989), como aponta Cage.

O compositor finalmente decide partir de um suporte fixado para situar as sutis diferenciações que se dão sob este - suporte sendo no caso de Feldman tanto a fôrma que se dá sob a partitura quanto os padrões motivicos - estes justamente *suportam* e tornam audíveis a multiplicidade de processos calcados em combinações e permutações de parâmetros.

Aflora aqui uma indagação incontornável acerca da capacidade do compositor de encontrar uma abordagem pictórica que transponha o efeito do *grid* no serialismo visual, como exemplificado nas obras de Piet Mondrian ou Paul Klee. Apesar da linearidade manifesta no nível da imagem, as unidades serializadas acumulam-se de modo contrapontístico e interpolado na memória do receptor, proporcionando um efeito que Feldman aparenta buscar emular no domínio musical e em sua dinâmica temporal⁵⁷.

Figura 20-21 - Paul Klee: New Harmony (1936) (esquerda); Piet Mondrian: Composition 8 (1914) (direita)



Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/2184> Acesso em: 08/10/2023;
<https://www.guggenheim.org/teaching-materials/the-great-upheaval-modern-art-from-the-guggenheim-collection/piet-mondrian> Acesso em: 08/10/2023

O contraste entre as notações gráficas do início de sua obra e a notação tradicional se ilumina aqui: esta possibilita uma repartição do fenômeno sonoro em parâmetros cambiáveis - transponíveis - que se dão sobre motivos especificados pelo compositor. A notação tradicional permitiu a Feldman a repartição discriminada de seus objetos, fornecendo-lhe com isso inúmeras recombinações e processos espacializados - não-lineares - possibilitando uma escuta que vagueia entre um som ora encadeado ora isolado.

⁵⁷ Como aponta Cline, a maneira de Feldman "preencher suas grades também não era convencional, não apenas porque era uma alternativa ao método mais tradicional de trabalhar da esquerda para a direita na página, mas também por causa dos efeitos associados. Uma delas foi que enfraqueceu a influência exercida sobre ele ao compor, por meio de sua memória, sequências específicas de sons. Além disso, ele provavelmente considerou que isso o ajudou a alcançar um estado que chamou de "sem continuidade", que envolvia a eliminação do que ele posteriormente chamou de 'continuidade de causa e efeito' de seu pensamento" (CLINE, 2013. p.65. t.n.).

O que Dufourt argumenta no *Artifício da Escrita* é que a Ars Nova, ao introduzir parâmetros suficientemente isoláveis, possibilita a emergência sonora mediante uma operação altamente notacional. A radicalização desta possibilidade, que segundo o francês se cristaliza no serialismo, nos parece encontrar um desdobramento heterodoxo e lúdico na obra tardia de Feldman. Como lembra o pensador, “o sentido da repartição inicial em parâmetros” é justamente levantar uma operação que permite a(o) compositor(a) “romper com todos seus precedentes históricos” (Dufourt, 1997. p.17) - tarefa cara ao experimentalismo, e igualmente à empreitada serial.

Com o cerne da escrita sendo a possibilidade de rearranjar elementos discretos que se assentam serenamente sobre uma superfície plana - segundo Dufourt, prática presente de maneira embrionária desde pelo menos o século XIV com a Ars Nova - seria tal indagação da potência construtiva da visualidade enquanto agente que forja acontecimentos musicais desconcertantes que caracteriza a prática serial, segundo o filósofo (DUFOURT, 1997). Tal entendimento do que seria em última instância o paradigma serial, enquanto “arte da escrita pura” (*ibid*, 1997) - levantaria questões consideráveis sobre a proximidade de Feldman - este que participa da radicalização da espacialização tanto processual quanto resultante que dispõe o espaço gráfico -, com uma corrente que foi historicamente compreendida como oposta a ele.

Aparenta se revelar uma proximidade entre Morton Feldman e tal linhagem da escrita musical com seu retorno a notação tradicional na medida em que ambos dividem um curso que tem como marca maior uma crescente "intermediação das mãos e dos olhos, na gradativa conquista do 'espaço' da notação" (*ibid*, 1997. p.9) enquanto artifício que fornece acesso não somente a alegoria do som, mas igualmente a liberação deste da, como coloca o compositor estadunidense, "minha vontade" (FELDMAN, 2000. p.8).

Se Dufourt está certo em dizer que “pretender representar o audível, a expressão mesma da interioridade em seu mistério e em seu desnudamento, parece loucura e pecado” (DUFOURT, 1997. p.11), Feldman participa de maneira heterodoxa de uma investigação que remonta, no mínimo, até o século XIV. Os gestos construtivos do compositor não deixam de partilhar traços com uma trajetória para quem “A pergunta ‘o que é criar?’ remete sempre a questão ‘o que é escrever?’” (*Ibid*, p.15) e que, com o anseio de ouvir como se fosse pela primeira vez, insiste em provocar novos usos dos olhos.

Referências

A anástrofe marxista: a qualquerização. Youtube, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=N4_KeCUZdBA;>. Data de acesso: 05/10/2023.

- ALBERS, Josef. A introdução da cor. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- ADORNO, Theodor. Filosofia da Nova Música. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ADORNO, Theodor. Teoria estética. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- ADORNO, Theodor. The culture industry: selected essays on mass culture, London; New York: Routledge, 2001.
- ADORNO, Theodor. Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986; Berlin: Directmedia-Suhrkamp [Digitale Bibliothek, CD-ROM], 2003.
- ADORNO, Theodor. The Aging of New Music. Telos, v. 1988, n. 77, p. 95-116, 1988.
- ADORNO, Theodor. A arte e as artes: primeira introdução à teoria estética. Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2017.
- AMARAL, Aracy A.; PORTELLA FILHO, Paulo. Volpi pequenos formatos: pequenos formatos-coleção Ladi Biezus. 2016.
- BABBITT, MILTON. Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants. in e Collected Essays of Milton Babbitt. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- BLUM, Eberhard. Morton Feldman: NEITHER. Positionen Nov 2000. Review of Claren (2000). English translation by Chris Villars. 2000.
- BOULEZ, Pierre. Apontamentos de um Aprendiz. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CAGE, John. Composition in retrospect. New York: Exact Change, 2008.
- CARON, J-P. Em torno do nominalismo estético: Cage, Adorno e a distância crítica. Revista Claves, UFPB. 2020.
- CLINE, David. The Graph Music of Morton Feldman. Cambridge University Press, 2016.
- CLINE, David. Allover Method and Holism in Morton Feldman's Graphs. Perspectives of New Music, v. 51, n. 1, p. 56-98, 2013.
- COSTA, Valério Fiel da. Morfologia da obra aberta: esboço de uma teoria geral da forma musical. Curitiba: Prismas (2016).
- COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual. Org. André Parente. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993. p. 37-48.
- COWELL, Henry. *Henry Cowell*. Musical Autobiography. Programa de rádio emitido em 6 abr. 1961 pela WBAI FM em Nova York.
- DAHLHAUS, Carl. La Crise de L'expérimentation. Contrechamps 3, no. September 106-17, 1984.
- DAHLHAUS, Carl. Form. In: Schoenberg and the New Music: Essays by Carl Dahlhaus. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DAHLHAUS, Carl. Essais sur la nouvelle musique. Contrechamp, Genève, 2004.
- DANTAS, Paulo. Reflexões sobre Material Musical na Composição Contemporânea: primeira etapa. ANPPOM, 2008.
- DE SOUSA, Maria de Nazaré Valente. A Evolução da Notação musical do Ocidente na História do livro até a invenção da imprensa. Tese de Doutorado. Universidade da Beira Interior, 2012.
- D'ERRICO, Lucia. Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance. Leuven University Press, 2018.
- DUFOURT, Hugues. Il dinamismo genetico del materiale musicale e il suo movimento generatore di spazio. Lucca: Musica/Realtà, 2005.
- DUFOURT, Hugues. Les paradigmes du processus et du matériau et leurs crises dans la musique occidentale. Paris: Presses universitaires de France; Cités, n. 3, 2012.

- DUFOURT, Hugues. O artifício da escrita na música ocidental. Rio de Janeiro: DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 1, 1997.
- EARP, Lawrence. Ars nova. em: Kibler, William W. Medieval France: an encyclopedia. Volume 2 de Garland encyclopedias of the Middle Ages. Routledge, 1995.
- FELDMAN, Morton. Interview with Charles Shere (1967). Disponível em <https://www.cnvill.net/mfshere.pdf>.
- FELDMAN. Em: Interview With David Charlton - 84) Crippled Symmetry, RES: Anthropology and Aesthetics, 2; reprinted with Hat Art 60801/2, Cambridge, MA, 1981.
- FELDMAN, Morton; GENA, Peter. HCE (Here Comes Everybody). Gena and Brent (1982), p. 51-73, 1989.
- FELDMAN, Morton. Give my regard to eight street. Cambridge: Exact Change, 2000.
- FELDMAN, Morton. O futuro da música local: XXX Peripécias e desenhos. Rio de Janeiro: Numa Editora. 2021.
- FERRAZ, Silvio. Notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho. Livre-Docente Dissertation. Universidade de Campinas, 2007.
- FERNEYHOUGH, Brian. La musique informelle. Em: *Brian Ferneyhough*, L'Harmattan-Ircam, 1999.
- FORTE, Allen. Pitch-class set analysis today. Music analysis, v. 4, n. 1/2, p. 29-58, 1985.
- FOX, Christopher. Why Experimental? Why me? In James Saunders (ed.), The Ashgate Research Companion to Experimental Music. Farnham, England; Burlington, VT: Ashgate, 2009, 7-26.
- FRANCASTEL, Pierre. Pintura e Sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GIANNOTTI, Marco (org). Reflexões sobre a cor. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2021.
- GREENBERG, Clement. Pintura modernista. Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 101-110, 1997.
- GRISEY, Gérard. Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time. Contemporary music review, v. 2, n. 1, p. 239-275, 1987, p.259.
- GROWE, Bernhard. Cosidetta Realtà: a indisponibilidade do mundo (serialismo e configuração da luz nas naturezas-mortas de Giorgio Morandi). Revista USP, n. 57, p. 169-180, 2003.
- HALL, Tom. Vague relations: notational image, transformation and the grid in the late music of Morton Feldman. Current Issues in Music, v. 1, n. 1, p. 7-24, 2007.
- HARREN, Natilee. *Fluxus Forms: Scores, Multiples, and the Eternal Network*. Chicago: University of Chicago Press, 2020.
- IAZZETTA, Fernando; CAMPESATO, Lílian. Ser 'modesto' e ser moderno: o caso da música experimental. In: XXVIII Congresso da ANPPOM-Manaus/AM. 2018.
- KOSTELANETZ, Richard. Conversations avec John Cage. Paris: Syrtes, 2000.
- KOYRÉ, Alexandre. Do mundo fechado ao universo infinito. São Paulo: Forense, 2006.
- LUCIER, Alvin. *Music 109: Notes on Experimental Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2012.
- MACHADO, Raphael Coelho. 1842. Dicionário musical. 1a. edição. Rio de Janeiro: B. L. Garnier. (3a. edição, Paris, 1888.
- MURAIL, Tristan. *The revolution of complex sounds*. Contemporary Music Review, v. 24, n. 2-3, p. 121-135, 2005.
- NICHOLLS, David. *American Experimental Music 1890-1940*. Cambridge Cambridge University Press, 1991.
- ORNING, Tanja. Music as performance-gestures, sound and energy: A discussion of the pluralism of research methods in performance studies. Journal for Research in Arts and Sports Education, v. 1, n. 5, 2017.

- PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975.
- PENA, Eder Wilker Borges Pena. Experimentalismo: estética, musicologia e retroatividade conceitual. *Opus*, v. 24, n. 3, p. 71-91, set./dez. 2018.
- PERSSON, Mats. *To Be in the Silence: Morton Feldman and Painting*. Liner notes to Morton Feldman: Complete works for two pianists, with Kristine Scholz and Mats Persson. Alice label ALCD, v. 24, 2002.
- PIRES, Carlos. Alfredo Volpi e a modernização precária. *Novos estudos CEBRAP*, v. 37, p. 148, 2018.
- PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge University Press, 1996.
- RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. London/New York: MacMillan/Schirmer, 1980.
- ROSENBERG, Harold. The American action painters. *Art news*, v. 51, n. 8, p. 22, 1952.
- SAFATLE, V. “Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage”. In: SAFATLE, V.; RIVERA, T. (Org.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Editora Escuta, 2006.
- SAFATLE, Vladimir. Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana. *Porto Alegre: Discurso*, n. 37, 2007.
- SAFATLE, Vladimir. Morton Feldman como crítico da ideologia: Uma leitura política de Rothko Chapel. *Revista Dissertatio de Filosofia*, v. 42, p. 11-26, 2015.
- SALZSTEIN, Sônia. Justaposição, repetição, dança. *ARS (São Paulo)*, v. 16, p. 33-45, 2018.
- SANI, Francesco. Morton Feldman’s Palais De Mari: a Pitch Analysis. *Morton Feldman Page*, 2004.
- SIMONDON, Gilbert. *L’individuation: à la lumière des notions de forme et d’information*. S.l.: Editions Jérôme Millon, 2005.
- SOCHA, Eduardo. Adorno e a morfologia do tempo musical de Karlheinz Stockhausen. Em: Clovis Salgado Gontijo; José Antônio Baêta Zille. (Org.). *Os filósofos e seus repertórios*. 1ed. Belo Horizonte: Editora UEMG, v. 5, 2019.
- SOCHA, Eduardo. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. 2015. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- SOLOMOS, Makis. *Le devenir du matériau musical au XXème siècle*. Paris: Cahiers de philosophie du langage n.3, 1998.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. A unidade do tempo musical. In: MENEZES, Flo. *Música eletroacústica: história e estéticas*. Tradução de Regina Johas. São Paulo: Edusp, 1996.
- SUN, Cecilia. *Experimental Music*. In: GARRETT, Charles Hiroshi (Ed.). *The Grove Dictionary of American Music*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- ULTAN, Lloyd. *Music theory: problems and practices in the Middle Ages and Renaissance*. University of Minnesota Press, 1977.
- VELLOSO, José Henrique Padovani. *Música e técnica: reflexão conceitual, mecanologia e criação musical*. 2013. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas.

VILLARS, C. Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964–1987 (London: Hyphen), 2006.

WEBER, M. Fundamentos racionais e sociológicos da música. São Paulo: Edusp. 1995.

WELLMER, Albrecht. The Persistence of Modernity: essays on aesthetics, ethics and postmodernism. MIT press, 1993.

WOLFF, Christian. Experimental Music Around 1950 and Some Consequences and Causes (Social-Political and Musical). *American Music*, v. 27, n. 4, p. 424-440, 2009.

Educação musical humanizadora como prática de libertação

Mariana Galon
Universidade Federal de Juiz de Fora
mariana.galon@ufjf.br

Pedro Dutra
Universidade Federal de Juiz de Fora
pedro.dutra@ufjf.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo refletir criticamente sobre a práxis educativa musical, visando à humanização, a partir do reconhecimento da alteridade, da busca pela conscientização e, conseqüentemente, da libertação. As considerações apresentadas neste trabalho se baseiam em autores latino-americanos da Educação Popular, dentre outros. Na primeira parte, foram focalizados elementos teóricos que contribuem para a compreensão de como o projeto colonial e moderno resultou em uma condição de desvalorização e negação de povos colocados à margem de tal projeto, assim como seus projetos históricos, culturas, religiões e epistemologias. Ainda nessa primeira parte, exploram-se questões relacionadas à desumanização e à humanização. Além disso, foi discutido o papel da educação como um caminho para a libertação. Na segunda parte, aborda-se o conceito de educação musical humanizadora e sua relevância como ferramenta de libertação.

Palavras-chave: Educação Musical, Humanização, Educação Popular, Práxis de Libertação.

Humanizing Musical Education as a Practice of Liberation

Abstract: This article aims to critically reflect on the praxis of musical education, with the goal of humanization based on the recognition of otherness, the pursuit of awareness, and ultimately, liberation. The considerations presented in this work draw on the insights of Latin American authors of Popular Education, among others. The first part of the article introduces theoretical elements that contribute to understanding how the colonial and modern projects have led to the devaluation and denial of marginalized peoples, as well as their historical projects, cultures, religions, and epistemologies. Within this first part, we also delve into issues pertaining to dehumanization and humanization, while discussing the role of education as a pathway to liberation. The second part of the article explores the concept of humanizing music education and its significance as a tool for liberation.

Keywords: Musical Education, Humanization, Popular Education, and the Praxis of Liberation.

Introdução

Este artigo tem como objetivo refletir criticamente sobre o que compreendemos ser uma educação musical humanizadora, a qual nos conduz a uma práxis educativa libertadora. Segundo Gadotti (2012), não é possível falar em educação sem qualificar a qual educação nos referimos e sem considerar seu contexto histórico. Para o autor, toda educação está situada historicamente. Portanto, as considerações apresentadas aqui são baseadas no entendimento de autores da educação popular latino-americana, sobretudo a partir da segunda metade do século XX.

A educação popular nasce dos movimentos sociais populares de luta e resistência dos povos, na América Latina. Ela surge como uma prática educativa alternativa às pedagogias liberais, excludentes e mantenedoras do domínio cultural existente. Por essa razão, busca contribuir com a voz daqueles(as) historicamente silenciados(as), visando à transformação social. Embora os antecedentes da educação popular remontem ao final do século XIX, ela se desenvolve com particular força desde a segunda metade do século XX:

A concepção de Educação Popular (EP) como campo de conhecimento e como prática educativa se constituiu em exercício permanente de crítica ao sistema societário vigente, assim como de contra-hegemonia ao padrão de sociabilidade por ele difundida. Construída nos processos de luta e resistência das classes populares, é formulada e vivida, na América Latina, enquanto uma concepção educativa que vincula explicitamente a educação e a política, na busca de contribuir para a construção de processos de resistência e para a emancipação humana, o que requer uma ordem societária que não seja a regida pelo capital (PALUDO, 2015, p. 220).

Apesar de suas especificidades, os povos latino-americanos têm, em sua história colonial, uma imposição que os une na negação e na exclusão. Tal negação ocorreu nos mais diversos âmbitos e levou os diversos povos enclausurados pelo evento da conquista à quebra de seu projeto histórico, desvalorização de suas culturas, desenraizamento, processo que Mbembe (2018) chamou de separação de si mesmo, desapropriação e degradação.

A imposição colonial-moderna silenciou culturas e pedagogias. Mesmo que haja recusa em reconhecer, por parte daqueles que dominam a cultura e os direitos dos povos camponeses indígenas, por exemplo, os métodos criativos e alternativos próprios de sua sobrevivência e resistência têm sido uma parte essencial da realidade educativa (STRECK et al., 2014, p. 38).

É a partir dessa negação que surgem os movimentos de luta e as possibilidades de superação. Assim, a América Latina se torna um lugar de produção de saberes e práticas poderosas em busca da libertação. Segundo Jara (2020), seguramente podemos encontrar,

na história de nossa *Abya Yala*¹, diversas experiências que hoje chamaríamos de educação popular. No entanto, na segunda metade do século XX, surgem movimentos ligados à educação popular, como a teologia da libertação, a filosofia da libertação e a pedagogia da libertação.

Neste estudo, abordaremos a educação musical como uma ferramenta possível na busca da humanização e da libertação, ou seja, uma ferramenta de resistência. De sorte a traçar a trajetória que relaciona os conhecimentos desenvolvidos no campo da educação popular com a educação musical, dividimos este estudo teórico em duas partes. Na primeira parte, serão apresentados aportes teóricos para compreender como o legado colonial e moderno resultou, violentamente, na desvalorização e negação de culturas, incluindo seus saberes e práticas, acarretando também a desumanização de povos colocados na exterioridade do poder colonial. Trataremos também da humanização e do papel da educação na busca pela libertação. Na segunda parte, serão enfocadas as relações entre Educação Popular e Educação Musical, explicitando o conceito de educação musical humanizadora. Dessa forma, será possível compreender como a educação musical pode contribuir para a transformação social. Seguindo a perspectiva esperançosa de Freire (2011b), a educação e, conseqüentemente, a educação musical não podem mudar o mundo por si só, mas são capazes de transformar as pessoas. E são as pessoas que têm o poder de alcançar a libertação e a transformação social que tanto desejamos.

Educação e Libertação

Humanização e Desumanização

A humanização² é a incessante luta de homens e mulheres pela sua vocação ontológica de *ser mais*³, uma busca que só é possível diante do inacabamento das pessoas e do mundo que “não é, está sendo” (FREIRE, 2000, p. 36). O ser humano, inacabado e consciente do

¹ *Abya Yala* é uma expressão que significa "terra viva" ou "terra em plena maturidade" na língua Kuna. Ela é utilizada para descrever o continente americano, antes da chegada dos europeus, ressaltando a riqueza cultural e a diversidade dos povos indígenas que habitavam a região.

² A palavra *humanização*, na literatura, aparece com diferentes significados. Neste trabalho, utilizaremos o conceito freiriano de humanização.

³ Para Paulo Freire, a concepção de ser humano está intrinsecamente ligada ao conceito de *ser mais*. *Ser mais* é a própria vocação ontológica do ser humano, de existir na história em plenitude de consciência e *práxis*, fazendo-se e se refazendo no mundo, de forma crítica, tendo assim diante de si as possibilidades que essa constante busca por *ser mais*, busca pela humanização, lhe proporciona. “A *vocação para a humanização*, segundo a proposta freiriana, é uma característica que se expressa na própria busca do *ser mais* através da qual o ser humano está em permanente procura, aventurando-se curiosamente no conhecimento de si mesmo e do mundo, além de lutar pela afirmação/conquista de sua liberdade. Essa busca de *ser mais*, de humanização do mundo, revela que a *natureza humana* é programada para *ser mais*, mas não determinada por estruturas ou princípios inatos” (ZITKOSKI, 2010, p 369).

seu inacabamento, se insere num permanente processo de esperançosa busca em ser sujeito de sua história, em pronunciar a sua palavra por sua libertação:

A consciência do mundo, que viabiliza a consciência de mim, inviabiliza a imutabilidade do mundo. A consciência do mundo e a consciência de mim me fazem um ser não apenas no mundo, mas com o mundo e com os outros. Um ser capaz de intervir no mundo e não só de a ele se adaptar. É neste sentido que mulheres e homens interferem no mundo enquanto os outros animais apenas mexem nele. É por isso que não apenas temos história, mas fazemos a história que igualmente nos faz e que nos torna, portanto históricos (FREIRE, 2000, p. 20).

No entanto, nesse processo de busca pela sua humanização, que se dá no constante fluxo da vida, as pessoas ora se humanizam, ora se desumanizam. O inacabamento do ser humano e do mundo, e a dinâmica da *práxis* da vida, não são absolutos. Por isso, a esperançosa busca não cessa e ocorre durante toda a vida, confirmando a nossa historicidade.

Freire (2011a) afirma que a humanização e a desumanização são possibilidades válidas, porém, apenas a primeira lhe parece ser o que chamamos de vocação dos seres humanos. Segundo ele, essa vocação é negada na injustiça, exploração, opressão e violência dos(as) opressores(as), mas também é afirmada no anseio de liberdade, justiça e luta dos(as) oprimidos(as), pela recuperação de sua humanidade roubada.

Dussel (1995a) aponta que, ao longo da história, os povos da América Latina enfrentaram intensos processos de desumanização e desenraizamento. Em um de seus trabalhos, Dussel (1992b) questiona o mito da modernidade e desconstrói a perspectiva eurocêntrica que compreende fenômenos intraeuropeus como ponto de partida para a modernidade. Em vez disso, o autor propõe uma visão baseada em eventos globais, em que a colonização e o desenvolvimento do mercantilismo mundial são o primeiro estágio para a modernidade, seguido pela revolução industrial. Nessa visão, a América Latina é concebida como parte de um projeto de modernização, na qual é dominada, explorada e considerada periferia em relação a um centro determinado, tornando-se vítima da própria modernidade (DUSSEL, 1992a).

Em relação ao processo colonizador, Freire (2000) oferece suas reflexões:

A presença predatória do colonizador, seu incontido gosto de sobrepor-se, não apenas ao espaço físico, mas ao histórico e cultural dos invadidos, seu mandonismo, seu poder avassalador sobre as terras e as gentes, sua incontida ambição de destruir a identidade cultural dos nacionais, considerados inferiores, quase bichos, nada disto pode ser esquecido quando, distanciados no tempo, corremos o risco de “amaciá-lo” a invasão e vê-la como uma espécie de presente “civilizatório” do chamado Velho Mundo (FREIRE, 2000, p.34).

Em concordância com Freire, Dussel (1992a) discorre sobre o “mito da modernidade”: “En esto consiste el ‘mito de la Modernidad’, en un victimar al inocente (al Otro) declarándolo causa culpable de su propia victimación, y atribuyéndose el sujeto moderno plena inocencia con respecto al acto victimario” (DUSSEL, 1992a, p. 70). Desse modo, no “mito da modernidade”, “la víctima inocente es transformada en culpable, el victimario culpable es considerado inocente” (Ibidem, p. 75).

Para Quijano (2005), na constituição histórica da América, inauguram-se, em origem comum, a modernidade, o capitalismo e o colonialismo. Quijano (2010) também enfoca outro conceito, o de colonialidade, o qual, embora provenha do colonialismo, é mais profundo e duradouro. A colonialidade, diferentemente do colonialismo, não faz referência apenas a uma estrutura de dominação, inclusive geográfica, entre uma população sobre outra. Presente até os dias de hoje, ela opera política, econômica e culturalmente, em nossa forma de pensar, falar e proceder (WALLERSTEIN, 1992, p. 6). Conforme Quijano (2010), a colonialidade se apresenta em diversos planos, tanto materiais quanto subjetivos, e seu conhecimento é imposto como única possibilidade válida, exercendo uma colonização do imaginário:

Isso foi produto, no início, de uma sistemática repressão não só de específicas crenças, ideias, imagens, símbolos ou conhecimentos que não serviram para a dominação colonial global. A repressão recaiu, em primeiro lugar, sobre os modos de conhecer, de produzir conhecimento, de produzir perspectivas, imagens e sistemas de imagens, símbolos, modos de significação; sobre os recursos, padrões e instrumentos de expressão formalizada e objetivada, intelectual ou visual (QUIJANO, 1992, p. 12).

O colonialismo e a colonialidade nos colocaram como exterioridade, em face de uma totalidade⁴ imposta pelos colonizadores, os quais nos categorizaram como coisas e não como seres humanos (DUSSEL, 1995a). Em sua conferência “Cultura imperial, cultura ilustrada e liberación de la cultura popular”, refletindo sobre a colonização, Dussel (2006) traça um diálogo crítico com o texto “Facundo”, de Domingo Faustino Sarmiento, expondo uma ideia oposta à do autor, para o qual, no século XIX, houve uma ausência filosófica na história dos povos americanos. Na fala de Sarmiento, é explicitado que existe em um mesmo solo dois povos, sendo um ilustrado e outro não, um inteligente e outro material (coisa), um que “é” e outro que “não é” (bárbaro). Na visão do autor, a “luz” vem da civilização europeia e, por isso, a *“primera conciliacion de las ‘dos’ civilizaciones em el proceso de la conquista fue la*

⁴Para Dussel, a totalidade é o mundo em que vivemos e reconhecemos, por meio de nossas experiências. Dentro desse mundo, o homem relaciona-se com coisas (ente), as reconhece, atribui a esses objetos valor, de maneira que ganham sentindo em sua existência. O que não faz parte dessa totalidade é exterioridade, portanto, não reconhecido como algo legítimo.

exterminacion de una civilizacion em favor de otra y, por eso, la alienacion irreversible de lo ameríndio” (DUSSEL, 2006, p. 187).

Segundo Dussel (2006), quando os espanhóis chegaram a terras americanas, deu-se o primeiro cara-a-cara. Assim, como existia um mundo hispânico, também havia um mundo ameríndio, mas este foi negado e dominado, “*y la dominación de esa exterioridad significa el primer proceso de alienacion en America*” (DUSSEL, 2006, p. 188). A dominação foi feita em prol de um projeto histórico do homem burguês, o enriquecimento por meio da extração de recursos da colônia. Desde esse momento, há uma dependência entre eles. O autor enfatiza a “doutrina da dependência” e a ausência de um modelo de desenvolvimento definido:

Lo que pasa es que los países del “centro” desarrollados son desarrollados porque han usufructuado la explotación de los países coloniales, no existe, entonces, una relación entre un país y otro como si fueran dos sistemas separados (DUSSEL, 2006, p. 195).

Essa dependência não é somente política e econômica, mas também cultural. A dominação cultural parte do ego dos seres humanos, “ese ego es ‘vontad de poder’, una voluntad de poder que pone valores, que aniquila valores, que crea valores y que hace todo desde sí” (DUSSEL, 2006, p. 199). Nessa dinâmica, o outro é desconsiderado como ser humano, negando-se, assim, sua existência e subjugando sua cultura. Mais uma vez, apenas a cultura dominante é considerada válida e universal. “Una cultura particular, que es la europea, se pretende ‘universal’ y niega todo valor a las otras particularidades” (DUSSEL, 2006, p. 200).

O autor aponta que o problema da totalidade vigente ocorre quando, ao entender o mundo como *nosso*, se torna dominadora. Dessa maneira, os seres humanos são vistos como objetos passíveis de serem dominados. Quando a totalidade não reconhece o(a) outro(a) como igual, ela o(a) coisifica e o(a) utiliza como meio para alcançar seus próprios objetivos. Aquilo que não é reconhecido pela experiência não pertence à totalidade. O(a) outro(a) é aquele(a) que, estando além da totalidade, não é ouvido(a), não é reconhecido(a) como ser humano, sendo negado(a) e desenraizado(a). Mbembe (2018) salienta que, entre os séculos XV e XIX, o tráfico atlântico transformou homens e mulheres originários da África, em homens-objeto, homens-mercadoria e homens-moeda. “Aprisionados no calabouço das aparências, passaram a pertencer a outros, hostilmente predispostos contra eles, deixando assim de ter nome ou língua própria” (p.14).

Com base nos estudos de Dussel, Araújo-Oliveira (2014) traça um panorama do que seria a totalidade e a exterioridade, para o autor. A autora explica que o próprio ser humano constitui um mundo, onde se realiza, constrói, experimenta, habita e cria sua cultura. Dessa forma, a totalidade representa a vida cotidiana, a universalidade. Tudo o que está contido nela é compreensível, racional, natural e verdadeiro, sendo sinônimo de “vida boa”. “A totalidade

possui sua própria lógica interna, sua maneira de se desenvolver e crescer, legitimando sua oposição ao que é diferente" (ARAÚJO-OLIVEIRA, 2014, p. 74). Portanto, a totalidade representa a razão dominadora, o sistema vigente: hegemônico e homogeneizante.

Diante da totalidade, a exterioridade é o que não faz parte desse sistema vigente. Se a totalidade é *ser*, a exterioridade é o *não ser*. É aquilo que não é reconhecido dentro da cotidianidade mundana, dentro da lógica interna da totalidade. É o irracional, o qual, ao *não ser*, é considerado uma coisa. Como coisa, torna-se um meio, um instrumento à disposição do projeto de "vida boa" da totalidade.

Nessa relação de negação, há uma pedagogia da dominação, na qual a cultura imperial impõe sua própria consciência sobre o(a) dominado(a), negando a cultura do(a) outro(a), levando-o(a) a desvalorizar sua própria cultura, a alienar-se, a desenraizar-se (DUSSEL, 2006).

No entanto, Freire (2000) aponta que, mesmo em processos desumanizadores, existem aprendizados que podem nos levar à humanização. Através da violência colonial, aprendemos o poder de decisão contra a opressão, a inconformidade ante as injustiças e, sobretudo, aprendemos que somos capazes de decidir, de mudar o mundo, de melhorá-lo. "Aprendemos que os poderosos não têm controle absoluto; que os fracos podem transformar sua fraqueza em força para vencer a força dos fortes" (FREIRE, 2000, p. 34).

Segundo enfatiza Araújo-Oliveira, "a exterioridade é o Outro que resiste à totalidade instrumental; não é uma coisa, é um ser humano" (ARAÚJO-OLIVEIRA, 2014, p. 82).

Pelo exposto, é possível reiterar o dinamismo dos processos educativos, nos quais, mesmo em situações desumanizadoras, emergem aprendizados que nos impulsionam à busca por *ser mais*, ou seja, pela humanização. Estamos convencidos, ainda, de que as diversas experiências de resistência dos povos colocados na exterioridade, procurando sua sobrevivência física, mas também cultural, religiosa e artística, nos ensinam a pensar uma educação, no contexto latino-americano, que busque igualmente a humanização frente aos processos de colonialidade que até hoje operam nos ambientes educativos, inclusive na educação musical.

Atualmente, o processo de coisificação ocorre por meio do domínio econômico do *centro sobre a periferia*, da invasão cultural e da dominação de gênero, raça e classe. Os poderosos neoimperialistas utilizam um sem-número de recursos e instrumentos para impor essa dominação (FREIRE, 2000). Além disso, persiste uma totalidade vigente que exclui os demais, desumanizando os seres humanos subjugados a esse sistema (DUSSEL, 1995a).

Essa dinâmica de dominação, em que há um(a) opressor(a) e um(a) oprimido(a), também se manifesta nas relações presentes no sistema educacional, principalmente nas interações

entre professor(a) e aluno(a) (FREIRE, 2011b). A ideia de um(a) professor(a) detentor do conhecimento, o(a) qual o transmite aos(as) alunos(as) através de uma abordagem educacional bancária⁵, ainda é comumente encontrada nas salas de aula:

[...] na relação opressora da educação bancária, o elemento básico é a prescrição, ou seja, falar da realidade como algo alheio à experiência existencial das pessoas, onde a sonoridade da palavra e o discurso domesticador dão o tom. Palavra quase sempre acompanhada de uma falsa generosidade, e que nunca a ultrapassa. Palavra alienada, pois reconhece a ignorância apenas no outro. Palavra alienante, pois nega a vocação para a humanização de todos os seres humanos e absolutiza a ignorância do outro, vendo nela a razão da existência do educador (OLIVEIRA, 2009, p. 4).

Nesses espaços, muitas vezes são negados os processos educativos oriundos da coletividade e da convivência entre as pessoas, quer dizer, “o saber de experiência feito” (FREIRE, 2011a) do(a) educando(a) não é levado em conta, na ação educativa. Em face de uma educação que nega a vocação de *ser mais*, “o sujeito não se encontra mais no mundo que ajuda a reconstruir; nele, nesse mundo desumanizado, fica retido como objeto de outro sujeito: aliena-se” (FIORI, 1986, p. 7).

Quanto mais analisamos as relações educador-educandos, na escola, em quaisquer de seus níveis (ou fora dela), parece que mais nos podemos convencer de que essas relações apresentam um caráter especial e marcante – o de serem relações fundamentalmente, *narradoras, dissertadoras*. [...] Narração ou dissertação que implica num sujeito – o narrador – e em objetos pacientes, ouvintes – os educandos (FREIRE, 2011b, p. 67).

Conforme Fiori (1991), a educação oferecida pelo sistema escolar pode ser um dos mais efetivos instrumentos de dominação. “Enganam-se, pois, os que pensam libertar os dominados integrando o maior número possível deles ao sistema escolar de dominação. Esta pseudodemocratização do ensino é a maneira mais eficaz de funcionalizar os dominados ao sistema de dominação” (FIORI, 1991, p. 87).

Frente à negação do(a) Outro(a), faz-se necessária a reflexão sobre quem é este(a) Outro(a) e sobre o seu processo de libertação.

⁵ Paulo Freire define educação bancária como aquela na qual o professor deposita o seu conhecimento nos educandos. “Dessa maneira, a educação se torna um ato de depositar, em que os educandos são os depositários e o educador, o depositante. [...] a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos, guardá-los e arquivá-los” (FREIRE, 2011b, p. 81).

Conscientização e Libertação

Dussel, Fiori e Freire constroem suas obras, refletindo não apenas sobre os processos de opressão, negação e exclusão, mas também sobre a libertação da vítima, por meio da conscientização.

Segundo Dussel (1995b, 2007a), o(a) Outro(a) é aquele(a) cuja corporeidade é negada pelo sistema-mundo. Aqui, o corpo vai além de sua dimensão física, representando o veículo relacional dos seres humanos com o mundo, ou seja, somos um corpo como forma de presença no mundo. O(a) Outro(a) é o sujeito ético, o rosto, a representação da corporeidade, sendo a vítima nas esferas pedagógica, erótica, política e econômica. "[...] o Outro não será denominado metafórica e economicamente sobre o nome de 'pobre'; o denominarei 'a vítima' - noção mais ampla e precisa" (DUSSEL, 2007a, p.16). Dussel considera que a negação acontece em diversas frentes, incluindo as relações de gênero (erótica), as relações educacionais (pedagógica), as relações políticas (povo) e as relações econômicas (pobres). Para Quijano (2010), tal imposição e negação se dão a partir da classificação racial. Na visão de Segato (2021), "a raça é, portanto, a ideia-eixo da sociologia da colonialidade, e a Conquista da América, o pivô da história" (p. 21).

Dussel frisa que o processo de libertação só é possível por meio da conscientização. Reconhecer-se como vítima diante de uma totalidade é o aspecto fundamental que sedimenta o princípio da conscientização. "De fato, para que haja justiça, solidariedade e vontade em relação às vítimas, é necessário 'criticar' a ordem estabelecida, de modo que a impossibilidade de vida dessas vítimas se converta em viver e viver melhor" (DUSSEL, 2007a, p.382). É necessário passar do estágio de não consciência para um estágio de consciência crítica, no qual os(as) dominados(as) e excluídos(as) alcançam uma consciência crítica tematizada, graças à contribuição crítica explícita:

Entonces, una vez iniciada la crítica en los grupos de dominados, va creciendo lentamente una comunidad de comunicación antihegemónica (de los mismos dominados y excluidos), que comienza a trabajar según el 'principio democracia' (intersubjetividad consensuada que reemplaza el antiguo tratado de la fonésis) un proyecto de bien futuro (todavía no real pero posible: la utopía factible de liberación) desde un procedimentalismo consensuado en base a acuerdos todavía no válidos para la sociedad hegemónica, dominante (DUSSEL, 1995b, 143).

Essa movimentação dos dominados leva à libertação. "El 'principio esperanza' es el horizonte futuro positivo de algo mas complejo: el "principio libertação" (DUSSEL, 1995b, 145).

Fiori (1991) destaca que a educação pode ser um meio de dominação, mas é igualmente capaz de levar à libertação, pelo estímulo à consciência crítica. Ele reflete que a educação

que conduz à libertação e à humanização é aquela que ocorre na busca constante do ser humano em se constituir e reconstruir, estabelecendo-se na comunhão social. Desse modo, a educação direciona o indivíduo em direção à libertação. Segundo Fiori (1991), a educação é libertadora ou não pode ser considerada como educação.

Alinhando-se ao pensamento de Fiori (1991), pesquisas no campo das práticas sociais e dos processos educativos demonstram e fornecem exemplos de que os processos educativos originados de práticas sociais, fundamentados em relações de alteridade, nas quais homens e mulheres se constroem e se reconstróem em comunhão, conduzem a processos de humanização (OLIVEIRA et al., 2014).

Dussel (1977a) define alteridade como o estar cara-a-cara com o(a) outro(a), reconhecendo-o(a) como igual e essencial em nossas ações e em nossa existência. É na aceitação do(a) outro(a) como legítimo(a) que nos abrimos ao diálogo. “A pedagógica se desenvolve essencialmente na bipolaridade palavra-ouvido, interpretação-escuta, acolhimento da Alteridade para servir o Outro como Outro” (DUSSEL, 1977a, p. 191).

O autor argumenta que o processo de humanização e de libertação se apresenta na aceitação do(a) outro(a) enquanto sujeito de sua história, sendo sujeito participante do processo de humanização. Propõe que somente pelas relações baseadas na alteridade o processo de humanização se torna viável.

Tendo em vista que a humanização é a libertação dos seres humanos, propõe

[a] “trans-modernidade” como projeto mundial de libertação em que a Alteridade, que era co-essencial à Modernidade, igualmente se realize. [...] A “realização” seria agora a passagem transcendente, na qual a Modernidade e sua Alteridade negada (as vítimas) se co-realizariam por mutua fecundidade criadora (DUSSEL, 2004, p. 60).

Para que haja “mútua fecundidade criadora”, nas práticas sociais entre os diferentes grupos, as pessoas precisam valorizar a si mesmas e reconhecer suas práticas e culturas como legítimas. Desse modo, são estabelecidas práticas sociais que não desumanizam, todavia, geram processos educativos que possibilitam a criação de identidades sociais, fomentando a autonomia, a criticidade e o respeito a si mesmos(as) e aos(as) outros(as), por meio de uma educação conscientizadora.

Fiori (1986), ao refletir sobre o processo de conscientização e educação, enfatiza que ambos fazem parte do mesmo processo de humanização. Conscientização e educação estão intrinsicamente ligadas, pois, ao tomar consciência de si mesmo, o ser humano reconstrói seu mundo e, ao fazê-lo, se constitui nele. Logo, para o autor, educar significa buscar a plenitude da condição humana, ou seja, significa conscientizar-se (FIORI, 1986).

O autor destaca que é através do diálogo que homens e mulheres se conscientizam na intersubjetividade das consciências, ou seja, o ser consciente se completa, ao reconhecer o(a) outro(a). Assim, a recriação no mundo só é possível mediante a tomada de consciência que leva homens e mulheres a se historicizarem, a se tornarem sujeitos e criadores(as) de sua cultura autônoma. Fiori compreende a cultura como a renovação das pessoas humanizadas no mundo. "A forma humana se recria em diferentes formas de vida na concretização histórica: a cultura se refaz e se renova na diversidade das culturas" (FIORI, 1986, p. 7). Ele considera que a cultura autônoma, a cultura viva, é aquela que surge da práxis de homens e mulheres autônomos(as), os quais se constituem e se reconstróem no mundo, tornando-se sujeitos de seu próprio projeto histórico-social. A cultura está intrinsecamente ligada à criticidade e à consciência histórica dos homens. "A cultura é um processo vivo de criação permanente: perpetua-se refazendo-se em novas formas de vida. Aquele que participa desse processo ao refazê-lo e refazer-se nele é quem realmente cultiva. A transmissão do que já foi feito é cultura morta" (FIORI, 1986, p. 8).

Por intermédio do diálogo, as pessoas adquirem significado no mundo, se historicizam, se constroem e se reconstróem, autenticam-se, humanizam-se e tornam-se sujeitos de suas ações, educando-se na coletividade. Ao expressar sua própria palavra, tornam-se agentes transformadores, criadores, e produzem não apenas bens materiais, mas também ideias e concepções (FREIRE, 2011b). Através de sua ação no mundo, os seres humanos constroem sua própria história como sujeitos autônomos e críticos, educando-se, humanizando-se e libertando-se.

É com o diálogo e a convivência que o ser humano se liberta e se humaniza, de sorte que "ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se libertam em comunhão" (Ibidem, p. 71).

É através de processos educativos humanizadores, fundamentados no diálogo, na convivência, na valorização pessoal, na criticidade e na alteridade, que os seres humanos constroem sua cultura autônoma, se historicizam, se enraízam, humanizam-se e libertam-se, transformando o mundo, por meio de sua práxis libertadora.

Filosofia da libertação: sobre uma filosofia e uma práxis que abarquem os problemas da periferia do mundo

Enrique Dussel, em sua obra, dedica-se à reflexão sobre a necessidade de construir saberes e uma filosofia, a partir da realidade periférica do mundo. Conforme abordado anteriormente neste artigo, os povos da América Latina foram profundamente afetados por intensos processos de desumanização e desenraizamento, principalmente decorrentes da

colonização. Essa experiência nos diferencia da realidade do colonizador, situado no centro do mundo (DUSSEL, 1995b). Por essa perspectiva, o autor empreende a desconstrução da história da modernidade, com base na realidade latino-americana. Pensar em função dessa realidade só é possível por meio da construção de um olhar da exterioridade. Na concepção do autor, mesmo o materialismo dialético de Marx e sua contribuição para a compreensão das violências do capitalismo não seriam suficientes para compreender e oferecer caminhos para a condição de opressão que ocorre na periferia do mundo.

Dussel (2006) salienta que a divisão do mundo em classes sociais não abarca a problemática da totalidade e da exterioridade, do centro e da periferia:

A “classe” está na nação (burguesia, proletariado ou classe camponesa), ou seja, é uma categoria que se usa no nível ou no horizonte nacional. Mas há outros níveis de realização ou revolução e, neste caso, a categoria “povo” é infinitamente mais rica e estritamente técnica. Com respeito a isto, entendendo-se por “povo” a pólis grega ou a cidade ou nação hegeliana, então oculto o autêntico sentido de povo. Porque na categoria “povo” deve-se incluir em seu significado um momento essencial: a exterioridade do povo, questão que nestes dias de discussão não se viu ainda (DUSSEL, 2006, p. 201).

Segundo o autor, povo é um bloco social, sujeito coletivo e histórico e cultural. A fim de compreender as necessidades desse povo, faz-se necessário pensar em sua realidade e necessidade, no clamor da sua voz. Nessa perspectiva, Dussel propõe a formação de uma filosofia da libertação, a qual não nega os saberes do centro, mas se constrói desde a periferia, indo além. “Filosofia bárbara”, “que surja a partir do ‘não-ser’ do dominador”. Para ele, a filosofia da libertação latino-americana “é a quarta idade filosófica e a primeira idade an-tropológica: deixamos para trás a fisio-logia grega, a tero-logia medieval, a logo-logia moderna, assumindo-as, porém, numa realidade que a todas explica” (DUSSEL, 1974, p. 213). A superação da dialética, partindo de Hegel e pós-hegelianos, não significa a negação dos saberes construídos anteriormente. Esses saberes são tidos pelo autor como a pré-história da filosofia latino-americana.

Preconiza, então, o que chama de momento analético:

Trata-se agora de um método (ou do domínio explícito das condições de possibilidade) que parte do outro enquanto livre, como um além do sistema da totalidade; que parte, então, de sua palavra, da revelação do outro e que com-fiado em sua palavra, atua, trabalha, serve, cria (DUSSEL, 1974, p. 196).

Dussel ressalta que a palavra do(a) outro(a) é segredo absoluto, interpretável somente por aquele(a) que a pronuncia, já que ela diz sobre o mundo de quem a expõe. Desse modo, quem a ouve tenta compreendê-la, procurando semelhanças entre os mundos, na crença de que ela é verdadeira, pelo amor-de-justiça. “Assinto, tenho convicção, ou compreendo

inadequadamente ‘o dito’ tendo confiança, fé no outro: ‘Porque ele o diz’. É o amor-de-justiça, transontológico que permite aceitar como verdadeira a palavra inverificada” (DUSSEL, 1974, p.206).

Considera que a libertação sempre é conjunta (opressor/oprimido, ou totalidade/exterioridade). Conforme Dussel, é a palavra do(a) outro que coloca a totalidade em movimento:

Isto quer dizer que a revelação do outro abre o projeto ontológico passado, da velha pátria, da dominação e da alienação do outro como “outro”, ao pro-jeto libertador. Esse pro-jeto libertador, âmbito transontológico da totalidade dominadora, é o mais-alto, o mais-além para o qual a palavra reveladora nos convida e pro-voca. Somente com-fiadós no outro, apoiados firmemente sobre sua palavra, a totalidade pode ser posta em movimento; caminhando na libertação do outro alcança-se a própria libertação (DUSSEL, 1974, p. 207).

Essa libertação é possível por meio da *práxis* libertadora que leva a uma interpretação da palavra do(a) outro(a). “O que lhe permite libertar-se da totalidade para ser a si mesmo é a palavra analética ou magistral do discípulo (seu filho, seu povo, seus alunos, o pobre)” (DUSSEL, 1974, p. 210).

Desse modo, embora tenhamos acumulado marcas visíveis do nosso processo histórico, enquanto periferia, “somos seres condicionados, mas não determinados. Reconhecer que a História e tempo de possibilidade e não de determinismo que o futura permita-se-me reiterar é problemático e não inexorável” (FREIRE, 1997, p.11).

Assim, com base em Dussel (1977b), é possível compreender e defender a liberdade do pensamento da periferia frente ao pensamento dominante, liberdade possível pelo reconhecimento do discurso do(a) outro(a). Segundo Dussel, “[...] é necessário respeitar o outro como outro. [...] o respeito é silêncio, mas não silêncio daquele que nada tem a dizer, e sim daquele que tem que escutar tudo, porque nada sabe do outro como o outro” (DUSSEL, 1977b, p. 65).

A defesa dessa liberdade de pensamento é a defesa do direito ao bem viver de todos(a), o qual se dá pela luta, que se faz necessária e se torna legítima, pela conjuntura do sistema-mundo que gera morte, contudo, que só é possível quando há o consenso da comunidade de vítimas que “tomam consciência, se organizam, formulam diagnósticos, de sua negatividade e elaboram programas alternativos para transformar tais sistemas vigentes que se tornaram dominantes, opressores, causa de morte e exclusão” (DUSSEL, 2007a, p. 546). É uma luta que é *práxis* de libertação.

Em suas 20 teses de política, Dussel (2007b) aborda a *práxis* libertadora nos movimentos sociais e políticos. Define como *práxis* de libertação aquela que “põe em questão as estruturas hegemônicas dos sistemas políticos” (DUSSEL, 2007b, p. 115), modificando de alguma maneira a estrutura desse sistema, por meio de um ato intersubjetivo coletivo, atividade “crítico-prática” do povo (ator, motor, força, poder que faz história) (DUSSEL, 2007b).

O autor também discorre sobre a *práxis* anti-hegemônica e a necessidade de construção de uma nova hegemonia. Frisa que “a *práxis* de libertação é crítica enquanto anti-hegemônica, em seu início. Quebra a hegemonia da classe dirigente” (DUSSEL, 2007b, p. 125). Dussel (2007b) aponta que a *práxis* de libertação deve partir do povo:

O poder do povo, como hiperpotência crítica, constrói-se “em baixo”(e não só “de” baixo). [...] Nesse sentido, a *práxis* de libertação é essa própria “construção”. É a ação dos sujeitos que se tornaram atores, os quais constroem o novo edifício da política a partir de uma nova “cultura” política. [...] Os movimentos sociais e os partidos políticos progressistas, críticos, devem se dar a tarefa da “tradução” das reivindicações de todos os setores. [...] “Um mundo onde caibam todos os mundos!”— é o postulado (DUSSEL, 2007b, p. 128-129).

Outro ponto importante dentro desse processo de libertação é a transformação das instituições. Dussel (2007b) esclarece que as instituições são necessárias para a vida, o que não significa que não sejam transformáveis. Ressalta que o caminho natural das instituições é sofrer um declínio, ao longo do tempo, que leva a “instituição criada para a vida a ser motivo de dominação, exclusão e até morte” (DUSSEL, 2007b, p. 132). Quando isso ocorre, é tempo de modificá-la. Nesse momento, não basta uma tomada de poder, mas é imperiosa uma transformação, com base em novos postulados políticos.

Pelo exposto, iniciaremos a reflexão sobre a possibilidade de novos postulados, no campo da educação musical.

Educação musical e libertação

Consideramos que a educação musical possui potencial significativo como ferramenta de humanização. No entanto, denunciamos que, em muitas ocasiões, ela tem contribuído para a desumanização daqueles(as) que estão envolvido(a)s em suas práticas. Essa situação é resultado de um amplo contexto histórico e social que permeia o ensino de música, no qual nem todas as práticas educativo-musicais promovem o diálogo, a autonomia, a amorosidade, a libertação e a conscientização dos(as) envolvidos(as).

Anunciaremos a possibilidade viável de uma educação musical que tem como base o compartilhamento, a troca de experiências sem sobreposição entre os(as) participantes, que

seja problematizadora e que fomente a autonomia, dê voz aos(as) que dela participam, seja não hegemônica, capaz de desencadear processos de humanização que transcendem os limites do aprendizado musical em si. Uma educação musical que parta da esperança de criar um mundo comum, tendo em conta o amor ao mundo e às pessoas.

A totalidade na educação musical: *habitus* conservatorial

A denúncia da existência de uma totalidade em contraposição a uma exterioridade, tal como apresentada por Dussel, revela-se aplicável ao âmbito da educação musical, no Brasil. O processo colonizador que vivenciamos deixou profundas marcas, tanto em nossa formação musical e artística quanto na maneira pela qual a música é ensinada, isto é, na educação musical.

Desde o início da colonização, o ensino de música foi feito pela sobreposição de Jesuítas sobre os povos nativos. A lógica “civilizatória” nos impôs um modo de fazer e pensar música como totalidade, deixando as demais manifestações musicais e artísticas, igualmente legítimas, à margem, como exterioridade. A exemplo, segundo Nascimento (2016), os poderes coloniais articularam a proscrição do poder criativo do africano, colocando-o como sem história, sem cultura e carecendo de arte, religião e sutileza.

Essa dinâmica se mantém, na atualidade, com o *habitus conservatorial*. O modelo conservatorial de ensino de música surgiu em 1794, com o estabelecimento do Conservatório de Paris. A disseminação desse modelo educacional ocorreu não apenas na Europa, mas também nas Américas, alcançando o Brasil, em 1845. Os conservatórios propunham uma abordagem de ensino individualizada, com foco no desenvolvimento do virtuosismo instrumental e uma metodologia rigorosa baseada na música notada predominantemente europeia.

Pereira (2018) alerta para a persistência, nos dias de hoje, em nosso país, da tradição conservatorial em todos os níveis de ensino musical. Assim, ele defende a tese da existência de um *habitus conservatorial* que permeia desde a iniciação musical até a formação universitária, tornando-se o *modus operandi* no país. Define como *habitus conservatorial* um conjunto de disposições, crenças e práticas profundamente enraizadas que são internalizadas pelos(as) educadores(as) musicais formados(os) no contexto do modelo conservatorial de ensino. Estas influenciam significativamente o modo como esses(as) educadores(as) compreendem, valorizam e transmitem o conhecimento musical, priorizando a música notada, o virtuosismo instrumental e a reprodução sistemática de conteúdos preestabelecidos. Como resultado, o *habitus conservatorial* perpetua uma visão hierárquica e excludente da música, restringindo e limitando outras abordagens de ensino e formas de expressão musical.

Destaca-se que o modelo conservatorial não é meramente reproduzido de geração em geração, mas é um conjunto de disposições constantemente recriadas, atualizadas e, portanto, continuamente reproduzidas, ao longo da história. Dessa forma, o *habitus conservatorial* desempenha um papel significativo na legitimação do conhecimento oficial e na maneira como esse conhecimento é selecionado, transmitido e distribuído (PEREIRA, 2012).

De acordo com as disposições legais, a formação inicial de professores(as) de música é realizada por meio dos cursos universitários de licenciatura em música, os quais possuem como objetivo primordial ampliar a consciência daqueles(as) que optam por essa formação.

No que diz respeito a essa questão, Stévançe e Lacasse (2017) abordam o papel desempenhado pela universidade, na formação de professores(as) de música, bem como o papel do conservatório, na formação musical. Segundo os autores, o objetivo do conservatório é garantir que os(as) alunos(as) estejam adequadamente preparados(as) para futuras qualificações musicais, incluindo as de natureza profissional. Por outro lado, a universidade tem como objetivo formar músicos(as) capazes de exercer sua profissão em um ambiente integrado e diversificado. Portanto, a universidade não tem como função o treinamento técnico dos(as) músicos(as):

O conservatório dedica-se exclusivamente à prática musical, enquanto a universidade é, antes de mais nada, um lugar de reflexão, colaboração e partilha de diferentes saberes. A universidade introduz os alunos a ideias complexas, ao conhecimento multidimensional, a fim de ajudá-los a desenvolver habilidades de pensamento crítico e independência (STÉVANÇE; LACASSE, 2017, p. 81, tradução nossa).

Os autores apontam que um problema significativo surge, quando ocorre a confusão entre esses papéis, resultando na reprodução, por parte da universidade, de um ensino conservatorial unidimensional e com uma visão unilateral da prática musical. Em uma primeira análise, afirmam que isso ocorre devido ao fato de a universidade receber estudantes formados pelo conservatório, os(as) quais, frequentemente, demonstram resistência em estudar conteúdos musicais que não sejam puramente técnicos, ou seja, acabam negligenciando disciplinas relacionadas à sociologia, história, filosofia, estética e educação. A problemática também reside na formação dos(as) professores(as) universitários(as), que, em sua maioria, foram educados(as) dentro dos conservatórios, reproduzindo na universidade um modelo pedagógico obsoleto e excludente. Como resultado, os(as) estudantes provenientes dos conservatórios, muitas vezes, esperam que a educação universitária seja idêntica à do conservatório, enquanto os(as) professores(as) universitários(as), igualmente produto do ensino conservatorial, não os(as) incentivam a adotar uma visão diferente ou a compreender as particularidades do ambiente universitário.

Segundo Pereira (2014), essa dinâmica se manifesta devido à prevalência do *habitus conservatorial*, em todos os níveis de ensino, inclusive no contexto universitário. Logo, mesmo os(as) indivíduos(as) que ingressam na faculdade sem terem passado por uma formação musical em instituições formais são expostos a um ensino que apresenta características conservatoriais. De acordo com o autor, no âmbito do ensino superior, essas características se manifestam da seguinte maneira:

O ensino aos moldes do ofício medieval – o professor entendido, portanto, como mestre de ofício, exímio conhecedor de sua arte; - o músico professor como objetivo final do processo educativo (artista que, por dominar a prática de sua arte, torna-se o mais indicado para ensiná-la); - o individualismo no processo de ensino: princípio da aula individual com toda a progressão do conhecimento, técnica ou teórica, girando em torno da condição individual; a existência de um programa fixo de estudos, exercícios e peças (orientados do simples para o complexo) considerados de aprendizado obrigatório, estabelecidos como meta a ser alcançada; - o poder concentrado nas mãos do professor – apesar da distribuição dos conteúdos do programa se dar de acordo com o desenvolvimento individual do aluno, quem decide sobre este desenvolvimento individual é o professor; - a música erudita ocidental como conhecimento oficial; a supremacia absoluta da música notada – abstração musical; - a primazia da performance (prática instrumental/vocal); - o desenvolvimento técnico voltado para o domínio instrumental/vocal com vistas ao virtuosismo; a subordinação das matérias teóricas em função da prática; - o forte caráter seletivo dos estudantes, baseado no dogma do “talento inato” (PEREIRA, 2014, p. 94).

Recebemos esse paradigma de ensino musical juntamente com outros tantos que são produtos da colonialidade (SERRATI, 2017; SHIFRES; GONNET, 2015). Por conseguinte, testemunhamos de forma marcante a legitimação da música erudita, especialmente através da perpetuação da música notada como o único método "correto" de ensinar e fazer música, sendo considerado o conhecimento especializado a ser transmitido (PEREIRA, 2018; SHIFRES; GONNET, 2015). É importante destacar que existem saberes valiosos e necessários, dentro da tradição conservatorial, e não se pretende aqui propor a sua extinção. No entanto, a crítica reside no fato de que essa abordagem é totalizante e excludente, relegando outras formas de ensino e prática musical. Ao ser totalizante, ela impede mudanças e dificulta a construção de novos métodos de ensinar música em função do que já existe. Nesse sentido, Queiroz (2017) nos mostra como a trajetória de consolidação da educação superior de música, no Brasil, é fortemente marcada por uma história de exclusões e epistemicídios musicais:

Os epistemicídios musicais são crimes cometidos contra um conjunto amplo de expressões culturais que, por processos históricos de exclusão, foram expulsas dos lugares de destaque na sociedade (Queiroz, 2017, p.108). Tal exclusão se deu, e ainda hoje se dá, pela associação dessas músicas a outros sistemas de organização sonora e

outras formas de expressão cultural, geralmente vinculadas a grupos subalternos ou a práticas que, a partir de valores hegemônicos do hemisfério sul, são consideradas como desprovidas de valor estético, simbólico e social (QUEIROZ, 2017, p. 137).

Uma análise crítica dos métodos de ensino enfatizados no modelo conservatorial revela os danos resultantes de sua perpetuação. Ao dar ênfase exclusivamente à música notada, esse modelo exclui todo um universo musical baseado na oralidade e nas expressões populares. Ao priorizar o treinamento técnico de instrumentos musicais, em detrimento de outros conhecimentos, compromete a formação musical abrangente do(a) estudante, mas, acima de tudo, adota uma abordagem bancária, na qual o foco é a reprodução sistemática de conteúdos predeterminados, impedindo a liberdade e a autonomia do(a) estudante. Além disso, para além de nos impor um único modo de se fazer música, a colonialidade relegou à margem formas diversas nas quais povos indígenas e africanos escravizados se relacionavam com a música. Ressalta Nascimento:

Apesar de tudo isto, notemos que nenhuma força de violência física ou espiritual conseguiu impedir a manifestação das inclinações artísticas dos escravos. Os africanos souberam aproveitar as melhores oportunidades para evitar a própria e total desumanização (NASCIMENTO, 2016, p.199).

A resistência de povos africanos escravizados e povos indígenas, inclusive no que diz respeito à sua arte, talvez seja um dos caminhos possíveis para se pensar uma educação musical humanizadora, porque a experiência da colonização contribuiu para a construção de expressões artísticas de resistência, como frisa Nascimento, “para evitar a própria e total desumanização”. Se existem manifestações artísticas que historicamente buscaram tecer a crítica às estruturas de dominação colonial, procurando processos de libertação e humanização, foram aquelas próprias dos povos colocados na exterioridade do processo moderno. Com elas, que trazem a experiência desse legado histórico de busca por uma arte humanizadora, é possível aprender a tecer os caminhos para uma educação musical também humanizadora:

A arte dos povos negros na diáspora objetifica o mundo que os rodeia, fornecendo-lhes uma imagem crítica desse mundo. E assim essa arte preenche uma necessidade de total relevância: a de criticamente historicizar as estruturas de dominação, violência e opressão, características da civilização ocidental-capitalista. Nossa arte negra é aquela comprometida na luta pela humanização da existência humana, pois assumimos com Paulo Freire ser esta a grande tarefa humanística e histórica do oprimido – libertar-se a si mesmo e aos opressores (NASCIMENTO, 2016, p.204).

De acordo com Quijano (2005, p. 116), o padrão de poder baseado na colonialidade implica também um padrão cognitivo, no qual o conhecimento não europeu é tomado como inferior e

primitivo. Essa dominação se sustenta pela aceitação de que apenas uma forma de conhecimento é legitimada, através da colonialidade do saber (MIGNOLO, 2003).

Shifres e Gonnet (2015) afirmam que o ensino conservatorial perpetua a colonialidade, no campo da educação musical. Segundo os autores, até mesmo o uso do termo "educação musical" está ligado a uma categoria teórica fixada pelo domínio colonial. Essa categoria surgiu durante o Iluminismo e se baseou em ideias filosóficas que separaram a arte do aspecto social, resultando no modelo de instrução musical conhecido como conservatorial:

A educação musical ensinada no âmbito do modelo conservatório não se baseia apenas no domínio da notação, mas também sacraliza o texto musical como o detentor de todo o conhecimento. [...] Dessa forma, o conservatório estende a colonialidade do conhecimento musical a um plano ontológico, determinando qual é a música do texto, ou seja, o conjunto de marcas na partitura, e o músico é quem conhece o texto. A partitura é a música, pois a partitura dá à música a materialidade necessária para ser considerada um objeto de arte. O modelo conservatorial instalou uma forma particular de construir e valorizar o conhecimento musical, que permeia todas as áreas da produção musical (SHIFRES; GONNET, 2015, p. 61, tradução nossa).

A predominância da legitimação de um único modo de se fazer música leva a música – que poderia ser um instrumento de libertação – a se transformar em um possível instrumento de colonização do pensamento, como aponta Quijano (2005). Fiori (1986) afirma que a escola pode ser facilmente convertida em um campo de dominação. Diante dessa denúncia, faremos o anúncio de uma educação musical humanizada e que se propõe libertadora.

Educação musical humanizadora

Se olharmos cuidadosamente as práticas musicais, percebemos que nelas pode haver processos agregadores ou não. Um ensino musical no qual o(a) educando(a) só é conduzido(a) à reprodução do já feito, colocando-o(a) frente a um rigor musical sem sentido e que não leva em conta seus desejos e suas percepções, não proporciona um espaço onde ele(a) possa *ser mais*. Assim, é preciso entender que nem todas as práticas educativo-musicais promovem o diálogo, a autonomia, a amorosidade, libertam e conscientizam os sujeitos nela envolvidos.

Acreditamos que a educação e, por extensão, a educação musical constituem o desenvolvimento da capacidade do(a) educando(a) em construir significados e um mundo comum, em razão de encontros com os(as) outros e com seus mundos. Esse processo só é possível por meio do desenvolvimento de um pensamento autônomo e crítico, pois é com base nesses saberes que se dá a crítica à hegemonia do saber e que se abre o espaço para a construção de novos saberes musicais (CASELLAS, 2020), os quais não descartam aquilo

que foi historicamente construído, mas questionam a tradição seletiva que tende a excluir os modos de vida e a produção de significados daqueles(as) que são percebidos como "outros(as)", almejando incluí-los, tanto no processo educativo quanto na construção de uma cultura verdadeiramente compartilhada.

Desse modo, consideramos como educação musical humanizadora aquela que possibilita o pensamento crítico, a conscientização, a autonomia, a construção conjunta, a alteridade, a comunhão, o diálogo e a busca por pronunciar a própria palavra no mundo e, por meio dela, modificá-lo (FREIRE, 2011b). Assim, não se reduz a mero simulacro de educação musical, que, por vezes, serve como instrumento de dominação.

Educação musical humanizadora é aquela que não dicotomiza a formação musical do(a) indivíduo(a) da sua formação humana. Ambas caminham juntas, em prol de um ensino de excelência. Entende-se que um ensino musical de excelência não negligencia os conteúdos musicais, porém, tem em vista a humanidade do(a) educando(a). Ao levar em conta a busca do *ser mais*, pretende promover o diálogo, a autonomia, a criticidade, a pronúncia no mundo, conduzindo, assim, à libertação.

Uma educação musical humanizadora não se fecha em si mesma; ao contrário disso, partindo da perspectiva do(a) educando(a), está sempre em processo, fazendo-se e se refazendo no inacabamento dos sujeitos envolvidos nela e na inconclusão do mundo. Se pensarmos em uma educação musical que se encerra em regras de como ser e fazer, esta caminha na contramão da humanização, já que ela está intrinsecamente relacionada com o *vir a ser* do(a) educando(a), sua realidade, seus anseios e necessidades, os quais só podem ser levados em conta no seu processo de ensino, quando o(a) educador(a) se abre para ouvir a sua voz. Como se refere Dussel (2007a), o(a) outro(a) é mistério absoluto até ouvirmos a sua voz, pois só o outro pode falar de si mesmo, de quem é, quais são suas necessidades e desejos. Somente o(a) educando(a) pode nos dizer o que pretende com o aprendizado da música, como compreende melhor os conteúdos, como a música se faz presente na sua vida; somente ele(a) conhece seus desejos e necessidades. Cabe ao(a) educador(a) abrir-se ao diálogo e partir dessa realidade, para que, juntos(as), construam o ensino musical que melhor assista ao(a) educando(a) e que conduza ao pensamento crítico dessa realidade.

Colaborando para a construção de uma visão de educação musical humanizadora estão os conceitos e olhares para a educação musical proposta por Brito (2007). A educadora, amparando-se em conceitos criados por Gilles Deleuze e Félix Guattari, propôs uma "educação musical do Pensamento"

Seu olhar sobre a educação musical parte da diferenciação do conceito de inteligência e pensamento apresentado pelo filósofo Deleuze, para quem a inteligência tem características funcionais de eficiência e de realização. Já o pensamento diferente da inteligência implica afetos, sentimentos, entra em contato com os conceitos de maneira profunda, por meio da experiência, sendo um mergulho no ser. O sistema educacional vigente busca estabelecer uma educação baseada na inteligência. Por outro lado, uma educação do pensamento é feita com sentimento, em busca de criar almas poderosas (BRITO, 2007).

Nessa perspectiva, uma educação musical do pensamento é aquela que ocorre no viver, tendo como base as experiências, o sentido, sem planos fechados, onde o aprendizado musical se conecta com outros pontos da vida do(a) aluno(a), através dos pensamentos rizomáticos.

Indo ao encontro do pensamento de Dussel (2007b) sobre a necessidade de transformação das instituições, a autora propõe uma educação musical *menor*⁶, “que reconhece e respeita, em primeiro plano, o modo musical da criança, que reinventa relações e sentidos com o sonoro e o musical e que se torna, também, máquina de resistência ao controle e aos modelos musicais e educacionais dominantes” (BRITO, 2009, p. 34).

“Um modo menor musical é um modo singular de lidar com as ideias de música que reinventa relações e sentidos com o sonoro e o musical” (BRITO, 2007, p 7), em que o objetivo seja a construção de espaços de trocas musicais e afetivas e em que a constante conexão entre música e mundo esteja presente. Diferentemente, a educação musical *maior* é aquela que diz respeito aos projetos de grande porte e larga escala, os quais seguem os padrões e sistematizações ordenados previamente, obedecendo aos parâmetros e diretrizes oficiais.

Vale salientar que o ensino de música por si só não oferece os preceitos de uma educação musical *menor*. Brito (2007) destaca que, assim como a instituição escolar, juntamente com a família, as regras e os padrões fortalecem o modo maior de educação, a música também pode fortalecer a educação *maior*, quando se alicerça em métodos e sistemas fechados que não consideram o(a) educando(a) dentro do processo do fazer musical, não levam à partilha, ao

⁶ É importante esclarecer que os termos *maior* e *menor* não se referem a questões qualitativas, em que uma educação maior pode ser considerada melhor que uma educação menor. Ao contrário disso, aponta para diferentes visões sobre como educar e, mais do que isso, aos objetivos finais dos processos educativos. Brito (2007) estabelece essas terminologias, a partir das relações feitas por Silvio Gallo do conceito deleuziano de literatura maior e menor, com a educação. Silvio Gallo (2002) se apropriou do conceito de literatura menor, criado por Deleuze e Guattari, e os relacionou com questões educacionais, propondo assim o conceito de educação menor. Enquanto a educação maior seria aquela instituída pelos cânones tradicionais de ensino, ligada a modelos e parâmetros de ensino oficiais e predeterminados, a educação menor se distingue, por ser aquela com propostas libertárias nas quais os processos educativos estão voltados para transformações e a singularização. Assim, a educação menor é sempre um ato de resistência frente ao ensino vigente. “Se a educação maior é produzida na macropolítica, nos gabinetes, expressa nos documentos, a educação menor está no âmbito da micropolítica, na sala de aula, expressa nas ações cotidianas de cada um” (GALLO, 2002, p. 173).

diálogo musical, contudo, pelo contrário, se fecham somente na excelência do aprendizado do conteúdo musical.

Em uma educação musical *menor*, o objetivo final não se restringe ao treinamento de competências necessárias às realizações musicais, mas instaura novas conexões musicais, aprendizados que se dão a partir do sentir, do produzir, da partilha com o(a) outro(a).

Ao propor construções de espaço de convivências por meio da música, assegurando o direito do(a) educando(a) em ser sujeito(a) de seu processo de construção de conhecimento e exercendo sua capacidade de pensar criticamente, a educação musical *menor* colabora para o que entendemos como educação musical que conduz à humanização. Uma educação musical que tem como objetivo final a humanização vai além do ensino de conteúdos musicais, porque entende que, com a música, é possível levar o(a) educando(a) a atingir todas as suas potencialidades. Não só considera a autonomia do(a) educando(a) como oferece meios para ele(a) conquistá-la, tornando-se sujeito de sua história frente ao mundo; acredita que, na convivência com o(a) outro(a), ele(a) se educa, aprendendo e ensinando mutuamente, dialogando, partilhando em relações de alteridade, podendo *ser mais*.

No entanto, para que seja possível uma educação musical humanizadora, são necessários pensamentos e atitudes críticas dos(as) educadores(as) musicais, a fim de avaliar as práticas a que pertencem, em reflexão constante na busca pela humanização que ocorre em processo conjunto com o(a) educando(a), no qual ambos se humanizam em comunhão. Esse processo só se faz possível, quando o(a) educando(a) se assume como sujeito(a) ativo(a) do processo de aprendizagem, sendo criador(a) do seu conhecimento, na partilha com o(a) educador(a) e os(as) outros(as):

Todo ensino de conteúdos demanda de quem se acha na posição de aprendiz que, a partir de certo momento, vá assumindo a autoria também do conhecimento do objeto. O professor autoritário, que recusa escutar os alunos, se fecha a esta aventura criadora. Nega a si mesmo a participação neste momento de boniteza singular: o da afirmação do educando como sujeito do conhecimento (FREIRE, 1997, p. 124-125).

Desse modo, o ensino de música deve ser pautado no diálogo amoroso entre o(a) educador(a) e o(a) educando(a), de sorte que, juntos(as), possam perceber e compreender o ambiente social em que estão inseridos(as), questionarem e desafiar essa realidade e a modificarem, através de sua *práxis libertadora* (FREIRE, 2011b).

Educação musical humanizadora é contra-hegemônica, concebendo a pluralidade das manifestações musicais como legítimas. Serrati (2017) salienta que um pensamento musical decolonial não se resume em pensar na América Latina, todavia, que é fundamentalmente sobre pensar a partir dela, reconhecendo, legitimando e incorporando sua diversidade musical

e modo de fazer música. Importante ressaltar que um fazer musical fora da colonialidade do saber não se resume à incorporação da música do repertório popular local à sala de aula, e nem ao estabelecimento da cultura popular como “espelho invertido da cultura de elite, invertendo o senso social de legitimidade cultural” (p. 97). Também não significa negar a produção de origem europeia, mas redimensionar a forma como essas músicas são tecidas na música latino-americana.

Embora o propósito de uma educação musical humanizadora não seja negar a música de origem europeia, entendemos que, para pensar uma educação musical, com vistas à América Latina, é necessário procurar aprender com as diversas experiências musicais negadas pelo pensamento colonial, as quais já trilharam o caminho em busca da humanização e que se utilizaram da música como ferramenta de resistência. Como exemplo, as várias manifestações musicais presentes na cultura popular nos mostram como a relação com a música se dá em razão de um processo que faça sentido de vida, que dialogue com a realidade vivida dos(as) envolvidos(as), seu cotidiano, seus enfrentamentos, almejando também a reflexão e a busca por transformação dessa realidade.

Conforme Dussel (2004), o diálogo intercultural transmoderno é a coexistência de várias culturas diferentes em plano de igualdade, superando as diferenças culturais e transformando-as em processos de interação. “Um diálogo intercultural deve ser transversal, ou seja, deve partir de outro lugar que o mero diálogo entre estudiosos do mundo acadêmico ou institucionalmente dominante” (DUSSEL, 2004, p. 18).

Desse modo, possibilitar que a sala de aula seja um espaço livre para o fazer musical e para o desenvolvimento de ideias musicais de todos(as), independentemente da raiz musical, olhando para todas em pé de igualdade, pode ser um caminho para a superação da colonização do saber. Hoje, muitas vezes, a aula de música é apenas um espaço para compartilhar objetos culturais já acabados, já definidos. “A música é apresentada como o que não é: como um produto externo, fixo e acabado” (SERRATI, 2017, p. 98, tradução nossa). Para que a educação não seja uma ferramenta de dominação, ela precisa se abrir para

[...] a disponibilidade ao risco, a aceitação do novo, que não pode ser negado ou acolhido só porque é novo, assim como o critério de recusa ao velho não apenas o cronológico. O velho que preserva sua validade ou que encarna uma tradição ou marca uma presença no tempo continua novo (FREIRE, 1997, p. 36-37).

A esperança que acompanha esse olhar para a educação musical, aqui apresentado, é que, ao participar de processos dialógicos, pautados na alteridade, respeito, amorosidade, os quais privilegiem o desenvolvimento da autonomia e da criticidade, ou seja, que conduzam à humanização e à libertação, o(a) educando(a) descubra a sua própria voz e o poder

transformador da pronúncia de sua própria palavra, de maneira a levar esse aprendizado para os outros campos de sua vida, tornando-se sujeito(a) de sua própria história e assumindo-se como agente transformador(a) frente ao mundo.

Finalizando

Apesar do reconhecimento de que mudar *habitus* há muito enraizados e práticas educacionais cristalizadas é muito difícil, ao olhar para o cenário brasileiro atual e ver como a falta de conscientização, pensamento crítico e autonomia do pensamento pode ceifar vidas, encontramos motivos infinitos para propor uma educação musical que fomente a busca por *ser mais* e a humanização, e que seja uma ferramenta de transformação. Logo, a principal motivação para a realização deste estudo é a esperança de que a educação muda as pessoas e pessoas são capazes de transformar o mundo (FREIRE, 2011a). Mas, para que isso seja possível, é preciso que a autonomia seja desenvolvida e que a própria palavra seja pronunciada, em um grande gesto criativo de construção da própria história.

Importante destacar que, neste trabalho, não há qualquer intenção de negar o sistema conservatorial de ensino de música, bem como a composição musical de tradição europeia. Acreditamos que dentro deles há saberes necessários para o fazer musical, e que um ensino musical humanizador passa pelo aprendizado de conteúdos musicais originários da construção histórica musical que muito tem de conhecimentos advindos do centro. A ideia é romper com a proposta de um único modelo válido e com a legitimação de somente alguns conteúdos tidos como fundamentais, no aprendizado musical; é olhar o modelo já existente como um entre muitos outros que são inéditos e viáveis (FREIRE, 2011a). Assim, faz-se necessário problematizar e propor novos modelos, paralelamente aos já existentes, modelos em que o(a) educando(a) desenvolva com todo o seu potencial e plenitude a música e sua capacidade de ser humano.

Assim como Dussel (1974) propõe a formação de uma filosofia da libertação, a qual não nega os saberes do centro, mas se constrói em função dos saberes da periferia, indo além – “Filosofia bárbara”, “que surja a partir do ‘não-ser’ do dominador” – propomos uma educação musical que não nega os saberes do centro, todavia, que se constrói com base nos saberes marginalizados, indo além: “educação musical bárbara”, que cria seu modo de ser para além do sistema da totalidade. Ao se falar de totalidade, não podemos deixar de indicar os perigos de novos olhares e propostas de educação musical se tornarem totalitários, reproduzindo o modelo de poder ao qual inicialmente se fez a crítica. Por isso, a importância da constante vigília à negação, ou seja, constantemente negar a negação.

Ressaltamos a relevância de reconhecer as manifestações contemporâneas da colonialidade, inclusive no âmbito da educação musical. O pensamento colonial encontra-se presente no contexto brasileiro, limitando nossa capacidade de ir além das ideias preestabelecidas. Por conseguinte, é fundamental desenvolver uma consciência crítica em relação a essas questões, a fim de romper com os obstáculos impostos pelo pensamento colonial e buscar perspectivas mais amplas e inclusivas.

Segundo Freire (2011b, p. 32), “constatar esta preocupação implica, indiscutivelmente, reconhecer a desumanização, não apenas como viabilidade ontológica, mas como realidade histórica”. Ao percebê-la como realidade histórica e não como algo ontológico, é preciso buscar meios para o rompimento dessa realidade.

Referências

- ARAÚJO-OLIVERA, S. S. Exterioridade: o outro como critério. In: OLIVEIRA, M. W.; SOUSA, F. R. (Org.). *Processos educativos em práticas sociais: pesquisas em educação*. São Carlos: EdUFSCar, 2014, p.47-112.
- BRITO, T. A. *Por uma educação musical do pensamento: novas estratégias de comunicação*. 2007. 288f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica- PUC, 2007.
- BRITO, T. A. Por uma educação musical do pensamento: educação musical menor. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 21, 25-34, mar. 2009.
- CASELLAS, M. P. L. El profesorado de música ante la escuela del siglo XXI: um reto para la formación en la universidad. In: MURILLO, A. et al. (Orgs.). *Escuelas creadoras escuelas del cambio: el arte como herramienta de transformación*. 1. ed. Valência: Edictoría Llibres i Publicacions, 2020, p. 141-153.
- DUSSEL, E. Superación da Ontologia Dialética Filosofia da Libertação Latino-Americana In: _____. *Método para uma filosofia da libertação*. Espanha/Salamanca: Sigueme, 1974. p. 175-197.
- DUSSEL, E. *Para uma ética da libertação latino-americana III: erótica e pedagógica*. Piracicaba: UNIMEP; São Paulo: Loyola, 1977a.
- DUSSEL, E. *Filosofia da libertação*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Loyola, 1977b.
- DUSSEL, E. Conferencia 1: El eurocentrismo. In: *1492 El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: Plural Editores, 1992a. p. 13-22.
- DUSSEL, E. Conferencia 5: Crítica del "mito de la modernidad" In: *1492 EL ENCUBRIMIENTO del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: Plural Editores, 1992b, p. 69-81.
- DUSSEL, E. *Introducción a la filosofía de la liberación*. Colombia: Ed Nueva América, 1995a.
- DUSSEL, E. *Arquitectónica de la ética de la liberación*. Guadalajara, 1995b.
- DUSSEL, E. Transmodernidad e interculturalidad (interpretación desde la filosofía de la liberación). In: FOrNET-BETANCOURT, R. *Crítica intercultural de la filosofía latino-americana actual*. Madrid: Trotta, 2004, p. 256- 329.
- DUSSEL, E. Cultura imperial, cultura ilustrada e liberación de la cultura popular. In: *_Filosofía de la cultura y la liberación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. p. 185-226.
- DUSSEL, E. *Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão*. Trad. Ephraim Ferreira Alves, Jaime A. Clasen, Lúcia M. E.Orth. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2007a.

- DUSSEL, E. *20 teses de política*. São Paulo: Expressão Popular/Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO, 2007b, p. 115-136.
- FIORI, E. M. Conscientização e educação. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, vol 11, n.1, p.3-10, jan/jun.1986.
- FIORI, E. M. *Textos escolhidos*. Porto Alegre: L&PM, 1991. (Educação e Política, vol II).
- FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- FREIRE, P. *Pedagogia da indignação*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- FREIRE, P. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011a.
- FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 50. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011b.
- GADOTTI, M. Educação Popular, Educação Social, Educação Comunitária: conceitos e práticas diversas, cimentadas por uma causa comum. *Revista Diálogos: pesquisa em extensão universitária*. IV Congresso Internacional de Pedagogia Social: domínio epistemológico. Brasília, v.18, n.1, p.1-23, dez, 2012.
- GALLO, S. Em torno de uma educação menor. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 27, n.02, p. 169-178
- JARA, O. *A educação popular latino-americana: história e fundamentos éticos, políticos e pedagógicos*. São Paulo: Ação Educativa; CEAAL; ENFOC, 2020.
- MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MIGNOLO, W. D. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro: processos de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016.
- OLIVEIRA, M. W. Pesquisa e trabalho profissional como espaços e processos de humanização e de comunhão criadora. *Cadernos CEDES*, v. 29, n. 79, p.309-321, 2009.
- OLIVEIRA, M. W.; SILVA, P. B. G.; GONÇALVES JUNIOR, L; MONTRONE, A.V. G.; JOLY, I. Z. L. Processos educativos em práticas sociais: reflexões teóricas e metodológicas sobre pesquisa educacional em espaços sociais. In: OLIVEIRA, M. W.; SOUSA, F. R. (Org.). *Processos educativos em práticas sociais: pesquisas em educação*. São Carlos: EdUFSCar, 2014, p.29-46.
- PALUDO, C. Educação popular como resistência e emancipação humana. *Cadernos Cedes*, Campinas, v. 35, n. 96, p. 219-238, maio/agosto. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v35n96/1678-7110-ccedes-35-96-00219.pdf>>. Acesso em: 14 maio. 2023.
- PEREIRA, M. V. M. *Ensino Superior e as Licenciaturas em Música: um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares*. 279f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2012.
- PEREIRA, M. V. M. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. *Revista da ABEM*, Londrina, v.22, n.32, p. 90-103, jan.jun 2014.
- PEREIRA, M. V. M. Possibilidades e desafios em música e na formação musical: a proposta de um giro decolonial. *Interlúdio-Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II*, v. 6, n. 10, p. 10-22, 2018.
- QUEIROZ, L. R. S. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, Londrina, V. 25, nº 39, p. 132-159, jul./dez. 2017.
- QUIJANO, A. Colonialidad y modernidad/razionalidade. In: *Perú indígena*, vol. 13, nº 19, p. 11-20, 1992.

- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo. (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas Latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. CLACSO, 2005. (Colección Sur Sur).
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. *In*: MENESES, Maria Paula e SANTOS, Boaventura de Sousa. (Orgs.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010.
- SEGATO, R. *Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- SERRATI, P. Cuestionar la colonialidad en la educación musical. *Revista Internacional de Educacion Musical*, 5(1), p. 93-101, 2017.
- SHIFRES, F.; GONNET, D. H. Problematizando la herencia colonial en la educación musical. *Epistemus*, v. 3, p. 52-67, 2015.
- STÉVANCE, S; LACASSE, S. *Creation in Music and the Arts: Towards a Collaborative Interdiscipline*. Routledge, 2017.
- STRECK, D. R. et al. *Educação Popular e Docência*. São Paulo: Cortez, 2014.
- WALLERSTEIN, E. *Creacion del sistema mundial moderno*. Colombia: Editorial Norma, 1992.
- ZITKOSKI, J.J. Ser mais. *In*: STRECK, D. R.; REDIN, E.; ZITKOSKI, J. J. (Org.). *Dicionário Paulo Freire*. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 369.

A sonoridade do LP *Coisas*: auralidade e visualidade na obra de Moacir Santos

Fábio Lima Marinho Gomes
Universidade Estadual do Paraná
fabiolimamgomes@gmail.com

Resumo: Este trabalho analisa a sonoridade do LP *Coisas* (1965), de Moacir Santos (1926 – 2006), enfocando aspectos rítmicos, instrumentais, formais e harmônicos, percebidos por meio de audições e transcrições dos fonogramas. Em complemento à análise dos componentes musicais, também são abordados os aspectos visuais do LP. Esses dados e as análises produzidas a partir deles objetivam estabelecer conexões entres os aspectos aurais e visuais do disco. Desse modo, a pesquisa busca apresentar um conjunto de evidências com potencial para contribuir criticamente na reflexão sobre as possibilidades de escuta e compreensão da obra de Santos, explorando a noção de dupla dimensão que envolve o LP, articulada nos âmbitos aurais e visuais.

Palavras-chave: Música Popular, Sonoridade, Moacir Santos, LP *Coisas*.

The sonority of the LP *Coisas*: aurality and visuality in the work of Moacir Santos

Abstract: This work analyses the sonority of the LP *Coisas* (1965), by the Brazilian composer Moacir Santos (1926 – 2006), focusing on the rhythmic, instrumental, formal and harmonic aspects observed through auditions and transcriptions of phonograms. In addition to the analysis of the musical components, the visual aspects of the LP are also addressed. These data and their analyses aim to establish connections between the aural and visual aspects of the records. So, the research seeks to present a set of evidence with the potential to contribute critically to the reflection on the possibilities of listening and understanding Santos' work, exploring the notion of a dual dimension that surrounds the LP, articulated in the aural and visual spheres.

Keywords: Popular Music, Sonority, Moacir Santos, LP *Coisas*.

Introdução

Este trabalho¹ se propõe a analisar fonogramas do LP *Coisas*² por meio da sonoridade articulada em dupla dimensão, considerando os aspectos aurais e escritos, através de desenhos de onda dos canais de gravação e gráficos de andamento das execuções em conjunto somados às transcrições dos arranjos em partituras.³ Além disso, serão discutidas as interfaces que se estabelecem entre a sonoridade e a visualidade do LP, enquanto produto mercadológico de música popular. Desse modo, este trabalho investiga o disco a partir do conceito de sonoridade nas visões de Vicente (2014) e Molina (2014). A pesquisa toma como fontes os seguintes fonogramas: *Coisa n. 4* (faixa A1), *Coisa n. 5* (faixa A3), *Coisa n. 9* (faixa B1) e *Coisa n. 1* (faixa B4). Além da auralidade via gravações, a visualidade se faz elemento empírico de análise por meio da capa e contracapa do LP.

A obra de Moacir Santos (1926 – 2006) vem sendo gradualmente valorizada pela pesquisa em música nas últimas duas décadas e despertou variados olhares acadêmicos, resultando em trabalhos desenvolvidos em nível de pós-graduação, junto com publicações em forma de livro ou artigo (FRANÇA, 2007; GOMES, 2008; DIAS, 2010; VICENTE, 2012; DIAS, 2014; BONETTI, 2014; BAHIA, 2016; ZARA, 2016; BAHIA, 2017; BAHIA, 2018; BONETTI, 2018; BONETTI, 2020). Dessa produção, quatro autores se debruçaram, a nível de mestrado em música, sobre o LP *Coisas* por meio de diferentes objetos de estudo, tendo em comum a adoção da partitura enquanto fonte escrita para análise musical (FRANÇA, 2007; GOMES, 2008; VICENTE, 2012; ZARA, 2016). Desse modo, este presente trabalho busca contribuir propondo uma abordagem analítica que considera, também, a auralidade dos fonogramas enquanto aspecto fundamental de entendimento da sonoridade da música popular gravada, em particular a obra de Santos, visto que essa dimensão se encontra praticamente inexplorada na academia.

As interpretações do conceito de sonoridade desenvolvidas por Vicente (2014) e Molina (2014) são operacionais para se pensar as fontes aurais e visuais no contexto da música popular no Brasil. Vicente (2014), ao investigar a sonoridade do *Trio Surdina* na década de 1950, analisa os elementos e procedimentos constituintes das performances registradas nos LPs do conjunto, a partir dos fonogramas, da visualidade das capas dos discos e do

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² O LP *Coisas* possui 10 faixas e duração total de 32 minutos, aproximadamente. Foi gravado nos estúdios da RCA Victor em março de 1965 no Rio de Janeiro e lançado pelo selo Forma, contando com Alberto Soluri na técnica de gravação e produção de Roberto Quartin.

³ Há transcrições prévias dos fonogramas analisados neste artigo encontradas em “Coisas: cancionero Moacir Santos” (2005), de Mário Adnet e Zé Nogueira.

conteúdo textual. No que se refere ao caráter visual dos discos, o autor considera o produto LP como um projeto estético-ideológico que possui estratégias gráficas de promoção comercial no mercado da música popular atreladas a termos usados pela crítica (VICENTE, 2014, p. 130). O autor se debruça sobre a sonoridade do *Trio Surdina* por meio de escutas, apreciações musicais e transcrições dos fonogramas. Os aspectos discutidos giram em torno da ambivalência das performances (VICENTE, 2014, p. 132), oscilando entre execuções de arranjos escritos e interpretações improvisadas, e dos parâmetros de tradição e modernidade (VICENTE, 2014, p. 176). Em resumo, a ideia de sonoridade desenvolvida pelo autor engloba uma série de fatores: a) modos de escuta (percepção, apreciação, fruição e julgamento – crítica musical); b) qualidade sonora e estética do produto LP (tecnologia de áudio e design das capas); c) execução técnica e qualidade interpretativa; e d) ambiente e contexto de gravação, aparato tecnológico e engenharia de som (equipamentos, tipo de gravação).

Molina (2014) traz contribuições teóricas e metodológicas para a análise de fonogramas de música popular contidos em LP a partir da sonoridade. Segundo ele, os diversos elementos sonoros (alturas, durações, intensidades, timbres, densidades, texturas e formas) que uma obra no campo da música popular possui estão reunidos no mais completo suporte midiático, que é o fonograma (MOLINA, 2014, p. 19). Por isso, o autor considera o fonograma como o objeto mais adequado de análise em música popular, visto que foi o primeiro suporte de registro sonoro que abarcou a maior quantidade de informações possível sobre aspectos que não são transmitidos comumente em uma partitura do meio popular, tais como timbre, articulação precisa, ritmo de base, levada e dinâmica. Como observou Molina (2014), há uma dificuldade em analisar a sonoridade somente pela partitura, pois a composição em música popular foi pensada de forma heterogênea e multidimensional, não utilizando o processo de notação gráfica como único procedimento. Ainda que sejam da mesma composição, o autor afirma que diferentes fonogramas resultam em trabalhos únicos e exclusivos, pois “o processo de execução de uma música popular conta regularmente com um certo grau de improvisação” (MOLINA, 2014, p. 19). Por mais que haja arranjo planejado e escrito, a performance da gravação em música popular resulta em uma operação compositiva, tanto pela execução quanto pela influência da tecnologia enquanto processadora das sonoridades a serem criadas (MOLINA, 2014, p. 20).

Considerando esse suporte conceitual e metodológico acerca do estudo das sonoridades em música popular, atesta-se a relevância de pesquisas que abordem os fonogramas, enquanto fontes aurais, em conjunto com os elementos imagéticos, como fontes visuais, dos discos. Assim, é importante que a obra de Santos, enquanto objeto de estudo em música

popular, seja vista pela crítica acadêmica para além de seu conteúdo estritamente técnico musical por meio de fontes escritas, via notação em partitura, tendo em vista a ampliação do viés analítico para a dimensão da música gravada em complemento à análise por meio de partitura.

Análise Aural

A obra de Santos caracteriza-se como música popular gravada, evidentemente por meio dos LPs, e como música escrita, dado o seu perfil de compositor e de arranjador com estudos letrados em música (DIAS, 2014). Nesse sentido, a análise das fontes tem como hipótese a possibilidade de a obra musical em questão ser compreendida a partir de uma dupla dimensão. Por um lado, ela opera no registro escrito, como um estágio inicial do arranjo, de maneira planejada no processo composicional. Por outro, as peças parecem funcionar somente via performance em conjunto através de gravação em fonograma. A análise ora apresentada engloba quatro parâmetros que, agregados, formam um panorama geral das sonoridades dos fonogramas no intuito de entender seus aspectos para além das notas musicais, através da combinação de transcrições em partitura, gráficos de andamento e desenhos de onda dos fonogramas. São eles: i) rítmico; ii) instrumental; iii) formal; e iv) harmônico. A seleção desses parâmetros justifica-se pela proposição de que eles se configuram como importantes elementos para a compreensão da estética geral do LP *Coisas*. O conceito de *timeline* se mostra pertinente na sugestão de que opera uma organização rítmica fundamental na obra de Santos, tendo como expressão as instrumentações, por meio de timbres combinados nos arranjos e nas espacialidades através da mixagem dos fonogramas.⁴ E as estruturas formais estabelecidas pelas dinâmicas e texturas, a partir dos aspectos dos índices de intensidade e densidade, concatenam as relações harmônicas que envolvem certa ambivalência na relação entre os universos harmônicos do modalismo e do tonalismo.

O termo *timeline* foi inicialmente usado pelo etnomusicólogo ganense Joseph Hanson Kwabena Nketia (1921-2019) na década de 1960, quando estudava a rítmica musical da costa ocidental africana, e definido como o “ponto de referência constante pelo qual a estrutura da frase de uma música, bem como a organização métrica linear das frases, é guiada” (NKETIA, 1963, tradução minha).⁵ Posteriormente, Agawu (2006) elencou as seguintes características da *timeline*: a) padrão rítmico de curta duração, em forma de

⁴ O termo *timeline* será abordado posteriormente.

⁵ “A constant point of reference by which the phrase structure of a song as well as the linear metrical organization of phrases are guided”.

ostinato, tocado por instrumentos percussivos⁶; b) pulsação constante com dois valores de duração contrastantes; c) possui função distinta daquela do metrônomo, uma vez que auxilia na demarcação do tempo de forma interna à música. Dessa maneira, a *timeline* possui uma dupla função, realizando duas tarefas em um só fenômeno: a metronômica e a “escultural” em relação ao tempo. Em relação à ideia de a *timeline* “esculpir” o tempo trazida por Agawu (2006), Oliveira Pinto (1999-2001) apresenta a rede flexível da trama musical como uma das estruturas sonoras que marcam a música afro-brasileira, “que se caracteriza por uma certa flexibilidade, (...) presente onde há música tocada em conjunto” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 103). Segundo o autor, a rede flexível das interações rítmicas entre os instrumentos é uma decorrência real da música de matriz africana, ao passo que a ideia de uma rede rígida é uma execução imaginada e desejada por outros tipos de música: “rigidez metronômica, portanto, não é almejada pelos conjuntos de música africana e afro-brasileira” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 104).

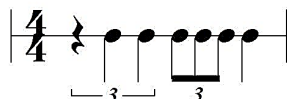
Segundo Oliveira Pinto (1999-2001, p. 89), as tradições musicais africanas se alastraram pelo continente americano, originando, em combinação com as tradições musicais dos povos originários, uma vasta lista de gêneros populares afro-americanos, na qual o blues, a rumba, o bolero, o samba, o reggae, o jazz, o *son* cubano, a milonga, a salsa, o calypso e o tango estão presentes. Com enfoque nas estruturas sonoras, o autor relata: “encontramos estruturas sonoras que perduraram durante sua história (no Brasil) e que marcam as músicas afro-brasileiras” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 91). Uma destas estruturas sonoras é a *timeline*, que o autor traduz como “linha rítmica de orientação” e apresenta exemplos da sua inserção no samba e no candomblé, duas importantes manifestações da música afro-brasileira. Segundo ele, “os *time-line-pattern* estão inseridos em uma grande variedade de repertórios de música brasileira e funcionam como linha rítmica de orientação para as demais partes da música na sua sequência temporal” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 95). Embora a *timeline* se mantenha como elemento estruturante da música afro-brasileira, Oliveira Pinto (1999-2001) constata que “no Brasil houve uma ressignificação do *time-line* africano em relação ao seu novo meio musical. Há momentos em que certas batidas do *time-line* são suprimidas, como se pode verificar com frequência na MPB” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 97). Neste caso, o autor se refere aos momentos, principalmente na prática do samba, em que a *timeline* não é tocada exclusiva e integralmente por um determinado instrumento, sendo distribuída através das diferentes partes instrumentais e funcionando como referência interna para os músicos. Segundo ele, o fato de o padrão rítmico da *timeline* não estar sendo “marcado com a batida de um

⁶ *Ostinato* é uma palavra italiana que significa obstinado, em tradução literal para o português. Como termo musical, traz a ideia de repetição recorrente de uma frase rítmica e/ou melódica.

tamborim, não significa que a fórmula não esteja presente no fazer musical. É mentalizada pelos músicos e inerente às diferentes sequências instrumentais do conjunto” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 99).

Em *Coisa n. 4*, é possível identificar a função de *timeline* executado pelo agogô (figura 1).

Figura 1 – *Coisa n. 4*. *Timeline* no agogô (0' – 0'02'').



Fonte: Autor

O padrão rítmico composto por quatro notas, que forma uma unidade de dois compassos, constitui um *ostinato* na parte A (figura 2).

Figura 2 – *Coisa n. 4*. *Ostinato* da parte A (0' – 0'04'').



Fonte: Autor

Em *Coisa n. 5*, a marcação feita pelo *ostinato* e pelo agogô apontam para a formação de uma *timeline* na introdução da música (figura 3).

Figura 3 – *Coisa n. 5*. *Timeline* na introdução (0' – 0'02'').

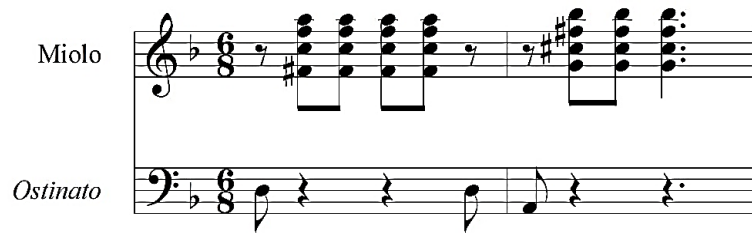


Fonte: Autor

A melodia principal da parte A é moldada pela interação do miolo com o *ostinato* na seção rítmica (figura 4). O miolo é executado pelo trompete, saxofones alto e tenor, trompa e guitarra (que condensa as quatro vozes dos sopros), enquanto o *ostinato* é composto somente pelo trombone baixo e pelo contrabaixo, originando uma espécie de diálogo entre

grave e agudo.⁷ Esta ideia possui uma unidade de dois compassos, que é repetida cinco vezes.

Figura 4 – *Coisa n. 5*. Interação entre miolo e *ostinato* na parte A (0’39” – 0’43”).



Fonte: Autor

Abaixo (figura 5), observa-se o trecho inicial da melodia da parte A e seu acompanhamento (miolo + *ostinato*)⁸. Com isso, constata-se que o acompanhamento funciona como uma *timeline*, na medida em que molda, ou “esculpe” (AGAWU, 2006), a melodia.

Figura 5 – *Coisa n. 5*. Início da melodia da parte A e acompanhamento (0’46” – 0’49”).



Fonte: Autor

A notação musical não é suficiente para a execução e a análise da música de Santos, sobretudo no que concerne ao aspecto rítmico. Posto isso, é por meio dessa interação que a estrutura rítmica das músicas melhor funciona e a gravação acontece com mais coesão, visto que a obra já indica a interação rítmica entre as partes planejada na escrita. De acordo com Butterfied (2002, p. 325), a performance de um conjunto musical é uma conexão interpessoal/social/corporal, em que várias pessoas compartilham suas respirações e batimentos cardíacos. O autor realça a sincronia necessária para executar um ritmo complexo com *groove*, situação na qual músicos precisam interagir em alto nível a ponto de obterem, de maneira coletiva, uma articulação mútua do tempo⁹. Em convergência, Oliveira

⁷ O termo miolo se refere à redução do acompanhamento harmônico, que condensa, em grande parte, instrumentos de sopro e cordas.

⁸ Para facilitar a visualização, o acompanhamento está escrito na clave de sol, e a parte do *ostinato* (graves) está uma oitava acima.

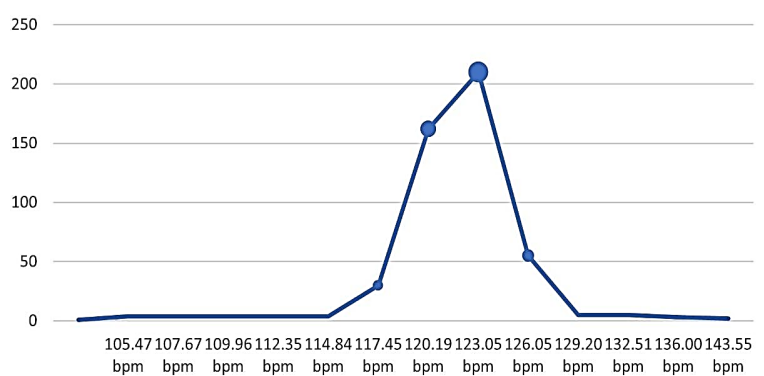
⁹ O termo *groove*, em inglês, pode ser traduzido como balanço e é muito utilizado para caracterizar músicas populares que incitam o movimento corporal e a dança. Mais especificamente, *groove* é uma qualidade que

Pinto (1999-2001, p. 103), ao tratar das estruturas sonoras da música afro-brasileira, traz a ideia de uma rede flexível de execução instrumental no repertório de matriz africana.

É possível inferir que os fonogramas selecionados foram elaborados primeiramente por meio da escrita, mas que, na prática, só funcionam executados em conjunto e com o entrosamento dos músicos proporcionado pela gravação ao vivo. Com isso, percebem-se oscilações dos andamentos nos fonogramas e tem-se como hipótese de que as execuções em conjunto desses fonogramas não têm como prioridade a precisão do tempo, ou seja, a compatibilidade metronômica. Faz-se importante frisar a diferença entre precisão do tempo e precisão rítmica, uma vez que a primeira se refere ao alinhamento referente a um marcador temporal externo, a exemplo do metrônomo, e a segunda envolve um rigor de execução ligado aos padrões de ritmo (duração) estabelecidos, a exemplo do *swing* e do *groove* mencionados acima. Essa ideia remete às interpretações do conceito de *timeline* já discutidas: i) diferente do metrônomo, pois ao invés de somente marcar o tempo, a *timeline* marca o tempo ao “esculpir” um ritmo (AGAWU, 2006) e ii) passível de supressão na prática em conjunto, na medida em que funcionam como referência interna para os músicos (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001).

As duas figuras a seguir sugerem variações nos andamentos dos fonogramas, indicando aqueles que são mais presentes ao longo da execução por meio da seguinte relação: quantidade de aparições x batimentos por minuto (bpm).

Figura 6 – *Coisa n.4*. Gráfico de andamentos.



Fonte: Autor

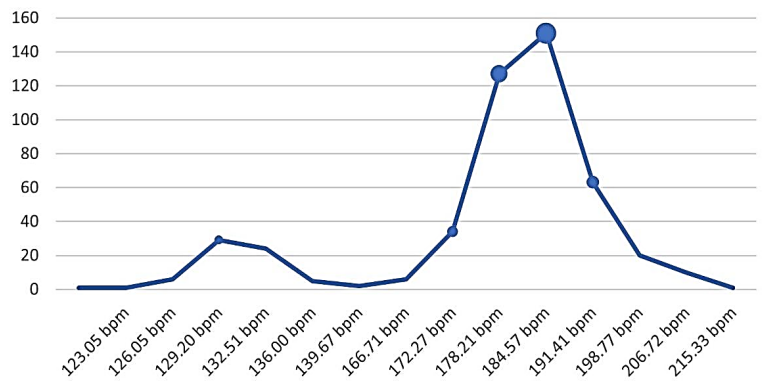
No fonograma *Coisa n. 4* (figura 6), há a predominância do andamento marcado por 123 bpm, aproximadamente – aproximação implícita para todos a seguir. Porém, há significativa presença do andamento a 120 bpm. Já os andamentos a 126 e 117 bpm não são tão frequentes. Considerando esses quatro andamentos, a oscilação geral é de 9 bpm,

determinada música possui no que tange a interação rítmica entre os instrumentos e as vozes, se tiver. Quanto mais entrosada for a execução coletiva de uma determinada música, mais *groove* ela possui.

corroborando para a possibilidade de ocorrência de uma flexibilidade do tempo. Por meio da escuta do fonograma, nota-se grande alteração de andamento ao final, quando há um *rallentando* na coda, expressando o andamento 117 bpm como média dessa última parte do fonograma.

Em *Coisa n. 5* (figura 7), nota-se dois picos de concentração de andamentos (129 e 184 bpm), ainda que bem discrepantes no que tange a frequência de ocorrências. No primeiro, o menor, há o andamento 129 bpm e, a partir da escuta, pode-se atribuir esse momento ao final da introdução, em que a caixa clara inicia. No segundo pico, o maior, há a predominância do andamento 184 bpm e na sequência o equivalente a 178 bpm, sugerindo uma margem de elasticidade no andamento de 6 bpm. Na parte do solo de flauta, nota-se uma aceleração do andamento e é possível que o andamento 191 bpm indique esse momento do fonograma. E na coda, a média dos andamentos desce para 172 bpm por conta de um *rallentando*.

Figura 7- *Coisa n. 5*. Gráfico de andamentos.



Fonte: Autor

Desse modo, compreende-se que as *timelines* são configuradas como elementos de estruturação da obra de Santos enquanto fonograma. A presença de oscilações nos andamentos pode reforçar a hipótese de as *timelines* estruturarem as composições, permitindo que o tempo seja flexível e haja permissão para grandes alterações em determinados momentos dos fonogramas. Ainda que as *timelines* estejam organizadas e previstas de forma escrita nos arranjos, a função estrutural que elas exercem é melhor percebida de maneira aural, sinalizando uma espécie de dupla dimensão presente nesse repertório.

Partindo para a escuta direcionada ao *stereo*, através da análise de desenhos de onda que informam diferentes informações sonoras nos dois canais de áudio de um fonograma, busca-se conectar as espacialidades e as instrumentações discutindo a relação entre os

arranjos e suas disposições tímbricas a partir das escolhas de mixagem feitas no LP *Coisas*. Dessa maneira, as seguintes problematizações são levantadas: as espacialidades são planejadas no arranjo ou são pensadas no momento da mixagem? Como a espacialização trabalha as distribuições instrumentais nos canais? De que forma isso se associa com as intensidades? Como a estrutura rítmica dos fonogramas, orientada pelas *timelines*, é manejada pela mixagem? As instrumentações que compõem os fonogramas permitem algumas associações e análises no âmbito das sonoridades e toma-se como hipótese a ideia de que as instrumentações podem ser utilizadas para reforçar o contexto das *timelines* nos arranjos, no entendimento de que elas são passíveis de supressão na execução do seu desenho rítmico estrito por um único instrumento. Dessa forma, as *timelines* podem ser distribuídas na instrumentação, a partir do arranjo, de modo que as possibilidades timbrísticas do conjunto sejam realçadas por meio de uma interação rítmica.

Nos fonogramas *Coisa n. 4*, *Coisa n. 5* e *Coisa n. 1* têm-se a seguinte instrumentação: flauta, trompete, sax alto, sax tenor, sax barítono, trompa, trombone, trombone baixo, piano, vibrafone, violão, baixo, percussão e bateria. No fonograma *Coisa n. 9* o grupo de instrumentos é composto por trompete, sax alto, sax barítono, violoncelo, piano, órgão Hammond, guitarra, baixo, percussão e bateria. Algumas impressões iniciais foram feitas sobre as instrumentações dos fonogramas selecionados. Primeiramente, nota-se a formação instrumental que conta com um naipe de sopros (madeiras e metais) e uma seção rítmica (teclas, cordas e percussões), remetendo às *big bands* de jazz estadunidenses, porém reduzidas. Dois instrumentos são, porém, estranhos às tradicionais *big bands*: o violoncelo presente em *Coisa n. 9* e a trompa presente em *Coisa n. 4*, *Coisa n. 5* e *Coisa n. 1*. Em segundo lugar, percebe-se uma característica “fechada” e “opaca” nos timbres em geral, sem muitos traços “abertos” e matizes “brilhantes”.

Em *Coisa n. 4* (figura 8) há a seguinte espacialidade, entendida aqui como distribuição instrumental nos canais do fonograma: a) canal esquerdo: percussões (agogô e congas) presentes em toda a duração do fonograma, sopros graves (sax barítono e trombone baixo) que executam os padrões de acompanhamento rítmico-melódico (*timeline*) em toda a duração do fonograma e a flauta que executa a melodia principal em duas oitavas acima na parte A²; b) canal direito: contrabaixo acústico que executa, durante toda a duração do fonograma, os mesmos padrões de acompanhamento rítmico-melódico (*timeline*) dos sopros graves presentes no canal esquerdo, trombone que executa a melodia principal nas partes A¹ e A², sopros médios (sax alto, sax tenor e trompa) que executam o padrão de acompanhamento rítmico-harmônico na parte A², sax alto que executa a melodia principal na parte B, o trompete com surdina que executa o contracanto melódico na parte B, o

trompete sem surdina da primeira improvisação e o trombone da segunda improvisação que integra o fonograma.



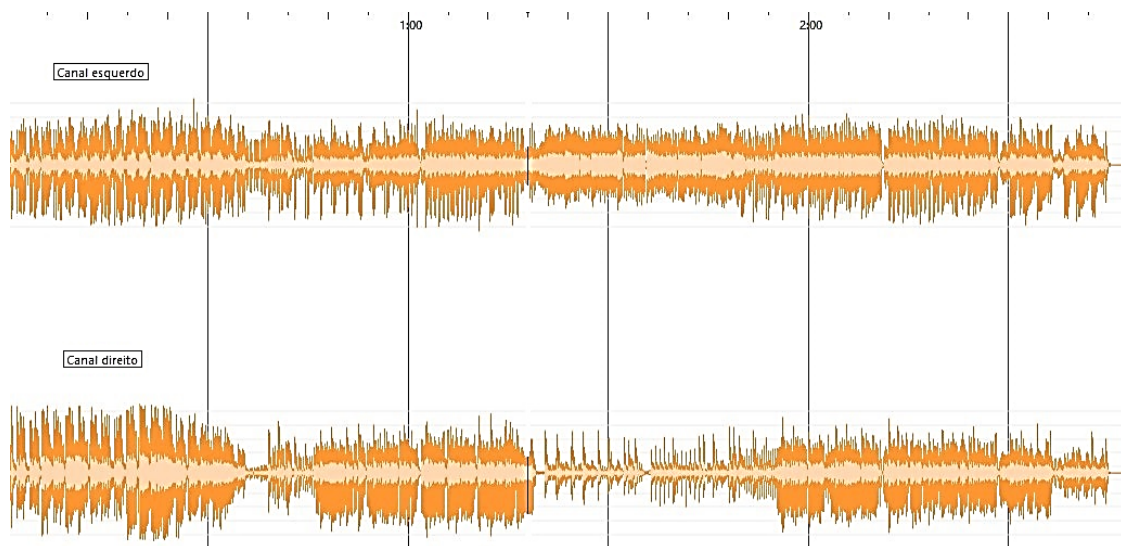
Fonte: Autor

A primeira observação, oriunda de análise aural, enfoca as relações de simetria e assimetria entre espacialidade e arranjo em dois grupos de instrumentos na parte A² e nas melodias principais das partes A¹ e B do fonograma. Na parte A² nota-se uma relação de simetria entre espacialidade e arranjo no grupo instrumental formado pelos sopros graves e contrabaixo, que executam o padrão de acompanhamento rítmico-melódico, e no grupo formado pelo trombone e pela flauta, que executam a melodia principal. Ambos os grupos instrumentais, cada qual com sua função no arranjo, o primeiro responsável pela *timeline* e o segundo concernente à melodia principal, são manejados em *stereo* de maneira simétrica: os sopros graves estão no canal esquerdo enquanto o contrabaixo está no direito e o trombone está no canal direito ao passo que a flauta está no esquerdo. Por outro lado, nota-se uma relação de assimetria entre espacialidade e arranjo nas melodias principais das partes A¹ e B. Seja executada pelo trombone (parte A¹) ou pelo sax alto (parte B), a melodia principal de ambas as partes está especializada no canal direito. A segunda observação, advinda sobretudo da análise visual do desenho de onda, trata da relação assimétrica entre espacialidade e mixagem entre os canais esquerdo e direito do fonograma *Coisa n. 4*. A assimetria se dá pelas diferenças de dinâmica entre os canais: enquanto o canal esquerdo é regular em sua intensidade, o direito apresenta intensidades irregulares. Isso se dá, possivelmente, pela escolha de distribuição instrumental na mixagem que preferiu alojar grupos de instrumentos (percussões e sopros graves) que executam as *timelines* durante

todo o fonograma no canal esquerdo e a maioria da instrumentação que executa papéis pontuais no direito, a exemplo das improvisações realizadas pelo trompete e trombone.

Em *Coisa n. 5* (figura 9), nota-se, por meio da audição, a mesma espacialidade encontrada em *Coisa n. 4*, em que as percussões, os sopros graves e o dobro da melodia principal situam-se no canal esquerdo, e o contrabaixo, os sopros de acompanhamento rítmico-harmônico e a melodia principal estão no canal direito. A escuta do fonograma indica, também, que a *timeline* presente em *Coisa n. 5* está distribuída nos dois canais por meio dos sopros graves no esquerdo e o contrabaixo no direito. Outra semelhança com a espacialidade do fonograma *Coisa n. 5* refere-se, a partir de análise visual da figura abaixo, ao contraste entre os dois canais no que tange à regularidade das intensidades. Em *Coisa n. 4*, assim como em *Coisa n. 5*, o canal esquerdo possui uma intensidade mais regular que a do direito.

Figura 9 – *Coisa n.5*. Desenhos de onda dos canais separados.



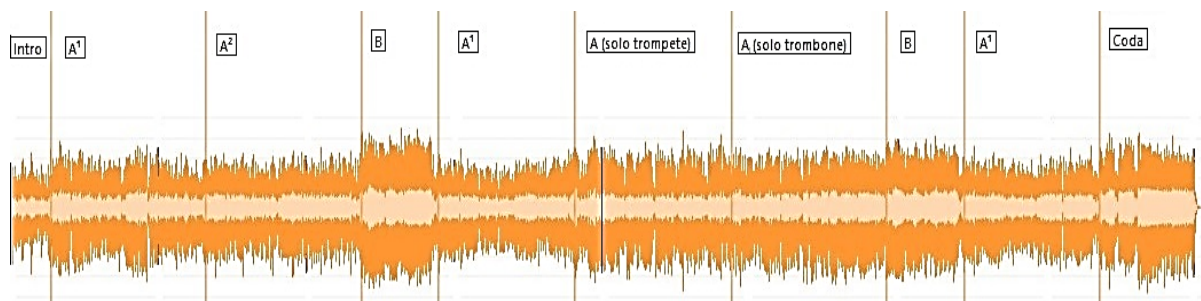
Fonte: Autor

Desse modo, nota-se que, em relação à articulação da mixagem com o arranjo escrito, as *timelines* presentes nos fonogramas estão distribuídas nas espacialidades de modo a preencherem os canais sonoros. As espacialidades dos instrumentos que executam as *timelines* obedecem a um padrão formado através dos canais esquerdo e direito, marcado por posições extremas. Portanto, verifica-se que o processo de mixagem dos fonogramas aborda a espacialização de maneira a distribuir as *timelines* nas instrumentações por meio dos canais sonoros, atribuindo ênfase aos arranjos planejados via notação musical.

Com o objetivo de pensar a forma musical a partir da auralidade, busca-se compreender, a seguir, como as formas se constroem baseadas no som e quais são as possíveis conexões

com as dinâmicas e as texturas. Em *Coisa n. 4*, nota-se a estrutura formal AABA, que pode ser relacionada à forma binária circular ou forma canção. Abaixo (figura 10), há o esquema formal da peça tal como se encontra gravada, enquanto fonograma, no LP *Coisas*, dotada das seguintes partes: Introdução – A¹ – A² – B – A¹ – A (solo trompete) – A (solo trombone) – B – A¹ - Coda. O fonograma possui a duração total de 4'03".

Figura 10 – *Coisa n.4*. Desenho de onda do canal principal.

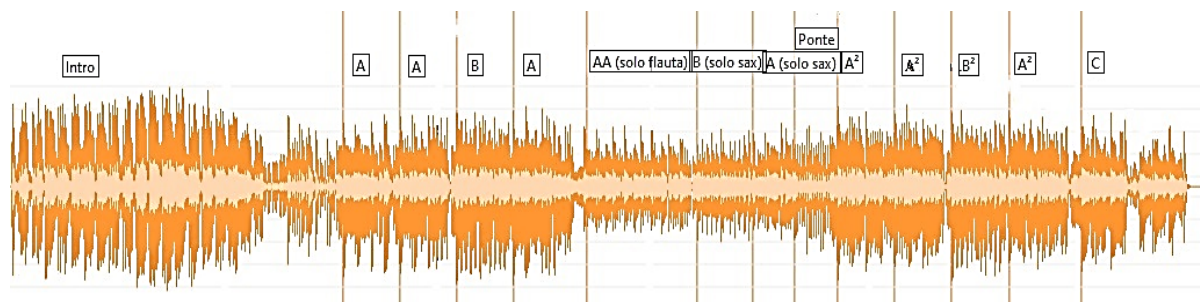


Fonte: Autor

Apesar de *Coisa n. 4* possuir uma forma simétrica, em que a sequência AABA se repete quando iniciam-se as improvisações, o desenho de onda acima não mostra indícios de simetria quando se trata das intensidades concernentes às duas aparições da parte B. Embora as duas partes B possuam a mesma instrumentação, a primeira aparição apresenta intensidade maior comparada com a segunda, indicando uma execução musical com irregularidades na relação forma e intensidade do fonograma. No quesito textural, percebe-se, por meio de análise aural, uma relação de assimetria entre as partes A¹ e A² do fonograma. A parte A² possui mais densidade instrumental que a parte A¹ por conta da entrada dos sopros de acompanhamento rítmico-harmônico (sax alto, sax tenor e trompa) e da flauta dobrando em duas oitavas acima a melodia principal já executada pelo trombone. No entanto, o desenho de onda de *Coisa n. 4* indica que a assimetria textural não é acompanhada quando se trata de intensidade, pois as partes A¹ e A² têm intensidades bem próximas.

A composição *Coisa n. 5* possui a estrutura de partes AABA que, assim como em *Coisa n. 4*, pode ser relacionada à forma binária circular ou forma canção. Entretanto, há uma compactação desse modelo em *Coisa n. 5*, visto que as partes possuem metade da quantidade padrão de compassos. A soma 4 + 4 + 4 + 4 (AABA) substitui a configuração tradicional 8 + 8 + 8 + 8 da forma canção. Abaixo (figura 11), há o esquema formal da peça tal como se encontra gravada, enquanto fonograma, no LP *Coisas*, dotada das seguintes partes: Introdução – A – A – B – A – A + A (solo flauta) – B (solo sax) – A (solo sax) – Ponte (modulação) – A² - A² - B² - A² - C. O fonograma possui a duração total de 2'47".

Figura 11 – *Coisa n.5*. Desenho de onda do canal principal.



Fonte: Autor

As relações de intensidade entre as partes A e B são quase equivalentes, permanecendo em A² e B², sem contraste. Essa dinâmica se distancia da tradição musical que torna comum, na forma canção (AABA), a prática composicional de se fazer a parte B como contrastante em relação à parte A, abarcando o aspecto da intensidade. Ainda que as partes A² e B² sofram um acréscimo de intensidade, provavelmente por conta da modulação que é preparada na ponte, a relação de simetria se mantém. Na introdução, percebe-se, por meio do desenho de onda, que há a concentração dos maiores níveis de intensidade de todo o fonograma. Isso também se constitui como um elemento de desvio da tradição que envolve a forma canção, a qual tem na introdução, geralmente, os menores índices de intensidade, ao passo que reserva os maiores para as partes A ou B, a depender. Além disso, a introdução de *Coisa n. 5* apresenta, a partir da escuta, a textura mais densa do fonograma, estabelecendo, dessa maneira, uma relação diretamente proporcional à intensidade, ou seja, é a parte que possui mais intensidade e mais densidade. A textura da introdução resulta da combinação entre melodia principal (flauta, trompete, sax alto e sax tenor), miolo (trompa e trombone), *ostinato* (sax barítono, trombone baixo e contrabaixo) e percussões.

Assim, a análise das estruturas formais a partir dos parâmetros de dinâmica e textura revela duas importantes implicações: i) a visualização dos desenhos de onda das gravações permite uma compreensão mais detalhada da obra, entendida por meio do resultado sonoro efetivo inscrito no fonograma; ii) os desenhos de onda permitem melhor descrição de fenômenos ligados à compreensão aural e que extrapolam os aspectos puramente abstratos da descrição formal em seções.

Encerrando a análise aural aqui proposta, a seguir será realizada uma investigação nas harmonias dos fonogramas a partir da hipótese de que há um hibridismo harmônico engendrado nesse repertório, em que a utilização do modalismo e do tonalismo é pensada por meio das estruturas formais. A concepção harmônica modal é heterogênea, apresentando diferentes usos e entendimentos musicais, e configura-se a partir de múltiplas possibilidades. Segundo Freitas (2008, p. 455), “o *modal* é parte de um conjunto mais

amplo, sua compreensão depende de diferenciações (...) das diversas concepções teóricas e realizações artísticas que (...) expressam sentidos alternativos e muito diferentes”. Na música popular, os usos do modalismo possuem grande relevância dentro do jazz, especificamente a partir da década de 1950 por meio do *modal jazz*, tendo como expoente Miles Davis (FREITAS, 2008, p. 454; TINÉ, 2008, p. 48). De acordo com Tiné (2008, p. 50), no *modal jazz* as composições evitam as relações harmônicas V-I (dominante-tônica) e II-V-I (subdominante-dominante-tônica), pois remetem ao tonalismo, e possuem acordes com muitas extensões, ao ponto de saturação. No âmbito sociocultural, o *modal jazz* integra, segundo Freitas (2008, p. 454), um diálogo cultural transatlântico, em que a música oriunda da dispersão gerada pela diáspora negra entra em atrito com a narrativa culta europeia. A partir dos anos 1950, o *modal jazz* se disseminou e se fundiu com outras práticas musicais modais, não necessariamente pertencentes ao jazz, a exemplo das escalas nordestinas, caracterizando um panorama multicultural do modalismo em sua relação com o território (FREITAS, 2008, p. 455).

Ao investigar o modalismo na música brasileira a partir de manifestações étnicas e populares do Nordeste com o objetivo de relacioná-lo com as composições da chamada MPB na década de 1960, Tiné (2008, p. 156) apontou procedimentos harmônicos ligados ao modalismo brasileiro que se aproximam do *modal jazz*. De acordo com o autor, o primeiro procedimento é o da cadência modal, em que “a totalidade do tema ou melodia não está harmonizada de maneira a pertencer exclusivamente a este ou aquele modo, mas que, no momento cadencial (...) a sucessão harmônica se dá de maneira a evitar a relação D-T (dominante – tônica)” (TINÉ, 2008, p. 156). Outro procedimento é o da cadência tonal em melodias modais, no qual a melodia pertence a um modo e a harmonia realiza, no momento cadencial, uma tonalização por meio da relação D-T ou por cadências de engano. Tiné (2008, p. 158) analisou a relação entre conteúdo e material dos repertórios e observou nítidas aproximações entre o pentatonismo e a temática afro-brasileira. Sobre os aspectos rítmicos ligados ao modalismo, Tiné (2008, p. 162) notou a forte presença de ritmos de matriz africana nos repertórios analisados. Esses ritmos são guiados por *timelines*, sendo sua existência na música brasileira uma expressão direta da rítmica da África ocidental, que são chamados de “toque” pelos músicos de tradição oral e são executados por instrumentos percussivos agudos (LACERDA, 2005, p. 213-219 *apud* TINÉ, 2008, p. 162).

A sequência harmônica Im7 – Vm7 marca um ponto importante na relação entre modalismo e música de matriz africana. Tiné (2008, p. 150) versa sobre o aspecto específico das melodias pentatônicas possuírem a harmonização Im7 – Vm7 na maioria do repertório modal que ele analisou, incluindo *Coisa n. 1*. Segundo o autor: “no aproveitamento do

gênero pentatônico, a cadência harmônica (...) que mais se utilizou foi a $Im7 - Vm7$ (...)” (TINÉ, 2008, p. 150). Freitas (2010, p. 115) desenvolve uma discussão sobre o quinto grau menor do campo harmônico (Vm) e sua possível função de dominante menor, uma vez que foge ao padrão de dominante maior com sétima ($V7$), sem o trítone gerado pelo intervalo entre a terça maior e a sétima menor típico do tonalismo. Segundo o autor, o Vm tem função dominante, porém é uma dominante peculiar e desviante, pois está fora da teoria harmônica tonal e é oriunda de repertórios populares e étnicos (FREITAS, 2010, p. 119).

Partindo para a análise do material empírico, os fonogramas *Coisa n. 1* e *Coisa n. 4* possuem a sequência harmônica $Im7 - Vm7$ na parte A. Por meio do violão executando os acordes, a sequência com a dominante menor fica explícita em *Coisa n. 1* (figura 12).

Figura 12 - *Coisa n. 1*. Modalismo na parte A (0'11" - 0'17").



Fonte: Autor

Já em *Coisa n. 4* (figura 13), o *ostinato* sugere os graus $Im7$ e $Vm7$ no centro de Dó menor. O $Vm7$ é estabelecido pela terça menor no baixo, logo depois indo para a fundamental.

Figura 13 - *Coisa n. 4*. Modalismo na parte A (0' - 0'04").



Fonte: Autor

Em *Coisa n. 9* (figura 14), o modalismo aparece na parte A por meio de variações do centro em Fá menor, situado no modo dórico, em que a sexta é maior. A nota Ré natural é utilizada tanto na harmonia, integrando o acorde $Fm6$, quanto pela melodia, através da nota de chegada da anacruse.

Figura 14 - *Coisa n. 9*. Modalismo na parte A (0'10" - 0'21").



Fonte: Autor

A harmonia modal na parte A contrasta com o tonalismo explicitado na parte B dos fonogramas *Coisa n. 1*, *Coisa n. 4* e *Coisa n. 9*, gerando um tratamento harmônico híbrido. Em *Coisa n. 1* (figura 15), a cadência tonal se apresenta no acorde A7(b13), dominante maior principal de Dm7, reforçada pelo Dó sustenido na melodia.

Figura 15 – *Coisa n. 1*. Tonalismo na parte B (0'27" – 0'38").

The musical score for *Coisa n. 1*, part B, is presented in two staves in bass clef with a 2/4 time signature. The top staff contains two measures with chords Gm7 and F7M. The bottom staff contains three measures with chords Em7, A7(b13), and Dm7. The melody in the top staff includes a D3 note with a sharp sign, indicating a D major triad with a lowered 13th.

Fonte: Autor

A cadência tonal se apresenta na parte B de *Coisa n. 4* (figura 16) através dos acordes D7(b9) e G7(b9), atuando como dominante maior secundária de Gm7 (quinto grau menor) e dominante maior principal de Cm7, respectivamente ¹⁰.

Figura 16 – *Coisa n. 4*. Tonalismo na parte B (1'10" – 1'25").

The musical score for *Coisa n. 4*, part B, is presented in two staves in treble clef with a 4/4 time signature. The top staff contains four measures with chords Fm7, Fm6, Fm(#5), and Fm. The bottom staff contains five measures with chords D7(b9), Gm7, Fm7, G7sus, and G7(b9). The melody in the top staff includes triplet markings.

Fonte: Autor

E em *Coisa n. 9* (figura 17), o tonalismo presente na parte B se expressa, também, por meio da dominante maior principal, acorde C7(#9), e pela seqüência II m7 – V7 – I para o III7M do campo harmônico de Fá menor.

¹⁰ Ainda que o acorde D7(b9) apresente a dubiedade da nona aumentada (#9) contida na melodia por meio da nota Fá natural, considera-se a sua função de dominante maior com extensão alterada, em que as notas Fá natural e Fá# são executadas simultaneamente.

Figura 17 – *Coisa n.9*. Tonalismo na parte B (0'56" – 1'15").

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time, key of F major (three flats). The first staff contains four measures with chords: Bbm7, Eb7(9), Ab7M, and Ab6. The second staff contains three measures with chords: Abm7, G7(b13), and C7(#9). The melody consists of quarter and eighth notes, with some rests.

Fonte: Autor

Observando a relação entre harmonia e melodia, a frase contida na melodia principal da parte A em *Coisa n. 9* (figura 18) é construída como período, apresentando uma ideia básica estendida de três compassos, por conta da anacruse, e uma ideia contrastante de dois compassos, de tamanho padrão. O tema utiliza o modo dórico de Fá, que é enfatizado pelo repouso na nota característica (sexta maior – Ré natural) com duração de mínima no primeiro compasso de ambas as partes.

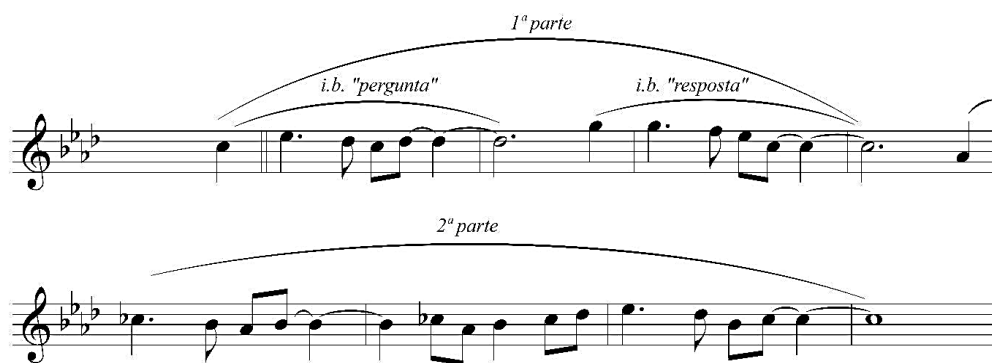
Figura 18 – *Coisa n.9*. Melodia principal da parte A (0'10" – 0'21").

The image shows a single staff of musical notation in 4/4 time, key of F major (three flats). The melody starts with an anacrusis (two eighth notes). A bracket labeled 'ideia básica' spans the first three measures, which include a triplet of eighth notes. A second bracket labeled 'ideia contrastante' spans the last two measures, which also include a triplet of eighth notes. The melody ends with a whole note.

Fonte: Autor

Já na parte B de *Coisa n. 9* (figura 19), a frase de oito compassos com anacruse apresenta, de início, um modelo que é variado na segunda metade, na qual há a criação de novos contornos melódicos transpostos uma terça maior abaixo. A execução é feita em oitavas distintas pelo trompete e violoncelo. Pode-se dizer que a frase foi construída como sentença, uma vez que a primeira parte, formada pelos quatro primeiros compassos, apresenta duas ideias básicas do tipo “pergunta e resposta” com o intervalo de terça maior ascendente. E a segunda parte da frase continua as ideias inicialmente expostas adicionando novos elementos.

Figura 19 – *Coisa n.9*. Melodia principal da parte B (0'56" – 1'15").



Fonte: Autor

A análise harmônica realizada aqui neste tópico permitiu constatar, em primeiro lugar, um hibridismo harmônico modal/tonal nos fonogramas, na medida em que o material empírico revela que não há uso exclusivo do modalismo nas composições, tampouco do tonalismo. As relações harmônicas híbridas verificadas apontam para uma dupla dimensão da obra, em que a tradição musical de matriz africana, expressada por meio dos usos do modalismo, e as convenções europeias, detectadas nos procedimentos tonais, são planejadas no processo composicional independente dos fonogramas, antes das gravações. Desse modo, verifica-se que o hibridismo harmônico aqui detectado é articulado através das estruturas formais, visto que as partes A e B dos fonogramas se diferenciam mediante as concepções modais e tonais. Em segundo lugar, os elementos empíricos das transcrições analisadas indicam a presença de uma estrutura melódica de tradição europeia, representada pelos tipos de fraseologia periódica e sentencial. Por fim, é interessante notar a coexistência dessas formulações melódicas com uma harmonia modal de matriz africana na parte A de *Coisa n. 9*, em que a melodia principal e o acompanhamento harmônico são sobrepostos a fim de gerar uma ambivalência de estéticas sonoras no campo das alturas.

Análise visual

Este tópico dedica-se a investigar o aspecto visual do LP *Coisas*, levando em conta sua capa e contracapa como elementos constitutivos do produto LP. Esta parte do trabalho tem a função de acrescentar à discussão apresentada anteriormente a visualidades do disco, para além do aspecto sonoro *stricto sensu*, e parte da premissa de que a exploração dos aspectos imagéticos do LP pode lançar dados sobre os imaginários visuais que se constituíram na criação de tal produto fonográfico. Os elementos visuais, por sua vez, acrescentam camadas adicionais de sentido simbólico e direcionamento mercadológico aos discos, associando-se aos elementos aurais já abordados no tópico anterior. Dentro da área

de música popular e do design, os autores apresentados abaixo tratam as visualidades dos discos como importantes elementos de análise do produto LP, fornecendo caminhos interpretativos cruciais para este trabalho.

Jones e Sorger (1999) tratam do aspecto visual dos álbuns de música popular lançados, principalmente, durante a segunda metade do século XX ao investigarem a história e as abordagens analíticas do design das capas de discos. Os autores atentam para a importância e o poder que os consumidores atribuem à visualidade da música por meio das capas no período histórico analisado, uma vez que a música popular se utiliza de variadas formas de exposição nos meios massivos de comunicação para investir no estilo visual e se apresentar no mercado enquanto produto (JONES & SORGER, 1999, p. 68). Para além da função básica de embalar e proteger o suporte de uma gravação musical, os autores argumentam que as capas dos discos de música popular também funcionam como uma memória visual da obra musical encapada e como uma ferramenta de marketing (JONES & SORGER, 1999, p. 68). Na visão deles, o jazz estadunidense inspirou, a partir da década de 1950, um variado e sofisticado grupo de capas de discos, contando com abordagens vanguardistas de fotografia, ilustração e tipografia. As tentativas de unir os aspectos visuais aos musicais nas capas dos discos de jazz resultaram em um senso geral de estilo: os nomes dos artistas e os títulos das obras são apresentados com discrição e sutileza e os retratos dos artistas são mais diretos (JONES & SORGER, 1999, p. 74).

Gomes et al. (2015, p. 1888) apontam a tendência de as capas dos LPs de música popular apresentarem a fotografia do artista principal por meio de cortes fotográficos que trazem enquadramentos chamados de “feicismo”¹¹. Segundo os autores, as taxas de “feicismo” indicam “questões da personalidade e dos interesses do artista sobre o que o público deveria compreender” (GOMES et al., 2015, p. 1889). Assim, “nas taxas de ‘feicismo’ altas, onde o rosto toma quase toda área de impressão, o foco recai sobre os atributos intelectuais e da personalidade do indivíduo” (GOMES et al., 2015, p. 1889).

De acordo com Montore e Umeda (2014), a ideia de visualidade sonora do produto LP é entendida a partir da relação entre a concepção gráfica da capa e o conteúdo sonoro, formando-se na embalagem do disco um espaço de diálogo do consumidor com a música, ou seja, “o produto que a capa embala não é apenas o tangível do suporte, mas também o intangível de seu conteúdo” (MONTORE & UMEDA, 2014, p. 82). Para os autores, o trabalho do designer resume-se a traduzir na linguagem visual a atmosfera musical do disco,

¹¹ “Feicismo” é um calque linguístico do termo de língua inglesa *face-ism*, referenciando o rosto do artista (*face*, em inglês), cunhado pelas psicólogas Dane Archer, Debra Kimes e Michael Barrios em 1978.

associando os aspectos sonoros de volume, densidade, textura e timbre às características visuais, tendo a sinestesia como ferramenta (MONTORE & UMEDA, 2014, p. 82).

Diante dessa breve apresentação da literatura sobre análise visual de discos, o objetivo deste tópico é propor possibilidades de compreensão do acoplamento entre as dimensões visuais e aurais do LP *Coisas*, em contraponto com análise comparativa de outros discos do período. Parte-se da hipótese de que os elementos visuais estão dispostos para gerar um entendimento, portando-se como linguagem parcial, uma vez que a visualidade contida no disco busca sintetizar as propostas estilísticas do produto LP.

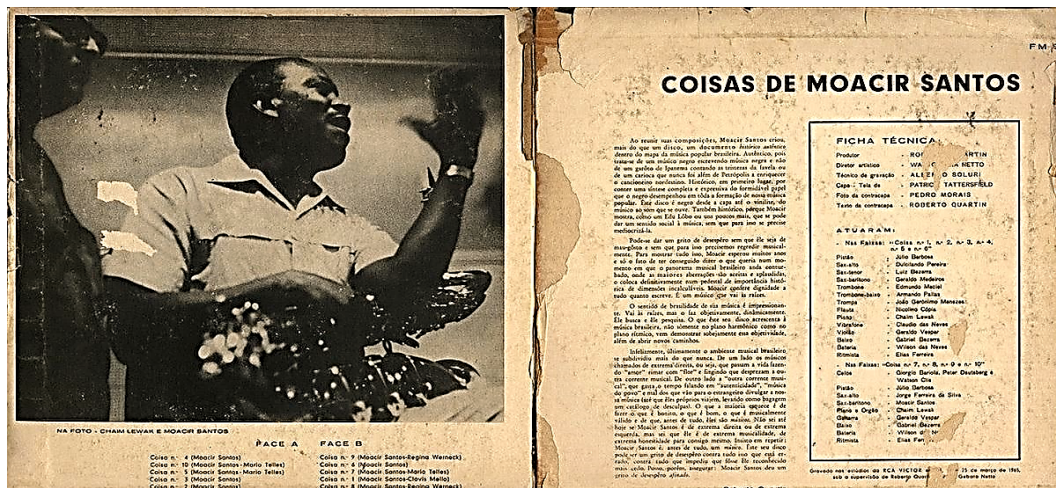
A capa do LP *Coisas* (figura 20), lançado pelo selo Forma, apresenta no aspecto gráfico textual apenas quatro informações curtas em vermelho: o nome da gravadora, o título do disco, o nome do artista e o tipo de mixagem (estéreo). A pintura da artista plástica Patrícia Tattersfield exibe Santos com um semblante sério, de boca fechada e olhar distante, e de perfil somente com uma parte da face iluminada, tendo o resto da cabeça escurecido a ponto de se misturar com o plano de fundo preto. Na contracapa (figura 21), o LP apresenta uma fotografia de autoria de Pedro Morais. Nela, Santos está gesticulando em estúdio, ao que parece, nos bastidores das gravações portando seu saxofone barítono ao lado do pianista atuante no disco, Chaim Lewak.

Figura 20 – Capa LP *Coisas* (1965).



Fonte: Discogs.com

Figura 21 – Contracapa LP *Coisas* (1965).



Fonte: Discogs.com

A artista Tattersfield também produziu as pinturas das capas de outros discos lançados pelo selo Forma durante a década de 1960, a exemplo das duas capas abaixo (figuras 22 e 23).

Figura 22 – Capa LP *BossaTrês em Forma* (1965), do grupo BossaTrês.



Fonte: Discogs.com

Figura 23 – Capa LP *Inútil Paisagem* (1964), de Eumir Deodato.



Fonte: Discogs.com

Nas duas figuras acima, entende-se a capa dos discos enquanto obra de arte, em que uma pintura estiliza a embalagem do produto LP, distanciando-a de uma representação realista do artista através de uma fotografia, por exemplo. Qual o objetivo de inserir uma obra de arte na capa de um LP de música popular? Como isso acarreta o direcionamento da escuta do disco? Nota-se que Tattersfield está seguindo, no LP *Coisas*, uma estética já adotada em outras capas do selo Forma, que consiste em construir um olhar artístico para o trabalho

musical. Nesse processo, pode-se inferir que a pintura na capa do LP *Coisas* acrescenta uma camada valorativa ao produto, distinguindo-o dos demais trabalhos do mercado à época. Dessa maneira, o ouvinte já encontra na embalagem do disco uma capa diferenciada que carrega uma pretensão artística em seu conteúdo musical, por meio de uma visualidade sonora que sugere “algo mais” do que um produto mercadológico de música popular.

As pinturas de Tattersfield remetem a uma determinada estética recorrente na produção gráfica de capas dos LPs de música popular, em que há uma obra de arte ao invés de uma fotografia. No esforço de buscar a referência que Tattersfield possa ter tido no seu processo criativo, encontrou-se na discografia de João Gilberto uma provável fonte. Abaixo (figura 24), a capa do LP *Getz/Gilberto* (1964) apresenta a pintura abstrata *Alla Africa*, de Olga Albizu, que se aproxima daquela feita por Tattersfield para a capa do LP *Inútil Paisagem* (1964), ilustrada na figura anterior. Interessante notar que as duas pinturas abstratas, tanto a de Albizu quanto a de Tattersfield, compõem capas de discos que têm como repertório composições de Jobim, que é um compositor atrelado a um imaginário musical de arte, erudição, prestígio e sofisticação.

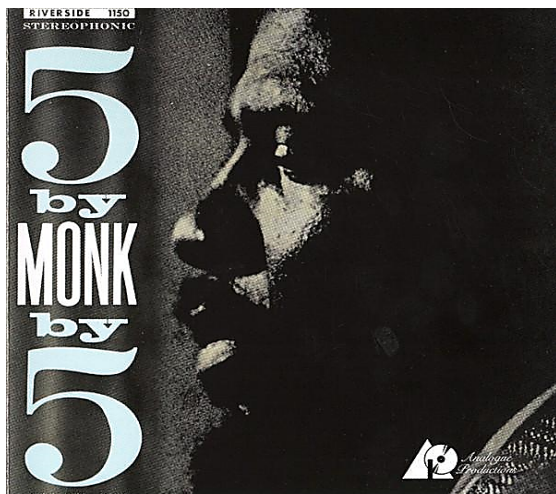
Figura 24 – Capa LP *Getz/Gilberto* (1964), de João Gilberto e Stan Getz.



Fonte: Discogs.com

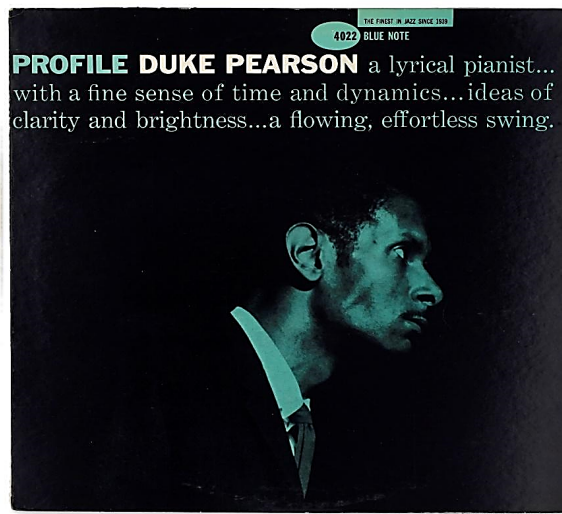
Ao observar as capas de alguns discos de jazz produzidos entre final dos anos de 1950 e meados dos anos de 1960, nota-se aproximações estéticas em suas capas que dialogam com a capa do LP *Coisas*, sobretudo no que concerne ao alto grau de feicismo. A seguir, serão expostas em ordem cronológica capas de quatro LPs de jazz (figuras 25 a 28) lançados nos EUA por três gravadoras (Riverside, Blue Note e Impulse) nas décadas de 1950 e 1960 antes do LP *Coisas* (1965).

Figura 25 – Capa LP *5 By Monk By 5* (1959), de Thelonious Monk.



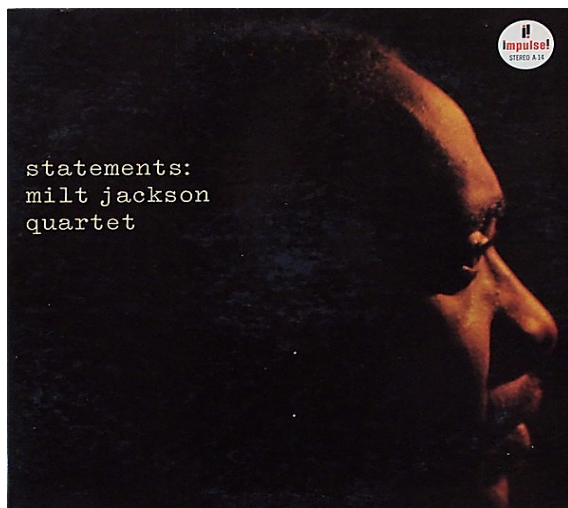
Fonte: Discogs.com

Figura 26 – Capa LP *Profile* (1959), de Duke Pearson.



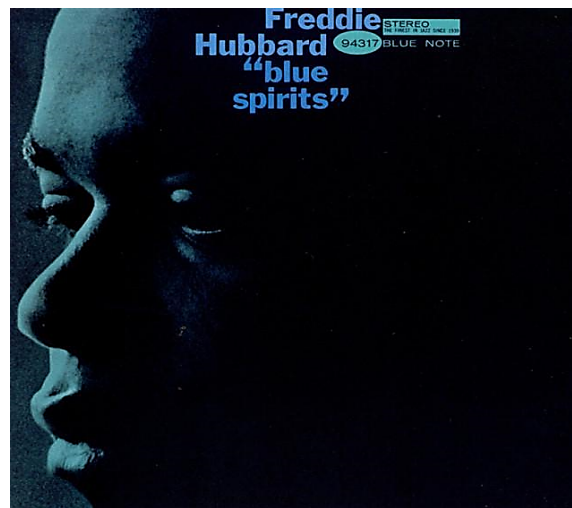
Fonte: Discogs.com

Figura 27 – Capa LP *Statements* (1962), de Milt Jackson Quartet.



Fonte: Discogs.com

Figura 28 – Capa LP *Blue Spirits* (1965), de Freddie Hubbard.



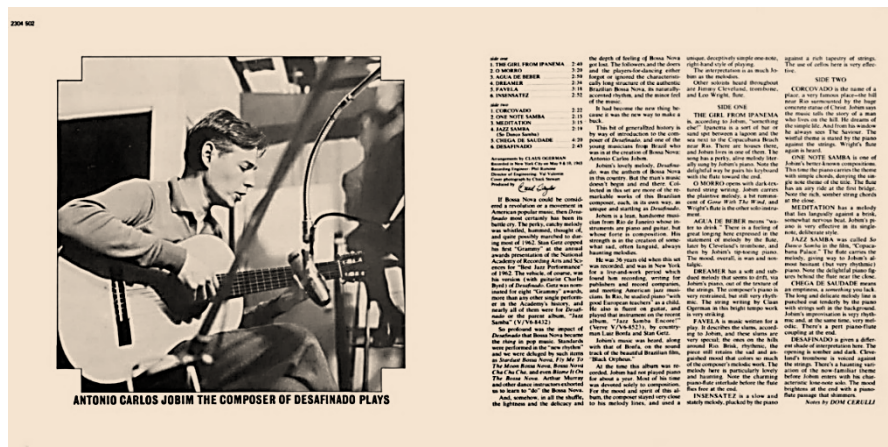
Fonte: Discogs.com

Observa-se, em primeiro lugar, as seguintes semelhanças com a capa do LP *Coisas*: a) rosto do artista em perfil; b) semblante sério e reflexivo, de olhar distante, sem contato visual com o espectador; c) boca fechada, sem sorrisos; d) plano de fundo predominantemente escuro; e) tratamento duo tônico (em duas cores) da imagem; e f) economia das informações textuais, indicando nome do artista, título do disco, nome da gravadora e tipo

de mixagem, basicamente. Em segundo lugar, nota-se que os rostos não estão integralmente expostos, havendo sempre uma parte oculta, seja por conta do ângulo ou da luz, configurando, por vezes, quase uma silhueta, com um contorno indefinido da cabeça. Outra convergência é a ausência de cor natural nas imagens, estando seja em espécies de sépia, em preto e branco ou com realces de azul e verde. Atrelado a isso, os retratos dos músicos sem a presença de seus instrumentos musicais no enquadramento e trajando roupas formais destacam a figura do artista compositor, centrado na sua obra, criando uma estética que remete ao ambiente do jazz estadunidense da costa leste, principalmente da cidade de Nova Iorque¹².

Com relação à contracapa do LP *Coisas*, a fotografia nela contida remete, em primeiro momento, às contracapas de dois discos lançados pela Verve Records e gravados em Nova Iorque: *The Composer of Desafinado Plays* (1963), de Jobim, e *Getz/Gilberto* (1964), de João Gilberto e Stan Getz. No primeiro (figura 29), a contracapa exibe o compositor Jobim nos bastidores das gravações em meio a cabos, pedestais e microfones, e no segundo (figura 30) a contracapa traz a fotografia de autoria de David Zingg, a qual reúne Gilberto, Jobim e Getz nos bastidores das gravações em um momento despojado de ensaio. A partir das contracapas abaixo, percebe-se uma provável intenção de construir um tipo de imaginário visual sobre informalidade na contracapa do LP *Coisas*, em que a fotografia de Santos nos bastidores suscita uma sensação de espontaneidade e indica movimento e interação dentro do ambiente de gravação do disco.

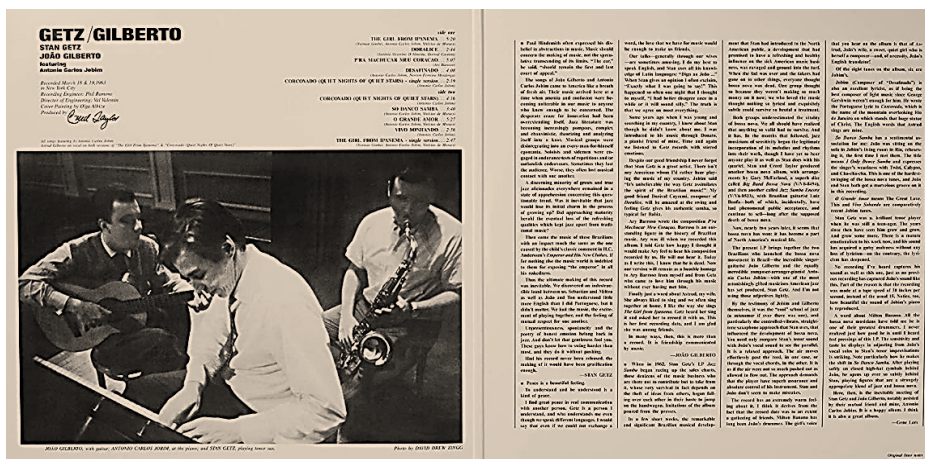
Figura 29 – Contracapa LP *The Composer of Desafinado Plays* (1963), de Tom Jobim.



Fonte: Discogs.com

¹² Todos os sete LPs ilustrados por suas capas foram gravados na costa leste estadunidense, seja na cidade de Nova Iorque ou em Englewoods Cliffs, no estado de Nova Jersey.

Figura 30 – Contracapa LP *Getz/Gilberto* (1964), de João Gilberto e Stan Getz.



Fonte: Discogs.com

Conclusão

Este artigo se dedicou a analisar alguns fonogramas do LP *Coisas* por meio das sonoridades pensadas em dupla dimensão, através dos aspectos aurais e escritos, além de discutir as interfaces entre os aspectos visuais e aurais, abordando a visualidade do disco como importante elemento simbólico e mercadológico dentro da música popular. A análise das sonoridades confirmou o entendimento dos fonogramas a partir de uma dupla dimensão, em que as composições planejadas via notação são acrescidas de estratos sonoros por meio das gravações em fonograma através de quatro parâmetros: rítmico, instrumental, formal e harmônico.

No primeiro, constatou-se que as *timelines* configuram-se como elementos rítmicos de estruturação dos fonogramas, transigindo oscilações nos andamentos ao flexibilizar o tempo nas execuções em conjunto para as gravações do disco. Atestou-se que, apesar de a função cumprida pelas *timelines* ser concebida através do arranjo escrito e planejado, a percepção aural por meio dos fonogramas evidencia a centralidade exercida por esses elementos rítmicos nas sonoridades, indicando a sua dupla dimensão. Por meio do parâmetro instrumental, analisou-se os procedimentos de mixagem adotados, envolvendo as espacialidades das instrumentações nos dois canais de gravação dos fonogramas. Concluiu-se que as mixagens dos fonogramas são manejadas a fim de distribuir as *timelines* em suas possibilidades espaciais e timbrísticas por meio dos canais sonoros, reforçando o papel substancial que esses elementos rítmicos possuem nas sonoridades. Através do parâmetro formal, a análise das estruturas formais dos fonogramas considerou os aspectos de dinâmica e textura e verificou-se uma hibridiz no uso dessas estruturas. As sonoridades dos fonogramas, entendidas através dos níveis de intensidade e densidade, revelaram

ambivalências com relação às estruturas formais, exprimindo simetrias e assimetrias. Por último, a análise sob o quarto parâmetro constatou a existência de certo hibridismo harmônico nos fonogramas que permeia usos do modalismo e do tonalismo articulados através das estruturas formais, gerando certa diferença entre as seções. A hibridez das harmonias demonstrou a ideia de uma dupla dimensão constitutiva da obra de Santos, encadeando as tradições musicais africana e europeia por meio de modalismos e tonalismos, respectivamente.

No último tópico, em que foram propostas possibilidades de compreensão do acoplamento entre as dimensões visuais e aurais, concluiu-se que a capa do LP *Coisas* transmite, através de sua visualidade, a ideia de um produto artístico que, embora circule no mercado fonográfico da música popular, ambiciona um *status* de exclusividade. A imagem de Santos em perfil traz elementos empíricos de um músico formal, intimista e centrado na sua obra, visto que está sem o porte de um instrumento, e a sua apresentação na forma de pintura reforça a condição de artista, estabelecendo uma espécie de filtro distintivo. Além disso, foi apurado que a aproximação com a estética da bossa nova e do jazz, por meio das referências visuais especuladas na concepção fotográfica da contracapa, sugere informalidade, despojamento e espontaneidade. Dessa forma, a análise visual do LP, a partir das interfaces entre sua capa e contracapa, aponta para um produto que vende a imagem de um músico que é híbrido. Na capa, Santos é apresentado, através de uma pintura, enquanto compositor sério, cerebral e formal que se propõe a fazer arte. Já na contracapa, ele é visto como um instrumentista informal, interativo e despojado, por meio de um registro fotográfico dos bastidores. Por fim, esse caráter híbrido construído sobre a imagem de Santos no LP *Coisas* provê uma aproximação do disco, através da ideia de refinamento presente na capa, com a música popular afro americana produzida na costa leste dos Estados Unidos, mais especificamente em Nova Iorque, durante as décadas de 1950 e 1960. E por meio da ideia de despojamento transmitida na contracapa, o disco remete às produções bossa novistas realizadas nos anos de 1960.

Referências

- AGAWU, Kofi. Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the “Standard Pattern” of West African Rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, California: University of California Press, v. 59, n. 1, p. 1-46, 2006.
- BAHIA, Sergio. Processos composicionais de Moacir Santos: subsídios para uma criação autoral. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- BAHIA, Sergio. Escrita e invenção: a dimensão prática na pesquisa em música popular brasileira. *Vórtex*, Curitiba, v. 5, n. 3, p. 1-23, 2017.

- BAHIA, Sergio. Moacir Santos' Mediations: a Look at His Dialog Between Harmonic Languages. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 38, p. 1-21, 2018.
- BONETTI, Lucas. A trilha musical como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- BONETTI, Lucas. Moacir Santos ghostwriter: a composição de trilhas musicais no período norte-americano. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.
- BONETTI, Lucas. A trilha de Moacir Santos para Os Fuzis no contexto das produções do Cinema Novo e a predominância do silêncio narrativo. *Música Hodie*, Goiânia, v. 20, 2020.
- BUTTERFIELD, Matthew. Music Analysis and the Social Life of Jazz Recordings. *Current Musicology*, New York: Columbia University Press, nos. 71-73, p. 324-352, 2002.
- DIAS, Andrea. Mais "Coisas" sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- DIAS, Andrea. Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.
- FRANÇA, Gabriel. Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- FREITAS, Sérgio Paulo. Que acorde ponho aqui? Harmonia, prática teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- GOMES, João. "Coisas" de Moacir Santos. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.
- GOMES, Luiz; Júnior, Marcos; Medeiros, Lígia; Santana, Valéria. Princípios para análises gráficas de capas de disco de vinil. In: 7º Congresso Internacional de Design da Informação, 2015, São Paulo. 1186-1198.
- JONES, Steve; SORGER, Martin. Covering music: a brief history and analysis of album cover design. *Journal of Popular Music Studies*, California, v. 11-12, n. 1, p. 68-102, 1999.
- MOLINA, Sérgio. A composição de música popular cantada – a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns nos pós-década de 1960. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MONTORE, Marcello; UMEDA, Guilherme. O design da bossa nova: visualidade sonora nas capas de Cesar Villela para a gravadora Elenco. *Estudos em Design*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 80-97, 2014.
- NKETIA, Joseph. African music in Ghana. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1963.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, São Paulo, USP, p. 87-109, 1999/2000/2001.
- TINÉ, Paulo. Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- VICENTE, Alexandre Luís. Moacir Santos, seus Ritmos e Modos: "Coisas" do Ouro Negro. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.
- VICENTE, Rodrigo. Música em Surdina: sonoridade e escutas nos anos 1950. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- ZARA, Gabriel. As escolhas de Moacir Santos para a formação instrumental de suas "Coisas". Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

Uma Carta aberta para Eunice Katunda: Considerações sobre um instrumento de uma corda só

Renata de Lima Silva (Kabilaewatala)
Universidade Federal de Goiás
renatazabele@gmail.com

José Luiz Cirqueira Falcão
Universidade Federal de Goiás
joseluzfalcao@hotmail.com

Resumo: Em 1952 a pianista, compositora, regente e arranjadora, Eunice Katunda (1915 – 1990), publicou, na Revista Fundamentos, o texto “Capoeira no Terreiro de Mestre Waldemar”, em que narra suas impressões sobre essa arte negra, com atenção aos seus aspectos musicais e com aguçada crítica ao pensamento elitista de que nas culturas populares não há criação artística. Tendo em vista a importância de se divulgar a história e o pensamento de mulheres musicistas, como forma de reparar a injustiça histórica da invisibilização deste gênero, escrevemos uma carta para Eunice Katunda, utilizando a licença poética do campo da arte, para discutir aspectos por ela apontados no referido texto, sobretudo a ideia de que o berimbau seria um “instrumento musical limitado”.

Palavras-chave: Eunice Katunda, berimbau, capoeira, decolonialidade

Letter to Eunice Katunda: considerations about a single string instrument

Abstract: In 1952, the pianist, composer, conductor, and arranger Eunice Katunda (1915 – 1990) published an article titled "Capoeira no Terreiro de Mestre Waldemar" in the Revista Fundamentos. In this text, she recounts her impressions of this Black art, focusing on its musical aspects and offering a sharp critique of the elitist notion that there is no artistic creation in popular cultures. Recognizing the importance of disseminating the history and thoughts of female musicians to rectify the historical injustice of their invisibility, we wrote a letter to Eunice Katunda. Using the poetic license of the artistic realm, the letter engages in a discussion of the points she raised in the mentioned text, particularly the notion that the berimbau would be a "limited musical instrument."

Keywords: Eunice Katunda, berimbau, capoeira, decoloniality

Da Introdução

Prezada Eunice

Onde quer que você esteja, esperamos que essa carta lhe encontre em paz. Você ainda não nos conhece e nós te conhecemos, em um primeiro momento, por intermédio de Frede Abreu, com quem certamente você já deve ter encontrado por aí para, pelo menos, um dedo de prosa. Tivemos o prazer de conhecê-lo antes de seu falecimento e acessar os materiais que ele produziu sobre capoeira, que aliás, são significativas contribuições para o campo. Sorte essa que não tivemos em relação a você, mas as escritas deixam marcas no tempo e promovem furtivos encontros.

É nesse intuito, o de deixar marcas e de promover encontros profícuos, que escrevemos essa carta, Eunice, tomando-a como interlocutora. Uma carta que, embora seja a ti destinada, remete à possibilidade de reverberar... Pois, assim como Frede Abreu promoveu nosso encontro com você, ou melhor, com a sua história, almejamos que essa missiva-acadêmica, ou se preferir, carta-artigo, possa também apresentar ele e você a outros leitores e outras leitoras.

Você e Frede tinham em comum o interesse pela cultura afro-brasileira. Frederico José de Abreu fez a passagem em 2013, aos 66 anos, relativamente cedo, todavia deixou para as novas gerações de capoeiristas uma valiosíssima obra materializada em artigos e livros sobre a capoeira, dentre eles: *Capoeiras - Bahia, Século XIX: Imaginário e Documentação*; *Nagé*; *Bimba é Bamba: a capoeira no ringue* e o famoso *O Barracão de Mestre Waldemar*. Foi por meio deste último, inclusive, que tomamos conhecimento do seu artigo, *Capoeira no Terreiro de Mestre Waldemar*, publicado em 1952, na Revista Fundamentos, uma revista paulista que está fora de circulação. Frede Abreu teve acesso ao seu artigo por intermédio de uma cópia a ele apresentada pelo poeta e capoeirista Heitor Brasileiro.

Ficamos bastante impressionados com a acuidade de algumas de suas análises sobre o que você presenciou no terreiro de Mestre Waldemar, e mais impressionados ainda, com a sua história. Em todas as referências sobre você que encontramos é unanimidade a sua dedicação e o seu “comprometimento como pianista, compositora, regente, pesquisadora e artista politicamente engajada” (ZANI, SILVA, CANDIDO, 2019, p. 134).

Apesar de não termos tido conhecimento de sua história antes, constatamos em artigo acadêmico (ZANI, SILVA, CANDIDO, 2019), em dissertação de mestrado (CANDIDO, 2017) e em sua biografia (KATER, 2001), que você foi uma mulher à frente do seu tempo. Pois como observam ZANI, SILVA, CANDIDO (2019, p. 134):

[...] é preciso ressaltar que a carreira profissional de Eunice passou por grandes mudanças e obstáculos por ser mulher e ter se profissionalizado na primeira metade do século XX no Brasil – ou seja, antes das principais conquistas feministas que emergiram [...] nas últimas décadas do século XX. Ainda hoje, no século XXI, as mulheres brasileiras enfrentam dificuldade em associar papéis como os de esposa e/ou mãe com atividades como as de pianista, compositora, estudante, professora, regente, e tantas outras.

Pois é, Eunice! Embora já tenham se passado algumas décadas e já termos atravessado a virada do século XX, as situações enfrentadas atualmente pelas mulheres ainda são bem semelhantes às de sua época. O que, sem dúvida, incide no fato de histórias e produções de mulheres como você serem pouco divulgadas e historicizadas. A despeito disso, Eunice, na ânsia de saber mais sobre ti, encontramos trabalhos acadêmicos de bastante qualidade e sensibilidade. Além dos já citados, vale mencionar também o artigo escrito por Angela Luhnig (2020), que trata de suas correspondências com o fotógrafo e antropólogo Pierre Fatumbi Verger, entre os anos de 1956 a 1968. Que alegria foi saber que você também gostava de escrever cartas e, mais ainda, de depararmos com a sua auto-apresentação:

Sou uma compositora e pianista brasileira que andei por vários caminhos em busca de minha música. Avancei pela escola dodecafônica e recuei a tempo, reconhecendo que nem ali se encontrava a identidade de minha natureza com a música. E afinal vim a encontrar a fonte que sempre me atraía e que reside no centro mesmo dessa tradição africana que, em nós, é mais forte que tudo o mais, e que continua viva e pura nos ritmos, nos gestos, na alegria bárbara e pungente desse candomblé baiano onde se abriga uma música de pureza comparável àquela música tão longínqua e no entanto tão próxima de nós, brasileiros: a música grega, primitiva... foi essa descoberta maravilhosa, feita agora na Baía, exatamente no momento em que necessitava dela, por me encontrar em plena fase de criação (mergulhada na composição de uma música para teatro, baseada num velho conto da tradição nagô-brasileira), que me impulsionou a escrever-lhe [sic] (KATUNDA, 22 fev. 1956, *in*: LUHNING, 2020, p. 2).

É possível perceber em seu diálogo e amizade com Pierre Verger e em sua biografia o seu interesse pela cultura afro-brasileira, em especial o candomblé e como isso influenciou o seu processo de criação. Ademais, é bastante interessante perceber a partir de suas próprias palavras, em outro trecho de carta escrita a Verger, que seu interesse pelo candomblé extrapolou as questões profissionais:

Meu interesse pelo candomblé não está limitado ou condicionado a um interesse mediatista, de música. É mais humanístico, mais amplo que uma simples curiosidade documentária; não é um impulso maníaco de catalogar e classificar. Nem é sede de êxito [...] a influência benéfica disso se tem revelado de maneira difusa; não se limita só ao campo da música, embora o que esteja produzindo agora, em música, se revele mil vezes melhor do que eu fazia antes (KATUNDA, 1957 *in*: LUHNING, 2020, p. 10).

Sua relação de amizade com o francês radicado na Bahia e o engajamento de ambos na compreensão e divulgação das tradições afro-brasileiras foram temas explorados com fôlego e rigor por Luhning (2020), mas, como candomblé e capoeira “se come no mesmo prato”, como dizem os velhos mestres, é deste segundo tema que aqui iremos tratar.

Eunice, somos uma dupla de praticantes de capoeira e pesquisadores dessa arte negra e o seu já mencionado artigo nos chamou a atenção logo nas primeiras linhas, pela sua defesa contundente da capoeira como forma de arte. Permita-nos reproduzir suas palavras escritas há mais de sete décadas.

Todo artista que não acredita no fato de que só o povo é o eterno criador, que só dele nos pode vir a força e a verdadeira possibilidade de expressão artística, deveria assistir a capoeira baiana. Ali a força criadora se evidencia, vigorosa, livre dos preconceitos mesquinhos do academismo [sic], tendo como lei primordial e soberana a própria vida que se expressa em gestos, música e poesia. Ali se exprime a vida magnífica e bela, em nada prejudicada pela capacidade limitada dos instrumentos musicais primitivos, aos quais se adapta sem ser por eles diminuída (CATUNDA, 1952, *in*: ABREU, 2003, p. 63).

Embora discordemos que os instrumentos da capoeira tenham capacidade limitada, nos cativa a sua observação acerca da força criadora da capoeira. Dizemos isso pois, nas narrativas sobre manifestações da cultura afro-ameríndia, é justamente o elemento da criação que, muitas vezes, é posto em oposição à ideia de tradição, o que acaba por aprisionar fenômenos como a capoeira na categoria folclore.

A perspectiva folclorista aponta para a importância da manutenção da memória dos saberes e fazeres populares, no entanto, essa abordagem, muitas vezes, baseia-se fortemente na ideia de que as culturas consideradas tradicionais seriam culturas atreladas ao passado e com a modernidade, tenderiam a desaparecer - como criticou Renato Ortiz (1992), em sua clássica obra, *Cultura Popular: Românticos e Folcloristas* - como se não houvessem pessoas fazedoras dessas culturas com potencial criativo suficiente para as adaptações, recriações e novas criações.

Tanto é, cara Eunice, que, dos idos tempos do Barracão do Mestre Waldemar para cá, muita coisa mudou na capoeira e ficamos muito contentes em afirmar que, além dela não ter sido extinta, ela se multiplicou. Nos isentamos nessa missiva de opinar se essas mudanças foram de perdas ou de ganhos, pois não queremos parecer demasiadamente apegados ao passado e nem mesmo acrílicos em relação às novas abordagens acerca das tradições populares. Mas te contaremos as novidades da capoeiragem. Assim, você pode tirar as suas conclusões.

Notícias da Capoeira do Brasil

Nesses setenta anos transcorridos desde a publicação de seu artigo, a capoeira passou por muitos processos de transformação. Por volta da década de 1970, assistimos um certo esmorecimento da Capoeira Angola decorrente, entre outros aspectos, da morte e do adoecimento de muitos dos chamados "velhos mestres", categoria da qual faz parte o afamado Mestre Pastinha, que morreu em 1981 e o Mestre Waldemar, que faleceu em 1990. Entretanto, vimos, logo em seguida, a partir da década de 1980, um vigoroso processo de retomada da visibilidade da Capoeira Angola, em que mestres como João Pequeno e João Grande (discípulos de Mestre Pastinha) voltaram à ativa com a capoeira, estimulados por figuras como Frede Abreu e Mestre Moraes. Este último fundou em 1980 o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), trazendo para a Capoeira Angola um discurso forte e contundente de afirmação dessa especificidade.

Sabe Eunice, ocorreu também em meados de 1980 a participação de algumas lideranças da Capoeira Angola nos Jogos Escolares Brasileiros (JEB's). A inserção da capoeira nos JEB's se deu exatamente quando se iniciava o processo de redemocratização do Brasil, após 21 anos de Ditadura Militar. Essa inserção da capoeira em um representativo evento do esporte estudantil no Brasil, à época, contribuiu significativamente para que a Capoeira Angola, que até então encontrava-se quase que restrita a Salvador e ao Recôncavo Baiano, se tornasse mais difundida.

Nesse momento, a capoeira já tinha iniciado o seu processo de escolarização, ou seja, ela começava a ser inserida como disciplina escolar em alguns estados brasileiros e no Distrito Federal que, por sua vez, já contava com um programa de inserção da capoeira nas escolas públicas da capital, os chamados Centros de Aprendizagem de Capoeira (CAC) (FALCÃO, 2004). Vale mencionar, por exemplo, que na edição de 1987 dos referidos Jogos, realizada em Campo Grande - MS, a figura do árbitro é substituída pela figura do jurado. "Velhos Mestres" da Capoeira Angola, dentre eles, os mestres João Grande, João Pequeno, Caiçara e Paulo dos Anjos, participaram como jurados deste evento e contribuíram para uma maior divulgação da Capoeira Angola em todo o Brasil.

Além disso, Eunice, gostaríamos também de chamar a sua atenção para o impressionante processo de internacionalização da capoeira a partir da década de 1970. Na época em que publicou o seu texto, em 1952, se iniciou um expressivo fluxo de capoeiristas para fora do país, a partir, sobretudo, de Salvador e do Rio de Janeiro. Mas, foi a partir da década de 1970 que ocorreu uma verdadeira avalanche de capoeiras brasileiros para o exterior. Como era de

se esperar, como consequência desse processo, ocorreu também um contra fluxo de estrangeiros que passaram a viajar para o Brasil para praticar e pesquisar a capoeira.

Nesta carta já citamos alguns entusiastas da cultura negro-baiana, como é o caso de seu amigo Pierre Verger e nosso “camarada” Frede Abreu, mas no tocante ao assunto da internacionalização da capoeira não podemos deixar de citar uma figura que talvez você até tenha cruzado na Bahia, a jovem Emília Biancardi, hoje uma senhora de 91 anos.

Emília Biancardi desenvolveu um sólido trabalho como etnomusicóloga e é também uma referência para os estudos da história da dança afrobaiana. Em 1962 fundou um grupo de performance artística que mais tarde passou a ser chamado de Grupo Folclórico Viva Bahia, com o interesse de pesquisar e realizar projeção estética de manifestações tradicionais, dentre elas, a capoeira (FERRAZ, 2012). Dona Emília se aproximou de alguns mestres, tais como Mestre Pastinha da Capoeira Angola e Mestre Popó do Maculelê, para construir o repertório de sua companhia.

Entre os mestres de capoeira, as pessoas ligadas ao candomblé e os mestres das manifestações populares tradicionais, Biancardi buscava informantes e performers para criação das coreografias. Com o objetivo de garantir maior autenticidade às manifestações reproduzidas e encenadas, ela convidou estes “portadores do folclore” para participarem do Viva Bahia e ensinar os passos coreográficos apresentados. O grupo, focado na pesquisa, organização e reprodução das danças típicas encenadas nos palcos de Salvador, aos poucos, trocou as exibições escolares por aclamadas apresentações em teatros, televisão e performances internacionais nos anos 1970 e 1980. Durante sua existência, o grupo viajou pela América do Sul, Europa, EUA, Oriente Médio e África, além de ter lançado três LPs, gravados durante as encenações. As apresentações foram apoiadas pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil e pela Bahiatursa, enquanto outras turnês foram patrocinadas por empresários e organizadores de diversos festivais (FERRAZ, 2012, p. 153).

No fim da década de 1970 o grupo excursionou para a Europa e naquele momento alguns capoeiristas ficaram por lá para trabalhar com a capoeira. É importante frisar que Biancardi, por intermédio do Viva Bahia, além de ter aberto as portas de capoeiristas para Europa, também influenciou no processo de espetacularização da capoeira, isto é, a adaptação da capoeira para o palco e a sua conjunção com o maculelê, samba de roda e puxada de rede.

É camarada Eunice, a essa altura do nosso relato você já deve ter se dado conta que com esse processo de internacionalização, a capoeira entrou mais intensamente em uma lógica de mercado, o que acarretou uma intensa mobilidade, inumeráveis narrativas, fricções e tensões envolvendo incontáveis propostas, projetos e modelos de capoeira, que abarcam desde a Capoeira Regional à chamada Capoeira Contemporânea, que por vezes serve

convenientemente a diferentes consumidores. Esse espectro é provido por grandes grupos que operam com a capoeira em uma lógica mercadológica de franquia. Embora essa não seja, em geral, a característica da Capoeira Angola, essa dinâmica acaba respingando nela.

Independentemente de perspectivas e de distintas opiniões, esse movimento de internacionalização da capoeira vem contribuindo de forma expressiva para a ampliação de estratégias de continuidade e de crescimento dessa manifestação cultural no Brasil e no mundo, inclusive para garantir condições de vida de muitos trabalhadores e trabalhadoras da capoeira.

Para você constatar a dimensão desse fenômeno da internacionalização da capoeira, estimativas apontam que experiências sistematizadas envolvendo essa manifestação da cultura afro-brasileira são verificadas em mais de 160 países, em todos continentes e que ela se tornou a principal difusora da língua portuguesa no mundo (IPHAN, 2015). Isso não é pouca coisa, Eunice, você não acha?

Imaginamos que esses dados sejam surpreendentes para uma pessoa que conheceu a capoeira na década de 1950. No entanto, Eunice, estudos sobre a internacionalização da capoeira no contexto da globalização demonstram que esse processo não é nada pacífico e, como você pode imaginar, é carregado de contradições.

Bem, Eunice, tem ainda um outro movimento que vem redimensionando o panorama da capoeira no Brasil. Trata-se da sua relação com o Estado nas duas primeiras décadas do século XXI, a partir de políticas públicas que contribuíram para o seu processo de patrimonialização.

Esse movimento começou a tomar fôlego quando, numa Assembleia das Nações Unidas, realizada em Genebra, no dia 19 de agosto de 2004, o então Ministro da Cultura do Brasil, o internacionalmente reconhecido cantor e compositor, Gilberto Gil, proclamou para representantes de mais de cem nações e para a mídia global que “não foi fácil para a capoeira colocar o pé no mundo e transformar-se numa arte planetária” e que: “muitas foram as adversidades enfrentadas ao longo da história: preconceitos sociais e raciais, perseguições policiais e rejeição das elites” (MOREIRA, 2004, p. 1-2).

Esse episódio, além de se constituir numa vitrine midiática que promoveu grande visibilidade à capoeira para diplomatas do mundo inteiro, alertou aos presentes para a necessidade de adoção de políticas públicas direcionadas às artes populares. Na ocasião, na condição de Ministro da Cultura do Brasil, o baiano Gilberto Gil deu oportuno exemplo e tomou para si a responsabilidade de implantar políticas públicas para a capoeira por meio de programas de alcance nacional como o *Capoeira Viva* e o *Iê Viva meu Mestre*. Segundo Costa (2010), o

Ministério da Cultura do Brasil empreendeu uma série de iniciativas que estimularam a prática e a preservação da capoeira, e principalmente, estabeleceram um tardio diálogo entre o governo e a comunidade da capoeira.

Pois é, Eunice, é no mínimo curioso constatar o fato de que o mesmo Estado que criminalizou a capoeira e os seus praticantes, no final do Século XIX, passou a promover políticas públicas para a valorização e a salvaguarda desta manifestação cultural no início do Século XXI. Nesse sentido, é importante considerar que se tratou de um momento histórico e político específico do país e ponderar que quanto mais democrático for o governo, maiores são as chances de valorização dos saberes e fazeres afro-ameríndios e de seus fazedores e fazedoras. Todavia, como você bem sabe, o Estado é um campo de disputas e tensionamentos entre forças conservadoras e progressistas, tanto é que, nos últimos anos (2016 - 2022) passamos no Brasil por um verdadeiro desmonte das políticas públicas em todas as esferas da vida social, com grande impacto na Cultura e na Educação, mas isso também é conversa para uma outra carta.

Voltando ao tema, como consequência desses estratégicos movimentos no âmbito da política pública, no dia 21 de outubro de 2008, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura (MinC), responsável por zelar pelo patrimônio cultural brasileiro, realizou o registro da Roda de Capoeira e o Ofício do Mestre de Capoeira como patrimônios imateriais da cultura brasileira, cumprindo a decisão proferida pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural na 57ª reunião, realizada em 15 de julho de 2008 (IPHAN, 2008).

Seis anos depois, no dia 26 de novembro de 2014, ainda em meio às comemorações do Dia Nacional da Consciência Negra (20 de novembro), a capoeira foi reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, na 9ª Sessão do Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda, realizada em Paris pela UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (IPHAN, 2015).

Embora esses registros de reconhecimento, nacional e internacional, possam ser considerados movimentos de valorização da capoeira, na prática, isto ainda tem pouco impacto na vida concreta de milhares de anônimos e anônimas que se envolvem e, por vezes, se enroscam com essa manifestação no dia a dia. Pois, o fato é que a relação do Estado com a capoeira, até o alvorecer do século XXI, oscilou entre a repressão, o desprezo e a folclorização.

Caríssima Eunice, tem ainda um outro tema que envolve a prática da capoeira, que para nós é muito caro e que provavelmente a você também seja sensível. Como praticantes, temos

acompanhado o crescimento de debates sobre a presença e valorização das mulheres na capoeira, como também de movimentos de capoeira engajados na luta antissexista e na criação de espaços para que as mulheres e corpos dissidentes possam praticar capoeira. Não sabemos se à época de sua visita ao Barracão de Mestre Waldemar você chegou a ver alguma mulher jogando, tocando e cantando. Se havia mulheres, certamente eram muito poucas. Nos últimos anos têm ocorrido alguns movimentos que se propõem a uma nova mirada para a história da capoeira, ao questionar as invisibilidades construídas acerca da presença da mulher nesse contexto. Embora saibamos que a capoeira, desde a sua consolidação no espaço urbano, tem sido majoritariamente praticada por homens, a quem, historicamente, foi permitido espaço da rua - onde a capoeira se desenvolveu - um olhar mais atento é capaz de enxergar aquilo que as narrativas feitas por homens deixaram escapar. Sobre isso, Mestra Janja (Janja Araújo) comenta:

As mulheres na capoeira desde sempre foram/são energia criativa ao enfrentarem um universo marcado pelo ethos machista e, muitas vezes, misógino. As experiências das mulheres na capoeira sempre foram impressas pela criação. Se hoje temos muitas mulheres na capoeira ocupando e exercendo-se em diversos lugares deste universo, é fruto dos passos trilhados por tantas outras que gingaram e esquivaram desde muito longe, cantando, dançando, tocando, pensando e escrevendo sobre suas experiências e ensinamentos com muita malícia e mandinga (ARAÚJO, 2022, p. 21).

Em relação às boas novas da capoeira, Eunice, talvez ainda caiba comentar sobre o vertiginoso refinamento das técnicas corporais e musicais da capoeiragem em virtude da intensificação de treinamentos, metodologias de ensino e de materiais disponíveis. Assim como o famoso Barracão do Mestre Waldemar, na Liberdade, que você teve a oportunidade de conhecer, hoje existem muitos espaços de capoeira que, além de rodas, oferecem aulas semanalmente e até diariamente. Essas aulas são chamadas de “treino” daí você pode imaginar o nível de virtuose capaz de ser alcançado. Os mestres e as mestras de capoeira circulam por todo o Brasil e pelo exterior, ministrando oficinas e fazendo girar toda uma economia em torno da capoeira. Isso sem contar os inúmeros registros em vídeos disponíveis na internet. Eunice... você nem imagina o que essa tal de internet tem feito por aqui, mas vamos deixar essa conversa para uma outra oportunidade.

Além do mais, Eunice, a capoeira tem recebido bastante atenção da universidade, sendo tema de pesquisas de dissertações de mestrado e teses de doutorado. Só para você ter uma ideia, a primeira dissertação sobre o tema da capoeira, segundo nos consta, foi defendida em língua inglesa, em 1980, nos Estados Unidos da América, por Eusébio Lobo, sob o título "Cappoeira". No Brasil, a primeira dissertação foi defendida em 1984 pelo professor Julio Cesar Tavares, atualmente professor da Universidade Federal Fluminense, sob o título: “Dança da Guerra:

Arquivo Arma” (TAVARES, 1984). Por sua vez, o campo da Música, em especial, o da Etnomusicologia, teve sua primeira dissertação de mestrado específica sobre o tema, defendida por Ricardo Pamfílio de Sousa (1998), com o título “A música na capoeira: um estudo de caso” (UFBA).

Da década de 1980 para cá, centenas de dissertações e teses foram defendidas. O que mais nos chama a atenção nesse número é o fato de muitos desses trabalhos de pesquisas terem sido produzidos por praticantes de capoeira, como é o caso dos remetentes que vos falam. Isso se deve não apenas ao fato de a capoeira ter adesão das classes médias – que têm acesso privilegiado à universidade - mas também reflete o fato de a universidade brasileira, nos últimos anos, estar alcançando mais as classes populares, embora ainda haja muitos desafios para a democratização do ensino superior, sobretudo público e de qualidade.

Mencionamos o fato de sermos pesquisador e pesquisadora de capoeira e professores universitários, tanto para demonstrar a importância da capoeira em nossas vidas, como para valorizar a potência artística e pedagógica dessa manifestação que nos constitui como pessoas, docentes e pesquisadores que se utilizam da experiência encarnada com a capoeira para olhar para a nossa própria prática sem as lentes do eurocentrismo que definiram as artes negras como arte menor. Nesta perspectiva, Eunice, não somos objeto de pesquisa, estamos reposicionados a partir de nossos lugares de fala. Trata-se de uma descolonização do olhar, do ouvir, do sentir e do pensar a capoeira.

Da Decolonialidade: o que a Música tem a ver com isso?

Cara Eunice, pensamos que talvez você iria gostar de conhecer os estudos sobre decolonialidade, pois parece-nos que quando você lança o olhar para o trabalho de Mestre Waldemar e vê arte, mesmo que possamos perceber em sua leitura um certo teor de romantização, vemos uma inclinação à negação da ideia de que os cânones europeus, inclusive os musicais, são superiores.

A ideia de decolonialidade parte primeiramente do reconhecimento de que a colonialidade é a manutenção de lógicas cognitivas, econômicas, políticas e culturais instauradas no período colonial, sob o jugo da dominação europeia sobre terras e povos expropriados e explorados.

A exemplo do que fizeram Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres e Ramón Grosfoguel (2020), optamos em tratar o termo decolonialidade, não em seu sentido restrito, ligado a um determinado grupo de pesquisa e campo teórico, mas em um sentido amplo, “que abarca a longa tradição de resistência de populações negras e indígenas” (p. 9), da qual faz

parte a capoeira que Mestre Waldemar ajudou a forjar. Nas palavras dos referidos autores, fica claro como a sanha colonial enquadra a América Latina:

A longa tradição do cientificismo e do eurocentrismo deu origem a uma ideia de universalismo abstrato, que marca decisivamente não somente a produção de conhecimento, mas também outros âmbitos da vida: economia, política, estética, subjetividade, relação com natureza, etc. Em todas as esferas, nesses mais de 500 anos de história colonial/moderna, os modelos advindos da Europa e de seu filho dileto - o modelo norte-americano - [...] são encarados como o ápice do desenvolvimento humano, enquanto as outras formas de organização da vida são tratadas como pré-modernas, atrasadas e equivocadas (BERNADINO-COSTA, MALDANADO-TORRES, GROSFOGUEL, 2020, p.12).

Vale mencionar, Eunice, que uma das principais estruturas da colonialidade é, inquestionavelmente, o racismo. Os estudos e as pesquisas atuais, sobretudo uma longa trajetória de atuação dos movimentos negros, têm nos ajudado a entender o racismo de forma estrutural, ou seja, não se trata de uma conduta desviante ou de uma patologia social, já que é uma base cuidadosamente criada e mantida para garantir privilégio a um determinado grupo. Com essa chave de compreensão, foi possível desmistificar o mito da democracia racial, bastante vivo em sua época, pautado na compreensão - que poderia até ser lida como ingênua se não fosse, na verdade, cruel - de que as diferentes raças que compõem o complexo social brasileiro convivem de maneira harmônica e criativa. Essa concepção, Eunice, camuflou, por muito tempo, a situação de pobreza e de violência a que o povo preto sempre esteve submetido, embora sempre estampada nos índices, para quem pudesse compreender as problemáticas de classe interseccionalizadas com as questões raciais e de gênero.

Não houve harmonia no período colonial, não houve harmonia no período em que você conheceu a capoeira e o candomblé da Bahia e, verdadeiramente, não há harmonia nos tempos hodiernos. Embora tenhamos avançado em termos de algumas políticas públicas, os desafios do povo preto e indígena são diários, na luta não só por direitos básicos, mas pela vida. No entanto, é preciso reconhecer que esse processo tem sido permeado por muita criatividade, muitas vezes creditado ao romântico “encontro das três raças” e pouco computado ao enorme contingente de pessoas (com suas respectivas culturas) transladadas da África para o Brasil, durante o tráfico intercontinental de pessoas.

A lente teórica da decolonialidade nos permite ver e compreender as novas culturas criadas nas Américas como

[...] projetos políticos, que trazem em seu bojo não somente a dimensão da resistência, mas também a dimensão da esperança. E essas culturas - que para efeito de clareza podemos chamar de culturas políticas - não são ‘mumificações’ históricas, senão passam

cotidianamente pelo processo de recriação a partir de fluxos e trocas de ideias, valores e projetos que circulam pelo mundo afrodiaspórico ((BERNADINO-COSTA, MALDONADO-TORRES, GROSFUGUEL, 2020, p. 17).

Por outro lado, a compreensão dessas novas culturas como projetos políticos, não pode ofuscar nossa percepção em relação aos fenômenos estéticos presentes em inúmeras manifestações expressivas de africanidades brasileiras, que só podem ser compreendidas em sua potência artística se analisadas a partir de referenciais epistemológicos, éticos e estéticos próprios.

Em seu artigo Eunice, você comenta que gostaria de dividir a experiência no terreiro do Mestre Waldemar com outros amigos, que saberiam apreciar aquela arte completa, mas também com inimigos. Em suas próprias palavras:

Também desejei ver ali nossos inimigos. Muito europeu que andam por aí, olhando o Brasil do alto de seu nariz, criando confusão e pensando que folclore é só "casinha pequenina". E curiosidade de salão para satisfazer o enfaro cosmopolita de "gringos". É só política de boa vizinhança. Muito artista que se aproveita do povo para subir e que depois passa a dar-lhe pontapés com as botas ferradas de sua genialidade. Se todos nós encontrássemos juntos naquele terreiro baiano amigos e inimigos, nós os que cremos, nos comunicaríamos por meio de um simples sorriso ou de um olhar de orgulho e os outros esmagaríamos com nossa esperança no futuro com a força do povo a qual pertencemos e que se está libertando [sic] (KATUNDA *in*: ABREU, 2003, p. 67).

Nesse seu pensamento podemos ver um tipo de crítica decolonial possivelmente aguçada por sua formação política. Pesquisando um pouco mais sobre você, soubemos que o que te levou a Salvador e ao bairro da Liberdade, foi a sua participação no Partido Comunista do Brasil e o apoio aos trabalhadores, iniciando ali, na década de 1950, uma trajetória de pesquisa e de aproximação com a cultura afro-brasileira. Isso depois de passar por uma sólida formação musical ao lado de pessoas como Koellreutter e Camargo Guarnieri.

Seu interesse pelas tradições afro-brasileiras, que inclusive impacta algumas de suas obras, é bastante admirável em uma pianista de formação clássica como você, pois o impacto da colonialidade na Música é tão profundo e resistente, que, a despeito da enorme contribuição africana, em especial a centro-africana e da África Ocidental, para a música brasileira, vemos os cursos de Música nas universidades brasileiras com os currículos ainda bastante restritos à música erudita. Essa realidade, aqui na universidade em que atuamos acaba de apontar para mudanças significativas com a abertura do Curso de Bacharelado em Música Popular¹. Certamente isso representa um importante passo, mas não sabemos em que medida uma leitura popular de música estará disposta a enfrentar o fantasma onipresente do racismo para

¹ Curso de graduação em Música Popular, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

compreender como e o quanto o pensamento musical africano opera na musicalidade brasileira, muito embora etnomusicólogos como Kazadi Wa Mukuna (2006), já tenham deixado contundentes pistas.

Por falar em universidade, também tivemos notícias que você colaborou com a Universidade Federal da Bahia, nos Seminários de Música e Dança, nos anos 1950, tendo forte contato com a dança, por meio de relação com a bailarina, coreógrafa e professora, Yanka Rudzka, polonesa fundadora do curso de Dança da UFBA. Foi bem interessante notar, em outro fragmento de carta escrita a Verger e publicada por Luhning (2020) que você também fazia críticas ao elitismo e ao eurocentrismo acadêmico.

Acabo de recusar colaboração num empreendimento da reitoria da Universidade da Bahia. Eles prometiam me pagar bem, garantindo passagem de avião e estadia. Mas eu não me senti com disposição de ir à Bahia para ficar acorrentada àquele meio de “elite-erudita” ... seria muito falso, muito penoso e difícil um trabalho desses, especialmente na Bahia! [...] As composições encomendadas (das quais fiz 5) eram destinadas a ballets expressionistas, com coreografia de Yanka Rudzka. Esta, é uma artista verdadeira. Porém, por demais européia e muito absorvente, muito difícil de se trabalhar junto. Além do mais, havia uns pedidos de compor cousas folclóricas, destinadas a uma interpretação moderna e livre, no palco, com um grupo de jovens bailarinas. A cousa me pareceu por demais contrária à minha natureza baiana... [sic] (KATUNDA, 13 set. 1957 in: LUHNING, 2020, p. 13-14).

Você pôde experimentar isso que chamou de “natureza baiana” e que nós, que vos escrevemos, identificamos como vivacidade cultural (SILVA e FALCÃO, 2016) isto é, aquilo que “anima o corpo empregando-lhe expressividade artística e é construída a partir de alguns elementos básicos [...] encantamento, dinamicidade, brincadeira, memória, criatividade, coletividade (encontro) e identidade” (SILVA e FALCÃO, 2016, p.18).

Você teve uma boa demonstração desta vivacidade cultural, tanto no Barracão de Mestre Waldemar, como no Ilê Axé Opô Afonjá, que, aos cuidados de Mãe Senhora (Maria Bibiana do Espírito Santo) lhe abriu as portas para pesquisas musicais, como se pode constatar em sua correspondência com Pierre Verger. Que bom que você também pôde experimentar essa tal vivacidade cultural em outras manifestações, já que, conforme pode-se constatar em seu currículo, datilografado, provavelmente em 1981, e publicado na tese de Joana Cunha de Holanda (2006), de 1949 a 1958 você buscou se aproximar de outras manifestações e sonoridades populares.

Katunda considerava este trabalho de pesquisa de importância crucial para a sua atuação como musicista no Brasil. [...] durante treze anos ela investiu tempo, dinheiro e estudo nesses projetos, que abrangeram localizações e manifestações tão distintas quanto as folias do Divino em Ribeirão Preto e os cultos afro-brasileiros na Bahia. A ênfase dada

pela compositora para este trabalho na formulação do seu currículo é também indicativa do valor que lhe atribuía (HOLANDA, 2006, p.145).

Eunice, estamos convictos que o seu posicionamento político te levou à capoeira, ao candomblé e à Bahia de maneira geral. Vale considerar, todavia, que você fez parte de um contexto histórico e de um movimento cultural, ao lado de um de seus mestres, Camargo Guarnieri, e também de colegas como, por exemplo, Guerra Peixe, que direta ou indiretamente, te estimularam a seguir pelo caminho de valorização e pesquisa da cultura brasileira.

Bem, Eunice, essa carta já está parecendo mais um artigo. Esperamos que não estejamos te aborrecendo, mas antes de nos despedirmos, gostaríamos de tratar só de mais um assunto contigo, o berimbau.

“Um instrumento de uma corda só”

lê!
Eu vou ler o beabá
O beabá do berimbau
A cabaça e o caixixi
Com um pedaço de pau
A moeda e o arame, colega velho
Aí está o berimbau
Berimbau é um instrumento
Tocado de uma corda só
Pra tocar São Bento Grande, colega velho
Toque Angola em tom maior
Agora acabei de crer, colega velho
O berimbau é o maior Camaradinha.
(Ladainha de Capoeira, música tradicional)

A ladainha acima citada, cuja autoria não sabemos ao certo, demonstra a importância do berimbau para a capoeira. O berimbau de barriga, cuja ancestralidade é centro africana, além de instrumento musical, representa na roda de capoeira a autoridade do mestre ou mestra. Todavia, é importante mencionar que o encontro do berimbau com a prática corporal da capoeira só ocorreu no final do XIX, como afirma Salloma Salomão Jovino da Silva, em sua tese de doutorado, intitulada *Memórias Sonoras da Noite – Musicalidades Africanas no Brasil Oitocentista* (2005), em que reconhece que instrumentos de cordas, mesmo que tenham caído em desuso, compuseram, juntamente com os tambores, a estampa do que pode ser chamado de musicalidades africanas no Brasil, que segundo o autor é um “conceito que abarca o ato sonoro-musical, capta um fenômeno sociocultural e tenta rastrear suas implicações no contexto” (SILVA, 2005, p. 38).

Você, Eunice, em sua sensibilidade aguçada para além dos preconceitos que infantilizam ou animalizam as performances negras, conseguiu tanto reconhecer a capoeira em sua dimensão dança, no que você chamou de “passes espirituosos de bailarinos brincalhões e sorridentes, a realizar difíceis e perigosíssimos passos e golpes” como, é claro, a importância da música neste ritual. Veja Eunice, conseguimos trechos do original do seu artigo, publicado em 1952.

Figura 1: Colagem de Trechos do artigo Capoeira no Barracão de Mestre Waldemar, Eunice Catunda.



Fonte: Revista Fundamentos, 1952. <http://velhosmestres.com/br/waldemar-1952>

No trecho acima vimos que você reparou que os berimbaus do Mestre Waldemar da Liberdade eram pintados, só não sabemos se você já tinha notícias que, essa novidade foi ele mesmo quem criou. Ele se orgulhava muito disso. Assim, o berimbau ganhou mais um atributo estético, sua plasticidade.

Em geral, Eunice, um capoeirista, como você bem observou, tem habilidade para tocar, cantar e jogar e, muitas vezes, é capaz de produzir seus próprios instrumentos. E a iniciativa de Seu Waldemar de pintar os berimbaus, pegou. Embora hajam mestres que prefiram eles crus, as pinturas nos instrumentos estão cada vez mais sofisticadas. Olha só o trabalho que um camarada nosso faz:

Figura 2: Berimbaus de Mestre Geovani (Jagunço, Goiânia-GO). Foto: Rafael Gofer (2023).



Fonte: Acervo do Espaço Cultural Águas de Menino (Goiânia-GO).

Nas imagens acima, vemos um conjunto de berimbaus, que se tornou tradicional na Capoeira Angola contemporânea, o Gunga – de cabaça maior e som mais grave; o Médio – de cabaça e som mediano e por fim, o Viola – de cabaça menor e som mais agudo. Grande parte dos capoeiristas que produzem berimbau costumam utilizar como matéria prima para a verga, a madeira biriba, mas estes aí da foto são de guatambu, uma madeira bastante utilizada aqui no estado de Goiás, de onde vos escrevemos.

No Brasil, Eunice, esses cordofones, em diferentes épocas e regiões, foram denominados de gunga, berimbau e urucungo (este último, às vezes, grafado como oricongo). Na tese de Salloma Salomão, descobrimos que, Camargo Guarnieri, também se interessou por esse arco musical:

Do acervo de instrumentos musicais depositados no Centro Cultural São Paulo, constam os cordofones recolhidos na década de 1930. No catálogo, um deles é identificado como objeto de número 003. Foi recolhido pelo famoso compositor e regente Camargo Guarnieri no estado da Bahia em 1937. No entanto, os registros não podem precisar o local, há de supor que seja Salvador, em função da presença de Guarnieri, representando Mário de Andrade, no II Congresso Afro-brasileiro, realizado em na capital baiana [sic] [...] Os cordofones foram denominados *gunga*, *berimbau* e *urucungo*, nos registros disponíveis, um dos quais traz os seguintes dados: “Descrição: Arco de flexar, com extremidades presas por um arame a que se ligam uma cabaça, um caxixi ou mucaxixi e

um dobrão de cobre (moeda). Um pauzinho chamado “palêta” (palheta) (SILVA, 2005, p. 369-370).

Nós aqui chamamos esse “pauzinho” de baqueta, mas fora isso, a descrição está de acordo com a nossa experiência e também com o que você observou, mas note que na descrição nada é mencionado sobre a pintura dos instrumentos, o que demonstra o dinamismo e vitalidade da capoeira.

Não sei se você sabe, Eunice, mas o berimbau que se associou à capoeira é o chamado berimbau de barriga, já que haviam outros instrumentos musicais com esse nome, como o berimbau (ou *birimbao*) de boca, bastante diferente em sua estrutura, em suas características, em sua forma de execução e em sua entonação.

A já citada etnomusicóloga e folclorista baiana Emília Biancardi (2006) chama a atenção para a origem controversa do termo berimbau. Para ela, alguns pesquisadores consideravam ser um termo de origem ibérica utilizado para designar o *birimbao* de boca, já citado. Destaca também que não se sabe ao certo quando esse instrumento deixou de ser designado por seus nomes africanos (urucungo, orucungo, oricungo, rucungo, marimbau, bucumbumba, gunga, macungo, matungo, rucumbo) e passou a ser chamado apenas de berimbau.

Em África podemos encontrar instrumentos da mesma família dos arcos musicais, como o Hungo, do norte de Angola, que para tocá-lo, utiliza-se uma baqueta e um gargalo de garrafa ao invés do dobrão, e o Chitende, em Moçambique, cuja cabaça é localizada no meio da verga e toca-se percutindo uma baqueta no arame esticado por uma verga dura e flexível (FALCÃO & OLIVEIRA, 2021).

Durante a maior parte do século XIX, o berimbau de barriga era utilizado, no Brasil, como instrumento de ambulantes e pedintes e não sabemos ao certo e os historiadores não identificaram, até agora, um marco preciso da associação do berimbau à capoeira. Entretanto, no rastreamento dos indícios da temporalidade dessa associação, informam que ela ocorreu, provavelmente, no final do século XIX.

Valendo-se de gravuras iconográficas produzidas pelo pintor e desenhista francês Debret (1768-1848) e pelo pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858), acerca de cenas cotidianas no Brasil na primeira metade do século XIX, Shaffer (1977) destaca o fato de a capoeira e o berimbau serem retratados separadamente. A gravura *O negro trovador, de 1826*, de Debret, retrata um ancião tocando berimbau, como forma de chamar atenção dos transeuntes para atividades de venda e esmolar, portanto, sem nenhuma alusão ou vinculação à capoeira. Por outro lado, na célebre gravura de Rugendas, *Jogar Capoeira ou Danse de la Guerra, de 1825*, depositada no Arquivo Nacional, não há registro da presença

do berimbau. Shaffer (1977, p. 33) infere, portanto, que “a associação do jogo [da capoeira] com o instrumento só ocorreu bem [mais] tarde, talvez, somente no fim do século XIX”. Embora, nesta mesma imagem, Salloma Salomão (SILVA, 2005) identifique um personagem secundário segurando um pequeno arco, não é possível afirmar que seja um berimbau.

Conduru (2009) corrobora com essa afirmação ao ponderar que “[...] capoeira e berimbau não estavam associados, pelo menos, até a terceira década do século XIX. Fato surpreendente, uma vez considerada a visceral relação que prevalece entre os dois, desde, pelo menos, a década de 1930” (CONDURU, 2009, p. 25).

Você, Eunice, provavelmente teve acesso aos poéticos registros de seu amigo Verger, que flagram a consolidação desse encontro.

Figura 3: Capoeira, Salvador, Brasil, 1946 – 1948. Foto: Pierre Verger.



Fonte: Fundação Pierre Verger.

Antes de sua associação à capoeira, o berimbau, juntamente com outros instrumentos como a viola e o tambor, era utilizado em outras manifestações, tal como nos relata Koster (1942 [1818]), que presenciou e registrou algumas danças e festas realizadas por pessoas negras que ele mantinha escravizados em engenho de sua propriedade, no Estado de Pernambuco.

Os negros livres também dançavam, mas se limitavam a pedir licença e sua festa decorria deante de uma das suas choupanas. As danças lembravam as dos negros africanos. O círculo se fechava, e o tocador de viola sentava-se num dos cantos, e começava uma simples toada, acompanhada por algumas canções favoritas, repetindo o refrão, e frequentemente um dos versos era improvisado e continha alusões obscenas. Um homem

ia para o centro da roda e dansava minutos, tomando atitudes lascivas, até que escolhia uma mulher, que avançava, repetindo os meneios não menos indecentes, e esse divertimento durava, às vezes até o amanhecer. Os escravos igualmente pediam permissão para suas dansas. Os instrumentos musicais eram extremamente rudes. Um deles é uma espécie de tambor, formado de uma péle de carneiro, estendida sobre um tronco oco de árvore. O outro é um grande arco, com uma corda tendo uma meia quenga de côco no meio ou uma pequena cabaça amarrada. Colocam-na contra o abdômen e tocam a corda com o dedo ou com um pedacinho de pau [sic] (KOSTER, 1942, p. 316).

Como podemos observar na citação de Koster, o berimbau, assim como os demais instrumentos que acompanhavam as festas realizadas pelo povo preto, era considerado pelas elites escravagistas como extremamente rude, o que demonstra que essa visão depreciativa em relação ao berimbau vem de longa data.

Um dado interessante, Eunice, que o Frede Abreu chama a atenção em uma de suas obras: "A repressão à capoeira" (ABREU, 2009), é que boa parte dos registros históricos acerca dos usos e costumes dos negros no Brasil oitocentista, foi produzida por viajantes estrangeiros, como Debret e Rugendas, citados anteriormente, que nos legaram farto material pictórico e iconográfico. O olhar desses viajantes, calibrado por uma visão eurocêntrica, refletiu em larga escala no modo como as manifestações negras eram, e por vezes continuam sendo, percebidas e registradas.

Não é de se estranhar, portanto, que toda a complexidade que envolve essas manifestações culturais e rítmicas foi reunida sob a designação genérica de batuque, que, por sua vez, para o nosso estimado Frede Abreu (2009, p. 36), era

[...]um termo genérico, com o qual se denominavam indistintamente manifestações negras que se expressavam, quase sempre, mediante a união da percussão com a dança. O canto também entrava nessa combinação, fossem manifestações de natureza sagrada ou profana, as quais podiam acontecer em separado, uma de cada vez, ou em conjunto. Dessa forma, samba, candomblé, capoeira e outras danças e folguedos negros, apesar de distintos entre si, podiam ser todos denominados batuque.

O denso estudo de Shaffer (1977) acerca do berimbau de barriga nos traz informações preciosas sobre esse instrumento ancestral e de importância fundamental para a capoeira. Se antes do final do século XIX "[...] a capoeira e o berimbau nunca chegaram a ser usados juntos em qualquer parte do Brasil fora da Bahia" (SHAFFER, 1977, p. 33), a associação dos dois a partir do século XX teve um efeito benéfico e resultou num fator determinante para a sobrevivência e a permanência de ambos no contexto cultural brasileiro. Vejamos, então, as sínteses conclusivas de Shaffer (1977, p. 33):

1) nos lugares onde não houve associação da capoeira com um instrumento musical, depois de terminar a época dos problemas dos capoeiristas com a polícia, este esporte

acabou completamente; 2) nesses mesmos lugares, qualquer uso do berimbau terminou; 3) o único lugar onde os dois foram associados foi a Bahia; 4) por causa dessa associação os dois sobreviveram, com o ritmo e a música do instrumento assegurando a continuação do esporte, e o esporte salvando o berimbau de extinção; 5) o jogo foi reintroduzido no Rio pelos baianos — desta vez em associação com o berimbau.

Tudo indica, Eunice, que esse berimbau dos oitocentos não continha o arame de aço, até porque isso somente foi possível após a chegada da indústria automobilística no Brasil, no ano de 1900. É esse berimbau de barriga, confeccionado de uma madeira dura e flexível, uma cabaça, um arame de aço, percutido por uma baqueta e um dobrão² e acompanhado por um caxixi³, que integra inquestionavelmente a saga da capoeira em mais de cento e cinquenta países do mundo. Você sabia Eunice, que geralmente o arame de aço do berimbau é retirado de pneus usados de carro? Embora, atualmente, esse tipo de arame de aço possa ser encontrado em lojas de ferragens, o ato de tirar o aço do pneu faz parte do ritual e do aprendizado da confecção de berimbau próprio do contexto da capoeira.

Você pôde ver com seus próprios olhos e sentir com todo o corpo a importância que o berimbau exerce na roda de capoeira, em termos de musicalidade e também de símbolo. Sobre isso, é importante dizer que os/as capoeiristas desenvolvem uma relação afetiva com o berimbau. Na roda de capoeira o berimbau não é só um objeto, ou instrumento musical, ele se transforma em um agente capaz de afetar as pessoas que jogam, que frequentemente se sentem “levadas pelo berimbau”. Se considerarmos a importância que o passado africano tem para a Capoeira Angola, compreendemos que o berimbau também é símbolo de ancestralidade africana e por isso, em geral é tratado com muito respeito, tal como geralmente se trata os mestres e as mestras. Inclusive, é comum dizermos que na roda o mestre é o berimbau (VARELA, 2012). Por outro lado, não é inusitado encontrarmos pessoas que não são praticantes de capoeira e que se calam ao som do berimbau, surpreendidas por uma estranha nostalgia ou identificação, como parece ter ocorrido com você.

Embora o berimbau seja um símbolo forte da capoeira, esse instrumento tanto teve uma vida própria antes de se encontrar com a prática corporal da capoeira, como, depois de se popularizar com a capoeira, pode ser encontrado acompanhando outras manifestações culturais, ainda que em menor escala. Não sei se você já chegou a se encontrar com Naná Vasconcelos por aí, mas ele foi um grande responsável por ressignificar o berimbau como

² O dobrão, popularizado como um dos componentes do berimbau, era uma moeda de ouro cunhada à época de Dom João VI, que correspondia ao valor de 20.000 réis, a moeda de maior valor circulada no mundo à época e de uso exclusivo da Corte em Portugal. No Brasil essa moeda correspondia em tamanho (cerca de 50 mm de diâmetro) às moedas de cobre de 80 e de 40 réis que aqui circulavam. Por essa inusitada correspondência, o povo passou a chamá-las ironicamente pelo nome de dobrão. Esses dobrões de 80 e de 40 réis, após sua extinção como moeda corrente, passaram a ser adotados pelos capoeiristas para pressionar o arame de aço do berimbau, com a finalidade de obter um timbre melhor e uma boa afinação de seu tom. (FALCÃO & OLIVEIRA, 2021).

³ Instrumento idiofônico da família dos chocalhos, de origem africana, feito de palhas trançadas.

instrumento musical, de forma independente da capoeira, como também tem feito, o muito vivo, Dinho Nascimento. Ouvindo a música *Africadeus*, de Naná, em álbum homônimo de 1975 e *Berimbau Blues* de Dinho Nascimento, também em álbum homônimo, percebemos que o berimbau tem uma versatilidade incrível e praticamente ilimitada. Limitado mesmo, Eunice, é o pensamento colonizado que vire e mexe nos induz a tomar a métrica europeia como parâmetro normativo. Um bom exemplo disso foi o caso ocorrido em 2008, amplamente difundido na imprensa, do coordenador do curso de Medicina da Universidade Federal da Bahia, cidade de Salvador, que afirmou, em artigo publicado no Jornal Folha de São Paulo, que: "o berimbau é o tipo de instrumento do indivíduo que tem poucos neurônios" (DANTAS, 2008).

A infeliz fala deprecia tanto o berimbau como o povo brasileiro, ignorando: 1) a complexidade do pensamento musical africano e sua inegável influência na música brasileira; 2) a importância do berimbau para a capoeira, logo para a Bahia (onde é comercializado também como *souvenir* símbolo do lugar) e para o Brasil, com suas várias nuances de significado; 3) e, por fim, a maestria e a criatividade de figuras como Mestre Waldemar da Liberdade, Mestre Pastinha, Mestre Bimba, Naná Vasconcelos, Letieres Leite, Dona Clementina de Jesus, Seu Pixinguinha e Dona Ivone Lara, para citar algumas personalidades que passaram por aqui e já estão contigo, Eunice, certamente fazendo festa e música preta brasileira.

Das Considerações Finais ou Despedida

Eunice, se você encontrar com o Frede Abreu por aí dê a ele um afetuoso abraço em nosso nome. Graças a ele, tivemos a oportunidade de conhecer um pouco da sua história. Dê lembranças ao velho Waldemar da Liberdade também, diga-lhe, por favor, que somos muito gratos por tudo que ele fez pela capoeira e que o seu nome está gravado na história dessa nossa arte negra.

A ideia de lhe escrever essa carta, Eunice, foi a de trazer um pouco de "magia" para o fazer acadêmico já que, na condição de artistas, temos a devida licença poética. Foi nosso intuito também trazer algumas reflexões para demonstrar como a colonialidade impacta o campo da cultura, logo, da música.

Por fim, Eunice, almejamos que essa carta a você endereçada eventualmente possa ser lida por muitas pessoas, inclusive por quem não teve o privilégio de conhecer você e a sua obra. Isso porquê, Eunice, uma das exigências da luta política e acadêmica da decolonialidade é não ignorar a existência de mulheres como você.

Agradecimentos

Esta pesquisa teve o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), processo n.o 302249/2022-2.

Referências

- ABREU, Frederico José de. *O Barracão do Mestre Waldemar*. Organização Zarabatana, 2003.
- ABREU, Frederico José de. A repressão à capoeira. *Textos do Brasil*, n. 14, p. 34-42, 2009.
- ARAÚJO, Janja. Chamada: Quando as mulheres lutam pelo recomeço do jogo. In: ARAÚJO, Janja; SILVA, Renata de Lima; FERREIRA, Elizia Cristina. *Mulheres que gingam: reflexões sobre as relações de gênero*. Curitiba: Appris, 2022.
- BERNADINO-COSTA Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOQUEL, Ramón. *Decolonialidade e pensamento afrodiapórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BIANCARDI, Emília. *Raízes Musicais da Bahia*. Salvador-BA: Editora Omar G, 2006.
- CANDIDO, Marisa Milan. Estéticas cruzadas: rupturas e deslocamentos em Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Eunice Katunda a partir de obras para piano compostas entre 1948 e 1952. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.
- CARNEIRO, Édison. *Capoeira*. Cadernos de Folclore 1. Rio de Janeiro: Departamento de Assuntos Culturais/FUNARTE/SEC/MEC, 1975.
- CONDURU, Guilherme Frazão. As metamorfoses da capoeira: contribuição para uma história da capoeira. *Textos do Brasil*, n. 14, p. 20-33, 2009.
- COSTA, Neuber Leite. De ato marginal a patrimônio imaterial: análise das políticas culturais para a capoeira. In: RUBIM, A. A. C. (Org.). *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: EDUFBA, Coleção Cult, 2010.
- DANTAS, Antonio. Folha de São Paulo. 2008. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ciencia/ult306u337682.shtml>. Acesso em: 6 jul. 2023.
- FALCÃO, José Luiz Cirqueira. *O jogo da capoeira em jogo e a construção da práxis capoeirana*. Tese (Doutorado em Educação). Salvador. Faculdade de Educação. Universidade Federal da Bahia, 2004.
- FALCÃO, José Luiz Cirqueira. OLIVEIRA, Marcos Duarte de. Do arco musical primitivo ao berimbau de barriga: a trajetória do instrumento mor da capoeira. *Revista Iberoamericana do Patrimônio Histórico-Educativo*, Campinas (SP), v. 7, p. 1-33, 2021. Disponível em: <file:///Users/josefalcao/Downloads/malou,+ID+15788+Do+arco+musical+primitivo.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2023.
- FERRAZ, Fernando Marques Camargo. *O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento*. 2012. 291 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.
- HOLANDA, Joana Cunha de. *Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978): trajetórias individuais e análise de "Sonata de Louvação" (1960) e "Sonata para Piano" (1961)*. 2006. 172 f. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Dossiê Iphan 12: Roda de capoeira e ofício dos mestres de capoeira*. Brasília, Serviço Público Federal - Ministério da Cultura, 2008. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieCapoeiraWeb.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2023.

- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Certidão do registro nº 5: Ofício do Mestre de Capoeira*. Brasília: Serviço Público Federal – Ministério da Cultura, 2008. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=960>>. Acesso em: 5 jul. 2023.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Certidão do registro nº 7: Roda de Capoeira*. Brasília: Serviço Público Federal – Ministério da Cultura, 2008. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/certidao_roda_de_capoeira.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2023.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Patrimônio cultural imaterial da humanidade. Brasília, 2015. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/71>> Acesso em: junho. 2023.
- KATER, Carlos. *Eunice Katunda: musicista brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001.
- KOSTER, Henry. *Viagens ao nordeste do Brasil*. Tradução e Notas de Luíz da Câmara Cascudo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.
- LUHNING, Angela. Eunice Katunda e Pierre Verger: documentações pessoais, processos criativos e diálogos afro-brasileiros nos anos 1950 e 1960. OPUS, Revista da ANPPOM, Vol. 26, n. 1, 2020, 29p.
- MINC. *Projeto capoeira viva 2007*. Brasília, 2007. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/busca?p_p_auth=uLxi4Bo3&p_p_id=101&p_p_lifecycle=0&p_p_state=maximized&p_p_mode=view&_101_urlTitle=projeto-capoeira-viva> Acesso em: 5 jul. 2023.
- MOREIRA, Gilberto Passos Gil. *Discurso do ministro da cultura em Genebra*. Genebra, 2004. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/noticias/discursos/>> Acesso em: 5 jul. 2023.
- MUKUNA, Kazadi wa. Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d’Aguá, 1992.
- SHAFFER, Kay. *O berimbau de barriga e seus toques*. Brasília: MEC, 1977.
- SILVA, Eusébio Lobo da. *Capoeira*. Dissertação (Mestrado em Dança) - The Katherine Dunham School of Arts and Research, East St. Louis, 1980.
- SILVA, R. de L.; DANTAS, J. L. C. Cultura popular: seus contornos, desdobramentos e materializações. *Rascunhos*, Uberlândia, v. 3, n. 2, 2016. Doi: 10.14393/issn2358-3703.v3n2a2016-02. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/35658>. Acesso em: 16 nov. 2022
- SILVA, Salomão Jovino da. *Memórias sonoras da noite*. 2005. 431 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.
- SOUSA, Ricardo Pamfílio de. *A música na capoeira: um estudo de caso*. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1998.
- TAVARES, Julio Cesar. *Dança da guerra: arquivo-arma*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Brasília-DF, Departamento de Sociologia, UnB, 1984.
- VARELA, Sergio González. Una mirada antropológica a la estética y personificación de los objetos. El caso del berimbau en la capoeira angola en Brasil. *Desacatos*, n. 40, septiembre-diciembre, p. 127-140, 2012.
- ZANI, Amílcar e SILVA, Eliana Monteiro da e CANDIDO, Marisa Milan. *A composição de Eunice Katunda no contexto político e musical brasileiro*. *Extraprensa*, v. 12, n. jan./jun. 2019, p. 114-137, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/extraprensa2019.157504>. Acesso em: 26 abr. 2023

Tributo aos 120 anos da compositora e regente Joanília Sodré

Ana Claudia Trevisan Rosário
trevisanrosario@hotmail.com

Resumo: Nos 120 anos de nascimento de Joanília Sodré, reaviva-se sua memória através de um breve relato de sua trajetória artística, seus pioneirismos e seu envolvimento junto ao movimento feminista brasileiro. Embora não tenha sido tão intensa sua participação, compôs o *Hino Feminino* ou *Hino Feminista*, em 1922, com letra da jornalista e poetisa Maria Eugênia Celso, participante muito ativa do mesmo movimento, homenageada, neste ano, por seus 60 anos de falecimento. Apresentarei uma breve biografia das autoras do hino, pontuando importantes momentos de suas trajetórias e destacando a influência de suas famílias, especificamente do pai e a precocidade de Sodré, dentre as compositoras brasileiras. Por último, contemplaremos uma análise mais aprofundada da composição, que se constituiu um dos símbolos da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino.

Palavras-chave: Joanília Sodré, *Hino Feminino*, Maria Eugênia Celso, Federação Brasileira pelo Progresso Feminino.

Tribute to the 120th birthday of composer and conductor Joanília Sodré

Abstract: On the 120th anniversary of Joanília Sodré's birth, her memory is revived through a brief account of her artistic trajectory, emphasizing her pioneering endeavors and her involvement in the Brazilian feminist movement. Although her participation was not as intense, she composed the work *Hino Feminino* or *Hino Feminista*, in 1922, with lyrics by the journalist and poet Maria Eugênia Celso, a very active participant in the same movement and honored this year on the 60th anniversary of her death. I will present a brief biography of the authors of the hymn, pointing out important moments in their trajectories and highlighting the influence of their families, specifically their father and the precocity of Sodré, among Brazilian female composers. Finally, a more in-depth analysis of the composition, which became one of the symbols of the Brazilian Federation for Women's Progress, will be contemplated.

Keywords: Joanília Sodré, *Hino Feminino*, Maria Eugênia Celso, Brazilian Federation for Women's Progress.

Considerações iniciais

A História das Mulheres avança no universo masculino a passos muito largos e desiguais na seara musical, tanto no Brasil, quanto em âmbito global, onde se inclui muitos países considerados oficialmente desenvolvidos e a partir dos quais se iniciaram as manifestações pelos mais amplos direitos das mulheres. Posteriormente, os movimentos feministas e suas periodizações em ondas ampliaram-se mundialmente e, no Brasil, culminando em sua organização maior com a fundação da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, no século XX.

Por não se tratar de artigo interdisciplinar com as Ciências Sociais ou Antropologia, por exemplo, não invocarei o conceito de gênero e suas aplicações, bem como respectivas referências bibliográficas, porque já o fiz em artigos recentes e por visar avançar em pesquisas por maior detalhamento, minudência em alguns pioneirismos, na influência paterna e produção composicional de Joanídia Sodré.

Dentre as pioneiras compositoras e regentes que obtiveram reconhecimento nacional, marcando, assim, a História da Música, no país, a exemplo de Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Dinorah de Carvalho (1895-1980), privilegiarei a carreira da compositora, regente e professora Joanídia Sodré, em homenagem aos seus 120 anos de nascimento. Além de seu protagonismo e pioneirismo dentre as musicistas, seu envolvimento e participação junto à Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, que aderiu ainda jovem, marcou momentos de sua vida, especialmente no ano de 1922 e na década de 1930.

Inicialmente, apresento uma sucinta biografia, enfatizando o momento da criança-prodígio, a formação, a carreira e, posteriormente, outro breve esboço biográfico e da trajetória da feminista e escritora Maria Eugênia Celso (1886-1963), neste ano em que perfazem 60 anos de seu falecimento. Elegi Celso, por ser a autora da letra do *Hino Feminino*, conforme manuscrito dos arquivos pessoais de Joanídia (BAN da UFRJ), também denominado *Hymno da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino*, ou ainda *Hino Feminista*, de acordo com uma cópia manuscrita sob guarda no acervo do Fundo FBPF da Biblioteca Arquivo Nacional.

Ao especificar influências para as carreiras públicas das duas autoras, destaco que a ambiência familiar e a presença marcante do pai de cada uma delas foram fundamentais para suas trajetórias, ainda que Sodré tenha recebido as primeiras lições de piano e teoria musical de sua mãe. Centrarei alguns fatos da importante década de 1920, tanto para a carreira de Maria Eugênia Celso, como de Joanídia Sodré, inclusive, seus avanços nos estudos e premiação, bem como suas contribuições para FBPF. Antes das considerações finais,

apresentarei uma análise mais aprofundada sobre o *Hino Feminino* com algumas considerações sobre a respectiva letra.

Obter reconhecimentos e produzir consistentemente em áreas artísticas como compositora e escritora eram situações, sabidamente, de muito difícil alcance, assim como raramente a mulher preenchia cargos de liderança administrativa, como os postos conquistados por Sodré, no Instituto Nacional de Música e Universidade do Brasil.

Em termos de estruturação e metodologia científica, o presente trabalho está desenvolvido em seis itens e a metodologia que o orienta é baseada em método qualitativo, priorizando as fontes primárias e a pesquisa documental, incluindo o acesso a dois manuscritos, uma vez que não foi impressa e comercializada a composição em análise.

Selecionada a bibliografia, que se refletiu escassa e limitante relativa a compositoras e regentes, por compreenderem em sua maioria narrativas biográficas e raramente análises de suas composições (principalmente em razão da falta de publicações), recorri também à estratégia de busca por palavras-chave. Esse processo estratégico consistiu em leitura e seleção das matérias de jornais, revistas e de itens como manuscritos, cartas, programas, ações judiciais, nos acervos de instituições brasileiras que disponibilizam acesso *online*. Acrescentando-se sobre a metodologia, revelou-se inquestionavelmente fundamental a consulta documental ao acervo de Joanília Sodré, pertencente à Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ) disponibilizado de forma presencial, ao Museu de Comunicação Hipólito José da Costa (Secretaria de Estado da Cultura do RS), ao extenso Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino¹ e a Hemeroteca Digital, ambos sob guarda do Arquivo Nacional.

A líder e pioneira Joanília Sodré

Na época do nascimento de Sodré, na capital do Rio Grande do Sul, em 22 de dezembro de 1903, o tradicional estado, buscando impulsionar principalmente a economia (e não a cultura), avançava lentamente na modernidade em comparação aos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, e levantava a bandeira do *Positivismo Castilhist*a ou *Positivismo Heterodoxo*, sob o governo de Antônio Augusto Borges de Medeiros¹.

Nessa virada de século, com pouca valorização e ínfimos fomentos à cultura, soavam nos palcos da capital e em algumas cidades do interior: operetas, zarzuelas, óperas e teatros

¹ Fortemente adepto ao Positivismo e rigoroso em sua conduta, Borges de Medeiros (1863-1961) foi o governante que mais permaneceu no poder no Rio Grande do Sul, totalizando 25 anos. É autor de "O Poder Moderador na República Presidencial".

musicados interpretados por pequenas orquestras, estudantinas, formadas em maioria por músicos amadores e alguns profissionais. De fato, somente no início do XX, o ensino de música e a profissionalização seriam institucionalizados no estado gaúcho (Nogueira; Souza, 2007). Nesse período, o Dr. João Sodré Filho, dentista, e Leonídia Nuñez Sodré, pianista amadora, então radicados em Porto Alegre, casaram e tiveram a única filha Joanídia. Desde aproximadamente os 4 anos, observaram o interesse da criança no piano, ouvindo-a dedilhar “de ouvido”, incentivando e não medindo esforços para nutrir o talento e a carreira pública da pequena (Carvalho, 2012; Dantas, 1930). Para exemplificar, eles promoveram um recital de piano, em sua residência, na Rua dos Andradas, dias antes da filha completar cinco anos. O recital obteve divulgação na imprensa local que lhe conferiu crítica muito elogiosa, inclusive, denominando-a *gênio*, apesar de não informar as obras, tampouco os compositores do repertório. Descreveram-lhe, ainda, com “cabelos crespos e loiros” e “mãozinhas brancas”, características incomprovadas pelos registros fotográficos (Rosário; Monteiro da Silva, 2023).

Pouco tempo depois, a família mudou-se para Campos de Goytacazes (RJ), e, sucessivamente, para Niterói (RJ), o que foi de máxima importância para os estudos pela proximidade geográfica da capital do Brasil (onde frequentaria a melhor escola de música do país) e para a futura carreira de Joanídia. Seja no interior ou na capital do Rio de Janeiro, os pais não deixaram de divulgar os recitais e êxitos dela, conforme registram as impressas escritas gaúcha e carioca. Um significativo exemplo ocorreu quando o pai autorizou a apresentação da pequena pianista-prodígio em causas dos direitos humanos, já em Campos de Goytacazes, no ano de 1909, por ocasião do Festival beneficente para o destacado abolicionista Pedro Albertino Dias de Araújo. Note-se que a causa abolicionista foi uma das bandeiras da primeira onda do movimento feminista, que será brevemente abordada no item 4. O evento, sediado no Teatro Moulin Rouge, foi organizado pelo jornal *O Tempo*, daquela cidade:

[...] o qual divulgou todo o evento, mencionando muitos elogios à pequenina Joanídia, relatando que “o público ficou pasmo diante da grande aptidão musical revelada”. Sublinhamos que com cinco anos dificilmente ela compreenderia o contexto em que sua apresentação se inseria - ao lado de peças teatrais, monólogos e outras performances -, porém o fato de João Sodré Filho já ter apoiado partido político, no Rio Grande do Sul, e ter aceitado o convite feito à criança prodígio, atesta o perfil da família em relação a temas sensíveis como nesse caso, a escravidão (Rosário; Monteiro da Silva, 2023, p. 4).

No mesmo ano, destaco que os pais aceitaram outro recital em prol dos direitos humanos, coincidindo com a estreia da criança como pianista na capital. O Salão Nobre do Clube dos Empregados do Comércio, na cidade do Rio de Janeiro. De acordo com a edição nº 286 do Jornal do Brasil, sob o título de *Conferências*, o periódico comunica que a poetisa Júlia César

irá proferir a palestra “O homem julgado pela mulher”, em 14/10/1909, com “a audição de um curto recital de piano pela menina Joanídia Sodré de 5 anos de idade” (Jornal do Brasil, 1909, p. 6).

Ainda que, pela tenra idade, não lhe fosse possível perceber e compreender a importância dos temas dos eventos relatados, depreendemos que, de alguma forma, a conduta da família, em especial de seu pai autorizando as participações, motivaria, posteriormente, além de sua carreira pública, alguns envolvimento de Sodré junto à Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Corroborar a influência paterna, o fato do Dr. João Sodré Filho, enquanto radicado em Porto Alegre, engajar-se nos ideais do Partido Republicano Rio-grandense (1832-1937), apesar de não ter conquistado cargo político, era correligionário desse partido, revelando suas inclinações políticas.

Em minha pesquisa relativa à precocidade das compositoras brasileiras até 1910² (década em que a compositora nasceu), constatei que Joanídia Sodré foi a mais precoce, quando aos seis anos, ao que tudo indica em Campos de Goytacazes (RJ), compõe sua primeira obra³, a valsa *Rosa, Amor e Botão*. Sublinho que ela deva ter recebido algum auxílio para compor ou para editar a valsa por parte de sua mãe (pianista amadora) ou de algum profissional, pois até obter seu diploma, em 1924, esteve sempre sob orientação de professor ou tutor.

A composição no gênero valsa foi impressa e vendida pela Casa Ao Livro Verde, de acordo com os registros no *Ligeiro Esboço Biográfico* de Dantas (1930) e na imprensa local, conforme propaganda de venda de partitura, sob o título: *Anuncio, no Jornal Gazeta do Povo* (Campos de Goytacazes/RJ), de 24/02/1910. Contudo, tanto o manuscrito, quanto a impressão/publicação estão extraviados (Rosário; Monteiro da Silva, 2023).

Após a família radicar-se na capital do país, os estudos musicais ocuparam o centro de sua vida, especialmente quando do seu ingresso no Instituto Nacional de Música, a melhor escola de música do país, à época. No INM, foi aluna exemplar e discípula de renomados professores como João Nunes, Agnello França, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno (com quem estudou dos seis aos dezessete anos), talvez, sua maior influência (Dantas, 1930; Paz, 1994). No mesmo Instituto, em 1925, com apenas 21 anos e dentre a maioria de docentes homens, ela foi nomeada professora catedrática de Teoria e Solfejo. No desafiante ano de 1927, por meio de um edital para Concurso de composição, promovido pelo INM, no qual se inscreveram

² Refiro-me desde Ana Maria dos Santos, Thomásia Onofre Lírio, Beatriz Ferrão, passando por Chiquinha Gonzaga, Amélia de Mesquita, Branca Bilhar e as contemporâneas de Sodré, como Dinorah de Carvalho, Elsie Houston, Helza Cameu, dentre outras compositoras. Para ver relação das compositoras brasileiras acessar Barocelli (1987) e Rocha (1986).

³ Luiz Ascendino Dantas (1930, p. 11-12), através da biografia encomendada por Sodré, afirma que aos cinco anos a criança teria composto *Paz e Amor* e que ela se serviu apenas de sua “intuição genial”. Não encontrei manuscrito ou publicação dessa composição, tampouco qual o gênero e para qual (is) instrumento (s) foi composta.

dois candidatos: Assis Republicano e Joanídia (Carvalho, 2012; Paz, 1994), foi concedida uma bolsa de estudos para especialização, na Alemanha, não sem antes, o certame revelar sérios descumprimentos e ilegalidade:

Após severas discussões, escândalo e ações judiciais, por fraude na inscrição de Assis Republicano, e por quebra de sigilo de dois professores da comissão julgadora, a compositora vence o concurso de Composição para o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro do Instituto Nacional de Música. Assim, ela parte para a Alemanha, no ano seguinte, para o curso de aperfeiçoamento em regência e prática de direção sinfônica, sob direção de Ignatz Waghalter. [...] **Como parte integrante para formalizar a conclusão do curso, ela regeu a *Berliner Philharmoniker***, em 27 de março de 1930, tornando-se a primeira latino-americana a reger uma das melhores orquestras do mundo (Rosário; Monteiro da Silva, 2023, p. 8, grifo do autor).

Importante detalhar que a Orquestra Filarmônica de Berlim, até 1978 ² (por um breve afastamento do maestro Herbert Von Karajan), jamais convidara uma mulher para ocupar o cargo da regência e a primeira musicista. A discriminação ocorria também com relação às musicistas, uma vez que a primeira mulher a ser contratada como integrante da orquestra, ocorreu somente em 1982 (Berliner Philharmoniker, 2023).

As raras regentes que, até então, dirigiram a excelsa orquestra o fizeram por algum vínculo protocolar ou através de pagamento e o pontual espaço ocupado pela brasileira, em 27 de março de 1930, efetivou-se por cumprimento protocolar para a conclusão de seu curso de regência. Não consta em seu esboço biográfico e tampouco foi possível depreender junto aos documentos em seu acervo, se foi concedido a Sodré, a ingerência na escolha do repertório de sua apresenta o.

O episódio protagonizado por Sodré, em um país economicamente desenvolvido, sem tantas agravadas diferenças sociais e com histórico cultivo das artes eruditas, a equidade de g nero em postos de liderança revelou-se (e em grau pouco menor, ainda persevera) um impasse gigante, nada obstante, a primeira onda feminista³ já estar consolidada principalmente nos países europeus. Retornando ao Brasil, em 1930, a imprensa noticiou amplamente, pelo país, o concerto regido por Joanídia Sodré, junto a Orquestra Filarm nica de Berlim, e ela, finalmente, estreou como regente no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, bem como retornou ao seu posto como professora no INM. Posteriormente, regeu a convite destacadas orquestras brasileiras.

De acordo com a pesquisadora Ermelinda Paz (1994), a compositora, regente e pianista foi incentivada a galgar os postos administrativos, tornando-se diretora do INM, pela primeira vez, em 1946, reelegendo-se sucessivamente e permanecendo por mais 22 anos. Postos de liderança, como na regência e em administrativos, eram quase exclusivamente dominados

por homens, fato que não geraria surpresa: uma mulher encontrar ostensiva oposição e sabotagem, desde seu concurso para bolsa para estudar na Europa, quanto no ambiente de trabalho e na imprensa, o que resistentemente e com resiliência enfrentou (Rosário; Monteiro da Silva, 2023). Fundou a Academia Nacional de Música, em 1966, com sede no Rio de Janeiro. Seu espírito de liderança também a levou, por aproximadamente um ano, para o posto de reitora interina da UFRJ, se não a primeira reitora mulher, certamente, uma das primeiras. Sodré faleceu em 7 de setembro de 1975, durante o início da terceira onda⁴ feminista, no país.

Maria Eugênia Celso, além de ruflos, por uma escrita feminista e feminina

Neste ano, completam-se sessenta anos de falecimento da destacada feminista e poetisa de São João Del Rei (MG), Maria Eugênia Celso Carneiro de Mendonça (1886-1963). Filha de poderosa e prestigiada família do estado de Minas Gerais, Conde e Condessa Afonso Celso, mudou-se ainda criança para Petrópolis (RJ). Nascida no Brasil Monárquico, em uma sociedade patriarcal, impondo hierarquicamente os papéis de gênero e restringindo sobremaneira o acesso das mulheres à educação, todavia, seu pai garantiu-lhe privilégios com educação completa e de alta qualidade. Essa educação constituiu um dos pilares que a tornou uma intelectual e sem a qual dificilmente ela teria uma posição de destaque na FBPF e contribuído nas redações dos Boletins da Federação, das regulamentações normativas e constitucionais pelos direitos das mulheres, das matérias jornalísticas, entre outras.

Com um título de conde, o jovem republicano e patriota Afonso Celso⁵ (1860-1938), filho do Visconde de Ouro Preto, formou-se em Direito e foi reconhecido como escritor, político e historiador, bem como por sua longa ligação (de sócio, orador a presidente) junto ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Aguiar, 2017). A compreensão da importância das redes de conexões políticas e intelectuais de Afonso Celso ressoou nas futuras ligações da ativista feminista junto à Federação Brasileira pelo Progresso Feminino e na sua trajetória profissional.

⁴ Na terceira onda, adicionadas às questões não resolvidas das reivindicações anteriores, incluíam-se discussões e pesquisas sobre as questões de gênero interligadas à raça, a discriminações e as mais diversas [como manifestações *sidestreaming*] e ao mesmo tempo mais subjetivas questões (Rosário; Monteiro da Silva, 2023). De acordo com Céli Regina Pinto (2003), a ONU declarou o ano de 1975, como Ano Internacional da Mulher, conferindo um status internacional e incontestado das lutas das mulheres.

⁵ Para maior aprofundamento ler: BASTOS, Maria Helena Câmara. Amada pátria idolatrada: um estudo da obra *Por que me ufano do meu país*, de Afonso Celso (1900). *Educar*, Curitiba, n. 20, p. 245-260, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0104-4060.275>. Acesso em: 04 ago. 2023.

A importante década de 1920, que para Sodré constituiu em avanços nos estudos no Instituto Nacional de Música e a obtenção de uma bolsa para estudar na Alemanha, foi também referencial na trajetória de Maria Eugênia, não somente por sua intensa militância feminista, e conseqüentemente pela criação da letra do *Hino*, bem como para sua projeção pública como escritora e jornalista, apesar de já ter escrito, sob um pseudônimo.

A historiadora Carla Bispo Azevedo (2021), que considera Maria Eugênia, uma intelectual, destaca que a escritora atuou em várias esferas públicas como na educação, no movimento feminista, em ações assistenciais, na imprensa, conjuntamente com a maternidade. Como jornalista colaborou, por décadas, junto à imprensa carioca e fluminense. Escrevia para uma coluna diária no *Jornal do Brasil*, publicou versos em francês na revista *Fonfon* e era redatora da coluna *Página de Eva* da *Revista da Semana*. Trabalhou nas emissoras de rádio Nacional, Sociedade e Jornal do Brasil, onde produzia e era locutora do prestigiado programa *Quartos de Hora Literários*. Contribuiu também para o teatro, com peças apresentadas, inclusive em grandes centros:

Produziu três peças: *Amores de Abat-jour*, ato em uma cena, representada no Teatro Municipal de São Paulo a 20 de novembro de 1925 e no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, de 16 a 23 de outubro de 1926; *O Segredo das Asas*, ato em duas cenas, de que não se tem notícias de ter sido encenada; e, finalmente, *Por Causa D'Ella*, peça em dois atos, representada no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, de 3 a 10 de agosto de 1927. Peças reunidas em livro em 1931 sob o título de *Ruffos de Asas* (Azevedo, 2021, p. 145).

No Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Maria Eugênia abriu um ciclo de conferências, em maio de 1928, denominado *Tardes no Instituto* (com temáticas feminina e feminista) com a palestra *O espírito e o heroísmo da mulher brasileira*, destacando dentre a plêiade de heroínas brasileiras: Annita Garibaldi, Clara Camarão e Anna Nery (Goettem, 2018). Diversas foram as suas atuações na vida pública, porém faz-se necessário destacar, neste trabalho, a importante militância e contribuição da feminista mineira na Federação Brasileira para o Progresso Feminino, fundada por sua amiga e pela líder feminista Bertha Lutz.

Pródiga na arte de escrever, redigia sobre a temática feminina e feminista, principalmente no *Jornal do Brasil*, paralelamente ao intenso envolvimento junto à FBPF, inclusive, redigindo para os Boletins da Federação e para o *Manifesto Feminista ou Declaração dos Direitos das Mulheres* (1934). Na virada da década de 1930, ocupou a vice-presidência da FBPF, e no ano seguinte foi nomeada pelo governo brasileiro representante oficial do país no II Congresso Internacional Feminista, promovido pela FBPF. Atualmente esquecida, Maria Eugênia Celso faleceu, há sessenta anos, em 6 de setembro de 1963, durante a segunda onda (localizada na década de 1960), a qual reivindicava a equiparação salarial, construção de creches,

questões sobre o corpo como a contracepção, rebatendo teorias biológicas deterministas relativas ao destino da mulher, manifestando-se também contra o golpe de 1964 e a ditadura.

A Federação Brasileira pelo Progresso Feminino

O movimento feminista brasileiro obteve sua organização máxima na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, em um momento de centramento, consubstanciando diferentes campos discursivos de ação, em redes político-administrativas congregando diversas atrizes⁶ a compartilhar reivindicações, no que Sônia Alvarez (2014) denomina “teias político-comunicativas”. Entre redes e teias sociopolítico-comunicativas, por vezes em sua maioria brancas, parece-me que se expressou mais nosso feminismo, desde o início do XIX, também por várias ações isoladas, e no XX, sob estratégias propagandistas, inclusive, junto a grandes veículos da imprensa.

Se hoje as mulheres são a maioria dos discentes nas universidades, no eleitorado brasileiro e gozam de menos desigualdades em relação ao homem, a FBPF revelou-se certamente um dos impulsionadores e articuladores. Localiza-se na primeira onda feminista⁷, de acordo com Céli Regina Pinto (2003), o contexto⁸ da criação da FBPF, oriunda da Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher (1919-1922), presidida por Bertha Lutz, que objetivava lutar pelo sufrágio feminino e por amplos direitos para as mulheres, porém após disputas internas, foi extinta (Bonato, 2005). A maior parte de suas associadas, com os mesmos objetivos criaram, em 1922, a Liga Brasileira para o Progresso da Mulher, renomeada FBPF, à luz das organizações norte-americanas:

⁶ As feministas pertenciam às classes econômicas e sociais mais altas, mas não exclusivamente, uma vez que no Fundo FBPF, constam registros das associadas com as mais diversas ocupações laborais como professoras, advogadas, donas de casa, profissionais liberais, funcionárias do comércio, entre outras.

⁷ A “História Oficial” do movimento feminista mundial considera a existência de três ondas, como dado científico: uma inicial, a partir de meados do século XIX, firmada na luta abolicionista, de direitos civis, desde os básicos como à educação e ao voto e direitos políticos das mulheres. Uma segunda onda localizada na década de 1960 e início da década seguinte, reivindicava os direitos políticos e sociais ainda não conquistados, o divórcio, a equiparação salarial, e reflexões e elaboração do conceito de gênero. Na terceira, iniciada no fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, apesar da pluralidade de questões, permanece a problemática de gênero, centrada nas mulheres e meninas, o racismo, a homofobia (Caetano, 2017). A existência de uma quarta onda, do final do século XX à atualidade, em suas múltiplas, autônomas, interrelacionais, plurais e pulverizadas ações não se desenhou, ainda, em seu conceito, intersecções e epistemologia (Alvarez, 2014; Alves, 2019).

⁸ Para oferecer uma breve ilustração da situação da mulher, na década de 1910, nas diversas classes sociais, de acordo com um dos periódicos do Rio de Janeiro: “Que faz ela entre nós? A aristocrata dirige a caça, isto é, dá ordens, lê romances ou administra associações de caridade e irmandades católicas. A da classe média, juntamente com alguns criados faz o serviço da casa: cozinha, lava, engoma, coze, cuida dos filhos [...] a proletária, essa nem mesmo tem possibilidade de escolher serviço. Lava, cozinha, engoma, coze, serve nas fábricas, é criada (A Vida, 1915/1988, p. 5). Ou ainda em “O Malho”, número 771, de 23/06/1917, “[Zé Povo] – Aqui tem, seu Maurício, um quadro do futuro que nos espera, se passar o seu projeto, dando o direito de voto às mulheres... em pouco tempo elas que são mais sabidas que nós, aproveitarão a moleza dos homens e dominarão tudo! E teremos então esta beleza: o avô fazendo crochê, a avó fumando cachimbo, o marido amamentando o filho, enquanto a mãe vai para a Câmara dos deputados deitar o verbo pela salvação da pátria! Tudo transtornado! Tudo invertido!” (O Malho, 1917).

A adesão de mulheres de outros estados às idéias da entidade provocou a formação da Federação das Ligas pelo Progresso Feminino, que, em 19 de agosto de 1922, após a participação de Bertha Lutz na Conferência Pan-Americana de Mulheres, realizada em Baltimore, Estados Unidos, tornou-se a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, organizando nesse mesmo ano a I Conferência pelo Progresso Feminino [...] (Bonato, 2005, p. 135).

Cumprir destacar o Estatuto da Federação (1942) que estabeleceu ações, como por exemplo, “promover a educação da mulher e elevar o nível de instrução feminina; proteger as mães e a infância; obter garantias legislativas e práticas para o trabalho feminino”. Em âmbito bem mais amplo, acrescentam-se no Estatuto, a prática da política da boa vizinhança com os países de nosso continente a fim de garantir e manter a paz.

Ao pesquisar documentos oficiais e não oficiais pertencentes à LEIM e à LBPM, não consta o nome de Joanídia Sodré, assim, presumo que o envolvimento dela no movimento feminista iniciou somente a partir da fundação da FBPF.

No mesmo ano da gênese da FBPF, sua líder e presidente Bertha Lutz teria apresentado Celso e Sodré (que também nasceram no momento da primeira onda), porém não foi encontrado registro para identificar de quem teria partido a ideia de criação do *Hino Feminino* composto, principalmente, mas não exclusivamente, para ser apresentado junto aos eventos da Federação. Na pesquisa junto ao acervo documental do Fundo, não encontrei registros nas atas, nas reuniões junto aos políticos e parlamentares especificamente nas questões de sufrágio, uma presença assídua de Sodré (ao contrário, foi esporádica) para que se possa assegurar ou atribuir a ela a alcunha de maestra sufragista ou compositora sufragista. No *Esboço biográfico* de Dantas (1930) não há referência a essa alcunha. Ademais, durante a década de 1920, ela dedicou-se plenamente aos estudos no INM, ao início da carreira no magistério, às composições e ao estudo no exterior.

Prosseguindo em consulta ao Fundo, há um grande volume de correspondências (cartas, cartões, telegramas) entre a diretoria e/ou associadas e as personalidades políticas, culturais, de associações afins (inclusive estrangeiras) dignas de leituras mais cuidadosas e que atestam, por exemplo, uma estratégia para unir forças e visibilidade junto a personalidades já reconhecidas. Na música, a própria Bertha Lutz, em mais de uma ocasião, escreveu para Guiomar Novaes, ensejando ter o nome da pianista (de reconhecimento internacional) entre suas associadas ou em seus eventos. Não há registros da adesão de Novaes. A reconhecida violinista Paulina D’Ambrósio, também foi contatada e, de fato, aderiu ao movimento. Inclusive, ela enviou duas cartas formais em nome da FBPF a Sodré, tratando da Conferência Latino-Americana de Mulheres, ocorrida em 1954, de acordo com as correspondências compiladas no acervo da maestra e compositora junto à Biblioteca Alberto Nepomuceno.

Atento para o ano de 1937, através de correspondências entre a jornalista e professora porto-alegrense Camila Furtado Alves (associada da FBPF) e Bertha Lutz, colhe-se que ambas tratavam, dentre alguns assuntos, a fundação da filial da FBPF, no Rio Grande do Sul e registravam também que Joanídia Sodré seria a representante da futura filial. Não foi possível confirmar se a compositora e maestra aceitara o cargo e o projeto da filial gaúcha não se concretizou.

Em novembro do mesmo ano, à luz do posicionamento neutro dos EUA frente aos graves conflitos entre China e Japão, que se estenderam até 1945, algumas feministas da FBPF manifestaram-se oficialmente. A severidade da situação sensibilizou e engajou Sodré na Comissão do Mandato Popular Pró-paz. Conforme publicado no periódico gaúcho *A Federação* (10/11/1937), o então Presidente da República, Getúlio Vargas, recebeu em audiência Bertha Lutz (deputada federal), Joanídia Sodré e Jerônima de Mesquita, as quais solicitaram que ele ratificasse e firmasse o Tratado para consolidação da paz mundial, posteriormente, anuído por Vargas, mediante a expedição do Decreto-lei nº 112 de 28/12/1937 (Rosário; Monteiro da Silva, 2023).

No mesmo Fundo e no próprio acervo de Joanídia Sodré, constam dois documentos de que ela, além de associada, fora membro da diretoria da FBPF, a primeira vez, em 1930, como Tesoureira e, em 1962, como membro do Conselho Social e Cultural. Nos anos seguintes até sua morte, no ano de 1975, não encontramos registros de que ela tenha se envolvido com ações feministas.

Um Hino pela e para a escuta da mulher

Joanídia Sodré não foi uma profícua compositora, porém escreveu sua primeira composição com aproximadamente seis anos, sendo a mais precoce entre as compositoras brasileiras, pelo menos até sua geração.

Estão guardados em seu acervo (Biblioteca Alberto Nepomuceno, da UFRJ), os manuscritos de suas composições que somam 34 obras relacionados em uma listagem, na qual não consta a primeira composição, a valsa *Rosa, Amor e Botão*, assim ensejei retificar a listagem. Não foi possível localizar o seu manuscrito, tampouco sua publicação, todavia, comprovou-se a existência da valsa através de duas fontes: no *Ligeiro esboço biográfico* (com colaboração e autorizado por Sodré) de Luís Ascendino Dantas (1930) e nos registros da imprensa escrita⁹

⁹ “O Dr. Sodré Filho, sempre cativante, bom, teve a gentileza de enviar-me a *Rosa, Amor e Botão*, valsa composta pela galante Joanídia Sodré, sua filha, seu encanto” (Gazeta do Povo, 1910, apud Paz, 1994, p. 9). Do mesmo periódico de Campos de Goytacazes: “Anúncio. Na Casa do Livro Verde está a venda a 2ª edição da Valsa Amor

de Campos de Goytacazes, RJ. Assim, há de se considerar a composição extraviada, perfazendo 35 composições, encontradas até o momento.

Apesar de passados praticamente 50 anos de seu falecimento, seu catálogo de obras ainda não está confeccionado e de acordo com o contato por correio eletrônico¹⁰ com a Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ, o mesmo não está concluído pois está passando por tratamento técnico. Dentre os manuscritos de Joanídia Sodré para variados gêneros e variadas formações instrumentais e vocais, constam dois hinos: *Hino Feminino*, de 1922, e *Hino à cidade de São João Marcos* (não está identificado o autor ou autora da letra), datado de 1938, os quais configuram composições curtas, escritas para piano e canto, tonais e simples em seus processos composicionais.

Postas essas poucas linhas sobre seus manuscritos, enfatizando a existência de dois hinos, seguiremos privilegiando o *Hino Feminino*. Conforme pesquisa anterior, existe uma forte hipótese de que a composição teria sido uma encomenda ou idealizada pela Federação Brasileira pelo Progresso Feminino e não uma iniciativa isolada de Sodré (Rosário; Monteiro da Silva, 2023).

Fig. 1. Manuscrito do Hino Feminino (compassos 1 a 3), que pertenceu aos arquivos pessoais de Joanídia Sodré.



Fonte: Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

Na busca por publicações e informações sobre a referida composição, encontramos dois manuscritos e três registros de títulos: *Hino Feminino* (manuscrito da compositora, guardado em seu acervo), *Hymno da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino* (encontrado no

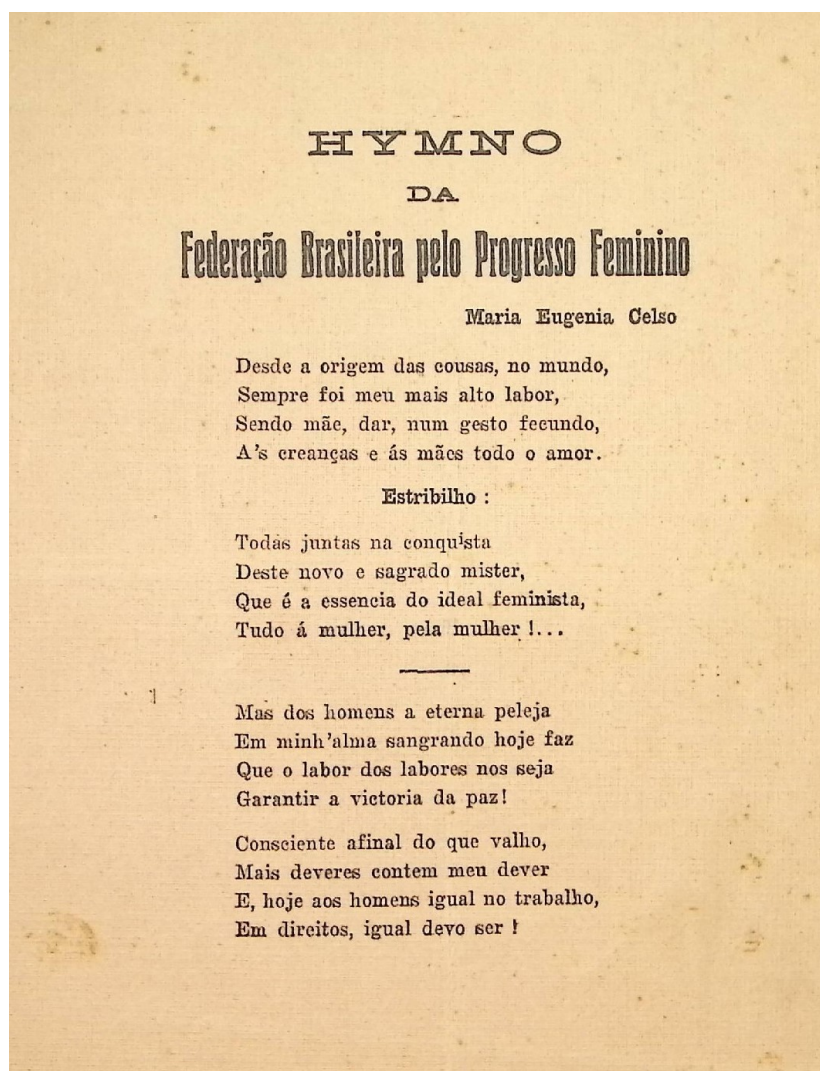
Rosa e Botão, composição de Joanídia Sodré, cujo produto é exclusivamente destinado a 'Santa Casa' desta cidade" (Gazeta do Povo, 1910, apud Paz, 1994, p. 9).

¹⁰ SAADI, Mariana. 120 anos de nascimento da compositora e maestra Joanídia Sodré. Mensagem recebida por e-mail em 23 de maio de 2023.

Fundo FBPF e no acervo da compositora) e a transcrição para Fá menor da cópia manuscrita nomeada *Hino Feminista* (pertencente à Magdalena Mesquita Ribeiro), constante no Fundo FBPF. Conforme exposto nas considerações iniciais, estamos privilegiando o manuscrito para canto e piano da própria compositora com o título determinado por ela (Fig. 1).

A breve composição segue em linhas gerais a estrutura e a linguagem dos hinos seculares, mais especificamente, hinos circunstanciais (patrióticos/nacionais, alusivos, esportivos, etc). Tais hinos, via de regra, são de natureza poética, escritos em harmonia tonal e estrutura estrófica (também comum em hinos sacros), permitindo, por exemplo, repetir a melodia ou realizar alterações em partes ou fragmentos da melodia, no ritmo a fim de acomodar a letra para que o discurso poético permaneça claro e ao finalizar o imbricamento da letra e a música sua comunicabilidade ou a expectativa de comunicação esteja garantida.

Fig. 2. Letra de autoria de Maria Eugênia Celso.



Fonte: Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

Maria Eugênia Celso utiliza, de fato, uma linguagem cuidadosa, porém com poucos recursos poéticos e evoca com clareza nas estrofes o ideário da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, a exemplo dos versos “E, hoje aos homens iguais no trabalho, em direitos, igual devo ser” e do estribilho “Todas juntas na conquista Deste novo e sagrado mister, Que é a essência do ideal feminista, Tudo à mulher pela mulher!...” Parece-nos que com igual relevância, ela reivindica a equidade no trabalho e exalta a maternidade e a curatela para com as crianças e proteção às mães, como na primeira estrofe: “A’s creanças e às mães todo o amor” (Fig. 2).

O compositor e pianista Flávio Oliveira tece considerações relativas à música e ao poema, chamando a atenção para as rimas e sílabas poéticas:

[...] há algo interessante: os versos são eneassílabos e se fizermos uma leitura escandida, sentiremos, sim, as nove sílabas métricas (sílabas poéticas). As rimas seguem o modelo 1-3 / 2-4. Na estrofe do estribilho, o primeiro verso tem sete sílabas (lembrando a redondilha maior), o segundo e o terceiro têm nove sílabas e o último oito sílabas; as rimas seguem o esquema anterior – 1-3 / 2-4. O interessante é que Joanídia faz fluir o canto sem que esta por assim dizer “quebra” apareça – coisa de compositor que conhece seu métier (Oliveira, 2023).¹¹

Para a análise harmônica (Fig. 3 e 4), utilizei números romanos representando o acorde bem como sua qualidade, em letra maiúscula, maior; em romano minúsculo, menor, e considerações de fraseologia, conforme leciona Schoenberg (1996), em Fundamentos da Composição Musical.

A tonalidade escolhida por Joanídia Sodré é Sol menor, e em termos de construção/estruturação, a composição inicia-se com uma Introdução somente com o piano nos compassos de 1 a 4, precedida por uma anacruse (sob V grau) seguindo uma sequência de acordes na mão direita enquanto a mão esquerda realiza uma escala (oitavada) descendente em Sol menor. Segue-se a seção A, do compasso 5 ao 12 e posteriormente a seção B estendendo-se do 13 (também vindo de uma anacruse) ao final, apresentando períodos, frases e cadências que conferem ao hino um movimento tonal contínuo (Fig. 3).

¹¹ OLIVEIRA, Flávio. Hino Feminino. Mensagem recebida por e-mail em 29 de setembro de 2023.

Fig. 3. Análise *Hino Feminino*, partitura p. 1.

**Hino
Feminino**

Letra: Maria Eugênia Celso
Musica: Joanília Sodré
1922

Voz

Piano

Movimento escalar descendente em Sol menor

Pno.

Acorde napolitano

Pno.

Fonte: Partitura de Ana Claudia T. Rosário e de Dimas A. da Silva.

Fig. 4. Análise *Hino Feminino*, partitura p. 2.

2 Hino Feminino

Pno. 13 13

Pedal de Dominante

Acorde Germânico

Pno. 17 17

Antecipação

Pno. 21 21

Pedal de Dominante

Fonte: Partitura de Ana Claudia T. Rosário e de Dimas A. da Silva.

Com relação ao ritmo e pulso, Flávio Oliveira (2023) leciona: “A célula rítmica colcheia pontuada seguida de semicolcheia, lembra muito o assim chamado “ritmo pontuado”, que tem por base o antigo pulso trocaico (cultura greco-latina). Escuta-se / canta-se este princípio rítmico em muitos hinos”.

Paralelamente aos acordes já analisados, a mão esquerda segue oitavada da introdução ao fim. Ainda identificamos alguns detalhes, que são usuais na movimentação melódica, como a utilização, por exemplo de apojatura, antecipação, nota de passagem (Fig. 4). Em dois momentos apenas na mão esquerda (c.13 e c. 21) há pedal de dominante (Fig. 4).

Não há indicação de pedal no manuscrito de Sodré, porém em uma cópia manuscrita (transcrita para Fa menor) que pertenceu à feminista Magdalena Mesquita Ribeiro, há marcações de pedal por toda a composição.

Há poucos documentos relativos às apresentações do *Hino* constantes no Fundo FBPF e no Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. Tampouco inexistem tais registros nos eventos formais ou informais feministas do país, no século XXI (Rosário; Monteiro da Silva, 2023).

É compreensível que o discurso poético do hino esteja em parte desatualizado, no presente século, pela concretização de expressivas conquistas pelas mulheres, contudo, reivindicações pela garantia da paz e por direitos como a equidade entre os gêneros no mercado de trabalho brasileiro, evocados no poema, inclusive, garantidos pela Constituição e pelo instrumental da legislação, ainda se mostram irreparadas.

Considerações finais

Uma vez que o material abrigado nos acervos públicos foi objeto frequente de rastreamento e consulta cuidadosa na presente pesquisa, importa asseverar que é uma necessidade indubitável organizar e preservar esses materiais e arquivos (com as mais diversas espécies documentais), porquanto ainda muito do material pertencente a Joanília Sodré sequer restaurado ou catalogado está. E ela não é a única personagem da história da música brasileira esquecida ou sem o devido cuidado relativo ao seu legado. Faz-se necessário tanto para salvaguardar a memória institucional e a memória das personalidades que marcaram avanços, quanto para preservar e disponibilizar o conteúdo informacional para o ensino-aprendizagem nos cursos de Música, inclusive, de História e para o incremento e credibilidade da própria musicologia brasileira. Essa última, que carece de metodologias mais específicas e consistentes e está a trilhar uma senda com importantes lacunas a preencher.

Se Maria Eugênia Celso já possui quase a totalidade de suas obras publicadas pelas editoras brasileiras, o mesmo não ocorre com nossa pioneira musicista. Nem todos os manuscritos das suas composições (que não são numerosas) foram revisados e editados, tampouco estão digitalizados e tecnicamente catalogados, fortemente aliado ao fato que historicamente não há interesse das editoras para publicar partituras de compositoras brasileiras.

Assim o acesso para estudos e análises dos seus procedimentos e estratégias composicionais, bem como para gravações de qualidade, e conseqüentemente divulgação de seu legado, tornam-se enormemente prejudicados. Joanília Sodré não é exceção porquanto pouco sabemos sobre nossas compositoras, todavia o que a torna excepcional, rara é o fato

de que tão precocemente - aos 6 anos -, a mais precoce entre as antecessoras e também entre suas contemporâneas, ter escrito e publicado sua primeira composição.

No concorrido ambiente musical do Rio de Janeiro, é inconteste e também raro o espírito de liderança de Sodré, e na seara da composição se não podemos considerá-la uma compositora prolífica, ousada, ou de vanguarda, ao se observar a composição em tela, podemos certamente asseverar que ela dominava a arte do compor.

Referências

A VIDA. *Periódico Anarquista de 1914-1915*. Ed. Fac-sim. São Paulo: Ícone, 1988.

AGUIAR, Alexandra do Nascimento. Afonso Celso Junior: um jovem republicano conservador. *Intellèctus*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 169-189, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/intellectus.2017.31657>. Acesso em: 18 Mar. 2023.

ALVAREZ, Sonia E. Para além da sociedade civil: reflexões sobre o campo feminista. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 43, p. 13-56, 2014. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645074>. Acesso em: 26 maio 2023.

ALVES, Branca Moreira. A luta das sufragistas. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 47-61. Disponível em: https://cursosextensao.usp.br/pluginfile.php/870526/mod_resource/content/0/Heloisa-Buarque-de-Hollanda-Pensamento-feminista-brasileiro_-forma%C3%A7%C3%A3o-e-contexto-Bazar-do-Tempo-_201.pdf. Acesso em: 22 mar. 2023.

AZEVEDO, Carla Bispo. Maria Eugenia Celso: uma intelectual no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. *Revista Vernáculo*, Curitiba, n. 47, p. 142-157, mar. 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5380/rv.v0i47.74803>. Acesso em: 02 Mar. 2023.

BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva. *Mulheres compositoras: elenco e repertório*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1987.

BERLINER PHILHARMONIKER. *Von Mary Wurm bis Susanna Mälkki*. Dirigentinnen bei den Berliner Philharmonikern. Berlin, 2023. Disponível em <https://www.berliner-philharmoniker.de/titelgeschichten/20172018/dirigentinnen/>. Acesso em: 02 maio 2023.

BONATO, Nilda Marinho da Costa. O Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino: Uma fonte múltipla para a história da educação das mulheres. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1-2, p. 131-146, jan./dez. 2005. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/189>. Acesso em: 04 Mar. 2023.

CAETANO, Ivone Ferreira. *O feminismo brasileiro: uma análise a partir das três ondas do movimento feminista e a perspectiva da interseccionalidade*. 2017. 24 f. Artigo (Pós-Graduação Lato Sensu Gênero e Direito) - Escola de Magistratura do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: https://www.emerj.tjrj.jus.br/revistas/genero_e_direito/edicoes/1_2017/pdf/DesIvoneFerreiraCaetano.pdf. Acesso em: 16 abr. 2023.

CARVALHO, Dalila Vasconcellos. *O gênero da música: a construção social da vocação*. São Paulo: Alameda, 2012.

- CONFERÊNCIAS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 286, p. 6, out. 1909. Disponível em: https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_02&pagfis=34852. Acesso em: 16 Nov. 2023.
- DANTAS, Luís Ascendino. *Ligeiro esboço biográfico da Novel Regente*: homenagem ao Instituto Nacional de Música. Rio de Janeiro: Biblioteca Alberto Nepomuceno, 1930.
- GOETTEM, Gabriela Correia da Silva. As mulheres conferencistas nas tardes no Instituto: gênero e história no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). *Embormal*, Fortaleza, v. 9, n. 17, p. 58-77, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/embormal/article/view/3150/2649>. Acesso em: 02 maio 2023.
- NOGUEIRA, Isabel; SOUZA, Márcio. Aspectos da música no Rio Grande do Sul durante a Primeira República (1889-1930). In: GOLIN, Tau; BOEIRA, Nelson (Coords.). *História Geral do Rio Grande do Sul*. Passo Fundo: Méritos, 2007. v. 3, tomo 2.
- O MALHO. Rio de Janeiro, ano 16, n. 771, jun. 1917. Disponível em: https://memoria.bn.br/pdf/116300/per116300_1917_00771.pdf. Acesso em: 16 Nov. 2023.
- OLIVEIRA, Flávio. *Hino Feminino*. Mensagem recebida por e-mail em 29 de setembro de 2023.
- PAZ, Ermelinda A. Joanília Sodré: as diversas facetas da primeira maestrina brasileira. *Revista da Academia Nacional de Música*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 7-20, 1994.
- PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma História do Feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.
- ROCHA, Eli Maria. *Nós, as mulheres (notícias sobre as compositoras brasileiras)*. Rio de Janeiro: Autora, 1986.
- ROSÁRIO, Ana Claudia Trevisan; MONTEIRO DA SILVA, Eliana. Joanília Sodré: à guisa da resistência e resiliência. *Revista da Academia Nacional de Música*, v. 23, Rio de Janeiro, 2023.
- SAADI, Mariana. *120 anos de nascimento da compositora e maestra Joanília Sodré*. Mensagem recebida por e-mail em 23 de maio de 2023.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1996.
- SODRÉ, Joanília. *Hino Feminista*. Piano e Canto. Rio de Janeiro: Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ, 1922. 1 partitura manuscrito. Disponível em: https://www.gov.br/arquivonacional/ptbr/canais_atendimento/imprensa/copy_of_noticias/partituras-da-colecao-discoteca-arquivo-nacional-no-sian. Acesso em: 28 fev. 2023.

Soundscape composition, hearing the real and surreal

Pablo Rubio Vargas
ENES-UNAM
prubiova@ucsc.edu

Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich
ENES - Unidad Morelia de la UNAM
rodrigo@cmmas.org

Abstract: Creative and interdisciplinary approaches to soundscape are introduced pointing out diverse compositional designs of aesthetic or scientific outcome. Different and adventurous works reveal the role of technology and its utilization either for artistic or scientific tasks. This article discusses different compositional approaches related to soundscape and its technological application. It creates an entire body of original works of specialists that connect with multiple disciplines that find soundscapes as a useful tool for research like aural fauna identification. As an example, one can see collaborations between specialist biologists and artists dealing with fauna census who are technology experts. All these have led to redefining different concepts found within the discipline of composition, working with soundscape. Compositions like *Verdant* by David Dunn, and *Shadow* by Max Richter help us to define 'surreal' soundscape. These compositions combine natural sounds along with synthesized ones. On the other hand, works by Murray Schafer and Bernie Krause exemplify compositional practices while recording 'natural' soundscapes, which are described during the work. Nevertheless, we focus on the different possibilities and strategies implemented by practitioners interested in contributing to current environmental issues.

Keywords: Interdisciplinary, Soundscape, Technology.

Composición del paisaje-sonoro, escuchando lo real y surreal

Resumen: Acercamientos creativos e interdisciplinarios entorno al paisaje sonoro son presentados señalando diversos diseños compositivos con finalidades estéticas y científicas. Variado y venturosos trabajos enseñan el papel de la tecnología en su aplicación artística o científica. Este artículo discute diferentes acercamientos compositivos relacionados al paisaje sonoro y su empleo tecnológico. El cual crea un cuerpo de trabajos de especialistas que conectan con múltiples disciplinas encontrando al paisaje sonoro como herramienta de desarrollo como el reconocimiento aural de la fauna. Como ejemplo se puede observar colaboraciones que lidian con censo de la fauna entre biólogos especialistas y artistas expertos en tecnología. Todo esto ha llevado a redefinir diferentes conceptos encontrados dentro de la disciplina de la composición que trabajan con el paisaje sonoro. Composiciones como *Verdant* de David Dunn, o *Shadow* por Max Richter nos ayudan a definir "paisaje sonoro surreal". Estas composiciones combinan sonidos naturales junto con sintetizados. Por otro lado, trabajos de Murray Schafer and Bernie Krause ejemplifican practicas compositivas mientras se graban "paisajes sonoros naturales," los cuales son descritos en el trabajo. Sin embargo, nos concentramos en las diferentes posibilidades y estrategias implementadas por practicantes interesados en contribuir a diferentes desafíos medioambientales.

Palabras clave: Interdisciplina, Paisaje-Sonoro, Tecnología

Contextualizing Soundscape and its interdisciplinary practices through sound

This work shows different strategies established by soundscape practitioners and their aesthetic links with science. The soundscape is an artistic practice related to music and acoustic that has been used in other disciplines, thus, making it an interdisciplinary area related to diverse fields of ecology, fauna preservation, and speech recognition, among others (GALE ET AL, 2022; BARCLAY, 2014; TRUAX 2022). Which is enhanced by recording technology. It has facilitated to capture soundscapes with high-quality definition at diverse landscapes. Recently, soundscape has gained interest among specialists like sound artists, composers, and ecologists as well as in different areas such as environmental studies, among others (CELIS-MURILLO ET AL, 2009; BRÜGGEMANN ET AL, 2021; FARINA ET AL, 2011; KRAUSE, 2002; MARTIN, 2018). We can find creative approaches in the works of figures such as Bernie Krause, David Dunn, Tania Rubio, Barry Truax, among others. Those examples connect interdisciplinary different areas creating innovative approaches to cooperate. As an example, we can see shared efforts towards fauna census utilizing sound technology as a tool to improve non-invasive methods.

Soundscape, in its basic form, relies on recording acoustic environments; hence, it is important to differentiate strategies or methods driven by technology used during the recording. Similarly, It is necessary to make a distinction between scientific and artistic outcomes, because due technology used during the recording process will shape the actual outcome, be artistic or scientific. For example, ambisonics¹ technology has allowed us to create novel applications like a multichannel array fauna census. Author Celis-Murillo *et al* describe a quadraphonic recording method applied to the census avoiding common bias during the process of collecting data (CELIS-MURILLO ET AL, 2009).

Soundscape as an interdisciplinary research field has been closely related to technological developments in audio recording. Recording actual events leads to a unique perception of temporal perception of reality. One example of this transformed temporal reality is found in Jack Loeffler's recordings of Mexican wolves in the Sonoran Desert. "These sounds are not only a commemoration of lost animal species, but also an act of conservationist advocacy for

¹ Ambisonics is a technology developed to capture and decode sound recording fields in 360° sphere by combining four microphones distributed in the angle differential of tangents and cosines. This allows recording sound-spatial trajectories for later reproduction. The patterns in the recordings are decoded as first order, second order, or third order, etc. (MALHAM ET AL, 1995; LIU ET AL, 2021)

species that may be vanishing and under imminent threat of extinction” (INGRAM, 2006, p.124). One perspective of conservation is that sound can be heard, even though the actual wolf is not at the same place or time when heard back. However, it is possible to bring it back to life aurally. Together, artists and scientists have developed alternatives to less invasive and accurate methods to obtain data. In particular, different composers, sound artists, and researchers gained the possibility to be innovative during the different stages of research. As we will discuss later, customized technology has been developed according to the particular interest of research.

Two different approaches to soundscape composition

Soundscape composition over the past decades has established itself as a popular compositional practice among acousmatic composers utilising compositional techniques that go beyond phonographic representation of acoustic environments (Martin, 2018, p.20).

Two approaches related to soundscape composition are described in this section. The first is the most common: to obtain clean and transparent recordings of the acoustic environment. In general, the goal is to record the different acoustic events that might occur at a particular location at a particular time. To make a clear distinction, we will refer to this practice as ‘*natural soundscapes*’ later in this work. Different composers and sound artists like Bernie Krause and his work *The Great Animal Orchestra* (2016); or Murray Schafer’s work *Soundscapes of Canada* (1974) exemplify this compositional approach to ‘natural soundscape’ exemplifying this compositional approach.

The second compositional approach combines recorded soundscape along with synthesized sounds that do not belong to the original recorded environment. We will refer to this soundscape compositional practice as ‘*surreal soundscape*’. Although it does not exclusive means to combine the original soundscape with synthesized sounds, it could include a live musical performance in the particular landscape obtaining reactions from the creatures that live there. It combines either synthesized or live performance with natural sounds from the landscapes. The performative act of producing sound aims to interact with the acoustic environment and its nonhuman species. It is because of that that we do not name it as a mixed soundscape related to mixed or tape music practices. Pieces like *Verdant* by David Dunn, or *Shadow* by Max Richter exemplify it. *Verdant* and *Shadow* are a mixture of recorded soundscapes with synthesized sounds.

The first compositional approach to be described is '*natural soundscape*', which focus on obtaining acoustic recordings in a particular time and place, for later to be heard after an edition process like mastering. Different experts have created a body of work and methodology around it. One earlier example is the World Soundscape Project (WSP), which was created by Murray Schafer and his colleagues as a research project at Simon Fraser University (MARTIN, 2018, p.20). Since then, this approach, natural soundscape has gained popularity and has found innovative collaborations between artists and scientists. Murray Schafer's book, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* proposes a taxonomy that guides an interdisciplinary approach to listening to everyday life sounds. The goal is to focus our intention on the nature of the sounds being recorded in their surrounding context.

The second approach to be described is '*surreal soundscape*'. It involves different interests shown in the previous soundscape compositional approach, but frees itself from barred concepts like accuracy, preservation, interdisciplinarity, and so on, which are found in the previous approach described. "A key element in this inversion is that we listen to the soundscape with the same focus that has traditionally been applied to music, at least before it became an environmental accompaniment" (TRUAX, 2022, p.282). The aim of '*surreal soundscape*' is to obtain aesthetic listening experiences that use a soundscape as sound material combined with other sound materials that do not belong to the original soundscape recording. As previously introduced, Dunn's and Richter's compositions combine soundscape with synthesized sounds. Finally, some of Dunn's work demonstrates a subtle but complex interspecies communication through sound. Dunn's experience is described in his article *Music, Language and Environment*:

Over the course of 3 or 4 days, an event occurred that was quite unexpected—at least on my part. The trumpet players were perched very far apart from each other, playing and hearing these reverberant structures within this immense open space. Three ravens flew over. We hadn't seen any ravens during the previous days. They appeared as soon as the trumpets started playing. They began to fly in front of the trumpet players, doing barrel rolls and all sorts of aerial acrobatics, cawing in and out of the trumpets, and matching pitches with the trumpets" (DUNN ET AL, 1999, p.63).

Examples introduced at '*surreal soundscape*' are heard as an acoustic intervention, despite the temporality in which the sounds are heard or created. Composition *Verdan* and *Shadow* utilizes studio practices of audio edition incorporating extra sound materials not embedded in the original soundscape recording. Moreover, Dunn's experience interacting with the trumpet players and ravens, in a reductive perceptive, all parts, humans and ravens intervene acoustically in the soundscape.

‘Natural soundscapes’, unaltered representation of acoustic environment

As an aesthetic experience, hearing nature in its full acoustic context creates different awareness. As previously described by Jack Loeffler’s recordings of Mexican wolves or similar approaches, it opens the debates around the perception of time and conservation. This kind of work commonly addresses the interaction between humans and the acoustic environment, and acoustic alterations that might occur during the recording. For example, Bernie Krause recalls in his article *The Loss of Natural Soundscape*, his experience while recording. “Soundscape refers to any acoustic environment... In its pure state, where no human noise is present, natural soundscapes are glorious symphonies” (KRAUSE, 2002, p.27). This particular attitude towards soundscape composition allows us to perceive the different ecosystems in its behavioral context of the living creatures that occur in that particular place.

Soundscape as a listening aesthetic experience can offer creative use of field recordings to design soundscape compositions, which has opened new ways of hearing. Being able to hear recordings in a different time and place where the actual recording was done is significant not only in the perceptual field. But augment our understanding of the different human or animal population’s behavior that exists there. “Soundscape studies methodologies are increasingly being shared within community engagement projects with the aim of not only raising listening awareness but also developing a localised perspective of what a community soundscape means to those that live within it” (MARTIN, 2018, p.21). Composers and sound artists who usually explore the nature of the sounds embedded within the soundscape raise different strategies to document the acoustic environment utilizing diverse and contrasting available technology. Usually, this kind of work focused on using different recording devices to capture best acoustically the soundscape, later to be heard back in a sound system. Usually, it is aimed to obtain clean recordings in high-definition resolution, according to the technological capacities.

By using diverse recording technology, it is possible to address either artistic or scientific applications. For example, soundscape can be useful as an alternative to traditional methods of fauna census. This contribution has been gaining popularity in different areas like artificial intelligence, ecology, environmental preservation, and so on. One advantage in using soundscape in its unaltered recorded form helps as a tool for fauna census. It is possible to develop innovative ways to count fauna members of different species like birds. In comparison, traditional methods used by specialist ornithologist systematically cover an area on foot, observing and visually identifying bird species (BRÜGGEMANN ET AL, 2021). Summarizing,

'natural soundscapes' provide a direct link between arts and science, in addition to creating wide and contrasting art pieces.

'Surreal soundscapes', mixing synthetic and nature

It is possible to find bold creative compositional approaches in what we differentiate as '*surreal soundscape*'. One significant difference between the two soundscapes' compositional approaches is the role of the artist while working. In the first approach introduced, '*natural soundscape*' is usually a passive role during the recording process by the artist. While in the latter, '*surreal soundscapes*' artists take an active role seen as an action-reaction. Creating new works utilizing sound materials to work within the traditional matter of composing. To clarify, in an analysis attached to musical interpretation, I focus on Max Richter's composition *Shadow* exemplifying '*surreal soundscape*' composition practices.

Richter's composition is found as a section of the album entitled *Recomposed by Max Richter: Vivaldi, The Four Seasons*. This composition is integrated by songbirds with reminiscences of what it sounds like re-synthesized Vivaldi's *Four Seasons*. Richter combines processed new sounds with songbirds to compose a novel piece that frames nature in a double meaning. To hear the songbirds is easy to associate with nature, but the synthesized sound extracted from dreamy reminiscences of Vivaldi's *The Four Seasons* can be seen as the second allegory associated with Richter's work framing nature. Vivaldi's composition has been historically related to nature in a shared constructed imaginary linked to music and nature. Therefore, the metaphor found in Richter's work has an active role in modifying nature in a musical experience. Despite this brief analysis that enclosed different issues each would require a new whole work. This example illustrated a constant shift in our perception of nature through music and sound.

A second practice found in this compositional approach '*surreal soundscape*' composition can be seen in some David Dunn's work. His focus helps us to redefine compositional concepts related to interspecies aural interaction. As earlier discussed, interspecies communication is addressed in his works. Looking at Dunn's description of the acoustic interaction between the trumpet players and the ravens, it is possible to link different ideas and concepts integrated into soundscapes to interspecies communication when the ravens react to the sounds performed by the trumpet player. Similarly, some of his research is focused on interacting with insects, which creates a sophisticated methodology using technology as a medium to interact.

For example, Dunn's recent research deals with bark beetles, which are insects that infest the trees to later destroy them. Dunn and scientific colleagues implemented a method to project sounds that could be perceived by the insect by using transducers attached to the trees. This research led him to apply audio technology to enhance acoustically what is sensed by insects and humans to find different patents (RAPPAPORT, 2017). Dunn helps us to exemplify creative work, dealing with an innovative approach to a specific environmental problem, specifically changing the insects' behavior to not infest the trees. It needs to develop a system that records the sound produced by bark beetles in its frequency range which is completely different to mammals or birds. This method uses projected recorded sounds of "the aggression calls made by the male insects... together with artificial squawks and bleeps of the same frequency" (GILES, 2010, p.20). This research demonstrates the difficulty of working with recording and reproducing sounds in a completely different range and mediums of sensing acoustically. Thus, the entire idea of using sound differs from the conventional approaches to composing that are fixed in the hearing range of humans. Author Barry Truax helps us to contextualize musical practices as an interdisciplinary compositional approach. "The relationship between what I will call listening knowledge and interdisciplinary knowledge, in other words, the relationship between the experiential and the scientific [sic], and specifically how contemporary electroacoustic technology allows them to interact" (TRUAX, 2022, p.280). 'Surreal soundscapes' as a compositional approach is related to different areas of interest like music, sound edition, acoustics, technological development, and interspecies communication. The outcome can have a wide variety of results coming from aesthetic experiences like the ones introduced by Richter's work. Similarly, in this compositional approach can be found scientific applications like behavioral shifts conducted through sound, as David Dunn's work exemplifies.

Technology enhancing the interdisciplinary soundscape composition

Different authors like Tania Rubio and Patricia Gray introduce a new term useful for our study: biomusic (RUBIO 2020; GRAY 2014). As the junction among different disciplines that relate transversely within others such as, biology, acoustic, ecomusic, zoo-music, and so on. Biomusic conglomerate manifold and contrasting artistic practices that can be found in 'surreal soundscape'. Furthermore, it is possible to differentiate aesthetic concepts and concerns between the two discussed approaches to soundscape composition.

'Natural soundscape' composition relies on making clear audio recordings from the landscape to be recorded. While, 'surreal soundscapes' combine the landscapes' audio recording along with synthetic sounds, or live performance recorded and the possible interspecies interaction while performing. For both approaches a key element is the actual place recorded. For example, if the recording takes place near the seashore, it is clear that ocean sounds and fauna like seagulls will be heard in the recording. In contrast, 'surreal soundscape' also involves such acoustic environments, but altering the natural or original content either by music performances or by adding sounds from synthesizers during the edition processes.

Similarly significant is the technology used for its interdisciplinary outcome. As an example, different researchers have implemented multichannel technology not only to create artistic pieces but also to improve different strategies for fauna census and identification (BRÜGGEMANN ET AL, 2021; FROMMOLT and TAUCHERT, 2014; WHYTOCK and CHRISTIE, 2017; PRIYADARSHANI ET AL, 2018). To describe the process in which soundscape facilitates fauna classification and census using different technologies, it is necessary to associate it with different disciplines like algorithmic recognition, environmental studies, bioacoustics, and so on. "Over the last century, audio technology has transformed our relation to these acoustic sources by making all sounds available for creative production" (TRUAX, 2022, p.279).

Thus, soundscape as an interdisciplinary field of research has been closely related to different recording technologies. Recently, technology like ambisonic recorders has made it possible to obtain audio recorded with acoustic signals that refer to the spatial perception of sound. As previously described, the multichannel array system employed by Celis-Murillo and colleagues to sense fauna uses a defragmentation of the acoustic space, which is possible due technological capacity that the multichannel recordings enhance. Ambisonic recordings work as a multichannel array that codes and encodes audio signals to reinforce spatial cues through sound. "A particularly interesting trend in soundscape composition is the use of multiple loudspeakers for reproducing the work, the performance practice called 'sound diffusion' in electroacoustic circles" (TRUAX, 2008, p.105). Resulting in immersive experiences of listening that increase the analytical and perceptual hearing embedded in the recordings. This has been useful not only for artistic experimentation, but also for disciplines that find soundscape as a related area like ecology or fauna census.

With novel technologies and their applications, soundscape has been an interdisciplinary tool that enhances different research and works from other disciplines. For example, as previously mentioned, Antonio Celis-Murillo introduced a novel approach to bird census. His approach contextualizes a community of experts dealing with soundscape and its potential contributions

to the field. In particular, the application of the fauna census has been gaining popularity. One advantage in using soundscape as a tool for fauna census is that it is possible to count bird calls despite not being able to witness them. Thus, it is possible to obtain an accurate census rather than using traditional methods.

Conclusion

Traditionally, when referring to soundscape composition, it is agreed that art pieces are created with recorded environmental sounds. Generally, this kind of “work was to document acoustic environments... to increase public awareness of the importance of the soundscape, particularly through individual listening sensitivity” (TRUAX, 2008, p.103). Practices found in Murray Schafer and Bernie Krause, help us to classify them as ‘natural soundscapes’. Particularly when obtaining recordings with unnoticeable human activity is shown to be challenging. For example, Bernie Krause recalls when recording the spadefoot toad (*Scaphiopus hammondi*) at Mono Lake in the eastern Sierras. How low-flying jets can cause changes in the biophony introduced by the frog losing the acoustic life-serving protection (KRAUSE, 2002, p.29). Thus, this approach facilitates environmental analysis contextualizing the soundscape behavioral awareness of the different species taking place during the recording process. To obtain good soundscape recordings is required to master skills while obtaining clean and transparent acoustic recordings from different places that challenge people from amateurs to leading professionals.

Dunn’s works exemplify a complete plate of artistic and scientific questions and his intention of contributing to help with a global problem faced by the forestalling devastation is quite significant. Or is the entire process an artistic outcome? Similarly, Richter’s work rises in a musical composition, a metaphor focused on nature and its constant shift in our relationship between art and nature. The creativity and possibilities found in both figures, Dunn and Richter expand our imagination redefining the link between music and landscape. Dunn’s works exemplify an innovative collaboration with a scientific community interested in understanding fauna behavior, and its potential shift through sound. Therefore, we associate some of their artistic interdisciplinary practices with ‘surreal soundscape’. The interdisciplinary link to multiple fields of interest results in adventurous pieces redefining the idea of composing with environmental sounds and data. It shows artistic imagination working with specific concepts like interspecies communication.

Two compositional approaches were described in this work: “surreal and natural soundscape”. Both relate to different disciplines like acoustic, aural fauna algorithmic recognition and forestalls devastation; related music areas like biomusic, ecomusic zoo-music, and so on.

Similarly, it breeds our relationship with music creating new ways of hearing and understanding the perception of reality. “Joel Chadabe stated that the current artistic practices of electroacoustic composers are rooted in the idea that new technologies, unlike traditional musical instruments, can produce sounds used to communicate core messages, including information about the state of our environment” (BARCLAY, 2014, p.497).

As compositional approaches, they contrast in the aural representation of reality. On one hand, ‘natural soundscape’ represents the actual place with all its acoustic phenomena that occur during the recording. On the other hand, ‘surreal soundscape’ creates a non-real listening experience, either by incorporating musical performances aiming to interact with living creatures or by adding synthesized sounds in the post-recording edition. Nevertheless, both compositional approaches gather together in different ways and concerns contributing to sharing areas of interest among artists and scientists. It deals with different and extensive technological possibilities to record with a constantly increasing resolution, contributing to research areas like acoustic fauna recognition. This facilitates the specialist to compose the soundscape’s sonic materials by choosing among the multiple possibilities like the artist’s passive or active role during the recording process.

Summarizing, we have defined two compositional practices related to interdisciplinarity by employing different and contrasting technological applications. The examples described in this work, identify differences and similarities between ‘surreal’ and ‘natural’ soundscape composition. This might result in contrasting methods to obtain data on interspecies communication and behavioral patterns using sound as the medium to analyze. In general, soundscape boosts interdisciplinary collaborative approaches, creating an immense body of works from different areas and focus of interest. Debating and addressing the different outcomes either scientific or artistic utilizing audio technology like multichannel audio recording.

References

- ACEVEDO, Miguel. A; CORRADA-BRAVO, Carlos. J; CORRADA-BRAVO, Héctor; VILLANUEVA-RIVERA, Luis. J; & AIDE, Mitchel. Automated classification of bird and amphibian calls using machine learning: A comparison of methods. *Ecological Informatics*. 4(4), 206–214. doi:10.1016/j.ecoinf.2009.06.005., 2009.
- ATKINSON, Niall. The Republic of Sound: Listening to Florence at the Threshold of the Renaissance. *Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 16(1/2), 57–84. <https://doi.org/10.1086/673411>., 2013.
- BARCLAY, Leah. Biosphere Soundscapes. *Leonardo*, 47(5), 496–497. https://doi.org/pbidi.unam.mx:2443/10.1162/Leon_a_00820., 2014.
- BAPTISTA, Luis. F; & Gaunt, Sanda. L. Advances in studies of avian sound communication. *The Condor*, 96(3), 817-830., 1994.

- BLUMSTEIN, Daniel. T; MENNILL, Daniel. J; CLEMINS, Patrick; GIROD, Lewis; YAO, Kung; PATRICELLI, Gail; Deppe, Jill. L; KRAKAUER, Alan. H; CLARK, Christopher; CORTOPASSI, Kathryn. A; HANSER, Sean. F; MCCOWAN, Brenda; ALI, Andreas. M; and KIRSCHER, Alexander. N. G. Acoustic monitoring in terrestrial environments using microphone arrays: applications, technological considerations and prospectus. *Journal of Applied Ecology*, 48: 758-767. <https://doi.org/10.1111/j.1365-2664.2011.01993.x>. 2011.
- BRÜGGEMANN, Leonhard; SCHÜTZ Bertram; and ASCHENBRUCK, Nils. "Ornithology meets the IoT: Automatic Bird Identification, Census, and Localization,". *IEEE 7th World Forum on Internet of Things (WF-IoT)*, New Orleans, LA, USA, 2021, pp. 765-770, doi: 10.1109/WF-IoT51360.2021.9595401., 2021.
- CELIS-MURILLO, Antonio; DEPPE, Jill. L; & ALLEN, Michael. F. Using Soundscape Recordings to Estimate Bird Species Abundance, Richness, and Composition. *Journal of Field Ornithology*, 80(1), 64–78. <https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.1111/j.1557-9263.2009.00206.x>. 2009.
- DAVIES, William. J; ADAMS, Mags. D; BRUCE, Neil. S; CAIN, Rebecca; CARLYLE, Angus; CUSACK, Peter; HALL, Deborah. A; HUME, Ken. I; IRWIN, Amy; JENNINGS, Paul; MARSELLE, Melissa; PLACK Christopher. J; and POXON, John. Perception of soundscapes: An interdisciplinary approach. *Applied Acoustics*, 74(2), 224–231. doi:10.1016/j.apacoust.2012.05.010. 2013.
- DUNN, David. *Why Do Whales and Children Sing? A Guide to Listening in Nature*, Santa Fe, NM: EarthEar, book and compact disc. 1999.
- DUNN, David., & VAN PEER, René. Music, Language and Environment. *Leonardo Music Journal*, 9, 63-67. 1999.
- GALE, T., Ednie, A; and BEEKTINK, Karen. Toward Healthier Parks and People through Integrated Soundscape Research: Applying the International Organization for Standardization Acoustic Environment Taxonomy across Contexts. *Society & Natural Resources*, 35(9), 973–992. <https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.1080/08941920.2022.2085350>. 2022.
- GILES, Jim. Beetle Mania. *Atlantic*, 305(1), 19–20. 2010.
- GRAY, Patricia. “What Is BioMusic? Toward Understanding Music-Making and Its Role in Life.” *Journal of Biomusical Engineering*, (Vol. 2, Issue 1):1, DOI: 10.4712/2090-2719.1000e105. 2014.
- FAGERLUND, Seppo. Bird species recognition using support vector machines
EURASIP Journal of Advances in Signal Processing. pp. 1-8. 2007.
- FARINA, Almo; LATTANZI, Emanuele; MALAVASI, Rachele; PIERETTI, Nadia; and PICCIOLI, Luigi. Avian soundscapes and cognitive landscapes: theory, application and ecological perspectives. *Landscape ecology*, 26, 1257-1267. 2011
- FROMMOLT, Karl. H. Information obtained from long-term acoustic recordings: applying bioacoustic techniques for monitoring wetland birds during breeding season. *Journal of Ornithology*, 158, 659-668. 2017.
- FROMMOLT, Karl. H; and TAUCHERT, Klaus. H. Applying bioacoustic methods for long-term monitoring of a nocturnal wetland bird. *Ecological Informatics*, 21, 4-12. 2014.
- HARRIS, Yolande. Scorescapes: On Sound, Environment and Sonic Consciousness. *Leonardo*, 48(2), 117–123. <http://www.jstor.org/stable/43835212>. 2015.
- HEDLEY, Richard. W; HUANG, Yiwei; and YAO, Kung. Direction-of-arrival estimation of animal vocalizations for monitoring animal behavior and improving estimates of abundance. *Avian Conservation and Ecology* 12(1):6. <https://doi.org/10.5751/ACE-00963-120106>. 2017.
- INGRAM, David. ‘A balance that you can hear’: deep ecology, ‘serious listening’ and the soundscape recordings of David Dunn. *European Journal of American Culture*, 25(2), 123–138. <https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.1386/ejac.25.2.123/1>. 2006.
- KRAUSE, Bernie. *The Great Animal Orchestra* . The Great Animal Orchestra. <https://www.legrandorchestredesanimaux.com/en>. 2016.

- KRAUSE, Bernie. The Loss of Natural Soundscapes. *Earth Island Journal*, 17(1), 27-29. Retrieved July 3, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/43879008>. 2002.
- KRAUSE, Bernie. "Transcript of 'The Voice of the Natural World.'" TED, www.ted.com/talks/bernie_krause_the_voice_of_the_natural_world/transcript#t-156303. (last accessed May 31st 2023). 2014.
- LANDY, Leigh. MIT Press. Arts Meets Daily Life: Listening to Real-World Sounds in an Artistic Context. In *Understanding the art of Sound Organization*. 2007.
- LIU, Kaiqian; and XIE, Bosun. "A Timbre Equalization Scheme for Spatial Ambisonics Reproduction," *IEEE 6th International Conference on Signal and Image Processing (ICSIP)*, Nanjing, China, 2021, pp. 1260-1265, doi: 10.1109/ICSIP52628.2021.9689017. 2021.
- MALHAM, David. G; and MYATT, Anthony. 3-D Sound Spatialization using Ambisonic Techniques. *Computer Music Journal*, 19(4), 58-70. <https://doi.org/10.2307/368099>. 1995.
- MARTIN, Brona. Soundscape Composition: Enhancing our understanding of changing soundscapes. *Organised Sound*, 23(1), 20-28. doi:10.1017/S1355771817000243. (2018).
- MENNILL, Daniel. J; BATTISTON, Matthew; WILSON, David. R; FOOTE, Jennifer. R; and DOUCET, Stéphanie. M. Field test of an affordable, portable, wireless microphone array for spatial monitoring of animal ecology and behavior. *Methods in Ecology and Evolution*, 3, 704-712. 2012.
- OWEN, Kürsti; MENNILL, Daniel. J; CAMPOS, Fernando. A; FEDIGAN, Linda. M; GILLESPIE, Thomas. W; and MELIN, Amanda. D. Bioacoustic analyses reveal that bird communities recover with forest succession in tropical dry forests. *Avian Conservation and Ecology* 15(1):25. <https://doi.org/10.5751/ACE-01615-150125>. 2020.
- PIJANOWSKI, Bryan. C. VILLANUEVA-RIVERA, Luis. J; DUMYAHN, Sarah. L; FARINA, Almo; KRAUSE, Bernie. L; NAPOLETANO, Brian. M; GAGE, Stuart. H; and PIERETTI, Nadia. Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape. *BioScience*, 61(3), 203-216. <https://doi.org/10.1525/bio.2011.61.3.6>. 2011.
- PRIYADARSHANI, Nirosha; MARSLAND, Stephen; and CASTRO, Isabel. Automated birdsong recognition in complex acoustic environments: a review. *Journal of Avian Biology*, 49, jav-01447. 2018a.
- RALPH, John. C; GEUPEL, Geoffrey. R; PYLE, Peter; MILÁ, Borja; MARTIN, Thomas E; DESANTE, David. F. Manual de métodos de campo para el monitoreo de aves terrestres. *US Department of Agriculture, Forest Service, Pacific Southwest Research Station*. (Vol. 159). 1996.
- RAPPAPORT, Scott. Music professor receives patent to help fight bark beetles ravaging western forests. *UC Santa Cruz News*. <https://news.ucsc.edu/2017/02/bark-beetles-dunn.html>. 2017.
- RICHTER, Max. Recomposed by Max Richter: Vivaldi, The Four Seasons [Album]. Deutsche Grammophon. 2012.
- Rubio, Tania. L. Biomúsica: estudio interdisciplinario del paisaje sonoro para la creación de música nueva. *Cuadernos de Análisis y Debate Sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*, 3, 103-130. ISSN 2618-4583. 2020.
- SCHAFER, Murray. R. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Alfred Knopf. 1977.
- SCHAFER, Murray; BROOMFIELD, Howard; DAVIS, Bruce; HUSE, Peter; TRUAX, Barry; and WOOG, Adam. Soundscapes of Canada. <https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP/canada.html>. 1974.
- SIMMONDS John. E; ARMSTRONG F; and COPLAND Philip. J. Species identification using wideband backscatter with neural network and discriminant analysis. *ICES Journal of Marine Science*, 53 pp. 189-195. 1996.
- STATTNER, Erick; HUNEL, Philippe; VIDOT, Nicolas; and COLLARD, Martine. "Acoustic scheme to count bird songs with wireless sensor networks,". *IEEE International Symposium on a World of Wireless*,

- Mobile and Multimedia Networks*, Lucca, Italy, 2011, pp. 1-3, doi: [10.1109/WoWMoM.2011.5986215](https://doi.org/10.1109/WoWMoM.2011.5986215). 2011.
- STONE-DAVIS, F. J. Vivaldi Recomposed: An Interview with Max Richter. *Contemporary Music Review*, 34(1), 44-53. <https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.1080/07494467.2015.1077565>. 2015.
- STOWELL, Dan; and PLUMBLEY, Mark. D. Automatic large-scale classification of bird sounds is strongly improved by unsupervised feature learning. *PeerJ*, 2, e488. 2014.
- SUMITANI, Shinji; SUZUKI, Reiji; MATSUBAYASHI, Shiho; ARITA, Takaya; NAKADAI, Kazuhiro; and OKUNO, Hiroshi. G. Fine-scale observations of spatio-spectro-temporal dynamics of bird vocalizations using robot audition techniques. *Remote Sensing in Ecology and Conservation*, 7(1), 18-35. <https://doi.org/10.1002/rse2.152>. 2020.
- TRUAX, Barry. Speech, music, soundscape and listening: interdisciplinary explorations. *Interdisciplinary Science Reviews*, 47(2), 279-293-293. <https://doi-org.pbidi.unam.mx:2443/10.1080/03080188.2022.2035103>. 2022.
- TRUAX, Barry. Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape. *Organised Sound*, 13, pp 103-109 [doi:10.1017/S1355771808000149](https://doi.org/10.1017/S1355771808000149). 2008.
- TRUAX, Barry. Sound, Listening and Place: The aesthetic dilemma. *Organised Sound*, 17, pp 193-201 [doi:10.1017/S1355771811000380](https://doi.org/10.1017/S1355771811000380). 2012.
- WESTERKAMP, Hildegard. Linking soundscape composition and acoustic ecology. *Organised Sound*, 7(1), 51-56. [doi:10.1017/S1355771802001085](https://doi.org/10.1017/S1355771802001085). 2002.
- WHYTOCK, Robin. C; and CHRISTIE, James. Solo: an open-source, customizable and inexpensive audio recorder for bioacoustic research. *Methods in Ecology and Evolution*, 8(3), 308-312. 2017.

Motivações para tocar na banda marcial escolar: uma análise das narrativas de seus ex-integrantes

Rodrigo Lisboa da Silva
Secretaria de Estado da Educação da Paraíba (SEE-PB)
rodrigoltrombonista@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta resultados de uma pesquisa qualitativa de mestrado que buscou investigar as percepções e experiências de dez ex-integrantes de bandas marciais escolares de João Pessoa (PB) – que não seguiram estudos superiores ou profissionalizantes nem carreira na área – a respeito de seus percursos de formação musical (SILVA, 2020). Por meio de entrevistas narrativas (FLICK, 2004; GIBBS, 2009; PENNA, 2021), esses sujeitos revelaram, dentre outros aspectos, suas significações subjetivas, relações e motivações com a música e a banda escolar. A análise das narrativas revelou que a decisão de tocar na banda marcial escolar pode estar relacionada a incentivos da família e de amigos, à oportunidade de assistir aos ensaios ou a uma apresentação na escola, à possibilidade de aprender um instrumento musical, apresentar-se e ser prestigiado pela comunidade. Evidenciou ainda que a prática na banda escolar pode favorecer um encontro com o sentido de vida, ou seja, um projeto para dedicar-se mesmo que momentaneamente (AQUINO, 2013; FRANKL, 2022; MIGUEZ, 2014). Conclui-se que as bandas marciais escolares são ferramentas importantes para a iniciação musical e que fatores extrínsecos – incentivo de familiares e amigos, por exemplo – podem ser importantes para o ingresso de novos estudantes.

Palavras-chave: Bandas marciais escolares, Motivação, Entrevistas narrativas.

Motivations to play in the school marching band: an analysis of the narratives of its former members

Abstract: This article presents the results of a qualitative master's research that sought to investigate the perceptions and experiences of ten former members of school marching bands from João Pessoa (PB) – who did not pursue higher education or professional careers in the field – regarding their musical formation paths (SILVA, 2020). Through narrative interviews (FLICK, 2004; GIBBS, 2009; PENNA, 2021), these individuals revealed, among other aspects, their subjective meanings, relationships, and motivations with music and the school band. The analysis of the narratives revealed that the decision to play in the school marching band may be related to family and friends' encouragement, the opportunity to attend rehearsals or a performance at school, the possibility of learning a musical instrument, performing, and being appreciated by the community. It also showed that practicing in the school band can lead to an encounter with the meaning of life, that is, a project to dedicate oneself even if momentarily (AQUINO, 2013; FRANKL, 2022; MIGUEZ, 2014). It is concluded that school marching bands are important tools for musical initiation and that extrinsic factors – such as encouragement from family and friends, for example – can be important for the entry of new students.

Keywords: School marching bands, Motivation, Narrative interviews.

Introdução

As bandas são fenômenos históricos, sociais e culturais que acompanham a humanidade desde a Antiguidade (DANTAS, 2018, p. 12; FAGUNDES, 2010, p. 32). Embora não haja uma definição absoluta sobre o significado do termo “banda”, estudos apontam-nas como conjuntos musicais formados por instrumentos de sopro e percussão, estando presentes em diversos eventos do cotidiano de diferentes comunidades: desfiles cívicos, comícios, inaugurações, concertos, competições, apresentações em praças e escolas, por exemplo (DANTAS, 2018, p. 12; NÓBREGA, 2018, p. 29). Dessa maneira, Lima (2007, p. 36) aponta que, historicamente, “nas ruas e nas praças, as bandas eram as rainhas da música para o povo”, levando esta manifestação artística para a população em um tempo em que o rádio e a televisão eram inexistentes ou de difícil acesso, principalmente às camadas mais humildes.

As bandas possuem funções diversificadas de acordo com o momento histórico e o contexto sociocultural em que estão inseridas. Apesar de não haver uma delimitação rígida quanto à instrumentação utilizada, as bandas marciais, foco deste estudo, geralmente são constituídas por instrumentos de sopro da família dos metais – trompetes, trompas, trombones, eufônios e tubas – e de percussão – caixas, pratos, *tenor drums*, bumbos –, podendo apropriar-se de instrumentos musicais comuns a outros tipos de formação musical – tímpanos, bumbo sinfônico, bateria, dentre outros. Além disso, os seus repertórios não estão limitados às marchas de Sete de Setembro, mas podem englobar peças populares, regionais, arranjos de música de concerto, temas de filmes, etc. (LIMA, 2007, p. 41; NÓBREGA, 2018, p. 68).

Por suas origens militares, as bandas marciais são marcadas por uma rígida disciplina de marcha e de ordem unida (BINDER, 2006, p. 64; COSTA, 2011, p. 249-250; DANTAS, 2018, p. 12; LIMA, 2007, p. 33-37; FAGUNDES, 2010, p. 32-38; SILVA, 2012, p. 40). Além disso, muitos desses grupos têm suas práticas musicais e educativas fortemente norteadas pela participação em campeonatos de bandas marciais, sendo influenciadas pelas competições estadunidenses específicas para este tipo de formação musical (LIMA, 2007, p. 19)¹. Quando inseridas no ambiente escolar, as bandas marciais podem proporcionar uma diversidade de contribuições educativas, musicais e sociais aos indivíduos, por exemplo: formação de amizades e de laços afetivos; aprendizado de valores (foco, dedicação, compromisso, melhor pontualidade, etc.); oportunidades de conhecer outros locais dentro e fora da cidade; acesso

¹ Esses campeonatos tendem a seguir o modelo norte-americano fortemente competitivo das *marching bands* que, por sua vez, influenciam as práticas musicais e educativas das bandas marciais escolares brasileiras. Apesar de serem eventos que motivam a participação de vários estudantes nas bandas marciais, as competições podem acarretar processos de exclusão, violência e engessamento das práticas educativas. Para maiores discussões, ver: Silva (2020, p. 111-145)

ao aprendizado musical; dentre outros aspectos (ADDERLEY; KENNEDY; BERZ, 2003, p. 198-199; CAMPOS, 2008, p. 107; CARMO, 2014, p. 19-20; CARVALHO; GONÇALVES, 2017, p. 157; CHAGAS; LUCAS, 2014, p. 1-2; CISLAGH, 2011, p. 64; CUMBERLEDGE, 2017, p. 45-46; GIBSON, 2016, p. 12-13; SILVA, 2020, p. 121-152; SOARES, 2018, p. 87). Dessa maneira, a banda marcial escolar, ou seja, aquela inserida como atividade educativa que atende estudantes devidamente matriculados em escolas de educação básica (públicas ou privadas), pode favorecer diversos aprendizados e experiências que vão além da prática instrumental ou da aquisição de conhecimentos musicais em si².

Assim, as bandas marciais escolares podem proporcionar experiências importantes para a vida de seus participantes. Muitas dessas vivências permanecem como significativas para os indivíduos, fazendo parte de suas memórias mesmo quando estes saem e tornam-se, portanto, ex-integrantes (SILVA, 2020). Entretanto, neste artigo, não buscamos discutir a saída das bandas escolares, mas as motivações que levam diferentes indivíduos a participar dessas atividades educativas. Apresentadas as características gerais das bandas marciais escolares, propomos uma revisão de literatura constituída por estudos que discutem as motivações de diferentes indivíduos para o ingresso nesses grupos.

Aspectos motivacionais para a participação na banda marcial escolar

As bandas marciais escolares configuram-se como um dos caminhos possíveis para a iniciação musical no contexto da educação básica. Jovens veem nela a oportunidade de iniciar uma carreira na música e futuramente atuar profissionalmente na área, ou encaram-na como um lazer nos tempos livres (SOARES, 2018, p. 33). Assim, as bandas são fenômenos presentes no cotidiano de diversas instituições de ensino e na vida de vários estudantes, caracterizando-se como uma possibilidade de inserção do ensino de música nas escolas de educação básica, públicas ou privadas (CARVALHO; GONÇALVES, 2017, p. 141; SILVA, 2014, p. 112).

Dessa maneira, as bandas escolares são espaços educativos onde, muitas vezes, jovens carentes podem ter acesso ao processo de educação musical e, portanto, à oportunidade de aprenderem um instrumento. Para Silva (2014, p. 23), muitos pais veem na banda a chance

² Apesar de atender aos estudantes matriculados nas respectivas escolas em que estão sediadas, este estudo mostrou que as bandas escolares de João Pessoa, por vezes, admitem a participação esporádica de ex-integrantes, mesmo já tenham concluídos seus estudos (SILVA, 2020, p. 162-165). Essa flexibilização decorre, muitas vezes, do caráter extracurricular das bandas escolares de João Pessoa e da falta de normatização clara para o seu funcionamento. Para maiores detalhes sobre o contexto das bandas escolares em João Pessoa, ver: Nóbrega (2018) e Silva (2020, p. 95-98).

de investir na educação musical de seus filhos. Assim, para o autor, a banda pode ser entendida como “o conservatório do povo” (SILVA, 2014, p. 23), sendo, muitas vezes, a única oportunidade de estudantes terem acesso à educação musical, especialmente os mais carentes que não têm condições de pagar por aulas de música particulares ou de comprar um instrumento musical³. Além do próprio aprendizado musical, outras questões podem incentivar a participação em uma banda marcial.

Carmo (2014, p. 14) realizou uma pesquisa qualitativa com base em entrevistas semiestruturadas com o objetivo de “compreender a motivação para participar da banda, a partir do olhar de dois alunos de uma banda marcial”. Assim, um dos entrevistados apontou as apresentações como momentos significativos na sua trajetória, pois são oportunidades de viajar e ter a performance do grupo prestigiada, favorecendo a melhoria de sua autoestima: “é nessas ocasiões que as pessoas que os amam prestigiam suas performances” (CARMO, 2014, p. 19-20). Nessa perspectiva, diversas vezes, crianças e jovens em situações sociais não muito favoráveis são acolhidas pela banda, tornando-se parte de um grupo que a sociedade admira e aplaude por seu esforço e determinação (COSTA, 2008, p. 35-37; SILVA, 2012, p. 109; SOARES, 2018, p. 160). Para Silva (2014, p. 22), a banda marcial promove um sentimento de satisfação nos indivíduos que pode mudar significativamente suas vidas, melhorando questões como a autoestima e a sensação de prazer.

Assim, além do prazer encontrado no aprendizado musical e no prestígio pelos pares, a possibilidade de participar de viagens, ganhar prêmios, fazer novos amigos e contar suas experiências acaba impressionando e atraindo outros alunos que não estão na banda. Também, familiares e amigos podem conhecer o trabalho das bandas por intermédio das apresentações, sendo, assim, motivados a participar (SOARES, 2018, p. 88-89). Dessa forma, a banda potencialmente amplia o conhecimento cultural de seus membros e também das famílias envolvidas nestes grupos musicais. Nessa perspectiva, Soares (2018, p. 89) destaca que:

Os pais, que estão em momento de vida de muito trabalho e luta para manutenção da família, têm oportunidade de ouvir outras referências musicais às quais não estão expostos no cotidiano. Outros irmãos, primos e amigos que ainda não tocam em bandas ou grupos musicais também têm oportunidade de conhecer o trabalho por meio das crianças que participam e, com isso, se motivarem a participar de um ou de outro grupo cultural. (SOARES, 2018, p. 89).

³ Os resultados desta pesquisa mostram que o acesso ao aprendizado de música nas bandas marciais pode ocorrer por meio de testes de seleção baseados em habilidades musicais prévias, implicando em exclusão e violência simbólica. Dessa maneira, apesar de oportunizarem o aprendizado musical aos indivíduos mais carentes, o acesso às bandas escolares, por vezes, não é democrático (SILVA, 2020, p. 110-115).

Sobre as influências das amizades, Gibson (2016, p. 41-44) realizou um estudo de caráter quali-quantitativo com integrantes de bandas marciais escolares estadunidenses cujo objetivo foi investigar os motivos que os fizeram participar desses grupos. Para tanto, utilizou um *survey* eletrônico e entrevistas com grupos focais como instrumentos de coleta de dados. Assim, Gibson (2016, p. 75, tradução nossa) apresenta trechos da fala de alguns integrantes que referenciaram os amigos como um dos motivos que os fizeram ingressar ou permanecer na banda: “*A razão para eu ingressar na banda no oitavo ano foi por causa dos meus amigos que me convenceram*” (Jim)⁴; “*Desde o sétimo ano, muitos dos meus amigos me contavam sobre o quão divertido era a banda e eu sempre ficava pensando em ingressar no sétimo ano [...]*” (Terrell)⁵.

Da mesma forma, Souza (2010, p. 63) percebeu que a influência de outros colegas que já tocavam na banda foi um dos fatores que estimularam o interesse de novos alunos por esta atividade. Os integrantes da banda marcial por ele pesquisada apontaram motivações extrínsecas, ou seja, baseadas em fatores externos – neste caso, os próprios amigos: “*foi depois de ver uma apresentação*”; “*um amigo meu [integrante da banda] me trouxe aqui*”.

Dessa maneira, Ilari (2002, p. 73) compreende que a motivação pode ser intrínseca – quando parte de uma vontade pessoal, interna – ou extrínseca – quando influenciada por fatores externos como as influências de familiares e amigos, por exemplo. Assim, as falas dos participantes da pesquisa de Gibson (2016, p. 75) e Souza (2010, p. 63) ilustram como jovens podem ser motivados a ingressar nas bandas por influência externa de seus pares. Desta forma, a influência dos amigos, para muitos, pode ser um importante fator na decisão de fazer parte de uma banda. Além disso, prestigiar um ensaio ou apresentação, por exemplo, pode despertar a admiração e a vontade de aprender determinado instrumento musical e, portanto, de participar da banda (ADDERLEY; KENNEDY; BERZ, 2003, p. 195-199; CARMO, 2014, p. 17-18; CUMBERLEDGE, 2017, p. 45).

A banda marcial é um ambiente no qual o aluno tem a oportunidade de aprender a tocar um instrumento musical, assumir um papel social e ser reconhecido pela família e comunidade, o que implica na autoconfiança e na autoafirmação dos participantes (SOARES, 2018, p. 86-87; SOUZA, 2010, p. 63). Muitos indivíduos são motivados a participar da banda pelo sentimento de pertencimento, identificação e por poder proporcionar música à sociedade. Fazer parte de uma banda é ter a oportunidade de sentir-se importante para determinado grupo, expressar sentimentos e unir forças em favor de uma atividade musical coletiva

⁴ “*The reason I joined band in eighth grade was because of my friends convincing me to do it*”.

⁵ “*Ever since 7th grade a lot of my friends were telling me about how much fun band was and I was always thinking about joining in the 7th grade [...]*”.

(ADDERLEY; KENNEDY; BERZ, 2003, p. 195; CHAGAS; LUCAS, 2014, p. 4-5). Dessa maneira, participar de uma banda escolar é ter a oportunidade de estabelecer interações sociais que geralmente estão refletidas na formação de amizades e no sentimento de pertencimento ao grupo (GIBSON, 2016, p. 12-13; SOARES, 2018, p. 83). Assim, a formação na banda escolar não se limita ao aprendizado instrumental, mas pode ir além disso. Além da possibilidade de tocar um instrumento musical e, portanto, de ter acesso a um capital cultural, os estudantes podem, por intermédio da banda, interagir, trocar conhecimentos, construir vivências, memórias e ressignificar suas vidas (COSTA, 2020, p. 89)⁶.

Com base nos estudos aqui levantados, percebemos que o próprio aprendizado musical, a possibilidade de formar amigos, estabelecer laços afetivos, viajar e conhecer outros lugares, ser reconhecido pelos pares, dentre outros aspectos, são destacados como elementos que podem motivar os indivíduos a ingressar e participar das bandas. Essas experiências, muitas vezes, fazem parte da memória dos sujeitos mesmo quando estes já saíram da banda. Além disso, a revisão aqui levantada mostrou que a influência de familiares e amigos também pode ser fator importante. Com base nessas questões, conduzimos um estudo qualitativo com vistas a investigar o percurso de formação de ex-integrantes de bandas marciais escolares da cidade de João Pessoa (SILVA, 2020). Os depoimentos desses sujeitos revelaram, dentre outros aspectos, suas motivações para o ingresso nas bandas escolares de que participaram. Dessa maneira, apresentamos o percurso metodológico que norteou a pesquisa.

Encaminhamentos metodológicos

Este artigo apresenta resultados de uma pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (PPGM/UFPB) que teve como objetivo investigar as percepções e experiências de dez ex-integrantes de bandas marciais escolares – que não seguiram estudos superiores ou profissionalizantes nem carreira na área – a respeito de seus percursos de formação musical (SILVA, 2020). De caráter qualitativo, esta pesquisa buscou descrever e interpretar diferentes significados, eventos e experiências de vida, além de envolver perspectivas múltiplas de ex-integrantes de bandas marciais escolares de João Pessoa. Dessa maneira, lidamos com subjetividades e diferentes visões desses ex-integrantes acerca de seus percursos em bandas escolares.

Os sujeitos que participaram da pesquisa foram dez ex-integrantes de bandas marciais escolares (públicas ou privadas), todos maiores de dezoito anos, residentes da cidade de

⁶ Apesar dessas possíveis contribuições na formação do estudante, os resultados de nossa pesquisa também mostram que a participação em bandas é permeada por limites no que se refere a atitudes autoritárias do regente, indisciplina, rivalidades e intrigas entre os seus integrantes (SILVA, 2020, p. 139-152).

João Pessoa. Como critério de participação nesse estudo, foram entrevistados ex-integrantes que tenham participado de uma banda marcial escolar por pelo menos um ano letivo e que não tenham seguido a carreira como músicos profissionais ou realizado um curso superior na área. Consideramos um ano letivo de participação (dois semestres escolares) como o tempo mínimo para que os sujeitos tivessem estabelecido relações duradouras com a banda, revelando, assim, diversas experiências vividas que pudessem trazer contribuições significativas para este trabalho. Também só foram considerados os sujeitos que saíram da banda há menos de cinco anos. Possivelmente, sujeitos que tenham saído há mais tempo tendem a recordar apenas os momentos positivos, numa espécie de memória nostálgica.

Estes ex-integrantes foram localizados através do contato com outros regentes de bandas escolares que se dispuseram a ajudar no desenvolvimento deste trabalho. Tendo em mente que estes ex-integrantes já se distanciaram das bandas, foi importante a estratégia de “bola de neve”: os entrevistados indicaram outros ex-integrantes que pudessem contribuir com esta pesquisa. Também utilizamos as redes sociais (*Facebook, Whats App*) para localizar ex-integrantes.

De modo a conhecer a história de vida musical de cada participante, utilizamos as **entrevistas narrativas**, em duas etapas, como instrumentos de coleta de seus depoimentos. Como apontado por Gibbs (2009, p. 81), as narrativas são instrumentos que dão voz aos respondentes, revelando os sentimentos e as vivências dos sujeitos. Partindo de como estes sujeitos se autodescrevem, as narrativas podem revelar experiências, expressões, sentimentos, percepções, eventos fundamentais, momentos decisivos, planejamentos, pessoas importantes que influenciaram suas trajetórias. Como destacado por Penna (2021, p. 2), em pesquisas de caráter narrativo e (auto)biográfico “não buscamos os fatos em si, mas a maneira subjetiva como foram vivenciados por aquele que narra e incorporados à memória de modo significativo”.

Com base nas concepções de Flick (2004, p. 115), propomos, na primeira etapa, a seguinte questão norteadora que foi apresentada aos ex-integrantes de bandas escolares entrevistados:

Eu gostaria que você me contasse a respeito da sua história de vida musical. Como começou o seu contato com a música (na família, na igreja, com qualquer tipo de música). Aborde como foi que você decidiu entrar na banda e como foi sua trajetória dentro desta atividade. Conte-me como as coisas ocorreram até os dias de hoje, qual a sua relação com a música atualmente, sem pressa e com detalhes. Tudo que for importante para você será interessante para mim (SILVA, 2020, p. 18).

Após a primeira entrevista, de caráter mais geral, e sua transcrição, uma segunda etapa, com base em roteiro, foi considerada necessária para o desenvolvimento deste trabalho. Essa segunda entrevista, também de caráter narrativo, buscou esclarecer alguns pontos das narrativas iniciais que ficaram confusos ou ambíguos, complementando e explorando alguns dados e informações relevantes destacados pelos ex-integrantes. Nessa perspectiva, Penna (2021, p. 5) aponta que esse segundo momento de interação é importante não apenas para o aprofundamento do relato, mas também para o estabelecimento das relações de confiança entre o entrevistador e o entrevistado.

A aplicação deste roteiro foi realizada de forma flexível, havendo reformulações e mudanças na ordem das perguntas. Além disso, outras questões de esclarecimento surgiram durante a interação com os entrevistados. Essa segunda entrevista foi realizada com cada sujeito preferencialmente na semana seguinte à aplicação da primeira entrevista. Optamos por essa dinâmica com vistas a não perder o contato com os sujeitos. Como estes eram ex-integrantes de bandas envolvidos com outras atividades que não estavam ligadas à música, ficou mais difícil encontrá-los. Assim, para não correr o perigo de perder o contato com eles, decidimos coletar a primeira entrevista narrativa, transcrevê-la, fazer uma análise inicial para elaborar e aplicar a segunda entrevista o mais rápido possível, preferencialmente na semana seguinte. Essa dinâmica de aplicação pode ter contribuído, também, para que os mesmos não esquecessem o que relataram em suas narrativas iniciais.

Além disso, cabe destacar que as questões que compunham os roteiros das segundas entrevistas foram específicas em função dos depoimentos dos sujeitos em suas respectivas narrativas iniciais. Dessa forma, enquanto a primeira entrevista apresentava uma questão norteadora de caráter mais geral e comum a todos os entrevistados, o segundo momento de interação foi constituído por perguntas diferentes para cada sujeito. A coleta das narrativas ocorreu entre maio e outubro de 2019⁷.

As entrevistas foram gravadas em áudio por meio de aparelho celular. Todas foram transcritas na íntegra, destacando informações de natureza verbal e não-verbal. Neste caso, foram considerados regionalismos, gírias e expressões da linguagem cotidiana dos sujeitos. Realizamos pessoalmente as entrevistas e suas transcrições, favorecendo-nos uma maior familiarização com seus conteúdos. Dessa forma, Gibbs (2009, p. 28) destaca que a

⁷ Cabe destacar que, antes de realizar a coleta de dados de fato, duas entrevistas com sujeitos de perfil semelhante aos participantes da pesquisa foram consideradas necessárias como aplicação piloto. Apesar de não fazer parte dos dados analisados na pesquisa, a aplicação piloto foi importante para verificar a adequação das entrevistas narrativas em relação aos objetivos propostos, bem como para o nosso treinamento e segurança no momento da coleta definitiva (cf. LISBOA; PENNA, 2019).

transcrição de dados é uma etapa interpretativa, na qual a seleção do que é considerado relevante para a pesquisa é guiada pelos olhos do pesquisador.

Um tratamento gramatical foi necessário nos trechos que foram citados na pesquisa. Como aponta Gibbs (2009, p. 31), “a fala contínua raramente vem na forma de sentenças bem construídas”. Dentro das dimensões deste estudo, consideramos importante “organizar” as falas dos participantes da pesquisa, tornando-as mais fáceis de ler e analisar, evitando, também, possíveis constrangimentos para os próprios entrevistados. Por questões éticas, os ex-integrantes foram anonimizados e identificados como Sujeito 1, Sujeito 2, e assim por diante, sendo que apenas exemplos significativos de seus relatos são apresentados neste artigo. Dessa maneira, informações como nome de pessoas, locais (cidades, escolas) e de bandas marciais também foram omitidas a fim de garantir que sinais sutis não revelassem as identidades dos sujeitos.

Como critério de participação no estudo, todos os sujeitos assinaram em duas vias um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) que explicitava os objetivos da pesquisa, a metodologia, as possíveis implicações para a área da Educação Musical e as condições de participação livre e voluntária. Além disso, o projeto de pesquisa foi submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) por meio da Plataforma Brasil sob o número CAAE 04613918.8.0000.5188, recebendo parecer de aprovação em 27/02/2019⁸.

Por intermédio das entrevistas narrativas, os sujeitos revelaram, dentre outras questões, suas respectivas motivações para participar da banda escolar. Esses dados foram categorizados, comparados, entrecruzados e analisados com base em uma revisão bibliográfica consistente para sustentar e embasar a compreensão do fenômeno estudado. Dessa forma, analisamos, interpretamos e discutimos trechos dos depoimentos dos ex-integrantes de bandas marciais escolares participantes da pesquisa no que se refere às suas motivações para tocar na banda.

Motivações para participar da banda: analisando as narrativas

Como discutido anteriormente, a motivação para realizar qualquer atividade pode ocorrer de maneira intrínseca ou extrínseca (ILARI, 2002, p. 73). Contudo, os aspectos extrínsecos, ou seja, relacionados a influências externas – família, amigos, repertório, ensaios, apresentações, convites de regentes, etc. –, foram mais presentes nos depoimentos dos sujeitos entrevistados ao revelarem suas motivações para o ingresso nas bandas escolares.

⁸ Este estudo foi conduzido sob a orientação da professora Dra. Maura Penna e teve apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES), Código de Financiamento 001.

Nessa perspectiva, alguns sujeitos revelaram que vivências musicais anteriores na família influenciaram na decisão de tocar na banda. Como exemplificação dessas questões, o Sujeito 1 – 19 anos de idade, militar do exército brasileiro – revela que já possuía uma prática musical antes de ingressar na banda escolar. Ele aponta que suas primeiras experiências musicais ocorreram ainda na infância, quando imitava os movimentos do pai tocando violão:

Eu comecei no violão, só que eu não tinha instrumento. Eu falava: “eu quero aprender” – isso com uns quatro ou cinco anos de idade. Tinha um amigo meu que tinha comprado uma raquete de tênis. Com essa bendita raquete, enquanto meu pai tocava violão, eu pegava e ficava imitando, ou seja, enquanto ele fazia as notas na mão esquerda, eu ficava fazendo do mesmo jeito na raquete. Não tinha som nem nada. Mas aí foi quando eu comecei a pegar o gosto pela música, não só pela música, mas pelo violão que foi o meu primeiro instrumento, né? (S1-E1, 20/05/2019)⁹.

Assim, através de processos de aprendizado dentro da família, o Sujeito 1 teve suas primeiras experiências com o fazer musical, decidindo, posteriormente, aprender a tocar violão. Dessa forma, Gomes (2009, p. 183-195) destaca que a família, com seus valores e concepções, é um espaço de interações que permite múltiplos aprendizados de maneira inconsciente e não intencional – quando o filho escuta e imita os movimentos do pai tocando um instrumento musical, por exemplo. Entretanto, o autor destaca que este aprendizado também pode ocorrer de forma intencional – quando os pais planejam momentos de ensino e aprendizagem de um instrumento musical dentro da própria família, por exemplo (GOMES, 2009, p. 189).

Além da vivência musical na família, a narrativa do Sujeito 1 mostra que ele ingressou na banda da igreja em que frequentava, onde teve a oportunidade de aprender outros instrumentos musicais. Contudo, o ingresso na banda marcial escolar ocorreu em um momento posterior, influenciado por seu irmão que já participava:

Meu irmão entrou primeiro na banda como caixista. Ele só vivia batendo nas painelas dentro de casa. [...] Passou o tempo, comecei a estudar, passei três anos no [colégio] municipal. Nestes três anos, eu aprendi a tocar bumbo. Foi meu primeiro instrumento de percussão. (S1-E1, 20/05/2019).

Na mesma direção, o Sujeito 9 – com 20 anos de idade, em busca de emprego – revela influências da família na sua formação musical inicial. Seu pai, um ex-trompetista, sempre buscava motivá-lo a ingressar na banda marcial da escola em que estudava. Por seu histórico ligado aos instrumentos de metais e, provavelmente, às bandas, admirava tais conjuntos,

⁹ A indicação (S1-E1, 20/05/2019) corresponde, respectivamente, ao número do sujeito, ao número da entrevista e à data em que foi realizada. Além disso, adotamos o itálico nos trechos das narrativas dos sujeitos com vistas a diferenciá-los de citações bibliográficas.

desejando que seu filho, o Sujeito 9, ingressasse na banda escolar. Dessa maneira, o Sujeito 9 revela:

De primeira, eu via os ensaios. Logo quando eu entrei, era à tarde, de 12:30 até uma hora [13:00]. Eu chegava, ficava jogando futebol e via a banda lá. Eu via o professor ensinando e achava interessante e eu ficava naquela... Meu pai sempre dizia: “vai tocar, você vai gostar”. Aí, teve um dia que eu cheguei no professor e estavam abertas as inscrições. [...] Foi como se fosse um destino. Eu levo isso como se fosse um destino para mim. Meu pai tocava. Para mim, o meu destino foi passar pelo que ele fez. Ele tocou quando era jovem, ele tocava trompete, já tocou sax. (S9-E2, 29/08/2019).

Como podemos observar nos depoimentos acima, a família tem papel importante no incentivo das práticas musicais. Os pais veem na banda a possibilidade de investirem na educação musical de seus filhos que, por sua vez, têm a oportunidade de aprenderem um instrumento musical (SILVA, 2014, p. 23). Além disso, outros membros da família – irmãos e primos, por exemplo –, amigos e colegas podem se sentir motivados a ingressar na banda no momento em que prestigiam os ensaios e as apresentações (SOARES, 2018, p. 89). Assim como o Sujeito 9, o Sujeito 4 – com 21 anos de idade, repositor de supermercados – e o Sujeito 6 – 25 anos de idade, estudante de engenharia civil – revelam que assistir aos ensaios foi fundamental para o interesse em ingressar nas bandas marciais das escolas em que estudavam:

Minha história na música começou em 2008. Eu estava no ensino fundamental, na escola X, e sempre quando eu chegava lá – eu chegava um pouco mais cedo, não gostava de chegar tarde –, eu via a banda lá ensaiando. Eu acho que era das 11 horas até uma hora [13:00], e aí começou chamar minha atenção. Fui gostando, até que um dia eu falei com o maestro para entrar. (S4-E1, 10/06/2019).

Na banda, a primeira coisa que me chamou atenção foi sempre os instrumentos de percussão e, principalmente, as cadências que a percussão tocava. Aí, sempre ia para o ensaio assistir, porque antes de eu entrar na banda, eu ficava assistindo aos ensaios, né? Minha irmã sempre me levava para assistir ao ensaio. Aí, ficava assistindo até que surgiu a oportunidade de eu entrar na banda. [...]. Despertei o interesse a partir da vez em que eu vi a galera tocando, sempre motivada, e deu aquela vontade de aprender a tocar o que eles estavam fazendo ali. (S6-E2, 05/08/2019).

Na mesma direção, o Sujeito 8 – 20 anos de idade, estudante de teologia e administração – revela que assistir aos ensaios com o amigo foi fundamental para o despertar de seu interesse em participar da banda:

Eu tinha um amigo que tocava nessa [banda]. A gente era muito amigo, mas eu não tocava. Eu gostava de ir para casa com ele. A gente brincava e tal na rua, para ir juntos porque morávamos perto da casa do outro, mas ele sempre falava: “Hoje eu vou ter que ficar para banda. Você vai ter que descer sozinho para casa. Hoje eu vou ficar”. Acabei

ficando nos ensaios para esperar ir embora com ele. O professor falou que estava precisando de uma pessoa, eu peguei e falei: “eu já estou aqui, vamos tocar”. (S8-E1, 07/08/2019).

Os depoimentos acima mostram como os ensaios são importantes para que outros alunos se sintam motivados a ingressar nas bandas. Um trabalho criterioso e comprometido por parte do regente pode favorecer com que outros alunos despertem o interesse pela banda escolar. Além disso, as diversas apresentações – desfiles, campeonatos, viagens, etc. –, as amizades e a projeção dentro da comunidade são elementos que podem estimular o ingresso de novos alunos na banda. Neste sentido, o Sujeito 2 – de 21 anos de idade, repositor de supermercado – revela:

Minha vida na música começou no ano de 2012, através da influência de amigos meus da escola. Aí, comecei no colégio X, no trompete. Como eu não me adaptei, três meses depois fui transferido para outro instrumento e acabei gostando, né? Foi o incentivo dos amigos mesmo, dizendo que era bom, que viajava, os campeonatos, essas coisas e tal. Também tem as menininhas, né? [risos]. Aí, acabou que uma coisa levou à outra. Daí, gostei e fiquei esse tempo todo. Foi uma experiência boa na minha vida. (S2-E1, 28/05/2019).

Na mesma direção, o Sujeito 3 – com 20 anos de idade, atendente de papelaria – destaca:

Era bonito a pessoa desfilar e todo mundo queria tocar na banda, motivava muito. Os meninos tocavam lá e me chamaram. Eu acabei indo [...]. Eu já tinha visto a banda pelo vídeo. Aí, eu falava: “Eita, que banda legal!”. Falei que queria tocar mesmo! Tinha aquela vontade de tocar. Isso chamava a atenção de todo mundo. (S3-E2, 26/08/2019).

Como discutido anteriormente, os colegas e amigos podem influenciar o ingresso de novos integrantes nas bandas (GIBSON, 2016, p. 75; SOUZA, 2010, p. 63). Tal influência pode ser tão marcante ao ponto de mudar as percepções de alguns alunos sobre esses grupos. Assim, o Sujeito 5 – de 20 anos de idade, aprendiz de auxiliar administrativo – revela que, em um primeiro momento, não sentia admiração pelas bandas marciais escolares. No entanto, as amizades formadas e as experiências vivenciadas durante sua posterior participação nas bandas, principalmente em campeonatos específicos, ocasionaram mudanças significativas em sua percepção sobre tais grupos:

No começo, eu entrei sem gostar. Eu não gostava, porque eu achava assim... uma coisa besta. Não entrava na minha cabeça que a banda marcial seria uma coisa importante para a pessoa um dia. Aí, depois que eu entrei foi que eu fui gostando mais, entendeu? [...] Chegou um dia que a gente foi fazer uma apresentação em uma competição, uma copa – porque nesse tempo existia a copa de bandas – e nós ficamos em oitavo na categoria. Foi a primeira copa da gente. Nós ficamos muito felizes nesse dia, quando ficamos em oitavo. Aí, eu pensei que tinha sido bom e me apaixonei, né? Comecei a me

dedicar realmente. Me entreguei mesmo para a banda, comecei a me dedicar na música.
(S5-E2, 12/07/2019).

Dessa maneira, o relato do Sujeito 5 mostra que a participação em competições de bandas marciais pode promover experiências significativas que motivam os estudantes a continuarem tocando (SILVA, 2020, p. 131). Silva (2012, p. 38-39) aponta que esses campeonatos – influenciados pelas competições estadunidenses e suas diversas exigências: domínio da notação musical, repertório elevado, garbo, sincronia, alinhamento, estética visual, dentre outras – colaboraram para o desenvolvimento performáticos das bandas (SILVA, 2012, p. 38-39). Essa participação em campeonatos de bandas pode trazer respaldo e reconhecimento social para o grupo e seus integrantes, principalmente quando se consegue alguma premiação. Todavia, como apontam Allsup e Benedict (2008, p. 161, 169), o ensino de música em bandas, muitas vezes, está voltado ao treinamento técnico no instrumento musical, oferecendo poucas possibilidades de reflexão, desenvolvimento do pensamento crítico e do fazer criativo. Dessa maneira, concordamos com Bowman (2020, p. 162-169) ao destacar a necessidade de se “reconceber a música e a educação como práticas éticas”, ou seja, de assumir o compromisso responsável com uma educação musical ativa, reflexiva, participativa e diversa, que estimule a criatividade e que esteja preocupada com o tipo de cidadão e de sociedade que queremos formar.

Além disso, os relatos dos sujeitos entrevistados mostram que alguns regentes preferem formar bandas com os alunos que já tocam ou que apresentam facilidade ainda no primeiro contato com o instrumento musical (cf. SILVA, 2020, p. 111). Para muitos, o mais importante é ter uma banda abrilhantando os desfiles cívicos ou ganhando premiações em campeonatos do que investir em um aluno que deseja ter a oportunidade de aprender um instrumento musical e participar da banda. Assim, a função educativa das bandas escolares é, por vezes, ofuscada por atitudes excludentes e práticas que visam alimentar o ego de regentes e coordenadores em busca de premiações, títulos e *status* social. Dessa forma, concordamos com Lima (2007, p. 54-55) ao afirmar que o discurso de muitos regentes é ambíguo, pois eles destacam as funções pedagógicas das bandas, ao mesmo tempo em que exibem seus troféus como símbolos de competência. Outrossim, os depoimentos dos sujeitos mostram que o excesso de competitividade presente nesses campeonatos pode acarretar brigas e violências entre os integrantes das bandas (cf. SILVA, 2020, p. 144-145).

Na mesma direção do Sujeito 5, o Sujeito 10 – com 18 anos de idade, estudante do ensino médio – destaca que não sentia admiração pelas bandas marciais em um primeiro momento. Entretanto, o convite de seus amigos que já tocavam foi essencial para a sua decisão em participar da banda escolar. Nesse sentido, o Sujeito 10 revela:

Meu início em banda foi algo muito assim... boladão. Meus amigos sempre me chamavam para a questão de querer tocar em banda: “E aí, vamos lá tocar na banda”, e eu sempre não tinha desejo. Não tinha desejo de tocar em banda, por conta que sei lá... eu achava algo chato. Eu achava: “Aqueles caras ficam ali se matando. Aqueles caras ficam no sol se matando para fazer essas coisas”. Acho que isso não me levava a sonhar tocar. Mas, enfim, depois de tanto meus amigos me chamarem para eu tocar em banda, foi que algo veio queimando no meu coração... Em relação a querer tocar em banda, foi algo muito de uma hora para outra. (S10, E1, 23/09/2019).

Além das influências de pessoas – família, amigos, etc. – e de eventos – apresentações, viagens, etc. –, o ingresso na banda pode ser favorecido por um trabalho de educação musical anterior. Tal como os sujeitos 1 e 9 revelaram influências musicais anteriores, nestes casos, dentro de suas respectivas famílias, o Sujeito 7 – de 25 anos de idade, auxiliar de produção – apontou que um projeto de flauta doce desenvolvido na escola em que estudou possibilitou-lhe a iniciação musical e, por consequência, o despertar do desejo por tocar na banda da escola. Ele relata:

Eu comecei na flauta no ano de 2006. Foi um tempo muito bom. Me interessei muito por tocar na flauta [...]. Assim que surgiu vaga na banda [marcial], eu entrei para tocar na flauta. O que me chamou atenção é que era um sonho que eu tinha de entrar em uma banda e participar. Desde o início, eu tinha uma vontade muito grande de entrar e fazer parte de uma [banda], e as motivações foram muitas: motivações de amigos, de família. (S7-E1, 31/07/2019)¹⁰.

Embora as bandas escolares se configurem como atividades promissoras para o ensino de música nas escolas de educação básica, estas não podem ser os únicos espaços de aprendizado musical nestes contextos, sendo importante a coexistência com outros projetos – oficinas de flauta doce, violão, percussão, canto coral, musicalização infantil, dentre outros. Além disso, aula de música inserida no currículo – como no componente de Arte, por exemplo – pode favorecer o interesse dos estudantes em ingressar na banda escolar e em outras atividades musicais. Entretanto, cabe destacar que a participação na banda precisa ser ofertada de maneira democrática a **todos** os estudantes da escola, e não apenas aos que possuem alguma vivência musical prévia¹¹.

Com base na análise das narrativas, foi possível perceber que elementos extrínsecos – família, amigos, apresentações, ensaios, contato prévio com o fazer musical – são importantes na motivação para o ingresso na banda escolar. Assim, os ex-integrantes não iniciaram seus respectivos percursos em bandas por acaso, mas sendo influenciados por

¹⁰ A banda marcial à qual o sujeito se refere possuía flautas doces em seu corpo musical.

¹¹ Os dados da pesquisa revelaram que, diversas vezes, as bandas escolares adotam testes de seleção baseados em habilidades musicais prévias como critério de ingresso e participação, acarretando violência simbólica e exclusões (SILVA, 2020, p. 110-115).

fatores externos. Além disso, as experiências vivenciadas nas bandas podem estabelecer significados na vida dos alunos, permitindo o surgimento da motivação intrínseca e, possivelmente, de um sentido de vida.

Dessa maneira, Viktor Frankl¹² aponta que o ser humano, dotado de capacidade de escolha e decisão, é uma existência que busca um significado para sua vida, uma tarefa ou um projeto concreto a ser assumido e realizado de maneira responsável (AQUINO, 2013, p. 50-52; FRANKL, 2022, p. 133). Assim, aprender um instrumento musical, vivenciar a música e a banda escolar pode configurar um projeto pessoal para muitos estudantes. Nessa perspectiva, a participação na banda pode oportunizar o encontro de um sentido que norteia a vida do aluno em determinado momento dados os desafios e as experiências que proporcionam. Todavia, o sentido da vida é situacional e múltavel, variando de pessoa para pessoa e de momento para momento (FRANKL, 2022, p. 133). Dessa forma, o Sujeito 8 revela as mudanças ocorridas em relação às suas expectativas e projeções quanto às bandas marciais:

[Minhas expectativas] eu divido mais ou menos em três partes [...]. Meu primeiro momento era só de estar com meu amigo, brincar e resenhar¹³. Eu achava que era simplesmente um divertimento, como qualquer outra atividade que a escola tem no fundamental [...]. Na segunda, a minha expectativa já era diferente. Eu enxergava aquilo como algo para se obter um resultado, obter um salário, uma remuneração. Eu via meu professor vivendo daquilo, era um cara muito jovem ainda. E a terceira expectativa foi quando eu fui para [a banda] X. Eu tinha um sonho de realmente querer viver daquilo e crescer naquilo, de fato aparecer para João Pessoa, aparecer para as principais bandas, para os principais músicos, ter um nome conhecido para as pessoas verem meu esforço, meu trabalho. Então, quando eu fui para [a banda] X, eu tive essa expectativa de ser reconhecido, ter mais amigos, estar mais perto de pessoas que entendem mais de música. (S8-E2, 23/08/2019).

Pelo exposto, podemos pressupor que os sujeitos entrevistados puderam encontrar na banda escolar um significado para suas vidas, uma atividade para se dedicar, o que Miguez (2014, p. 43) vincula ao princípio da autotranscendência na Teoria do Sentido da Vida de Viktor Frankl. Entretanto, é preciso destacar que as significações com a música e com a banda escolar mudam de acordo com o momento de vida de cada sujeito. Por seu caráter mutável, o sentido de vida descoberto na banda escolar pode ser substituído pelo encontro de significado em outras atividades, musicais ou não (SILVA, 2020, p. 157-159). Essas mudanças de significações que ocorrem ao longo da vida podem ser aspectos que influenciam os alunos a saírem das bandas.

¹² Viktor Emil Frankl (1905-1997) foi um escritor, psiquiatra e neurologista vienense fundador da Teoria do Sentido de Vida, também conhecida como Logoterapia ou Logoterapia. Para maiores discussões sobre a teoria de Frankl, ver: Aquino (2013); Frankl (2022).

¹³ Neste trecho, o termo “resenhar” possui um sentido regional de “divertir-se”.

Considerações finais

Este artigo apresentou resultados de uma pesquisa qualitativa de mestrado que teve como objetivo investigar as percepções e experiências de dez ex-integrantes de bandas marciais escolares de João Pessoa – que não seguiram estudos superiores ou profissionalizantes nem carreira na área – a respeito de seus percursos de formação musical (SILVA, 2020). Para tanto, adotamos como instrumento de coleta de dados as entrevistas narrativas, em duas etapas, baseadas nas concepções de Flick (2004), Gibbs (2009) e Penna (2021). Dessa maneira, os depoimentos dos sujeitos revelaram suas experiências, vivências, significações e relações com a música e a banda marcial escolar. Além disso, foram revelados os motivos para o ingresso e a participação na banda, foco de discussão deste artigo.

Esta pesquisa mostrou que as amizades e o incentivo da família são elementos importantes para que o sujeito decida ingressar na banda. Além disso, assistir aos ensaios e às apresentações pode fazer com que novos alunos despertem interesse pela música. Dessa maneira, propor apresentações (da banda da própria escola ou de instituições externas) pode favorecer o ingresso de outros alunos que, por sua vez, têm a oportunidade de admirar o trabalho musical e educativo mostrado e, assim, buscar aprender a tocar um instrumento musical por intermédio da participação no grupo. Entretanto, apesar de concertos e apresentações gratuitas favorecerem a familiarização com o repertório musical executado por determinado grupo (bandas marciais ou orquestras, por exemplo), esses eventos não garantem o acesso democrático e a real compreensão e significação musical por parte da plateia (PENNA, 2015, p. 37).

Quando apresentados na escola, por exemplo, os concertos – muitas vezes rotulados como “didáticos” – podem restringir-se à dimensão do entretenimento, sem maiores preocupações e finalidades educativas¹⁴. Além disso, é necessário, também, que a banda esteja efetivamente presente como atividade pedagógica para que – despertado o interesse ao assistir a uma apresentação da banda escolar, por exemplo – o aluno possa concretizar seu interesse em participar. Assim, apresentações e “concertos didáticos” nas escolas são importantes, mas não cumprem o caráter pedagógico-musical de fato. Dessa forma, concordamos com Penna (2015, p. 33) ao afirmar que “musicalizar é desenvolver os instrumentos de percepção necessários para que o indivíduo possa ser sensível à música, apreendê-la, recebendo o material sonoro/musical como significativo”. Nessa perspectiva, a

¹⁴ No contexto da rede pública de ensino de João Pessoa, os contratos para assumir a função de regente de bandas marciais dependem de favores e apadrinhamentos políticos, sendo temporários e instáveis (NÓBREGA, 2018, p. 82-86). Dessa forma, as apresentações e os concertos didáticos das bandas acabam sendo, muitas vezes, motivados por questões políticas e clientelistas.

banda escolar, quando bem direcionada e pautada em princípios pedagógicos e democráticos – portanto, não restrita aos ditos “talentosos” e/ou aos que possuem vivência musical prévia¹⁵ –, pode ser uma importante atividade de musicalização que possibilita a familiarização e a compreensão das linguagens musicais.

Além dessas questões, as apresentações de que a banda escolar participa – como os desfiles cívicos, campeonatos de bandas, viagens, dentre outras – são eventos que podem incentivar outros alunos a ingressar e permanecer tocando. Entretanto, a banda também precisa estar inserida no cotidiano escolar com base em objetivos pedagógicos, educativos e democráticos, e não apenas performáticos ou com vistas a participar de eventos externos e ganhar títulos. Dessa forma, é preciso que a banda se faça presente na escola, de modo a desenvolver uma prática integrada à proposta pedagógica da instituição, e não como atividade desconectada da realidade escolar e de objetivos educativos. Como discutido, essa presença da banda na rotina pedagógica da escola pode incentivar a participação de outros estudantes. Além disso, o diálogo com outros projetos musicais na escola pode estimular o ingresso de novos estudantes na banda – como foi o caso do Sujeito 7.

Este estudo mostrou que a possibilidade de ser prestigiado e admirado pelos pares e familiares pode gerar sentimentos de satisfação e pertencimento. Assim, o sujeito sente-se pertencido a um grupo coletivo que une forças em prol do fazer musical e que desempenha um papel importante na sociedade. Além disso, a própria participação na banda pode configurar um sentido para a vida (FRANKL, 2022), ou seja, um projeto que, em determinado momento, norteia a existência do sujeito e que precisa ser concretizado e assumido de maneira responsável.

Com base na discussão aqui apresentada, cabe destacar que os aspectos extrínsecos podem ser importantes para estimular o ingresso de novos estudantes, mas não são suficientes para garantir que estes indivíduos estabeleçam relações significativas o suficiente para permanecerem nas bandas por um período considerável. Como exemplificação dessas questões, um estudante que entra na banda escolar apenas para agradar seus pais ou, então, para atender às expectativas grupais de seus pares – conformismo –, pode não encontrar maiores significados nas aulas e ensaios, participando com má vontade e, portanto, desistindo. Entretanto, como exemplificado nos depoimentos dos sujeitos 5 e 10, também é possível que as significações e relações dos estudantes com a banda mudem a partir de suas participações nesses grupos.

¹⁵ Para maiores discussões sobre os equívocos presentes nas concepções de “dom” e “talento” inatos, ver: Barret (2011); Burnard (2012, p. 8-10); Hallam (2011); Schroeder (2004, p. 115).

As entrevistas narrativas, em duas etapas, foram essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa uma vez que possibilitaram o acesso às histórias de vida dos sujeitos que, assim, puderam revelar experiências significativas em seus respectivos percursos de formação musical. Logo, foi possível conhecer um pouco de suas memórias, vivências, experiências e significações com a música e a banda marcial escolar. As narrativas revelaram percepções e subjetividades dos sujeitos quanto às bandas escolares no contexto específico de João Pessoa. Por seu caráter qualitativo, as discussões aqui apresentadas não podem ser generalizadas. Todavia, esperamos que este estudo proporcione uma maior compreensão sobre as motivações que podem levar os sujeitos a participar da banda escolar e, portanto, inserir-se no processo de aprendizagem musical nesses espaços.

Referências

- ADDERLEY, Cecil; KENNEDY, Mary; BERZ, William. A Home away from Home: the world of the high school music classroom. *Journal of Research in Music Education*, [s. l.], v. 51, n. 3, p. 190-205, 2003. Disponível em: <http://drora.me/wp-content/uploads/2014/04/a-home-away-from-home-the-world-of-the-high-school-music-classroom.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2023.
- ALLSUP, Randall Everett; BENEDICT, Cathy. The problems of band: an inquiry into the future of instrumental music education. *Philosophy of music education review*, [s. l.], v. 16, n. 2., p. 156-173, 2008. Disponível em: <https://cutt.ly/0b6YZy7>. Acesso em: 4 dez. 2023.
- AQUINO, Thiago Antonio Avellar de. *Logoterapia e análise existencial: uma introdução ao pensamento de Viktor Frankl*. São Paulo: Paulus, 2013.
- BARRET, Margaret S. (ed.). Towards a cultural psychology of music education. In: BARRET, Margaret S. *A cultural psychology of music education*. New York: Oxford University Press, 2011. p. 1-15.
- BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música), UNESP, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://cutt.ly/uWHlnbA>. Acesso em: 3 dez. 2023.
- BOWMAN, Wayne. Reconceiving music and music education as ethical practices. *Revista da ABEM*, [s.l.], v. 28, p. 162-176, 2020. Disponível em: <http://www.abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/1010>. Acesso em: 28 nov. 2023.
- BURNARD, Pamela. *Musical creativities in practice*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- CAMPOS, Nilceia Protásio. O aspecto pedagógico das bandas e fanfarras escolares: o aprendizado musical e outros aprendizados. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 16, n. 19, p. 103-111, mar. 2008. Disponível em: <http://www.abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/264>. Acesso em: 10 dez. 2019.
- CARMO, Claudionor Crisostomo do. *Motivação para tocar na banda: um estudo com dois alunos da banda marcial do Colégio Sergio Fayad Generoso em Formosa-GO*. 38 f. Monografia (Licenciatura em Música), Universidade de Brasília, Formosa-GO, 2014. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/9932>. Acesso em: 4 nov. 2019.
- CARVALHO, Aline Panneitz de; GONÇALVES, Lílian Sobreira. Contribuição pedagógica das oficinas de Banda Marcial. *Educação*, Batatais, v. 7, n. 4, p. 141-159, jul./dez. 2017.

- CHAGAS, Robson Miguel Saquett; LUCAS, Glaura. Transmissão do saber e relações sociais nas práticas musicais das bandas civis de música. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPPOM, 2014. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/2807/public/2807-9816-1-PB.pdf. Acesso em: 10 jan. 2019.
- CISLAGHI, Mauro César. A educação musical no projeto de bandas e fanfarras de São José (SC): três estudos de caso. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 19, n. 25, p. 63-75, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://www.abemeduacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/191/123>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- COSTA, Francisval Candido da. *Processos de subjetividades, interações e pertencimento na banda de música escolar: um estudo de caso na Banda Marcial Ranulpho Paes de Barros, em Cuiabá/MT*. 2020. 94 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Universidade Federal de Mato Grosso, Faculdade de Comunicação e Artes, Cuiabá, 2020. Disponível em: https://ri.ufmt.br/bitstream/1/2354/1/DISS_2020_Francisval%20Candido%20da%20Costa.pdf. Acesso em: 07 jul. 2023.
- COSTA, Manuela Areias. Música e História: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. *Tempos Históricos*, [s. l.], v. 15, p. 240-260, 2011. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/5707>. Acesso em: 03 dez. 2023.
- COSTA, Luiz Fernando Navarro. *Transmissão de saberes musicais na Banda 12 de Dezembro*. 117 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6626>. Acesso em: 1 set. 2019.
- CUMBERLEDGE, Jason. The benefits of college marching bands for students and universities: a review of literature. *National Association for Music Education*, [s. l.], v. 36, p. 44-50, 2017. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/8755123316682819>. Acesso em: 3 nov. 2019.
- DANTAS, Fred. Bandas, Fanfarras e Filarmônicas. In: SONORA BRASIL. *Bandas de música: formações e repertório*. Rio de Janeiro: Sesc, 2018. p. 12-29.
- FAGUNDES, Samuel Mendonça. *Processo de transição de uma banda civil para uma banda sinfônica*. 160 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-8A7MVK>. Acesso em: 8 jul. 2019.
- FLICK, Uwe. *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.
- FRANKL, Viktor E. *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*. 57. ed. Petrópolis: Vozes, 2022.
- GIBBS, Graham. *Análise de dados qualitativos*. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- GIBSON, Adrian Thomas. *Student's perceptions of high school bands programs, their marching bands, and factors that lead to intend enrollment in these ensembles*. 136 f. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Georgia State University, Georgia, 2016. Disponível em: <https://cutt.ly/Tb6IYhQ>. Acesso em: 7 out. 2019.
- GOMES, Celson Henrique Sousa. *Educação musical na família: as lógicas do invisível*. 2009. 210 f. Tese (Doutorado em música) – UFRGS, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15575>. Acesso em: 27 mar. 2020.
- HALLAM, Susan. Culture, musicality and expertise. In: BARRET, Margaret S. *A cultural psychology of music education*. New York: Oxford University Press, 2011. p. 201-224.
- ILARI, Beatriz. Quando o músico pensa em deixar a profissão: um estudo comparativo entre instrumentistas brasileiros e canadenses. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 13, n. 21, p. 71-88, 2002. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/8528>. Acesso em: 03 set. 2023.
- LIMA, Marcos Aurélio de. *A banda estudantil em um toque além da música*. São Paulo: Annablume, 2007.
- LISBOA, Rodrigo; PENNA, Maura. Possíveis contribuições das bandas marciais para seus ex-integrantes: uma análise a partir das narrativas de vida. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE

- EDUCAÇÃO MUSICAL, 24., 2019, Campo Grande. *Anais...* Campo Grande: ABEM, 2019. Disponível em: <https://abem-submissoes.com.br/index.php/xxivcongresso/2019/paper/viewFile/75/31>. Acesso em: 30 nov. 2023.
- MIGUEZ, Eloisa Marques. *Educação em busca de sentido: pedagogia inspirada em Viktor Frankl*. São Paulo: Paulus, 2014.
- NÓBREGA, Matheus Lopes Costa. *A cidade das bandas: o projeto de bandas marciais da rede municipal de ensino de João Pessoa*. 2018. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/13099?locale=pt_BR. Acesso em: 3 dez. 2023.
- PENNA, Maura. Possibilidades heurísticas da entrevista narrativa para a pesquisa em educação musical. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 31., 2021, João Pessoa. Anais...* João Pessoa: ANPPOM, 2021. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/831/491>. Acesso em: 05 jan. 2023.
- PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O músico: desconstruindo mitos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, p. 109-118, 2004. Disponível em: <http://www.abemeduacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/368>. Acesso em: 18 mai. 2023.
- SILVA, Rodrigo Lisboa da. *Memórias da banda: percursos de formação de ex-integrantes*. 2020, 196 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/18517?locale=pt_BR. Acesso em: 25 nov. 2023.
- SILVA, Francinaldo Rodrigues da. *A aprendizagem musical e as contribuições sociais nas bandas de música: um estudo com duas bandas escolares*. 2014. 188 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2014. Disponível em: <https://cutt.ly/1WHPoxy>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- SILVA, Thallyana Barbosa da. *Banda marcial Augusto dos Anjos: processos de ensino aprendizagem musical*. 2012. 152 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponível em: <https://cutt.ly/9WHPlgz>. Acesso em: 30 nov. 2018.
- SOARES, Adalto. *Orquestra de Metais Lyra Tatuí: a trajetória de uma prática musical de excelência e a incorporação de valores culturais e sociais*. 2018. 252 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27560>. Acesso em: 20 jun. 2019.
- SOUZA, Erihuus de Luna. *P'rá ver a banda passar: uma etnografia musical da banda marcial Castro Alves*. 179 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8757?mode=full&locale=pt_BR. Acesso em: 20 set. 2019.

Proposta de estudos mecânicos do violão baseada na divisão entre parâmetros e recursos

Cauã Borges Canilha
Universidade Federal do Rio
Grande do Sul
cauabcnilha@gmail.com

Daniel Wolff
Universidade Federal do Rio
Grande do Sul
daniel@danielwolff.com

Edelton Gloeden
Universidade de São Paulo
edeltongloeden@uol.com.br

Resumo: No presente texto é apresentada a proposta metodológica que visa analisar demandas mecânicas do violão baseada na diferenciação entre os conceitos de parâmetros e recursos, apresentada em *Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão*, de Matteo Carcassi (2017), de Cauã Canilha. Agora sua aplicabilidade é testada nos *12 Estudos* Heitor Villa-Lobos. São também referências centrais deste trabalho: *Técnica, mecanismo y aprendizaje* (2000), de Eduardo Fernandez, *Escuela de la guitarra* (1979), de Abel Carlevaro, e *Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão* (2014), de Alisson Alípio. A proposta se mostra aplicável à obra de Villa-Lobos, obtendo-se vantagens em relação à análise das demandas mecânicas, ao planejamento de estratégias de estudo, às notações possíveis e à utilização na prática docente.

Palavras-chave: violão; Heitor Villa-Lobos; análise mecânica; técnica instrumental.

Title in English: subtitle in English

Abstract: This paper presents a methodology that aims to analyze mechanical demands of the classical guitar based on the differentiation between the concepts of parameters and resources, formerly presented in *Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão*, de Matteo Carcassi (2017), by Cauã Canilha. This time, its applicability is tested on the *12 Etudes*, by Heitor Villa-Lobos. The following texts are also central references for this paper: *Técnica, mecanismo y aprendizaje* (2000), by Eduardo Fernandez, *Escuela de la guitarra* (1979), by Abel Carlevaro, and *Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão* (2014), by Alisson Alípio. The proposal appears to be applicable to the works of Villa-Lobos, resulting in advantages pertaining to the analysis of mechanical demands, to the planning of study strategies, to possible notations and their use in teaching practice.

Keywords: guitar; Heitor Villa-Lobos; mechanical analysis; instrumental technique.

Introdução

No presente texto é apresentada uma proposta metodológica que visa analisar algumas demandas mecânicas básicas do violão baseada na diferenciação entre os conceitos de *parâmetros* e *recursos* apresentada na pesquisa de dissertação de Cauã Borges Canilha¹. Um passo a passo sistemático é apresentado visando à conscientização e domínio de determinados padrões mecânicos (colocações e movimentos) e a elaboração de um guia de estudo específico para algumas movimentações envolvidas no ato de tocar violão. É proposta uma atualização sobre o tema a partir de um novo diálogo com a bibliografia da área. É também a oportunidade para os autores reverem, aprofundarem e complementarem aspectos da pesquisa continuada na área, além de aprofundar sua utilização na experiência docente e na sua prática instrumental, visando, assim, analisar os possíveis desdobramentos desta proposta. Na dissertação citada acima, esta proposta de estudos foi aplicada nos *25 Estudos Melódicos e Progressivos Op.60*, de Matteo Carcassi (1792-1853), assim como o livro de Canilha e Gloeden (2020), oriundo desta pesquisa. Aqui, pretendemos avaliar a metodologia em um repertório de estilo posterior, com diferentes demandas instrumentais, os *12 Estudos*, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

O tema dialoga com textos como *Técnica, mecanismo y aprendizaje* (2000), de Eduardo Fernandez (1952), *Escuela de la guitarra* (1979), de Abel Carlevaro (1919-2001), *Classical guitar technique* (1985), de Aaron Shearer (1919-2008), *La digitación guitarrística: recursos poco usuales* (1995), de Ricardo Barceló, *Guitar style & technique, a comprehensive study of technique for the classical guitar* (1982), de Pepe Romero (1944) e outros. São textos voltados à comunidade violonística que são direcionados no sentido da aquisição e conscientização de novas habilidades instrumentais, através de exercícios, estudos ou peças. É um conteúdo que encontra seu maior valor na sua aplicação prática, orientado no sentido de aprimorar aspectos da execução instrumental. O termo “manual” cabe para esses materiais, enquanto guias práticos. Devido à natureza do tema aqui discutido, não consideramos o caráter e formato de manual como algo negativo, pois o que está em questão é um refinamento da consciência sobre as possibilidades instrumentais. O detalhamento de instruções, usual em manuais, permite a compreensão, avaliação e geração de conceitos no diálogo direto com a prática instrumental. Isso fica evidente em materiais como os *Cuadernos* e *Masterclasses*, de Abel Carlevaro, nos quais o autor expõe suas ideias sobre técnica instrumental aplicada a exercícios e repertório. Por fim, este artigo se insere em um conjunto de pesquisas

¹ “Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão, de Matteo Carcassi”, defendida no ano de 2017.

acadêmicas que visam discutir, organizar e classificar os conhecimentos existentes sobre a prática de tocar violão, como a tese *Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão* (2014), de Alisson Alípio, que propõe uma teoria da digitação, apresentando o tema com maior rigor científico.

Neste trabalho é proposta a organização e a sistematização de conceitos já encontrados na literatura, conduzindo a uma categorização destes. A partir da distinção entre parâmetros e recursos, o intuito deste trabalho é evidenciar uma conexão entre conceitos mecânicos que aparecem muitas vezes desarticulados na literatura, possibilitando uma sistematização mais clara de análise, aquisição e aplicação prática destes. A análise também conduziu a elaboração de novas nomenclaturas e conceitos, oriundos da lógica proposta.

Na publicação de Canilha e Gloeden (2020), a proposta mecânica aqui abordada foi aplicada nos *25 Estudos Melódicos e Progressivos Op.60*, de Matteo Carcassi (1792-1853). Em palestra proferida por Hermínio Bello de Carvalho (CARVALHO, 1969, p.128) é mencionado o conhecimento de Villa-Lobos das obras didáticas de autores da primeira metade do séc.XIX como Ferdinando Carulli, Fernando Sor e Matteo Carcassi. No livro *Heitor Villa-Lobos e o violão*, Amorim (2009, p.50-51) também destaca que Villa-Lobos provavelmente teve acesso aos métodos clássicos, em especial os de Carulli e Carcassi, que tiveram amplo sucesso e divulgação no Brasil a partir da segunda metade do séc.XIX.

É interessante notar, inclusive, certa semelhança instrumental entre os *Estudos 20 e 25*, de Carcassi, com o *Estudo 2*, de Villa-Lobos, ressaltando uma possível continuação de certos idiomatismos instrumentais. Villa-Lobos não deixou em seu legado obras didáticas para violão solo, não foi sua intenção. Na época em que foram escritas, já apontadas para o futuro, o instrumento não tinha presença significativa em instituições de ensino no Brasil e no exterior. Mesmo sendo um dos alicerces do repertório nacional e internacional, a obra violonística do compositor levou algumas décadas para ser assimilada, pela linguagem musical instigante e pelos desafios técnicos propostos. O marco inicial da divulgação deu-se nos anos de 1950, através da edição da sua quase totalidade na Europa e das primeiras gravações a partir de finais da década de 1940 por intérpretes como: Abel Carlevaro, Andrés Segovia, Julian Bream e Turibio Santos. O percurso temporal destas criações parte da música de salão da *Suite Popular Brasileira*, do choro urbano com o *Chôros n,1*, passando pela revolução nos anos 20 dos *12 Estudos* e pela síntese exposta nos *5 Prelúdios* e no *Concerto*. Mais recentemente, sua obra entra na academia com amplo campo para a pesquisa. Desta forma, o tempo nos mostra que sua obra para violão contribui decisivamente para o aprimoramento de gerações de violonistas nos campos das práticas interpretativas e da pedagogia instrumental. Neste texto parte-se da hipótese que os conteúdos aplicados na obra de Carcassi são adaptáveis

também à obra de Villa-Lobos. Amorim (2009, p.167-172) faz uma síntese dos elementos que caracterizam a escrita de Villa-Lobos para violão, que são verificadas ao longo da análise.

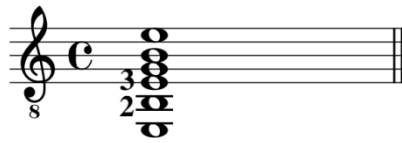
Além da análise bibliográfica, a experiência instrumental dos autores foi considerada como conhecimento concreto, baseado na relação entre o sujeito (violonista pesquisador) e objeto (violão e seus aspectos técnicos e mecânicos). Passados quatro anos da defesa da dissertação que deu origem às formulações aqui tratadas, os autores Cauã Canilha e Edelson Gloeden (orientando e orientador da pesquisa) tiveram oportunidade de revisitar tais ideias em sua prática instrumental e didática. Daniel Wolff possui experiência no tema, orientando dissertações e teses sobre temas correlatos, como digitação, e traz nova luz ao tema, acrescentando novas problemáticas e possibilidades.

Considerações sobre o termo “mecânica no contexto violonístico

Antes de detalhar a distinção entre parâmetros e recursos mecânicos, é importante entender a que nos referimos ao escrever “mecânica” ou “mecanismo”. Tomando como base conceitual a diferença entre mecânica e técnica apresentada por Eduardo Fernandez no livro *Técnica, mecanismo y aprendizaje*, “mecanismo é uma estrutura interdependente de reflexos adquiridos por meio de uma aquisição e arquivamento de sensações neuromotoras, que torna possível no seu conjunto possuir a capacidade geral ou abstrata de tocar” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 14²). Já técnica refere-se à aplicação e manejo desses reflexos quando direcionados à resolução de uma passagem musical propriamente dita. Enquanto o estudo do mecanismo discute as diferentes colocações e movimentações envolvidas no ato de tocar violão, o estudo de técnica discute estas colocações e movimentos em trechos musicais específicos, carregados de ideias e interpretações particulares. No estudo mecânico desconsideram-se aspectos interpretativos como fraseados, articulações, dinâmicas, por exemplo. Estes influenciam também o trabalho físico do violonista e são levados em conta no estudo técnico, hipoteticamente posterior a aquisição do mecanismo. Para melhor esclarecer essa diferença, apresentamos um exemplo genérico a partir da montagem de mão esquerda para o acorde de Mi menor tal qual na Fig.1.

2 Original: “[...] mecanismo es una estructura interdependiente de reflejos adquiridos por medio de la adquisición y archivo de sensaciones neuromotoras, que hace posible en su conjunto poseer la capacidad general o abstracta de tocar” (quando não indicadas, as traduções são nossas).

Fig.1: acorde de Mi menor.



Fonte: autores.

Mecanicamente, a realização deste acorde cria necessidades que independem da sua interpretação musical. A partir do momento que se decide pela colocação dos dedos 2 e 3 na segunda casa do violão, nas notas Si²³ e Mi³, respectivamente, inevitavelmente teremos o que se chama transversalidade de mão esquerda (detalhado à frente), ou seja, dois ou mais dedos em uma mesma casa do violão (neste caso, na segunda casa). Todavia, as condições musicais da sua aparição no c.3 do *Estudo 1* e no c.1 do *Estudo 6*, de Villa-Lobos, acarretam particularidades, agora sim, técnicas na sua execução. No c.3 do *Estudo 1* (figura 1) a colocação do acorde pode se dar gradualmente, um dedo por vez, de acordo com a exigência do arpejo (primeiro o dedo 3 na nota Mi³ e depois o dedo 2 na nota Si²) enquanto no *Estudo 6* (figura 3) sua execução em bloco exige estes dedos sejam colocados simultaneamente. Mesmo nos c.1 e c.3 do *Estudo 1* a técnica envolvida pode variar, pois o acorde está já inserido em outro contexto da obra.

Fig.2: c.1-4 do *Estudo 1*, de H. Villa-Lobos.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.2 (destaque feito pelos autores).

Estas escolhas passam, obviamente, por questões interpretativas, tendo inúmeras nuances envolvidas individuais na sua execução. Mecanicamente ambos os acordes possuem as características idênticas, mas tecnicamente, quando aplicados em situações musicais reais, revelam diferenças na sua realização.

A análise deste trabalho se debruça sobre os aspectos mecânicos, desconsiderando tais variações encontradas em situações interpretativas específicas, e se dá sobre digitações e

³ O Dó 3 é considerado o Dó central. A escrita para violão é feita ou em clave de sol soando uma oitava abaixo ou em clave de tenor.

dedilhados⁴ previamente definidos. A escolha de digitações e dedilhados não é necessariamente oriunda da análise mecânica, visto que esta dialoga com uma quantidade de elementos maior que unicamente escolher a digitação mais lógica mecanicamente. Por mais que aspectos mecânicos sejam levados em consideração na definição de digitações e dedilhados, estas estão mais intimamente ligadas a aspectos artísticos e musicais (como fraseado, sonoridade e estilo) e a habilidades e preferências individuais. Assim, o foco do trabalho é sobre o exame e análise dos movimentos acarretados por tais digitações e dedilhados.

Fig.3: c.1 do *Estudo 6*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.6 (destaque feito pelos autores).

PARÂMETROS E RECURSOS

A distinção conceitual entre os termos parâmetros e recursos, encontrada na dissertação de Canilha (2017), não faz parte do vocabulário comum dos violonistas. O termo parâmetro refere-se a padrões de referências pelos quais é possível estabelecer relações, servindo como base para algum tipo de classificação. Consideramos que, ao violão, um parâmetro está relacionado aos diferentes tipos de colocação e localização das mãos do violonista no instrumento, são os aspectos mecânicos estáticos. Podem ser divididos entre parâmetros horizontais (no sentido das cordas do violão) e verticais (entre as cordas), e entre os de mão esquerda e direita. Já por recurso se entende como um meio que auxilia a realização de alguma tarefa dada. É o elemento que ajuda ou serve de referência durante a mudança entre diferentes graus de um parâmetro e se caracteriza por ser utilizado durante os movimentos, ou seja, é dinâmico e não estático.

Para ficar mais claro, o conceito de *posição* de mão esquerda, bastante conhecido entre os violonistas, alude à localização horizontal desta mão sobre a escala do instrumento, sendo determinado pela casa em que o dedo 1 (indicador de mão esquerda) se encontra

⁴ O termo digitação se refere aos dedos utilizados pela mão esquerda e dedilhado aos dedos de mão direita. Esta diferença é apresentada por Alisson Alípio, em acordo com as definições do Dicionário Grove de Música (ALÍPIO, 2014, 25).

(CARLEVARO, 1979, p.94). Um exemplo de recurso que pode ser utilizado durante uma mudança do parâmetro *posição* é o dedo guia. Este dedo ao escorregar pela corda é utilizado como referência para a mudança de posição (movimento horizontal) da mão esquerda. Ou seja, as questões ligadas à localização e colocação das mãos são intituladas como parâmetros (no exemplo, a posição) e os artifícios para auxiliar nas movimentações envolvidas em mudanças de parâmetros são intitulados recursos (dedo guia). A simples consciência da mudança de parâmetro e a percepção da possibilidade da utilização de recursos evitam que o intérprete execute movimentos irrefletidos e, porventura, inapropriados. As situações de aumento ou diminuição de um parâmetro são chamadas por Canilha de *expansão* (2017, p.25). São situações possuem ampliações ou reduções de padrões. Uma sugestão a partir da escrita deste texto é o termo *flexibilização*. As flexibilizações são situações de aumento ou diminuição de um parâmetro. Ainda utilizando o exemplo acima, uma posição de mão esquerda pode ser aumentada através de uma abertura ou diminuída através de uma contração. Estes e outros conceitos que são detalhados na sequência, são apresentados no quadro abaixo.

Quadro 1: parâmetros, expansões/flexibilizações e recursos analisados no artigo.

	PARÂMETROS	EXPANSÕES/ FLEXIBILIZAÇÕES	RECURSOS
MÃO ESQUERDA	<ul style="list-style-type: none"> . Posição . Localização vertical . Apresentação 	<ul style="list-style-type: none"> . Abertura . Sobreposição inversa . Contração . Pestana e meia pestana 	<ul style="list-style-type: none"> . Dedo-guia . Translado parcial . Pivôs
MÃO DIREITA	<ul style="list-style-type: none"> . Localização vertical . Disposição 	<ul style="list-style-type: none"> . Cruzamento . Abertura 	<ul style="list-style-type: none"> . Repetição por deslizamento . Antecipação . Apagamento/apagadores

Fonte: autores.

Parâmetros da mão esquerda

Os parâmetros de mão esquerda analisados neste trabalho são: posição, localização vertical e apresentação.

Posição

A posição, como já citado acima, se refere à localização horizontal da mão esquerda na escala do violão (sentido evidenciado pela figura 4) e é tradicionalmente determinada pela casa frente à qual o dedo 1 está colocado. Se este dedo está na primeira casa considera-se que a mão está na primeira posição, se está na segunda casa, segunda posição, e assim por diante.

Fig.4: sentido horizontal de mão esquerda.



Fonte: (CANILHA, 2017, p.26).⁵

Mesmo nos casos em que o dedo 1 não pressiona corda alguma, considera-se a casa que este pressionaria para definir a posição de mão esquerda. Embora seja este dedo a referência para determinação do parâmetro, a posição refere-se à mão como um todo. O dedo 1 é a referência mais comum pela sua simplicidade e fácil visualização, embora Barceló, por exemplo, considere o polegar como orientação (BARCELÓ, 2009, p.208).

Números romanos sobre a partitura é a forma mais encontrada para grafar a posição de mão esquerda e Villa-Lobos também a utiliza em seus *12 Estudos*. A seção entre os c.13-24 do *Estudo 1*, na qual um acorde de fôrma fixa (acorde diminuto) vai gradualmente da décima à primeira posição mantendo como pedal a primeira e sexta corda solta (notas Mi). Na figura 5 podemos perceber a notação de posição utilizada pelo compositor.

Fig.5: c.16-23 do Estudo 1.

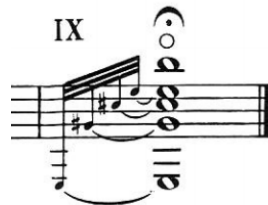


Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.2.

⁵ Imagem original do violão (colorida e sem setas) no endereço <https://722c6f33a3d06651b9e-4ce9a491a611d896130d335ab789ff77.ssl.cf3.rackcdn.com/catalogue/1030/extra/1520-2f.1.jpg> . Acesso em 08/08/2023. Idem para a figura 7.

Na edição destas obras as notações de posição frequentemente recebem uma linha demonstrando até onde tal posição é mantida, porém a grafia desta linha é opcional, podendo aparecer somente o número romano, como no último compasso do mesmo *Estudo 1* (figura 6).

Fig.6: c.35 do *Estudo 1*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.3.

Localização vertical

Se a posição está relacionada ao aspecto horizontal da mão esquerda, a localização vertical está, obviamente, relacionada ao sentido vertical. “Se a localização longitudinal é definida no sentido das cordas, a localização transversal é a que está em sentido perpendicular a elas.” (CANILHA, 2017, p.60) Ou seja, este parâmetro indica a localização da mão entre as diferentes cordas, como ilustrado na figura 7.

Fig.7: sentido vertical de mão esquerda.



Fonte: (CANILHA, 2017, p.59).

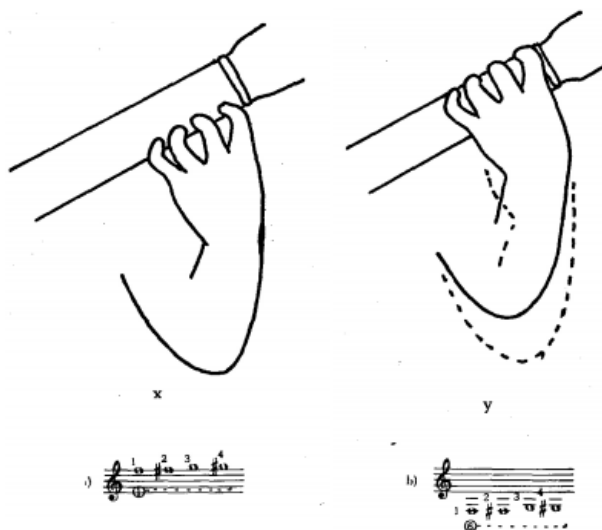
Embora autores como Carlevaro (1979, p.88-89) e Fernandez (2000, p.28-31) tratem de movimento e translado transversal, respectivamente, este tema recebe ainda poucas propostas de parametrização na literatura do nosso instrumento. O segundo autor propõe a nomenclatura TT (translado transversal), e analisa cada dedo em separado. Como cada dedo ao pressionar uma determinada corda demanda uma determinada colocação vertical, ao pressionar dois ou mais dedos, acontecem localizações verticais compostas. Embora esta solução seja a mais abrangente, propomos outra mais básica e direta para uma análise inicial: a localização

transversal é determinada pelo dedo que pressiona a corda mais grave do instrumento enquanto os demais dedos se ajustam através de flexões.

(...) um aspecto observado na prática instrumental nos forneceu uma orientação importante: o dedo que executa a corda mais grave é o que influencia mais fortemente na localização transversal da mão esquerda. Como todo o braço esquerdo localiza-se essencialmente abaixo do braço do instrumento, a tendência é que, inicialmente, os dedos estejam mais próximos das primeiras cordas e que, quanto maior a necessidade de executar as cordas graves, maior será a necessidade de angulação do braço e do cotovelo para que os dedos as alcancem. Quando o braço é colocado de forma a auxiliar a colocação dos dedos nas cordas mais graves, os dedos que executam cordas mais agudas têm maior liberdade de ajuste através de flexões. (CANILHA, 2017, p.62)

Mecanicamente, a modificação deste parâmetro implica no movimento “para frente e para trás” do cotovelo para o ajuste das diferentes exigências transversais. Duncan (1993, p. 73) explica tal movimento: “Ao mover os dedos das cordas bordões para as primas, o braço (do ombro ao cotovelo) participa. Usando todo o braço como uma unidade integrada, balançando o cotovelo para dentro e para fora dando suporte ao posicionamento dos dedos”⁶. Carlevaro demonstra o movimento através dos desenhos abaixo (figura 8).

Fig.8: movimento transversal de mão esquerda.



Fonte: Carlevaro (1979, p.89)

Visto que o parâmetro é determinado simplesmente pelo dedo que pressiona a corda mais grave, tal classificação não exige uma notação específica na partitura. A partir desta análise mais global, o violonista pode, gradativamente, se aproximar à análise de Fernandez.

⁶ Original: In moving the finger from bass to treble strings, the upper arm participates. Using the whole arm as an integrated unit, swing the elbow in and out to support the placement of the fingers.

Apresentação

Carlevaro (1979, p. 77) define apresentação de mão esquerda como “a forma como se dispõem os dedos em relação ao diapasão (escala)”⁷. Aqui aproveitamos para rever um conceito apresentado no trabalho de Canilha (2017): o autor classifica a apresentação como um parâmetro horizontal, mas aqui consideraremos a apresentação como um parâmetro horizontal e vertical. Ao mesmo tempo em que apresentação define o alcance horizontal (quantas casas os dedos de mão esquerda ocupam), também trata da distribuição vertical dos dedos entre as cordas do violão.

As apresentações são classificadas como longitudinais ou transversais: um dedo por casa e mais de um dedo por casa, respectivamente. A situação em que temos um dedo por casa é normalmente chamada de “alcance natural” da mão esquerda. Carlevaro e Fernandez apresentam um maior número de classificações de apresentações (e é recomendada a leitura de tais classificações). Para estes autores, por exemplo, a apresentação longitudinal é quando temos um dedo por casa sobre uma mesma corda (CARLEVARO, 1979, p.78 e FERNANDEZ, 2000, p.26). Aqui a apresentação é considerada como longitudinal simplesmente quando temos um dedo por casa, independente se na mesma corda ou não. A divisão simplificada da proposta se dá pelo seu caráter didático, tornando-a mais facilmente aplicável ao diminuir a quantidade de variáveis. Abaixo um quadro com as apresentações propostas pelos autores em relação às duas classificações propostas neste artigo.

Quadro 2: apresentações de Carlevaro e Fernandez relacionadas à proposta.

	Carlevaro (1979)	Fernandez (2000)
Longitudinais (L)	Longitudinal Mistas	Longitudinal, diagonais e não-retilíneas.
Transversais (T)	Transversal ⁸	Intermediárias entre diagonal e transversal Não retilíneas com contração Transversal.

Fonte: autores.

De modo geral, o cotovelo tende a se aproximar do corpo do violonista nas apresentações longitudinais e a se afastar nas transversais. Também “o punho tende a ficar mais angulado na apresentação transversal” (CANILHA, 2017, p.32). Cada colocação de mão esquerda na escala exige uma apresentação com sutilezas específicas (também variando entre diferentes pessoas), mas antes mesmo de perceber tais detalhes, a simples percepção da necessidade

⁷ Original: (...) la forma como se disponen los dedos en relación al diapasón.

⁸ Carlevaro e Fernandez consideram a apresentação Transversal apenas quando os quatro dedos estão em uma só casa, o que classificamos neste trabalho como T3.

de sobrepor dedos e as exigências gerais de tal colocação servem como introdução às percepções. Essas percepções podem ser aprofundadas com as propostas de Carlevaro e Fernandez. A mecânica que determina a apresentação deve ser atribuída a todo braço esquerdo. Carlevaro é bastante claro nesse sentido:

[...] os dedos não trabalham isoladamente senão que, pelo contrário, atuam formando uma unidade com a mão e o braço. Antes da atitude de movimento de um *dedo* é *imprescindível pensar na atitude do braço*, porque dele depende quase sempre o movimento e a localização dos dedos. A atuação de um só dedo deve ser consequência da disposição do todo o complexo motor (mão – punho – braço). E mais ainda, o que comumente se atribui a um problema claramente digital, exclusivamente dos dedos, se torna algo muito mais complexo e equilibrado que parte diretamente da mente, fazendo participar todo o braço e a mão, para que, como consequência final, atue o dedo. Desta forma, além das possibilidades técnicas, se alcança um maior controle, se consegue um relaxamento muscular e se evita o cansaço prematuro (CARLEVARO, 1979, p. 77). 9

Canilha (2017, p.37-42) classifica as apresentações transversais de acordo com o grau de transversalidade, ou seja, de acordo com o número de sobreposições que possuem e, consequentemente, com quantas casas o alcance é reduzido. Quando há uma sobreposição, e se diminui o alcance em uma casa, tem-se o que é classificado como T1 (de transversal 1), em duas casas T2 e em três casas T3. Na figura 9, o primeiro acorde c.1 do *Estudo 3* exige uma apresentação longitudinal (L) enquanto no c.3 uma apresentação transversal (T2). A notação adotada é uma caixa de texto com L ou T.

Fig.9: diferentes apresentações no c.1 e c.3 do *Estudo 3*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.3 (notação e destaque feitos pelos autores).

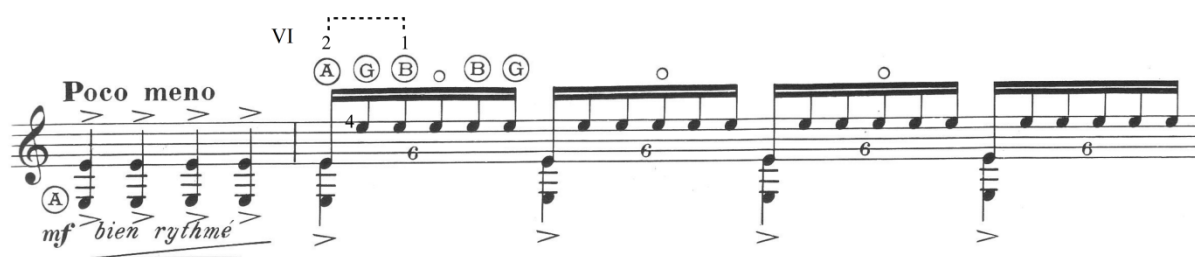
⁹ “[...] los dedos no trabajan aisladamente sino, por el contrario, actúan formando una unidad con la mano y el brazo. Antes dela actitud de movimiento de un dedo es imprescindible pensar en la actitud del brazo, porque de él depende casi siempre el movimiento y la ubicación de los dedos. La actuación de un solo dedo debe ser consecuencia de la disposición de todo el complejo motor (mano-muñeca-brazo). Es más aun, lo que comúnmente se atribuye a un problema netamente digital, exclusivamente de los dedos, se torna en algo mucho más complejo y equilibrado que parte directamente de la mente, haciendo participar todo el brazo y la mano, para que, como consecuencia final, actúe el dedo. En esta forma además de las posibilidades técnicas, se logra un mayor control, se consigue el “relax” muscular y se evita el cansancio prematuro”

Expansões/flexibilizações de mão esquerda

Abertura de mão esquerda

De acordo com Fernandez (2000, p.34), uma abertura de mão esquerda ocorre quando temos uma ou mais casas entre dois dedos adjacentes. Assim, podemos considerar a abertura como uma flexibilização do parâmetro posição, ou seja, uma flexibilização horizontal. Entre os c.49-67 do *Estudo 11* (figura 10) temos um padrão fixo de mão esquerda com abertura (notada com um símbolo tracejado) entre os dedos 1 e 2 que se mantém por toda a seção.

Fig.10: c.49-50 do *Estudo 11*.



VILLA-LOBOS, 1953, p.31 (notação de abertura feita pelos autores)

No c.49 do *Estudo 5* (figura 11) há outro exemplo de abertura, agora entre os dedos 3 e 4, que tocam, respectivamente, Dó#5 (na nona casa da primeira corda) e Ré3 (na sétima casa da terceira corda). Embora o alcance da mão esquerda seja de quatro casas, o que seria considerado alcance natural, neste caso não temos uma apresentação longitudinal. A sobreposição dos dedos 2 e 3 (na sétima casa) diminui o alcance em uma casa e a abertura os dedos 3 e 4 aumenta o alcance também em uma casa. Este é um caso do que Carlevaro conceituaria como apresentação combinada (1979, p.81).

Fig.11: c.49 do *Estudo 5*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.13 (digitações e notação de abertura inseridas pelos autores).

Barceló comenta que a abertura entre 1 e 2 é considerada pela maior parte dos violonistas como a mais acessível e com maior abertura (BARCELÓ, 1995, p.13), sendo seguida pela abertura entre os dedos 3 e 4 e, por fim, entre os dedos 2 e 3, a menos favorável.

É possível considerar a abertura entre os dedos 1 e 2 uma situação na qual o dedo 2 é estendido uma casa adiante ou na qual o dedo 1 é estendido uma casa para trás. A esta segunda, Barceló (1995, p.16-17) dá o nome de retroextensão. Assim, a abertura da figura 10, do Estudo 11, é considerada uma retroextensão e a posição de mão esquerda não será determinada pelo dedo 1, mas pela casa anterior ao dedo 2, ou seja, sexta posição (e não quinta)¹⁰. Na prática, a retroextensão tende a proporcionar uma sensação de maior conforto físico. Tal sensação se dá pelo fato de ser menos trabalhoso expandir apenas um dedo para trás (dedo 1, no Estudo 11) do que expandir dois dedos para frente (dedos 2 e 4).

Sobreposição inversa

As apresentações podem ser expandidas através de sobreposições inversas e contrações. As sobreposições são situações de apresentações transversais, em que temos dois dedos em uma mesma casa. Menos frequentes são as sobreposições inversas, quando os dedos de maior número tocam cordas mais graves. “As sobreposições inversas são menos comuns devido ao fato de o corpo do instrumentista e o corpo do violão funcionarem como barreiras para o movimento” (CANILHA, 2017, p.47). O c.3 do *Estudo 8* (figura 12) pode ser digitado utilizando uma sobreposição inversa.

Fig.12: c.3-4 do *Estudo 8*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.19 (ditações e notação inseridas pelos autores).

Neste compasso, o dedo 4 toca a nota Dó#3 na sexta corda e o dedo 3 toca a nota Fá#3 na quinta corda. Ou seja, os dedos se sobrepõem na nona ou quarta casa, mas de maneira inversa a habitual. Tal expediente é utilizado aqui a fim de manter o Dó#3 soando através deste e do próximo compasso e enquanto as vozes superiores são tocadas.

Contração

Carlevaro (1979, p.141) e Fernandez (2000, p.34) consideram as sobreposições de dedos em uma mesma casa como contrações. Canilha considera a este respeito:

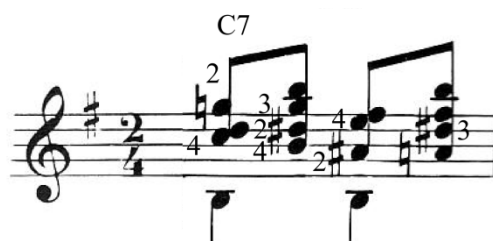
O que chamamos de sobreposição é geralmente encontrado na literatura sob a nomenclatura de contração. A necessidade de sobrepor dedos é a razão fundamental das

¹⁰ O restante da seção continua apresentando retroextensões.

transversalidades e, conseqüentemente, da utilização de apresentações transversais, nas quais todo braço esquerdo se movimenta com o intuito de que os dedos se sobreponham naturalmente. Entendemos que a palavra contração remete a uma situação de diminuição de alcance através de uma pressão forçada, um “aperto”, justamente o que é evitado através de apresentações transversais. Assim, utilizaremos o termo contração somente em situações nas quais o dedo, e não todo braço (como nas sobreposições), é o principal responsável pelo movimento de sobreposição. Consideraremos contração, por exemplo, quando, em uma apresentação longitudinal, tivermos um alcance reduzido, no qual o dedo é o principal encarregado pela redução desse alcance. Diferentemente da sobreposição, resolvida através de apresentações com transversalidade, a contração receberá notação específica por ser um caso destacado. (CANILHA, 2017, p.46)

Partindo da ideia acima, contrações ocorrem normalmente em situações de pestanas aliadas a alcances menores que quatro casas. As pestanas, pela necessidade da colocação do dedo 1 através das seis cordas em uma mesma posição, acabam por demandar da mão esquerda uma apresentação longitudinal. Quando ocorrem diminuições do alcance da mão esquerda durante uma pestana, normalmente esse movimento será realizado pelos dedos e não por um ajuste do cotovelo, punho e/ou mão. Um exemplo disso ocorre no c.5 do *Estudo 6* (figura 13).

Fig.13: c.5 do *Estudo 6* (VILLA-LOBOS, 1953, p.14)



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.14 (digitações inseridas pelos autores).

A pestana na sétima casa se mantém durante todo compasso enquanto os demais dedos se contraem durante os três últimos acordes.

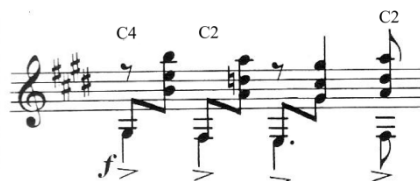
Pestanas

Falando em pestanas, estas são consideradas expansões/flexibilizações verticais de mão esquerda. Se normalmente um dedo pressiona uma corda, a flexibilização vertical se dá quando um dedo pressiona mais de uma corda, justamente o que acontece em pestanas. As pestanas configuram situações distintas não só pelo número de cordas, mas pelo tipo de colocação dos dedos. De acordo com Madeira e Scarduelli (2013, p. 183) a pestana ocorre em “qualquer situação na qual um dedo da mão esquerda pressiona a(s) corda(s) com outra parte que não seja a gema¹¹”.

¹¹ O termo “gema” é utilizado em espanhol para se referir à polpa da ponta do dedo.

Neste trabalho são classificadas apenas a pestana e a meia pestana, por serem as mais encontradas no repertório. Elas aparecem em todos os *12 Estudos* da série de Villa-Lobos. A secção *Piu mosso* do *Estudo 7*, entre os c.41-54, tem como elementos mecânicos característicos as pestanas (entre os c.41-45, na figura 14) e as meias pestanas (entre os c.46-54, na figura 15). Existem diferentes notações para indicação de pestanas, aqui são utilizados o C para pestana e ½C para meia pestana.

Fig.14: pestanas no c.41 do *Estudo 7*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.18 (notação de pestanas indicadas pelos autores).

Fig.15: meias pestanas nos c.46-47 do *Estudo 7*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.18 (notação de meias pestanas indicadas pelos autores).

Diferentes tipos de pestanas são detalhados em *Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: um estudo sobre a pestana*, de Bruno Madeira e Fabio Scarduelli: pestana com outros dedos, pestana de falange, pestanas bisagras e pestanas cruzadas.

Abaixo dois quadros resumindo os parâmetros e flexibilizações de mão esquerda vistos até agora. Nestes quadros são indicados como os parâmetros são avaliados e determinados e o que as flexibilizações modificam e quando estas ocorrem.

Quadro 3: resumo dos parâmetros de mão esquerda.

Parâmetro	Avaliação	Determinação
Posição	Do posicionamento horizontal da mão na escala do instrumento.	Pela casa em que está dedo 1.
Localização vertical	Do posicionamento vertical da mão na escala do instrumento.	Pela corda mais grave pressionada.
Apresentação	Do alcance e disposição horizontal e vertical dos dedos na escala.	Pela forma que os dedos estão distribuídos nesta posição, se há ou não sobreposições.

Fonte: autores.

Quadro 4: resumo das expansões/flexibilizações de mão esquerda.

Expansões/Flexibilizações	Modifica	Ocorrência
Abertura	Posição. Apresentação.	Quando temos uma ou mais casa entre dois dedos vizinhos.
Sobreposição inversa	Apresentação.	
Contração	Apresentação.	Quando os dedos são responsáveis por uma sobreposição ou diminuição do alcance da mão esquerda.
Pestana	Localização vertical.	Quando um mesmo dedo deve pressionar mais de uma corda.

Fonte: autores.

Recursos de mão esquerda

A partir da análise dos parâmetros e das flexibilizações é possível perceber alguns recursos a serem utilizados para auxiliar na realização das demandas da digitação escolhida, elementos que podem auxiliar durante movimentos de mudança de parâmetros. Os recursos de mão esquerda trabalhados são: dedo guia, pivôs e translado parcial.

Dedo guia

De modo geral, o dedo guia ocorre quando em uma mudança de posição um dedo mantém-se em contato com a mesma corda. Como a execução dos recursos não visa influenciar o resultado sonoro, é importante diferenciar o dedo guia de efeitos como *glissandos* ou *portamentos*. O dedo guia deve manter-se em contato com a corda sem exercer pressão suficiente para produzir som. Este tipo de pressão é o que Alípio chama de ação intermediária, “ato de somente encostar o dedo sobre a corda” (ALÍPIO, 2014, p.50), sem pressão suficiente para a corda encostar-se à escala do instrumento. Shearer (1964 p.59) e Duncan (1993, p.71) destacam a precisão, estabilidade e segurança oferecidas pela utilização deste recurso. Barceló (1995, p.30) alerta que o uso deste recurso nas cordas graves do violão, encapados com material metálico, produzirá ruídos indesejáveis e recomenda sua utilização apenas nas três primeiras cordas, as primas. Há casos, como o *Estudo 12* de Villa-Lobos, em que é praticamente impossível de evitar ruídos, apenas é possível minimizá-los através de posicionamento da mão esquerda e uso do braço.

Canilha (2017, p.50) classifica os dedos guias em diretos (dedos que são utilizados tanto nas posições de saída e quanto nas de chegada) e indiretos (utilizados em apenas uma das posições). Santos (2009, p.39) classifica os dedos guias em ativos, semi-inativos e inativos. É possível falar de dedos guias inativos quando estes participam somente para auxiliar o movimento, sem participação direta ou necessária na execução de notas em nenhuma das posições.

Embora um traço ao lado da digitação seja uma notação mais ou menos reconhecida para o dedo guia, este traço pode variar sutilmente de direção e/ou tamanho de acordo com o compositor, editor ou casa editorial. Utilizamos um traço ao lado direito da digitação de partida para os dedos guias diretos e um traço do lado esquerdo da digitação de chegada para os dedos indiretos.

Nos c.11-12 do *Estudo 4* (figura 16) temos um exemplo de dedos guias que auxiliam na realização de acordes paralelos.

Fig.16: exemplo de dedos guias nos c.11-12 do Estudo 4.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.8 (indicação de dedos guias inseridas pelos autores).

O dedo 1 também poderia ser utilizado como guia, mas implicaria em um ruído por ser na quarta corda, como já dito. Neste caso, este dedo se desencosta da quarta corda realizando um movimento perpendicular (assim como o polegar, que também se afrouxa do braço do violão) e os dedos 2, 3 e 4 permanecem em contato com as cordas, funcionando como guias durante a mudança de posição realizada pelo braço em uma ação intermediária. Quando já na nova posição, o dedo 1 pode novamente pressionar a quarta corda e voltar ao contato com o braço do violão, simultaneamente ao polegar.

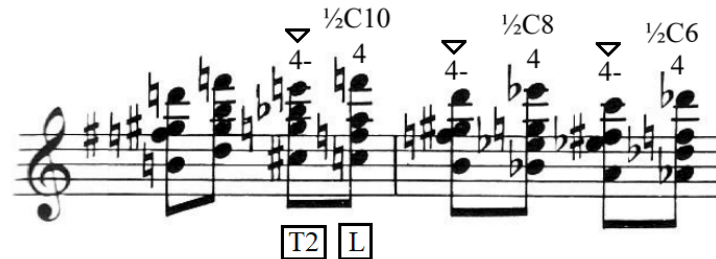
Pivôs: eixo e ponto de apoio.

Outro recurso conhecido e utilizado pelos violonistas é o pivô. Os pivôs são dedos que se mantêm fixos (na mesma corda e mesma casa) e servem de referência para mudanças de apresentação ou localização vertical. Canilha (2017, p.53) classifica o tipo de pivô de acordo com o sentido do movimento: eixo para movimentos horizontais (mudança de apresentação¹²) e ponto de apoio para movimentos verticais (mudança de localização vertical). Esta distinção evidencia o diferente sentido do movimento do braço. O eixo orienta um movimento de cotovelo “de um lado para o outro”, paralelo ao violão e o ponto de apoio orienta um movimento “para frente e para trás”, em direção à frente do violonista.

¹² Em algumas situações quando realizado pelos dedos 2, 3 ou 4, o eixo poderá conduzir para uma mudança de posição, além de apresentação.

Em algumas situações um dedo pode funcionar simultaneamente como eixo e guia. Não é um pivô tradicional, pois o dedo não se mantém fixo na mesma casa. Embora paradoxal, seria uma espécie de pivô móvel, como no exemplo entre os c.23-25 do *Estudo 6* (figura 17).

Fig.17: exemplo de dedos guias e pivôs simultâneos nos c.23-24 do *Estudo 6*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.14 (notações de dedo guia, eixo e apresentação inseridas pelos autores).

O dedo 4 serve como guia ao conduzindo a mudança de posição e como eixo auxiliando na mudança entre a apresentação transversal e longitudinal. A notação do eixo aparece na obra de Abel Carlevaro (1979, p.157) como um triângulo, tal qual utilizado na figura 17.

Como dito, o ponto de apoio é também um pivô (como o eixo), mas que orienta um movimento transversal. É importante esclarecer que “como durante um movimento transversal o polegar mantém-se fixo, sendo um ponto de apoio constante, só consideraremos como recursos os pontos de apoio efetuados pelos dedos 1, 2, 3 e 4.” (CANILHA, 2017, p.67). Entre os c.37-39 do *Estudo 8* (figura 18) o dedo 3, que pressiona a nota Ré#3, serve como ponto de apoio. Após uma passagem escalar (c.35-37), o dedo 1 realiza uma pestana na sextina do c.38. O dedo 3, destacado abaixo, funciona como um ponto de apoio, auxiliando na mudança de colocação vertical (da passagem escalar para a pestana). A notação proposta por Canilha (2017, p.53) é um triângulo da cor preta, diferenciando-o assim do eixo (branco).

Fig.18: exemplo de ponto de apoio c.37-39 do *Estudo 8*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.20 (digitação e notação de ponto de apoio inseridos pelos autores).

Quando um pivô funciona como uma situação intermediária entre eixo e ponto de apoio Canilha (2017, p.69) o classifica como pivô misto¹³. No c.2 do Estudo 4 (figura 19) o dedo 4 funciona como um pivô que auxilia em uma mudança horizontal (da primeira para a segunda posição e de uma apresentação T1 para T3) mas também vertical (na condução do dedo 1 da nota Sol# na terceira corda para a nota Fá# na sexta corda).

Fig.19: exemplo de pivô misto no c.2 do *Estudo 4* (VILLA-LOBOS, 1953, p.8)



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.9 (notações de posição, apresentação e pivô misto inseridas pelos autores).

Translado parcial

De acordo com Barceló, em um translado parcial

os dedos são levados pelo punho ao local desejado (produzindo uma extensão entre o polegar e o dedo 1), deixando o polegar fixo na posição “base”, onde permanece como ponto de referência, para tanto não há uma mudança de posição. Pode ser uma boa solução em fragmentos nos quais se volte uma ou mais vezes à mesma nota ou acorde a certa velocidade, quando existe perigo de perda do equilíbrio na cadeia de gestos físicos se recorrermos a translados totais (BARCELÓ, 1995, p. 23).

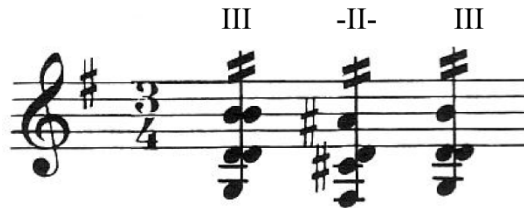
O translado parcial é um recurso normalmente utilizado em situações em que exigem movimentos de ida e volta entre posições próximas. No mesmo sentido, Soares (1997, p. 33) escreve que “a escolha entre os dois tipos de translados deve levar em conta, principalmente, o tempo de permanência de mão em cada uma das posições e as direções entre os translados”. Assim, em situações que exigem translados em sentidos opostos em uma fração muito curta de tempo pode ser desejável eliminar algumas mudanças de posição através de translados parciais. “O translado parcial pode ser considerado um recurso em que o polegar se mantém fixo durante uma mudança de posição ou como uma expansão da posição, pois o polegar é mantido na mesma posição” (CANILHA, 2017, p.56).

A notação do translado parcial utilizada por Canilha (2017, p.56) é o número romano que indica posição entre dois traços. No c.38 do *Estudo 4* (figura 20), há um exemplo de acorde

¹³ Considerando uma percepção sutil, boa parte dos pivôs seriam mistos, exigindo ajustes em ambos os sentidos. A diferenciação se dá pelo caráter didático, para que o violonista perceba as diferentes possibilidades de sentido do movimento.

de fôrma fixa que muda entre a terceira e a segunda posição e no qual pode ser utilizado o translado parcial.

Fig.20: c.38 do *Estudo 4*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.9

Abaixo, um quadro resumo dos recursos de mão esquerda vistos neste trabalho. É exposto qual parâmetro é variado em na utilização do recurso e qual elemento é mantido e serve como referência para o movimento.

Quadro 6: resumo recursos de mão esquerda.

Recurso	Varia	Mantém
Dedo guia	Posição	Dedo se mantém na mesma corda.
Pivôs: eixo, ponto de apoio e misto.	Eixo: apresentação. Ponto de apoio: localização vertical Misto: ambos.	Dedo se mantém na mesma corda e mesma casa.
Translado parcial	Posição dos dedos e mão esquerda.	Polegar fixo

PARÂMETROS DE MÃO DIREITA E SUAS EXPANSÕES/FLEXIBILIZAÇÕES

Quando nos referimos à mão direita aqui nos referimos aos dedos i-m-a¹⁴ e à mão em si. Algumas considerações sobre o polegar serão feitas à parte mais à frente, devido a sua independência física e sentido de movimento oposto aos dedos i-m-a.

Os parâmetros de mão direita são divididos em horizontais e verticais, tal qual os de mão esquerda. O parâmetro horizontal pode ser entendido, na prática, como o local em que a mão direita ataca a corda, se mais próximo ao cavalete (geralmente indicado como metálico ou *ponticello*), em frente à boca ou sobre a escala (*dolce, sul tasto* ou *tastiera*). Este tipo de escolha normalmente envolve questões como definições ou variações de timbre pautados por fatores interpretativos e de acordo com indicações do autor ou das preferências estéticas do violonista, além das características e possibilidades do instrumento¹⁵. Nesse sentido, encontramos no último compasso do *Estudo 7* (figura 21) a indicação do autor *sur le chevalet*.

¹⁴ i-m-a se refere aos dedos indicador, médio e anelar, comumente notados com suas iniciais nas partituras para violão.

¹⁵ Uma exceção a ser considerada acontece em harmônicos artificiais (oitavados), onde um dos dedos de mão direita tem um local exato para ficar; ainda assim o local exato do dedo que ataca a corda pode variar de acordo com a técnica e tamanho das mãos de diferentes violonistas.

Ainda assim, o quão exatamente sobre o cavalete ou *sul tasto* dependerá das escolhas interpretativas e da sensibilidade artística do violonista.

Fig.21: c.58 do *Estudo 7*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p. 18.

Os parâmetros verticais podem ser discutidos de forma mais palpável. Ricardo Barceló (2009) e Cristiano Sousa dos Santos (2009) realizam propostas nesse sentido. Ambas reutilizam nomenclaturas tradicionais de mão esquerda para mão direita (como posição, apresentação, etc.), embora diferentes entre si. Consideramos que este tipo de reaproveitamento pode gerar comparações desnecessárias ao colocar situações tão diferentes sob os mesmos termos¹⁶. Abaixo detalhamos os parâmetros chamados de: localização vertical¹⁷ e disposição.

Localização vertical de mão direita

Refere-se à altura ou ponto da colocação da mão direita através das cordas; à diferente colocação da mão para tocar a primeira ou a sexta corda, como no exemplo da figura 22. Evita-se alterar a curvatura dos dedos, pois ficando a cargo do ombro, braço, punho e mão a realização deste movimento.

Fig.22: diferentes localizações verticais da mão direita.



Fonte: CANILHA, 2017, p. 74.

¹⁶ Exceção é o termo “abertura” de mão direita, que é bastante utilizado e intuitivo.

¹⁷ Embora seja o mesmo termo utilizado para mão esquerda, trata-se de uma nomenclatura genérica. Reiteramos que a nomenclatura adotada é menos importante (por isso mesmo genérica) que a percepção do parâmetro propriamente dito.

O dedo indicador é utilizado como referência para parametrizar a localização vertical, pois ao associá-la com o parâmetro disposição (descrito a seguir) abrange-se a quase totalidade das situações possíveis. O *Estudo 1* apresenta um padrão de arpejo fixo de mão direita que, apesar da engenhosidade do arpejo, exige poucas mudanças verticais. Os dedos i-m-a variam, respectivamente, entre a 4^a, 3^a e 2^a corda e 3^a, 2^a e 1^a corda. Por isso, considerando-se o indicador como referência, a notação (acima da pauta na figura 23) varia entre a quarta e terceira corda em uma disposição constante.

Fig.23: c.1 do *Estudo 1*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.2 (notações incluídas pelos autores).

Disposição

A disposição é a forma como os dedos i-m-a se distribuem em relação às cordas e é dividida em três tipos por Canilha:

Diagonal (DD): quando os dedos i-m-a encontram-se em cordas adjacentes (respectivamente, no sentido das agudas). Esta disposição é encontrada em arpejos de mão direita e refere-se ao que, em muitos textos, é encontrado como alcance natural de mão direita. **Linear (DL):** quando *ima* estão alinhados a uma única corda. Esta disposição é encontrada em *trêmos* e escalas com dedilhado *ia*. **Intermediária (DI):** situação intermediária entre as duas acima, quando *ima* encontram-se distribuídos entre duas cordas. Escalas com *im* ou *ma* podem estar em disposição intermediária. (CANILHA, 2017, p.77-78)

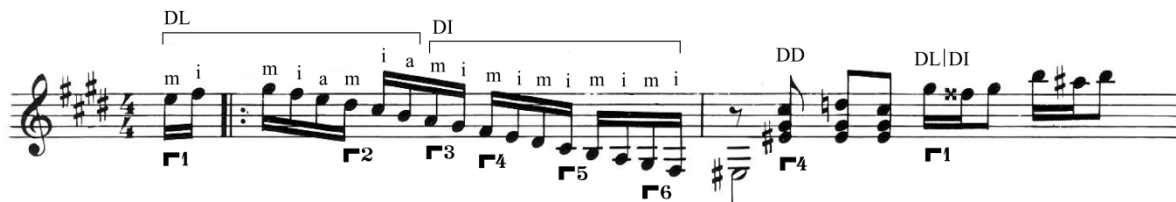
Fig.24: exemplos de disposições DD, DL e DI, respectivamente.



Fonte: CANILHA, 2017, p.77-79.

O padrão de arpejo do *Estudo 1* (figura 23) mantém-se em disposição diagonal, como já dito. Nos c.1-2 do *Estudo 7* (figura 25) é possível um dedilhado que apresente os três tipos de disposição.

Fig.25: c.1-2 do *Estudo 7*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.16 (indicações de disposição e localização vertical de mão direita inseridas pelos autores)

No c.1, o material escalar descendente exige uma mudança gradual de localização vertical, da primeira a sexta corda. Até a nota Si₃ (sexta semicolcheia do c.1) é utilizado o dedilhado m-i-a em disposição linear. No restante deste compasso utilizou-se o dedilhado m-i em disposição intermediária. Tal ajuste entre as disposições linear e intermediária é bastante sutil, diferentemente do c.2, no qual a disposição diagonal exige que os dedos i-m-a estejam dispostos na 4^a, 3^a e 2^a corda, respectivamente. Esta mudança para a disposição diagonal representa um movimento mais claro. Na segunda metade do c.2, a localização vertical sai da quarta para a primeira corda e a disposição volta a ser linear ou intermediária (novamente uma diferença muito sutil, dependendo da utilização ou não do anelar). Chamam a atenção neste exemplo as constantes mudanças de localização vertical e a mudança entre a disposição linear/intermediária dos trechos escalares e a disposição diagonal nos acordes do c.2. De acordo com Canilha:

As partes do aparato motor direito envolvidas nos movimentos de mudanças de localização vertical e disposição são bastante variáveis entre os violonistas: mudança na localização do ombro; mudança na localização do antebraço na lateral do violão; movimento de pêndulo a partir do cotovelo; diferente angulação do punho; maior flexão ou estiramento dos dedos; e, por fim, a combinação entre todos ou alguns destes. (CANILHA, 2017, p.80)

Expansões/flexibilizações de mão direita

Aberturas de mão direita

Caracterizadas por situação em que temos uma ou mais cordas entre dois dedos adjacentes. As aberturas de mão esquerda acontecem no sentido vertical enquanto as de mão direita ocorrem no sentido vertical. São consideradas as aberturas somente entre os dedos i-m-a, devido à independência do polegar em relação a estes, como já dito. No c.49 do *Estudo 5*

(figura 26), o anelar toca a 1ª corda enquanto indicador e médio tocam a 4ª e 3ª corda respectivamente. A segunda corda não é tocada, formando uma abertura entre o dedo m-a. A notação é a mesma aplicada às aberturas de mão esquerda, mas indicadas sobre o dedilhado de mão direita.

Fig.26: exemplos de abertura entre m-a no c.49 do *Estudo 5*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.13 (dedilhados e notações de abertura inseridas pelos autores).

Cruzamentos

Os cruzamentos podem ser conceituados como situações de disposições inversas, situações nas quais “o indicador toca uma corda mais aguda que o médio ou anelar ou [nas quais] o médio toca uma corda mais aguda que o anelar” (CANILHA, 2017, p.82). Nestes casos temos um esticamento do dedo que cruza em direção à corda mais aguda ou uma flexão do dedo que toca a corda mais grave. Devido à instabilidade dessa disposição invertida, os cruzamentos são normalmente evitados ou estudados com maior atenção. No c.1 do *Estudo 7* (figura 27) é possível notar dois cruzamentos no dedilhado proposto:

Fig.27: cruzamentos no c.1 do *Estudo 7*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.16 (indicações de dedilhado e localização vertical inseridas pelos autores).

O cruzamento só ocorre realmente em situação em que a mão continua fixa verticalmente e há um esticamento ou flexão de dedos e geralmente pode ser evitado através de uma mudança de localização vertical. Na figura 27, se a mão realizar a mudança de localização vertical entre as semicolcheias os dedos podem manter sua curvatura (sem esticar-se ou flexionar-se). Porém, se a mão mantiver-se fixa ou realizar o movimento vertical após ou enquanto toca a segunda semicolcheia o dedo médio irá flexionar-se para alcançar a corda mais grave e, desta forma, tem-se caracterizado o cruzamento.

Embora os cruzamentos sejam normalmente evitados, de acordo com Alípio:

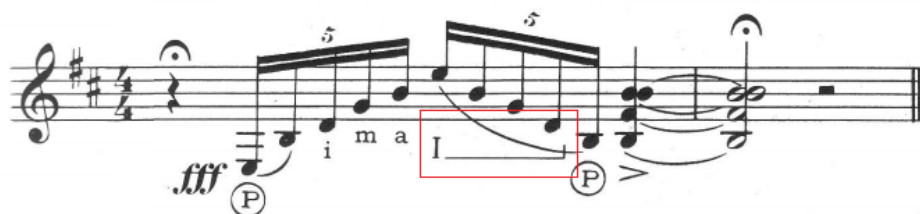
Às vezes pode ser preferível aderir ao cruzamento a certas disposições, até favoráveis, quando o intuito for o de obter algum resultado específico, sobretudo no que diz respeito à clareza de som e ritmo. Nesses casos, dedilhar com os dedos i-m, ainda que os cruze em alguns momentos, pode ser a melhor opção, desde que seja uma decisão deliberada, e que esteja de acordo com as possibilidades técnicas individuais. (ALÍPIO, 2014, p. 82).

Recursos de mão direita

Repetição por deslizamento

Este recurso, como o próprio nome deixa claro, se baseia na repetição de um dedo de mão direita através de um deslizamento. O deslizamento aplicado ao polegar é normalmente aceito, mas quando aplicado aos dedos i-m-a ainda é visto com cautela. A repetição de dedos de mão direita é normalmente evitada, principalmente em estudantes iniciantes. Aqui se trata de um recurso utilizado conscientemente e não devido a descuido ou dificuldade técnica. Normalmente sua aparição se dá pontualmente em efeitos instrumentais como, por exemplo, *Estudo 10* (figura 28) ou na *Homenaje*¹⁸, de Manuel de Falla.

Fig.28: c.72 do *Estudo 10*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.28 (destaque inserido pelos autores).

O mesmo trecho acima pode ser realizado com o dedo médio ou anelar, dependendo das habilidades e preferências do violonista que o executa. Este recurso implica no uso do toque com apoio na primeira nota, já ficando o dedo apoiado na corda adjacente e pronto para tocar novamente. Somente a última nota do deslizamento pode ser tocada com toque apoiado ou sem apoio, de acordo com a exigência musical e/ou preferência do violonista. No exemplo acima (figura 28), a nota Si₂ é tocado com o polegar. Deve-se atentar para a divisão rítmica correta ao utilizar este recurso, pois é diferente de um arpejo com ritmo livre.

Embora seja um recurso técnico ainda em exploração bibliográfica, no artigo *Ampliando a técnica violonística de mão direita: um estudo sobre a repetição por deslizamento* Bruno Madeira (2021) faz uma reunião de ideias sobre este recurso. Trata-se, por ora, do material publicado mais específico e detalhado sobre este recurso. Madeira apresenta seis situações

¹⁸ Nos c.2, c.4, c.17, c.25, c.30, c.31, c.34, c.50 e c.52

em que este recurso pode ser utilizado: arpejos de várias cordas, arpejos melódicos, escalas, ornamentos, contraste entre vozes e movimentos rápidos em cordas adjacentes (as duas últimas até então inéditas na bibliografia). Pepe Romero detalha a mecânica envolvida neste recurso:

Ele [o dedo] vai pousar [na corda] com muita carne [polpa]. Enquanto mantém a pressão na corda, deslize o indicador até sentir que o canto da unha toca a corda e está na posição correta para colocar a corda a vibrar. Esta manobra deve ser feita num contínuo, rápido movimento. Quando bem realizado, é muito efetivo e fácil (ROMERO, 1982, p. 34).

Uma das vantagens da utilização deste recurso consiste em evitar cruzamentos, conferindo um movimento mais natural para a mão.

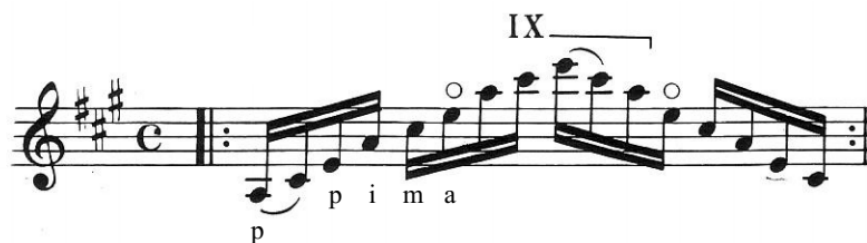
Antecipação

Consiste no ato de apoiar o dedo na corda que será tocada na sequência, antecipando e esperando o momento da sua execução. Este recurso é encontrado na bibliografia como *plant* ou *planting*. Scott Tennant explica e comenta sobre sua execução e seus benefícios:

Planting simplesmente envolve preparar ou posicionar a ponta do dedo em uma corda com precisão suficiente para executar o ataque. Também ajuda para brevemente parar a vibração de uma corda entre notas – apenas o suficiente para controlar o som. “Golpear” o dedo numa corda vibrando causa um som de “batida”, e, muito frequentemente, a unha sozinha faz um contato descuidado com a corda, criando um efeito de chiado. Pelo *planting*, controlamos a colocação do dedo e minimizamos qualquer ruído indesejável. *Planting* é também a única maneira efetiva de controlar a articulação. (TENNANT, 1995, p. 35)

Outro autor que lista alguns de seus benefícios é Aaron Shearer (1990, p.37): colocação mais precisa e firme sobre a corda, sensação de maior segurança e estabilidade em movimentos contínuos.

Fig.29: c.1 do *Estudo 2*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.4 (dedilhados inseridos pelos autores).

Pepe Romero (1982) os divide entre *full plant* (antecipação completa) e *sequencial plant* (antecipação sequencial). No primeiro todos os dedos são antecipados simultaneamente e no segundo são antecipados um a um, sequencialmente. No c.1 do Estudo 2 (figura 29), no

dedilhado proposto para as seis primeiras notas há duas situações de possíveis antecipações: a antecipação de polegar na quarta corda (que pode ser realizada através de uma repetição por deslizamento) e antecipação de i-m-a na 3ª, 2ª e 1ª corda respectivamente. No caso dos dedos i-m-a pode-se aplicar tanto o *full plant* quanto o *sequential plant*.

Apagamento

Este recurso consiste em abafar uma nota a fim de interromper seu som. O apagamento se dá pelo contato da polpa do dedo com a corda, cessando sua vibração. Neste trabalho, dedica-se maior atenção aos apagamentos executados pelo polegar, pois se mostra um mecanismo indispensável em grande parte do repertório. As notas mais graves, por sua maior sustentação e projeção sonora, se não são apagadas tendem a “embaralhar” mais o som em comparação com as notas agudas do violão. No *Estudo 5* isso fica bastante evidente. Por tratar-se de um estudo de polifonia, a condução melódica deve ser clara e a sobreposição de tais notas não colaboraria neste sentido. As três primeiras notas do c.12 tocadas pelo polegar (figura 30) são justamente as três cordas graves soltas do violão e se soam simultaneamente geram um aspecto mais harmônico que melódico. A notação proposta (X na corda a ser apagada) aparece mais ou menos no espaço/tempo da partitura em que o apagamento ocorre, ou seja, após um curto instante que ambas as notas soam juntas. Logo após tocar a nota Ré3 da 4ª corda apaga-se o Mi2 da 6ª corda solta (simultaneamente antecipa-se o polegar para tocar tal nota). No segundo tempo do c.12, após tocar a nota Mi2 o polegar apaga a 4ª corda. No terceiro tempo, após tocar a nota Lá2 o polegar apaga a 6ª corda. Essa sobreposição de sons, se rápida, fica pouco evidente e o resultado sonoro é de condução melódica *legato*. Outra alternativa é apagar os baixos com a parte traseira do polegar, imediatamente antes de tocar a nota seguinte em corda adjacente mais aguda.

Fig.30: c.11-12 do Estudo 5.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.11.

Considerações finais

Uma vantagem da utilização da proposta acima apresentada é a possibilidade da identificação de algumas colocações e movimentações básicas necessárias para a execução das obras.

Em trechos com maiores dificuldades de execução, é possível isolar e analisar as demandas mecânicas específicas e planejar estratégias de estudo a fim de superá-las. A análise dos parâmetros e suas flexibilizações possibilita a verificação mais clara das necessidades mecânicas, indicando quais são as movimentações que apresentam como obstáculos e impedem a execução do trecho. Consequentemente, estratégias mais eficientes podem ser traçadas para a aquisição de tais movimentações, além do descarte de movimentos desfavoráveis.

A proposta pode ser moldada de acordo com as necessidades pessoais do violonista, concentrando-se nos elementos que este julgue serem mais urgentes ou até mesmo acrescentando parâmetros e recursos vantajosos para sua prática. Da mesma forma, cada repertório terá diferentes exigências, podendo conduzir a um aumento da proposta. Situações específicas do repertório impõem soluções também específicas. A proposta didática aqui apresentada já aparece em trabalhos de conclusão de curso¹⁹. Neste texto, ao ser aplicada aos *12 Estudos*, de Villa-Lobos, que apresentam um idiomatismo instrumental bastante diverso, mostrou-se também aplicável. Alguns destes idiomatismos apresentados por Amorim (2009, p.167-172) foram verificados nas análises acima: uso de paralelismos horizontais e verticais; utilização de fôrmas (shapes) de acordes característicos; utilização idiomática de pestanas; escalas com digitações oblíquas; uso simultâneo de recursos idiomáticos de sua escrita.

A utilização desta proposta também se mostra pertinente na prática docente. O entendimento das movimentações permite ao docente a visualização de possíveis causas para os empecilhos na prática dos alunos. Por exemplo, algo bem comum entre alunos iniciantes é, durante o estudo de acordes, realizar apresentações de mão esquerda que não auxiliem a montagem de tais acordes. Simples ajustes da mão podem auxiliar a uma colocação mais saudável e efetiva da mão. Alunos iniciantes não precisam saber diferenciar teoricamente uma apresentação longitudinal ou transversal. Todavia, o professor pode, a partir desta percepção, elaborar uma melhor solução mecânica. A concepção e percepção instrumental

¹⁹ SOUZA, Alex Amaral de. João Pernambuco: Uma análise mecânica de três obras para violão solo. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade de São Paulo. 2020.

MORORÓ, Laíne Rodrigues. Grand Solo, op.14 de Fernando Sor: uma análise mecânica. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade de São Paulo. 2021.

SANTOS, Jefferson Oliveira dos. Análise mecânica e edição de 6 Variations sur les Folies d'Espagne Op. 45, de Mauro Giuliani e Les Adieux Op.21, de Fernando Sor. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade de São Paulo. 2022.

BASTOS, Natan. Análise mecânica e edição da Grande Overture Op.61 para violão, de Mauro Giuliani. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade de São Paulo. 2022.

CARVALHO, Henrique da Silva. Sonata Op.15b de Fernando Sor: Uma análise mecânica e edição. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade de São Paulo. 2022.

MORENO, William Xavier. Análise mecânica dos Estudos 1-5 de Ernesto García de León. 2023. 58 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música – Violão) – Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Foz do Iguaçu, 2023.

que a classificação proposta possibilita são mais importantes que sua fixação e aproveitamento pelo aluno. Em alunos de nível mais avançado é possível introduzir este vocabulário, para que gradualmente desenvolvam sua percepção sobre estes aspectos.

As notações sugeridas (tais como notações desenvolvidas a partir da mesma ideia) podem adotadas de forma a auxiliar a análise proposta, evitando que tais ocorrências passem despercebidas. Quando estes reflexos estiverem automatizados a notação pode ser utilizada de maneira menos metódica.

A proposta pode ser utilizada também em instrumentos que tenham o braço com características semelhantes, como a guitarra elétrica e outros. Pode-se adaptar tal análise para instrumentos de cordas friccionadas, normalmente sem trastes, como violino, viola e violoncelo, sendo um desdobramento possível para pesquisas futuras.

Uma maior consciência sobre as demandas mecânicas conduz a um aumento no controle e domínio mecânico. Isso é acompanhado, normalmente, por uma sensação de maior relaxamento físico, oriundo tanto de movimentações com menor gasto de energia inútil (por exemplo, movimentos que não afetam diretamente o resultado musical ou uso excessivo de força) quanto pela percepção de maior controle da passagem, gerando maior tranquilidade e equilíbrio físico e mental.

Referências

- ALÍPIO, Alisson. Teoria da Digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão. 2014. 184 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- AMORIM, Humberto. Heitor Villa-Lobos e o violão. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.
- BARCELÓ, Ricardo. La digitación guitarrística: recursos poco usuales. Madrid: Real Musical, 1995.
- BARCELÓ, Ricardo. O sistema posicional na guitarra. Origem e conceitos de posição. O caso de Fernando Sor. 2009. 400 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2009.
- CANILHA, Cauã. Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressivas Op.60 para violão, de Matteo Carcassi. 2017. 232p. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- CANILHA, Cauã; GLOEDEN, Edelson. 25 Estudos melódicos e progressivos Op.60, Matteo Carcassi: uma análise mecânica. São Paulo: edição independente (2ªed.), 2020.
- CARLEVARO, Abel. Escuela de la Guitarra. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.
- CARVALHO, Hermínio Bello. Villa Lobos e o Violão, In Presença de Villa-Lobos. Vol. 3, p.128, Rio de Janeiro, MEC / Museu Villa-Lobos, 1969.
- FALLA, Manuel de. Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy. Durand & Cie.: Paris, 1920.
- FERNÁNDEZ, Eduardo. Técnica, mecanismo, aprendizaje. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista. Montevideo: ART Ediciones, 2000.

- MADEIRA, Bruno. SCARDUELLI, F. Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: um estudo sobre a pestana. Per Musi, Belo Horizonte, n. 27, p.182-188, 2013.
- MADEIRA, Bruno. Ampliando a técnica violonística de mão direita: um estudo sobre a repetição por deslizamento. Per Musi no. 41, General Topics, p,1-17, 2021.
- ROMERO, Pepe. Guitar style & technique, a comprehensive study of technique for the classical guitar. New York: Bradley Publications, 1982.
- SANTOS, Cristiano Sousa dos. Processos de Criação do Intérprete: Estudo de dedilhados na Aquarelle de Sérgio Assad. 2009. 90 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- SHEARER, Aaron. Classic guitar technique, vol.2. Miami: Franco Colombo, 1964.
- SHEARER, Aaron. Learning the classical guitar, part one. Pacific: Mel Bay Publications, 1990.
- SOARES, Albergio Claudino Diniz. Orientadores técnicos nos Estudos IV e VIII de Francisco Mignone. 1997. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.
- TENNANT, Scott. Pumping Nylon: the classical guitarist's technique handbook. Editado por Nathaniel Gounod, EUA: Alfred Music, 1995.
- VILLA-LOBOS, Heitor. 12 Estudos. Partitura. Editions Max Eschig. Paris, 1953.

Em harmonia com a natureza: recepção e estudo de "Under the greenwood tree" – uma canção de William Shakespeare para *As You Like It (Como Gostais)*

Carin Zwilling
Universidade de São Paulo
c_zwilling@usp.br

Leonel Maciel Filho
Universidade de Campinas
leonelmfilho@yahoo.com.br

Resumo: Para a celebração dos 400 anos da edição do *1º Fólho* de Shakespeare (1623) preparamos uma homenagem com a recepção e estudo de "Under the greenwood tree", uma canção de William Shakespeare para *As You Like It*, II.v. (*Como Gostais*), visando esclarecer a função da música na cena, sua motivação original, como se insere no diálogo protagonizado pelos personagens, transportando o público para o mundo dourado da floresta das Ardenas "onde não há inimigos a não ser o inverno e o mau tempo". (II.v.6–8) Para tanto, dividimos o artigo em várias camadas de comentários e, ao final, disponibilizamos a partitura composta para a canção por Thomas Augustine Arne, com o coro adicionado por William Linley – o exemplo mais antigo encontrado, uma vez que a música original para esta canção se perdeu.

Palavras-chave: Peças de Shakespeare; *Como Gostais*; Canção de cena; Thomas Augustine Arne; William Linley; Música no Teatro Drury Lane.

In harmony with nature: reception and study of "Under the greenwood tree" – a song by William Shakespeare for *As You Like It*

Abstract: To celebrate the 400th anniversary of the edition of Shakespeare's First Folio (1623), we honour the author with the study of "Under the greenwood tree", a song by Shakespeare for *As You Like It*, II.v., aiming to clarify the role of the music in the scene, its original motivation, how it fits within the dialogue performed by the characters, transporting the audience to the golden world of the forest of Arden where 'there are no enemies but winter and rough weather'. (II.v.6–8) To this purpose, we divided the article into several layers of commentaries and, at the end, we provided the music score composed for the song by Thomas Augustine Arne, with the Choir of Foresters added by William Linley, the earlier example to be found, since the original music of this song has been lost.

Keywords: Shakespeare's plays; *As You Like It*; Scene songs; Thomas Augustine Arne; William Linley; Music at the Drury Lane Theatre.

Informações e Justificativas

O formato estabelecido por Peter J. Seng em *The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare – A Critical History*, 1967 (fundamental para a crítica literária de cada canção) é utilizado como fonte para este artigo. No entanto, foi necessário cobrir a nova crítica. Também é importante notar que Dr. Seng não forneceu as partituras, apenas deu indicações. Em pesquisa acadêmica no Shakespeare Institute, Stratford-upon-Avon atualizamos as referências mais recentes do texto; na British Library, Londres e na Folger Shakespeare Library, Washington DC estudamos o First Folio, encontramos e compilamos as fontes musicais mais antigas. Contudo, estaria além do escopo deste artigo examinar todas as corroborações e discussões subsequentes. Decidimos assim fornecer evidências e insights úteis que foram citados e referidos nas notas.

Algumas palavras sobre o renascimento do teatro shakespeareano no século XVIII e a recepção das canções de cena.

Após a morte de William Shakespeare em 1616 e o incêndio de seu teatro nas margens do Tâmesa – o *The Globe* – as montagens de suas peças declinaram. No entanto, em 1623, a reunião de seus atores com os editores Isaac Jaggard e Edmund Blount possibilitou a coletânea de 36 peças – dezoito peças já publicadas isoladamente em quarto, além de outras dezoito não publicadas anteriormente, que resultou na publicação do 1o Fólíio, proporcionando um reavivamento de sua obra teatral. Este foi um marco na publicação em termos de preservação e edição das peças de Shakespeare, bem como da história do livro.¹

A eclosão da Guerra Civil em 1642 levou ao fechamento dos teatros, de modo que antes da Restauração em 1660 e da reabertura dos teatros houve um intervalo suficiente para quebrar a continuidade e a tradição da produção e representação teatral.

¹ O formato em fólíio era normalmente reservado para as obras de referência como Teologia, Direito, História e Heráldica, além de ser usado em coletâneas de autores consagrados, quer fossem os antigos Homero, Tácito e Santo Agostinho, ou os modernos Edmund Spencer, Sir Philip Sidney e o Bispo Joseph Hall. Peças escritas para teatro, entretanto, eram geralmente vistas como obras triviais, voltadas para o entretenimento do público, consideradas irrelevantes como literatura séria.

O *Fólíio 1* de 1623 não foi somente a primeira coletânea editada da obra de Shakespeare, mas também o primeiro fólíio dessa natureza a ser publicado na Inglaterra devotado exclusivamente e com êxito às peças teatrais. Caso não tivesse sido publicado, a maior parte da obra de Shakespeare estaria perdida.

Poderíamos apresentar pelo menos dois motivos que serviram como argumento à relutância dos dramaturgos em publicarem as peças teatrais: o perigo de que as outras companhias teatrais pudessem comprar e encenar as peças e o temor que o público não acorresse ao teatro para ver a representação das mesmas, uma vez que as tinham lido. Tal relutância quanto à publicação foi superada somente pela necessidade financeira gerada pelo fechamento dos teatros devido à praga. Todavia, Shakespeare pouco publicou durante sua vida. [Cf. C. Zwillig, *William Shakespeare. As canções originais de cena*. São Paulo: Annablume, 2010, p.20.]

A nova ordem teatral inaugurada pela Restauração foi marcada pela concessão de duas patentes: a primeira (1662), a de Sir Thomas Killigrew e sua companhia – os *King's Players*, e a segunda, a de Sir William Davenant (1663) e sua companhia – os *Duke's Players*. Estas estabeleceram um monopólio no teatro que continuou com seus descendentes, até a aprovação da Lei de 1843 para regulação dos teatros. Por dispensa do Lord Chamberlain (o camareiro real), o direito de montar as peças de Shakespeare foi compartilhado, mais ou menos igualmente, entre os *King's Players* e os *Duke's Players*.

No século XVIII e início do XIX, as produções teatrais continuaram a ser monopólio de ambos os teatros londrinos; isso denotou uma tradição de apresentar Shakespeare, muitas vezes em versões diferentes – no Drury Lane e no Teatro Real em Covent Garden. Com a afluência do público aos espetáculos, recursos começaram a entrar para as companhias que passaram a contratar compositores residentes nos teatros, bem como músicos para tocar nas encenações.

Entre os melhores compositores se destacou Dr. Thomas Augustine Arne (1710-1778) que compôs músicas para diversas comédias de Shakespeare, incluindo *Como Gostais*, *A Tempestade*, *Noite de Reis* e *O Mercador de Veneza*, encenadas no Teatro Drury Lane. A família Linley, constituída de músicos excelentes e coproprietária do Drury Lane, assumiu boa parte do empreendimento musical, contribuindo com a performance e composição de muitas das canções dos espetáculos shakespearianos, para as quais mais e mais público afluía.

Um grandioso acontecimento para as montagens de Shakespeare no Drury Lane foi a entrada de David Garrick (1717–1779) como ator-gerente.² À Garrick devemos a ideia do Festival de Shakespeare em sua cidade natal – Stratford-upon-Avon – que há muito havia sido esquecida. A partir de 1769, por iniciativa de Garrick, o jubileu shakespeariano passou a ser comemorado, ao qual acorreram reis e rainhas e, conseqüentemente, um teatro foi fundado para abrigar as montagens – o Teatro Royal Shakespeare e sua companhia, agora permanente. Uma linha de trem foi estendida até Stratford-upon-Avon e por ela aportam espectadores de todo mundo até os dias de hoje.

O ano de 1740 foi marcado pelo renascimento de *As You Like It* (*Como Gostais*) de Shakespeare, depois de quarenta anos de esquecimento, e deu a Arne a oportunidade de enriquecer a música inglesa com suas composições: "When daisies pied" – cantada pela Sra. Clive, e "Under the greenwood tree" e "Blow, blow, thou winter wind" – cantadas por Thomas Lowe. De acordo com o *Musical Times* (1º de novembro de 1901): "a apresentação aconteceu

² David Garrick (Hereford, 19 de fevereiro de 1717 – Londres, 20 de janeiro de 1779) foi um ator, dramaturgo, gerente do teatro do Teatro Drury Lane e produtor inglês que reavivou as peças de Shakespeare e influenciou quase todos os aspectos da prática teatral ao longo do século XVIII.

no Drury Lane, em 20 de dezembro de 1740, desde então, e não à toa, a música dessas canções passou a ser indissolúvelmente associada às palavras [do bardo]." O autor F.G.E. segue com uma nota interessante dizendo que, em 29 de janeiro de 1741, Arne recebeu o privilégio real de preservar os direitos autorais de suas obras por quatorze anos, que incluiu *The Songs in the Comedies* e *The Blind Beggar*. Esse privilégio não ocorreu por acaso, foi fruto do enorme êxito de suas canções no palco londrino. Segundo o *Daily Advertiser* (22 de dezembro de 1740), *As You Like It* recebeu "aplausos extraordinários" e foi reapresentada vinte e oito vezes na temporada de 1740-1.

Como relata Cunningham (2017, p.134): "a peça continuou a ser a favorita e foi apresentada pelo menos uma vez no Drury Lane e/ou Covent Garden a cada ano, até 1800, com exceção de 1749, 1765, 1766 e 1781."³

É importante notar que após o êxito musical, a peça foi anunciada no *London Daily Post* e no *General Advertiser* (30 de dezembro de 1740) com o adendo: [with] "*The Songs new set by Mr. Arne*".

Sem dúvida o fato de Thomas Lowe⁴ ter representado Amiens e ter cantado "Under the greenwood tree" e "Blow blow thy winter wind" contribuiu muito para o êxito da canção junto ao público. Sabemos que Lowe também cantou as canções entre os atos de nada menos que quatorze outras peças, apenas na temporada de 1740-1.⁵ Há outras referências da temporada de 1740-1, com a performance independente das canções de *Como Gostais*. Duas apresentações de *Rosamond* (25 de fevereiro e 24 de março de 1741) terminaram com "as canções e coros de *Como Gostais*." No mês seguinte as canções voltaram a ser apresentadas em um concerto beneficente da Sra. Dunstall,⁶ e novamente no Cuper's Pleasure Gardens, Lambeth, em julho. Todas essas notícias foram relatadas por Cunningham.

Escreve mais tarde o compositor Charles Dibdin que a voz de Lowe era "mais uniforme e suave" que a do famoso tenor John Beard (ca.1717–91) e, "em simples canções de amor,

³ Ver HOGAN, C. B. *Shakespeare in the Theatre*, I, 89–98 e II, 117–49; *London Stage*, passim. Apud J. Cunningham, "The Reception and Re-Use of Thomas Arne's Shakespeare Songs of 1740-1." *Shakespeare, Music and Performance*. Edited by Bill Barclay and David Lindley. Cambridge University Press, 2017, p.134.

⁴ Thomas LOWE (ca.1719 - Londres, 1º de março de 1783), tenor inglês. Entrou na companhia do Teatro Drury Lane em 1740 como ator-cantor e por muitos anos se apresentou em *Ballad Operas* e outras peças de teatro leves. Ele teve mais sucesso como cantor ao se apresentar entre os atos e em jardins de recreação. Era muito popular em Vauxhall e cantou em Ruckholt House, Essex, em 1743 e 1744. Fez papéis menores nas comédias de Shakespeare e da Restauração, geralmente como cantor. A maioria dos arranjos de Arne para as canções de Shakespeare foram compostas para ele. Lowe mudou-se de Drury Lane para Covent Garden em 1748, e de volta para o Drury Lane em 1760, sucedendo John Beard (ca.1717–91), com quem alternou como Macheath em *The Beggar's Opera*. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Verbete Winton Dean. Consultado online. Acesso em 07/07/2023, 10h.

⁵ *London Stage*, part 3, vol. II, 908, 911, 913, 914 (2), 915, 916 (3), 918 (4), 919 (2). Ver HOGAN, C. B. *Shakespeare in the Theatre*, I, 89–98 and II, 117–49; *London Stage*, passim. Apud Cunningham, *op.cit.*, 2017.

⁶ *London Stage*, part 3, vol. II, 905.

quando pouco mais que uma linha melódica simples era necessária, pode-se afirmar que Lowe era excelente."⁷ A música, como podemos conferir, entrou no ouvido do público e sua publicação fortaleceu seu vínculo.

"Under the greenwood tree", apresentação da cena e da canção, cf. *1^a Fólio* (1623) ll.v.

William Shakespeare, <i>As you like it</i>		William Shakespeare, <i>Como Gostais</i>
<i>First Folio</i> (1623), sigs. Q ₆ ^V		<i>1^a Fólio</i> (1623), sigs. Q ₆ ^V
ll.v.1-8, 40-47, 52-59		ll.v.1-8, 40-47, 52-59
Idented verse, italic face; s.d., <i>Song</i>		Verso em itálico; s.d., <i>Canção</i>
		Tradução para o português: Leonel Maciel Filho
<i>Enter Amiens, Jaques & others</i>		Entram Amiens, Jaques e outros.
<i>Song.</i>	1	<i>Canção.</i>
<i>Under the greene wood tree,</i>		Sob os ramos abrigo
<i>who loves to lye with mee,</i>		quem ama ficar comigo,
<i>And tnrne his merrie Note,</i>		E afina seu feliz tom,
<i>unto the sweet Birds throte:</i>		igual ao da ave o som.
<i>Come hither, come hither, come hither:</i>		Ó vinde! Ó vinde! Ó vinde!
<i>Heere shall he see no enemie.</i>		Cá não verá inimigo
<i>But Winter and rough Weather.</i>	8	Só inverno e mal tempo.
* * *		* * *
<i>Song. Altogether heere.</i>	40	<i>Canção. Todos cantam juntos.</i>
<i>Who doth ambition shunne,</i>		Quem não for abnegado
<i>and loves to live i'th Sunne:</i>		ao Sol é convidado;
<i>Seeking the food he eates,</i>		Procura o que comer,
<i>and pleas'd with what he gets:</i>		lhe agrada o que colher.
<i>Come hither, come hither, come hither:</i>		Ó vinde! Ó vinde! Ó vinde!
<i>Heere shall he see, etc.</i>	47	Cá não verá inimigo, etc.
* * *		* * *
<i>If it do come to passe, that any man turne Asse:</i>	52	E se por acaso, um homem virar um asno,
<i>Leaving his wealth and ease,</i>		troca alegria e sossego,
<i>A stubborne will to please,</i>		ficar é seu desejo.
<i>Ducdame, ducdame, ducdame:</i>		<i>Ducdame, ducdame, ducdame,</i>
<i>Heere shall he see, grosse fooles as he,</i>		Cá não verá espertos,
<i>And if he will come to me.</i>	59	Se chegar bem perto.

⁷ Cf C. DIBDIN. *Complete History of the English Stage*, (London: [n.d.], 1800) vol. V, 364. Apud Cunningham, *op.cit.*, 2017, p.142.

Comentário Geral

Considera-se que *As You Like It* (*Como Gostais*) foi escrita em 1599 e inscrita no Stationers Register em 4 de agosto de 1600. A peça foi representada na corte em Wilton House, em 2 de dezembro de 1603.

Shakespeare provavelmente baseou sua peça no romance pastoral de Thomas Lodge (1588-1625), *Rosalynde or Euphues' Golden Legacie*, publicado em 1590 e escrito pelo autor durante uma viagem às Ilhas Canárias.

A peça é efetivamente uma "comédia musical" em que encontramos pelo menos quatro canções, além de trechos de canções. Muitas delas – "Under the greenwood tree", "Blow, blow thy winter winde",⁸ "What shall he have that killed the deer" e "It was a lover and his lass" – são ambientadas na natureza, na floresta das Ardenas, onde o Duque se retirou com sua corte após ter sido banido de seu ducado por seu irmão Frederico.⁹

De acordo com Seng (1967, 75-76), "Under the greenwood tree" preludia a existência arcadiana do Duque e seus homens na floresta das Ardenas, em que vivem como o Robin Hood da antiga Inglaterra, fugindo do tempo descuidadamente, como no mundo dourado de outrora. Um segundo motivo de *Como Gostais* é o romance dos jovens apaixonados na floresta. A essas duas dimensões de cenário e romance Shakespeare acrescenta uma terceira – o uso elaborado da música, pois esta peça é uma "comédia musical" e estabelece um precedente para três de suas grandes peças subsequentes: *Noite de Reis*, *Conto de Inverno* e *A Tempestade*.

Esta é uma peça em que é particularmente importante partilhar a sensação do tempo que passa e a vida que segue, como comentou Latham (1975). As canções, assim como preenchem o tempo na floresta, funcionam igualmente como um deliberado artifício de fundo e uma direção temática.

Segundo Dusinger (2006, 411): "nas canções o público é transportado para o mundo dourado da floresta das Ardenas em que o Duque distanciou-se da inveja e da malícia, da política e da perfídia da corte." E o mau tempo é motivo de alegria, quando comparado com a vida na corte, suas traições e falta de serenidade.

⁸ Para esta canção ver: C. Zwilling & L. Maciel Filho, "O caso de "Blow, blow thou winter winde" – uma canção de William Shakespeare para *As You Like It*." *Revista Música*, v.22 n.2, dezembro 2022, 189-202. <<https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/204346>>

⁹ Sobre as canções originais "What shall he have that killed the deer" e "It was a lover and his lass", ver C. Zwilling, *The Original Songs in Shakespeare's Plays*. St. Alban: Corda Music, 2015, 5-15.

As canções têm o papel de "transmitir uma cor à cena e a ideia de ambiente" para suprir a falta de cenário, como afirma Noble (1923, p.72).

O interesse da peça está nos pensamentos dos personagens, transmitidos em suas falas, e como eles se ocupam no ócio, embora sua vida seja bastante dura após terem sido expulsos da corte. E como bem coloca Noble (1923, p. 437-442): "todos se deleitam ao idealizar uma existência em um local pitoresco, afastados "da fortuna e da facilidade" e da rotina pregressa, possível apenas no mundo da imaginação." Este é o segredo sobre o qual esta comédia repousa, e as canções aumentam seu efeito.

Podemos, portanto, inferir que as canções "Under the greenwood tree" e sua companheira "Blow, blow thy winter wind" descrevem o extremo frio do inverno, prestes a mudar em "It was a Lover and his lass" (V.iii .17-34) em que, também utilizando o recurso de uma canção, descreve a chegada da primavera e o romance dos jovens que se apaixonaram na floresta.

Não há dúvida que na peça ocorre uma transição literal do inverno para a primavera, uma vez que todas as imagens projetadas durante a ação implicam que a floresta da Ardenas está agora em plena floração. E mais, passamos de uma estação a outra através das canções, sem nenhum artifício cênico.

Em um palco limpo, sem aparatos, a música e o canto não eram um mero artifício, mas uma ferramenta hábil na mão do bardo para criar diversas situações, aludindo a mudanças de tempo, lugar, humor de seus personagens e, mais que tudo, capaz de levar o público de um texto falado para a música e dessa novamente para um texto falado, sem interromper o fluxo da trama, de maneira eficiente e sutil.

Além dessas qualidades gostaríamos de inferir outra: o uso de uma canção popular, não literalmente de Shakespeare, mas que através da mudança de suas palavras visa transmitir a ação. Isso é particularmente notado em "Under the greenwood tree".

De acordo com Halliwell (1853-1865), canções como "Under the greenwood tree" são antigas e conhecidas na Inglaterra e, provavelmente, advém de alguma balada medieval, como por exemplo, o antigo conto métrico de Robin Hood preservado no MS. Cantb. ff. v.48 [fol.128v] que começa assim:

*In somer when the shawes be sheyne
And leves be large and long
hit is fulle mery in feyre foreste
To here the foulys song
To see the dere draw to the dale
And lesse the hilles hee
And shadow hem in the leves grene
Under the grene woode tree*

A música da balada original utilizada por Shakespeare está perdida, mas decerto era conhecida do público.

Sternfeld (1959, 150-166) explica como Shakespeare usava essas músicas antigas. Contamos que era comum adicionar à melodia, letra de sua autoria e, ao reformular as palavras, adaptava-as à situação dramática. Com isso aumentava seu significado dentro do contexto em que estavam inseridas, para captar a atenção do público e, ao reformular seu significado, adequava a canção à trama.

Há, portanto, uma relação da música com o conteúdo dramático em que os elementos "familiares ao público", como enfatiza Lindley (2006, p.109), adquirem significados novos e muitas vezes surpreendentes. E o uso dramático da música por Shakespeare revela um sentido que depende absolutamente da motivação do cantor em narrar seu conteúdo ao ouvinte. A interação cantor–ouvinte é construída através de sua empatia. (ver Lindley, 1990, pp.79-90).

Comentários da Cena

"Under the greenwood tree" é cantada por Amiens. Como Long (1977, 142-144) explica:

A canção de Amiens expressa os sentimentos da maioria dos nobres da floresta. Convida o ouvinte a participar das alegrias de uma existência silvestre onde os inimigos a enfrentar são o inverno e o mau tempo. O tema subjacente da peça é, assim, reafirmado. Jaques discorda da crença popular e expressa sua opinião cínica na última estrofe da canção:
"Cá não verás espertos, se chegar bem perto."

O cenário também é apontado pela música, como nos diz Amiens: "...o duque vai beber debaixo desta árvore..." Possivelmente a música foi concebida para auxiliar a imaginação do espectador e criar uma ideia de algo que não tinha existência real na cena.

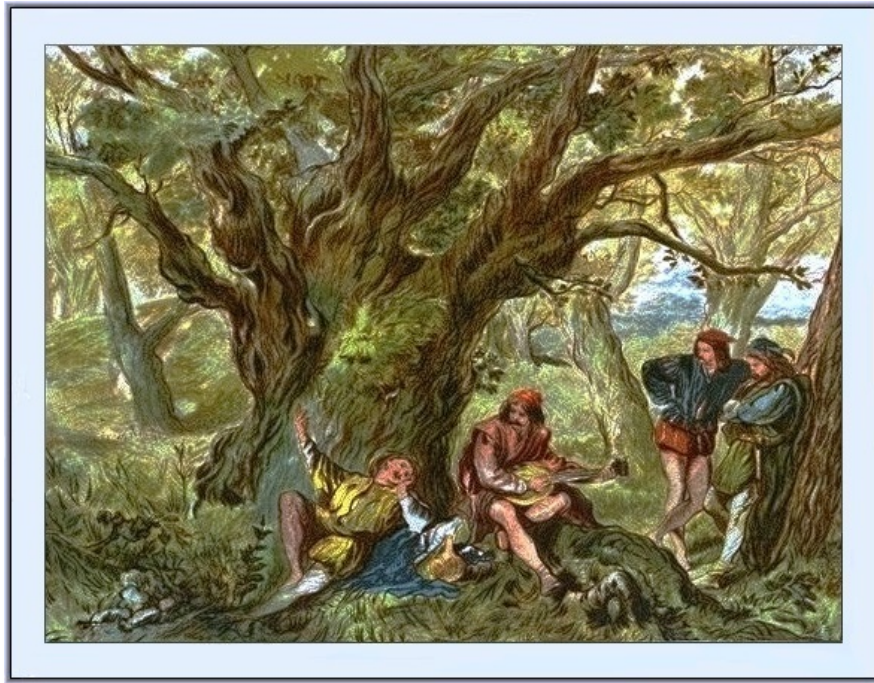
A música foi idealizada para ser cantada por um grupo de convivas. É, como Long aponta (1977, 143): "uma canção apropriada para um grupo alegre que visa divertir os ouvintes, que parece ter sido realizada de maneira tão simples quanto a vida que exalta."

Lindley (2006, pp.192-3) reforça essa ideia ao dizer que Amiens, ao fazer o convite "*come hither*" (vinde!), mostra:

[...] que seu alvo não é apenas os personagens no palco, mas também o público que assiste; canções desse tipo estão dentro e fora do mundo lúdico e somos convidados a experimentá-las como eventos elaborados para participar dos sentimentos que a ambientação musical da canção desperta.

Essa ideia é importante, pois o público é convidado a participar e, através da música, compreender o que está acontecendo, sem qualquer aparato cênico, guiados apenas pelas palavras do cantor.

Figura 1. "Under the greenwood tree". Ilustração de Sir John Gilbert, 1862, Ilustração original: 6,3 cm x 11,2 cm.



Fonte: *The Songs and Sonnets of Shakespeare*. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington [1862]. Ilustração nº 19/31.

A primeira estrofe é cantada como um solo. Nenhuma música ou acompanhamento instrumental é mencionado pelo texto. A segunda estrofe é cantada "todos juntos", segundo a direção cênica do 1^o Fólio. Os "outros" presentes no palco, como explica Long (1977, 143): "podem ser senhores e servos ou, talvez, apenas servos. De qualquer modo, a segunda estrofe é cantada por um grupo cujas vozes não eram necessariamente de músicos profissionais."

Há alguma dúvida se a terceira estrofe – uma paródia cínica de Jaques das duas primeiras – foi cantada ou não. Não têm a indicação de "canção" ou "canção para ser cantada por todos", como as anteriores. Nas linhas 49-50, Jaques diz: "Vou te dar uma estrofe dessa canção que compus ontem, a despeito de minha inventiva." Ao que Amiens responde, "e eu a cantarei", e Jaques mais provavelmente responde cantando. Uma evidência adicional de que a paródia é cantada e não recitada é o fato de estar em *itálico*, como as duas primeiras estrofes da música que certamente foram cantadas de acordo com a indicação precisa do editor.

Auden (1957, 40) descreve o clima da cena dizendo que "de Jaques nos foi dito que ele é um homem... em desacordo com o mundo, sempre pronto a dar uma nota discordante; um homem, de fato, sem música em sua alma. No entanto, quando chegamos mais perto dele, o encontramos ouvindo com prazer uma alegre canção..." E segue explicando que:

As duas primeiras estrofes da canção são de louvor à vida pastoral, um eco dos sentimentos anteriormente expressados pelo duque... O refrão é uma convocação: "Come hither" (vinde!); que sabemos estar sendo respondida. Mas os personagens não estão reunidos porque assim o desejam, mas porque foram exilados e ali se refugiaram. Ao elogiar a "vida simples" o duque mostra ser um farsante, uma vez que foi compelido a fazê-lo.

Para ele, a estrofe improvisada de Jaques satiriza o clima da canção... E observa que, ao final da peça, porém, Jaques é o único personagem que opta por deixar a riqueza e o conforto — é o crítico do sentimento pastoral que verdadeiramente permanece na caverna. Mais adiante ele observa que, em termos neoplatônicos, ele é o mais musical de todos, pois é o único a quem a música deste mundo não pode satisfazer, pois deseja ouvir a música inaudita das esferas.

Fontes de Música

A música original para "Under the greenwood tree" se perdeu. Encontramos uma nova composição para esta e todas as outras canções de *Como Gostais* com o renascimento dos teatros ingleses durante a Restauração de Charles II.

Uma nova música foi composta por volta de 1740, pelo Dr. Thomas Augustine Arne (1710-1778),¹⁰ para voz e baixo contínuo.¹¹ Da mesma época há também uma versão para voz e

¹⁰ Thomas Augustine Arne (Londres, 12 de março de 1710 - 5 de março de 1778). Compositor, violinista e tecladista inglês. A figura mais proeminente da música teatral inglesa do século XVIII. Em 1738, Arne era um dos líderes da vida musical em Londres. Naquele ano, foi um dos membros fundadores da Sociedade (mais tarde Sociedade Real) dos Músicos, com Händel, Boyce e Johann Christoph Pepusch. Na temporada teatral de 1740-41, compôs música para as produções do Drury Lane – *A Tempestade*, *Como Gostais*, *Noite de Reis* e *O Mercador de Veneza*, incluindo canções como "Where the bee sucks" (*A Tempestade*) e "Under the greenwood tree" (*Como Gostais*) que jamais foram superadas ou esquecidas desde que foram escritas. A década de 1750 não foi muito frutífera para Arne. David Garrick, co-produtor do Teatro Drury Lane desde 1747, começou a preferir outros compositores. Arne retornou ao Drury Lane brevemente para compor a música da mascarada *Britannia* de David Mallet (1755). Na última década de sua vida produziu obras excelentes, incluindo *An Ode upon dedicating a building to Shakespeare* (7 de setembro de 1769), escrita para o festival Shakespeare de Garrick em Stratford-upon-Avon e a mascarada *The Fairy Prince* (1771). Arne morreu e foi enterrado no cemitério da igreja de St Paul's em Covent Garden, em 15 de março de 1778.

¹¹ A primeira edição desta canção está em Thomas Arne, *The Songs and Comedies called As You Like It, and Twelfth Night*. London: William Smith [1741]; reed. por John Caulfield, *A Collection of the Vocal Music in Shakespeare's Plays, Including the Whole of the Songs, Duetts, Glees, Choruses, etc.* London, 1864, II, 133-159.

Tabela 2. Canções para *As You Like It* na edição de John Caulfield.

grupo de câmara in Thomas A. Arne, *The Songs in As you like it, with the Duet in the Rival Queens* [words by N. Lee.] To which are added, the Songs in *Twelfth Night*, with a Song in the *Fall of Phaeton and the Tender Husband* [words by Sir R. Steele], etc. London: J. Cox, s/d. [Ver exemplo no final.]

No entanto, a composição da música por Arne está incompleta. Embora inclua apenas a primeira estrofe, não há razão para supor que Arne não pretendia que sua música fosse usada na segunda estrofe, bem como para a paródia, entretanto todas combinavam, embora não perfeitamente.

William Linley (1771-1835),¹² baseando-se na canção de Arne, compôs e ajustou uma nova parte para o "Coro dos habitantes da floresta". Em suas observações acerca das composições editadas e compostas para a peça, Linley diz [*As You Like It: Observations*. vol. II. s/d, BL 1816]:

Nesta peça encantadora nosso imortal bardo introduziu várias canções, duas das quais foram deliciosamente arranjadas pelo falecido Dr. Arne e introduzidas na presente Coleção. Entretanto, Arne deixou de notar que em ambas havia outras estrofes; uma circunstância a ser lamentada e difícil de ser explicada.

Como Linley expõe, a primeira canção – "Under the greenwood tree" – é seguida pelo coro – "Who doth ambition shun". Este não poderia ter sido cantado com a mesma melodia da

CANÇÃO	COMPOSITOR	PÁGINA
Under the greenwood tree	Dr Arne	133
Blow, blow, thou winter's wind	Dr Arne	138
What shall he have that killed the deer?	Stafford Smith	141
When daisies pied	Dr Arne	147
It was a lover and his lass	R.T.S. Stevens	151
Hymen's Song: Then is there mirth in Heaven?	Dr Arne	157

¹² William Linley (Bath, 27 de janeiro de 1771 - Londres, 6 de maio de 1835). Compositor e diretor de música teatral, filho de Thomas Linley. O caçula dos filhos de Linley foi educado na Escola Harrow and St Paul's. Estudou música com seu pai e com o compositor e violista C.F. Abel. Foi funcionário público na Índia de 1790 a 1796 e de 1801 a 1806. No final da década de 1790, assumiu o cargo de seu pai como compositor do Drury Lane e escreveu obras musicais de sucesso limitado, muitas vezes fornecendo seus próprios libretos. Também fez música incidental para a famosa *Shakespeare forgery Vortigern* (1796). Se estabeleceu em Londres em 1807 e escreveu várias canções, elegias, *glees* e alguma música sacra. Ao redor de 1816 publicou uma antologia de dois volumes de música para as letras de Shakespeare, compostas por vários compositores. Foi membro de muitos clubes e ganhou um prêmio do Glee Club em 1821 por sua *glee* "At the dread hour". Linley tinha uma bela voz e o poeta Samuel Taylor Coleridge (1772 – 1834) ao ouvi-lo se inspirou a escrever o seguinte soneto:

While he sang a song to Purcell's music
While my young cheek retains its healthful hues,
And I have many friends who hold me dear,
Linley! methinks, I would not often hear
Such melodies as thine, lest I should lose
All memory of the wrongs and sore distress
For which my miserable brethren weep!

But should uncomforted misfortunes steep
My daily bread in tears and bitterness;
And if at death's dread moment I should lie
With no beloved face at my bedside,
To fix the last glance of my closing eye,
Methinks such strains, breathed by my angel-guide,
Would make me pass the cup of anguish by,
Mix with the blest, nor know that I had died!

abertura, mas com facilidade e com efeito característico superior, poderia ter sido prosseguida por um coro. Para suprir essa omissão, Linley buscou se aproximar ao máximo da concepção original da ária introdutória do Dr. Arne, assim como no movimento rápido da segunda canção – "Blow blow thou winter wind". Para esta idealizou "uma melodia mais requintadamente terna e elegante, mais expressiva do sentimento do poeta." E segue dizendo que foi difícil compreender por que foram omitidas, uma vez que foram intencionalmente escritas, e "são tão marcantes quanto qualquer outra em toda a canção." E afirma a seguir que a composição é bastante animada, e ainda muito popular.

Mais adiante Linley se justifica e diz que:

...ao adicionar essas partes espero não ter ofendido ninguém, pois ao fazê-lo não visei perturbar ou enfraquecer suas harmonias [aquelas de Arne]. É a única liberdade que tomei, algo que pode ser considerado de alguma consequência, embora espero não merecer uma censura muito severa, foi a adição de uma série de notas para as palavras que faltavam.

O conjunto das canções em sequência está em William Linley, *Shakespeare's dramatic songs*, n/d, II, 1-7 [BL 1816].¹³

Ambas as canções são alegres e vivas, compostas em compasso binário composto (6/8). Nela, os compositores incluíram o eco da natureza e o canto dos pássaros, depois de "Come, hither" [vinde!]. Na versão de câmara isso fica ainda mais claro com a resposta no som da flauta doce soprano ou da flauta piccolo.

Dr. Arne escolheu para sua versão orquestral a tonalidade de Fá Maior. Linley, no entanto, escolheu para a primeira parte da música (1ª estrofe) a tonalidade de Mi Maior. Ele inicia o Coro dos habitantes da floresta em mi menor, mas retorna para Mi Maior no refrão. É possível fazer um *Da Capo*, voltar à primeira parte da música e cantar a 3ª estrofe, desde que a letra se encaixe perfeitamente à música.

¹³ William Linley, *Shakespeare's dramatic songs. Consisting of all Songs, Duets, Trios and Chorusses, in character, as introduced by him in his various dramas... /* in two volumes. London: Preston, n/d, II, 1-7. No reprint. [BL 1816]

Tabela 3. Canções para *As You Like It* na edição de Linley.

	Título da canção	Compositor	Página
Song	Under the greenwood tree	Dr Arne	2
Chorus	Who doth ambition shun	W. Linley	5
Song	Blow, blow, thou winter's wind	Dr Arne & W. Linley	8
Glee	What shall he have that killed the deer?	I. W. Smith	12
Duet	It was a lover and his lass	W. Linley	17
Song	Wedding is great Juno's crown	W. Linley	20

Figura 2. Dr. Thomas Augustine Arne. "Under the greenwood tree", com arranjo para piano de Addison.

THE
Vocal Music
TO
SHAKESPEARE'S PLAYS.
AS YOU LIKE IT.

Arranged for the Piano Forte by M^r. Addison.

UNDER THE GREENWOOD TREE
WHO LOVES TO LYE WITH ME

THOMAS MAILES LACY,
Publisher of Theatrical Music.
89, STRAND, LONDON, W. C.

Fonte: Publicado em Londres pelo ator, dramaturgo, gerente teatral, livreiro e editor teatral britânico Thomas Hailes Lacy (1809 - 1873), n/d.

5

tune his merry Note unto the sweet Bird's throat and tune his merry note unto the sweet Bird's throat

poco for

throat come hither hither hither hither come hither come hither come hither come

for

hither come hither come hither come hither. for

In The Songs in As you like it ... London: J. Cox, [s/d], pp.3-5. British Library, Digital Store G.322. (4.)

Figura 4. "Under the greenwood tree", música de Thomas Augustine Arne e coro de William Linley.

Under the greenwood tree

William Shakespeare, *As You Like It*(II.v.1-8, 40-47,52-59)

Song: Dr Arne (1710 – 1778)

3 part chorus: William Linley (1771-1835)

Shakespeare's Dramatic Songs London, 1816, II, p.5-7

Enter Amiens, Jaques and others
Cheerfully

13 Amiens
Un - der the green - wood tree who loves to lie with me and tune his mer - ry

18 note his mer - ry mer - ry note un - to the sweet birds throat and

The image shows a musical score for the song "Under the greenwood tree". It is written in G major (one sharp) and 6/8 time. The score is divided into four systems. The first system is an instrumental introduction for the piano, marked "Enter Amiens, Jaques and others" and "Cheerfully". The second system continues the instrumental introduction. The third system begins with the vocal line for Amiens, starting at measure 13. The lyrics are: "Un - der the green - wood tree who loves to lie with me and tune his mer - ry". The fourth system continues the vocal line, starting at measure 18. The lyrics are: "note his mer - ry mer - ry note un - to the sweet birds throat and". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line with various ornaments and trills.

2

23

tune his mer-ry note un-to the sweet birds throat Come hi-ther come hi-ther

28

come hi-ther come hi-ther come hi-ther come hi-ther come hi-ther come hi-ther

33

37

Here shall he see no e-ne-my but win-ter and rough wea-ther Here shall he see no e-ne-my but

43

win-ter and rough wea-ther Here shall he see no e-ne-my but win-ter

48

but win-ter and rough wea-ther rough wea-ther but win-ter and rough wea-ther

53

Un-der the green-wood tree who loves to lie with me and

57

tune his mer-ry note his mer-ry mer-ry note un-to the sweet bird's

4

62

throat and tune his mer - ry note un-to the sweet bird's throat come

67

hither hither hither hither come hi - ther come hi - ther come

72

hi - ther come hi - ther come hi - ther come hi - ther come hi - ther.

Chorus of Foresters

75

Who doth am - bi - tion shun and loves to lie i' the Sun

Who doth am - bi - tion shun and loves

79
loves loves loves to lie i' the Sun Seek-ing the food he

loves loves loves to lie i' the Sun

loves loves loves to lie i' the Sun Seek - ing

84
eats and pleas'd pleas'd

Seek-ing the food he eats and pleas'd with what he gets

Seek - ing seek-ing the food he eats and pleas'd pleas'd

89
pleas'd with what he gets. Here shall he see no e - re - my but

pleas'd with what he gets. Here shall he see no e - re - my but

pleas'd with what he gets. Here shall he see no e - re - my but

89
pleas'd with what he gets. Here shall he see no e - re - my but

The musical score is presented in four systems, each containing three staves: two for the voice (Soprano and Alto) and one for the piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal staves.

System 1 (Measures 93-98): The music begins with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "win - ter and rough wea - ther see no e - ne - my here shall he see no". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

System 2 (Measures 98-102): The dynamics shift to forte (*f*). The lyrics are: "e - ne - my but win - ter and rough wea - ther rough wea - ther rough wea - ther". The piano accompaniment becomes more rhythmic and energetic.

System 3 (Measures 102-105): The dynamics return to piano (*p*). The lyrics are: "Come hither hither hither". The piano accompaniment is sparse, focusing on the vocal melody.

System 4 (Measures 105-108): The piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic, featuring a flowing eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line.

107 *f*
hither come hi-ther come-hi-ther come hi-ther come hi-ther come hi-ther come hi-ther come

107 *p p f*
hither come come come come come hi-ther come hi-ther come

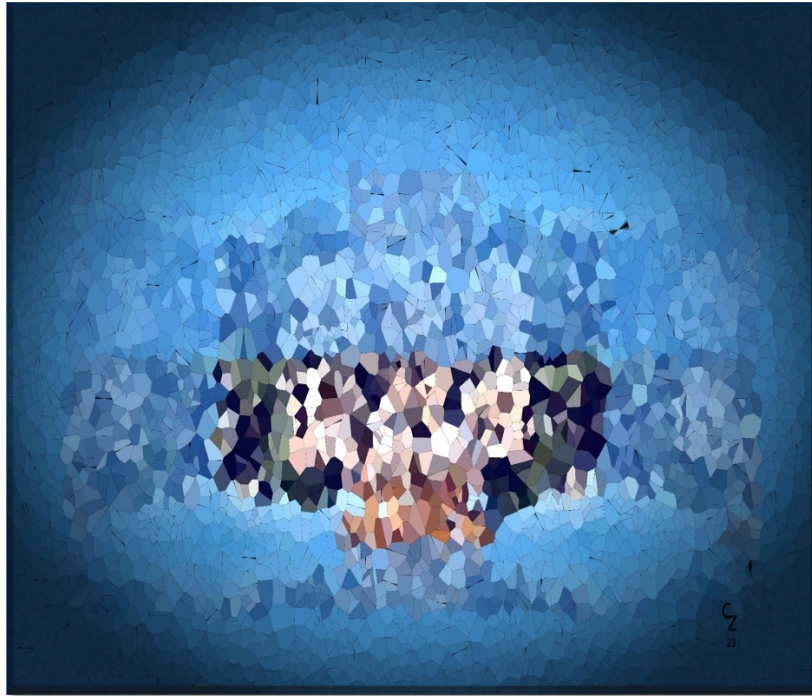
107 *p p f*
hither come come come come hi-ther come hi-ther come

111
hi-ther.

111 *f tr*
hi-ther.

Fonte: Shakespeare's Dramatic Songs. London, [BL 1816], II, 5-7. Folger Shakespeare Library, Washington, DC, M1516.S3 L4 Copy1 Cage. Partitura copiada por Carin Zwilling e digitalizada por Mário Sevilio.

Figura 5. Carin Zwilling, 'The Greenwood Tree', uma homenagem a Shakespeare. São Paulo, 04/07/2023.



Assim encerramos essa homenagem trazendo o frescor do 1^o Fólio de Shakespeare (1623), bem como a primeira edição da canção "Under the greenwood tree" por Arne, seguida do coro de Linley.

Inspirem-se! Cantem! Desfrutem!

Referências Bibliográficas

A.A., "*Ducdàme: – As You Like It, Act II. Sc.5.*" *Notes and Queries*, October 8, 1859, 284.

ARNE, Thomas. *The Songs and Comedies called As You Like It, and Twelfth Night* [1741]. Reedited by John Caulfield, *A Collection of the Vocal Music in Shakespeare's Plays, Including the Whole of the Songs, Duets, Gleees, Choruses, etc.* London: William Smith, 1864, 2 vols.

_____, *The Songs in As you like it, with the Duet in the Rival Queens* [words by N. Lee.] To which are added, *the Songs in Twelfth Night, with a Song in the Fall of Phaeton and the Tender Husband* [words by Sir R. Steele], etc. London: Printed for J. Cox, [1750?] British Library, Digital Store G.322. (4.) BLL01018735010 [sem restrição de acesso] <http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100054482480.0x000001> Consultado online. Acesso em 07/07/2023, 16h.

AUDEN, W. H. "Music in Shakespeare, Its Dramatic Use in His Plays". *Encounter*, December 1957, 31-44.

CAPELL, E., ed. *Notes and Various Readings to Shakespeare*. London [1779-1783?], 3 vols.

CAULFIELD, John. *A Collection of the vocal music in Shakespeare's plays: including the whole of the songs, duets, gleees, choruses, &c; / engraved from original ms & early printed copies, chiefly from the collection of W. Kitchiner ... rev. & arranged with an accompaniment for the piano forte, by Mr. Addison, & most respectfully dedicated to the Hon. Mrs. George Wrottesley*. London, 1864, 2 vols.

- CUNNINGHAM, John. "The Reception and Re-Use of Thomas Arne's Shakespeare Songs of 1740-1." *Shakespeare, Music and Performance*. Edited by Bill Barclay and David Lindley. Published online by Cambridge University Press, 2017. pp.131-144.
<https://www.cambridge.org/core>. Consultado online. Acesso em 08/11/2019, 17:43h.
- DUSINBERRE, Juliet, 'As You Like It'. *A Companion to Shakespeare's Works – The Comedies*. Ed. by R. Dutton and J. C. Howard. USA – UK: Blackwell Publishing, 2006, 411-428.
- F.G.E. *The Musical Times and Singing Class Circular*, vol.42. No. 705 (Nov. 1, 1901), pp.713-719.
- GOOCH, Bryan N. S. and THATCHER, David. *A Shakespeare Music Catalogue*. Oxford: Clarendon Press, 1991. 5 vols.
- HALLIWELL, J. O., ed. *The Works of William Shakespeare*. London, 1853-1865, 16 vols.
- HOGAN, C. B., *Shakespeare in the Theatre, 1701–1800*. Oxford: Clarendon Press, 1952, 1957, 2 vols.
- LINDLEY, David. "Shakespeare's Provoking Music." In *The Well Enchanting Skill*. Edited by John Caldwell, Edward Olleson, and Susan Wollenberg. Oxford: Clarendon Press, 1990, 79–90.
- _____. *Shakespeare and Music*. The Arden Critical Companions. Bloomsbury Methuen Drama. London and New York: Thompson Learning, 2006. 284 p.
- LINLEY, W. Shakespeare's dramatic songs ...: as introduced by him in his various dramas the music, partly new & partly selected with new symphonies and accompaniments for the piano forte from the works of Purcell ... And R.I.S. Stevens to the subject and explanatory remarks on each play ... London: Preston, n/d, 2 vols. [BL 1816].
- LONG, J. H. 'As You Like It'. Shakespeare's Use of Music: A Study of the Music and Its Performance in the Original Production of Seven Comedies. Gainesville, FL: University of Florida Press, 1955/R 1977.
- NOBLE, R. Shakespeare's Use of Song with the Text of the Principal Songs. London: Oxford University Press, 1923.
- SENG, P. J. 'As You Like It'. The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare – A Critical History. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1967, 70-93.
- SHAKESPEARE, William. *The First Folio of Shakespeare*. Prepared by Charlton Hinman. The Norton Facsimile. 2nd ed. New York & London: W.W.Norton, 1996. 927 p.
- _____. *As You Like It*. The Macmillan Shakespeare. P. Hollindale, ed. London, 1974.
- _____. *As You Like It*. The Arden Shakespeare. Edited by Agnes Latham. London: Methuen, 1975.
- _____. *As You Like It*. The Oxford Shakespeare. Edited by Alan Brissenden. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- _____. *The Arden Shakespeare Complete Works*. R. Proffoot, A. Thompson and D. Kastan, eds.. Surrey, UK, 1998.
- STERNFELD, F. W. "Shakespeare's Use of Popular Song". Herbert Davis and Helen Gardner, eds., *Elizabethan and Jacobean Studies Presented to Frank Percy Wilson in Honour of His Seventieth Birthday*. Oxford: Clarendon Press, 1959.
- ZWILLING, Carin. *The Original Songs in Shakespeare's Plays*. St. Alban: Corda Music Publications, 2015. 144 p.
- _____. Colaboradores: Leonel Maciel Filho e Andrea Kaiser. William Shakespeare – *As Canções de Cena*. São Paulo: Editora Annablume, 2010. 377 p.
- ZWILLING, C. and MACIEL FILHO, L. "O caso de "Blow, blow thou winter winde" – uma canção de William Shakespeare para *As You Like It*." *Revista Música*, v.22 n.2, dezembro 2022, 189-202.
<<https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/204346>

Dalcroze e a questão do ritmo na educação musical: sobre a tradução de *L'Éducation par le Rythme*

José Rafael Madureira
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
joserafaelmadureira@gmail.com

Resumo: Tradução do ensaio *L'Éducation par le Rythme* (A educação pelo ritmo), escrito pelo compositor e pedagogo suíço Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) e publicado na revista *Le Rythme* em 1909. A tradução é precedida de uma apresentação na qual o contexto biográfico do autor é brevemente elucidado, assim como os tópicos centrais do texto.

Palavras-chave: Rítmica Dalcroze, Educação Musical, Ritmo, Corporalidade, Tradução

Dalcroze and the question of rhythm in musical education: on the translation of *L'Éducation par le Rythme*

Abstract: Translation of the essay *L'Éducation par le Rythme* (Education through rhythm), written by the Swiss composer and pedagogue Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) and published in the magazine *Le Rythme* in 1909. The translation is preceded by a presentation in which the author's biographical context is briefly elucidated, as are the central topics of the text.

Keywords: Dalcroze Eurhythmics, Musical Education, Rhythm, Embodiment, Translation

Dalcroze em primeira pessoa

O sistema de educação musical estabelecido por Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) – conhecido como Ginástica Rítmica ou simplesmente Rítmica – já é bastante conhecido pelos educadores musicais brasileiros. Todavia, o entendimento das bases estéticas e filosóficas que sustentam a práxis dalcroziana ainda é bastante restrito. Isso se deve, em parte, a leituras de segunda ou terceira-mão, uma vez que os escritos originais de Dalcroze, com exceção de dois pequenos ensaios, não haviam sido traduzidos para o português. Esse quadro se modifica em 2021, ano em que a obra de Dalcroze entrou em domínio público e fomentou a tradução de mais alguns textos esparsos e, sobretudo, de sua obra-capital, a coletânea intitulada *O Rimo, A Música e a Educação*, publicado recentemente pela Editora UFRJ em formato eletrônico (JAQUES-DALCROZE, 2023).

A tradução de *L'Éducation par le Rythme* (A educação pelo ritmo) – a ser apresentada ao final desta apresentação – é mais um movimento de retorno às fontes do pensamento dalcroziano, um convite à leitura dos originais que, assim se espera, deverá fomentar novas reflexões sobre a Ginástica Rítmica e o ensino de Arte no Brasil.

Breve panorama biográfico

L'Éducation par le Rythme foi publicado em 1909 na revista *Le Rythme*, um boletim de correspondência entre os associados da Sociedade de Ginástica Rítmica – em torno de 200 pessoas, na época – lançado nesse mesmo ano com o propósito de divulgar, em primeira mão, as ideias gerais de Dalcroze acerca de sua revolucionária metodologia; mas precisamos retroceder alguns anos para vislumbrar um breve panorama dessa instigante trajetória.

Dalcroze formou-se em piano no Conservatório de Genebra em 1883. Ele estava com 18 anos e, desde os seis, cultivara um profundo amor pela música e pelas belas-letas. Em 1892, depois de empreender estudos avançados de composição em Genebra, Paris e Viena e ter atuado como regente assistente da orquestra oficial de Argel – onde realizou diversas incursões de caráter antropológico –, Dalcroze foi admitido como professor de harmonia e solfejo superior no conservatório em que fora diplomado com distinção. Ele não demorou para identificar, em seus alunos, graves comprometimentos auditivo-musicais. Esse fracasso escolar, resultante de um ensino fragmentado e tecnicista, o levou a escavar o acervo das bibliotecas públicas e consultar os programas de ensino de vários conservatórios. A busca foi totalmente infrutífera. Não havia nenhum procedimento didático disponível em condição de resolver ou ao menos amenizar o problema. Dalcroze percebeu, com alguma excitação, que

caberia a ele desbravar essa vereda e desenvolver uma metodologia mais completa, integrativa e abrangente, fundamentada no ritmo e vivida com o corpo inteiro.

Os experimentos corporais e rítmicos requereriam um espaço sem carteiras, uma lousa e um piano. As solicitações de reserva de uma sala no contraturno foram sistematicamente negadas pelos diretores do Conservatório, que consideravam a ideia totalmente absurda, uma afronta contra os valores da distinta instituição. Essas negativas não desencorajaram o jovem professor. As investigações continuaram, a contragosto de seus superiores.

Em 1905, com o trabalho já bastante consolidado e contando com o suporte de amigos e alguns pais de alunos, Dalcroze alugou uma saleta nas dependências do Victoria-Hall, edifício situado a poucos metros do Conservatório, e investiu todas as energias na divulgação de suas ideias – através de cursos e conferências – e na escrita de um caderno didático, que seria publicado no ano seguinte em francês e alemão (JAQUES-DALCROZE, 1906). Muitos duvidaram dele, ridicularizaram-no; mas em pouco tempo, os frutos dessa ousadia seriam degustados.

Em 1909, Dalcroze encontrava-se na iminência de conquistar, por meio da Ginástica Rítmica, uma visibilidade internacional que atravessaria o tempo. Em junho de 1910, Dalcroze deixou a Suíça acompanhado da esposa, o soprano Nina Faliero, e do filho recém-nascido, Gabriel, com destino à Dresden, Alemanha, para fundar um colossal instituto: o *Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus Jaques-Dalcroze* (Instituto de Formação para a Música e Ritmo Jaques-Dalcroze), edificado em 1911 na cidade-jardim de Hellerau como laboratório de vanguarda do estudo da ginástica rítmica aplicado à formação de atores líricos e dançarinos.

A partir da experiência do Instituto de Hellerau, malgrado tenha sido brevíssima devido à eclosão da 1ª Guerra Mundial, a Ginástica Rítmica e o seu criador se estabeleceram definitivamente como uma referência e, mais do que isso, como inspiração para muitas gerações de artistas e educadores. As reverberações do pensamento dalcroziano chegaram ao Brasil sob diversas formas e em diferentes tempos e contextos, e continuam movendo muitos afetos.

As indagações centrais do texto

L'Éducation par le Rythme pode ser considerado o primeiro texto teórico de Dalcroze a ser publicado, dado que o seu memorial sobre a reforma do ensino de música na escola, apresentado em 1905 em um congresso de educação musical e publicado no mesmo ano (JAQUES-DALCROZE, 1905), não teve grande circulação.

A questão da “educação pelo ritmo” é recorrente em toda a obra de Dalcroze; diríamos, inclusive, tratar-se do pressuposto central da Ginástica Rítmica, uma vez que o aprimoramento de capacidades auditivas, para Dalcroze, não seria suficiente para formar um músico completo. A partir desse engajamento, de conduzir a formação musical da criança através do ritmo, Dalcroze inicia uma série de pesquisas acerca da neurofisiologia do aparelho locomotor, culminando na descoberta de um sentido especial, denominado “sentido rítmico” ou “sentido rítmico-muscular”. O sentido rítmico seria, portanto, o ponto de partida da educação musical – como também de toda formação artística; do teatro à dança.

Confiante de que dispunha do favoritismo das musas, Dalcroze dedicou-se a edificar uma “ginástica especial”, destinada a ensinar o sistema muscular a se contrair e relaxar em todas as dinâmicas de tempo e espaço: “O movimento corporal afirma-se desde a primeira infância em exercícios automáticos de marcha, a marcha é o modelo natural do compasso.” (JAQUES-DALCROZE, 1909, p. 65); “A ginástica rítmica é uma experiência pessoal; seu objetivo, em primeiro lugar, é criar, graças ao ritmo, uma corrente e comunicações rápidas e regulares entre o cérebro e o corpo.” (JAQUES-DALCROZE, 1909, p. 66).

A indignação de Dalcroze contra a retidão dos métodos de ensino de música aparece logo nos primeiros parágrafos de *L'Éducation par le Rythme*; essa revolta se converte em impulso para a estruturação dos argumentos a favor de uma reformulação radical dos currículos dos conservatórios, dado que, além de não possibilitar a formação de artistas completos, tampouco cultivam o amor pela música. As críticas, radicais e incisivas, aproximam-se, em forma e conteúdo, da Oração de Parainfo, discurso proferido por Mário de Andrade aos formandos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1935. O ataque contra a virtuosidade – a virtuosidade mecânica, desprovida de um sentido mais alargado – é inevitável para ambos: “A virtuosidade musical contemporânea especializou-se em uma técnica dos dedos completamente desprovida de capacidades cognitivas e sentimento. Ela não é mais um meio, mas um fim.” (JAQUES-DALCROZE, 1909, p. 63); “E desta miserável mutação da música em comércio [...] o ensino musical tem se preocupado em nos dar virtuosos. Não se ensina música no Brasil, vende-se virtuosidade.” (ANDRADE, 2016 [1935], p. 236).

Na sequência das reflexões, Dalcroze clama por uma reconfiguração dos programas de ensino de música, que deverão priorizar a experimentação ativa das sonoridades, dos ritmos e melodias; um processo essencialmente criativo a ser vivido com o corpo inteiro e através de sucessivos jogos de improvisação vocal e gestual. Só depois dessa “experiência pessoal”, como ele sempre diz, a criança deverá ser introduzida aos aspectos formais de análise, estruturação e notação musical. O que se observa, contudo, é exatamente o inverso disso: “Ensinamos a criança a tocar Bach, Mozart, Beethoven, Chopin ou Liszt antes de abrir o seu

espírito e os seus ouvidos à compreensão dessas obras, antes de desenvolver em seu organismo a capacidade de se emocionar com elas.” (JAQUES-DALCROZE, 1909, p. 65).

A valorização da experiência cinestésica da criança e de sua autonomia frente ao fazer musical está presente em vários textos de Dalcroze, com destaque para o prefácio do caderno *La Rythmique*: “Antes de semear o grão, é preciso preparar a terra. Exatamente o contrário do que se observa nas escolas e conservatórios. [...] O objetivo do meu ensino é permitir que os alunos não digam apenas ‘eu sei’, mas ‘eu sinto’.” (JAQUES-DALCROZE, 1917, p. viii).

Dalcroze também denuncia em *L'Éducation par le Rythme* a falta de renovação das formas rítmicas, que permaneciam as mesmas desde o Renascimento. Conforme o seu ponto de vista, essa cristalização das formas rítmicas dificultaria ou até mesmo impediria o avanço da arte musical. O declínio da vitalidade rítmica é observado com preocupação, pois que ninguém de dava conta disso: “[...] os meus alunos mais avançados consideram certas obras contemporâneas bastante monótonas, cuja pobreza rítmica, surpreendentemente, não choca nem o público, e tampouco os críticos.” (JAQUES-DALCROZE, 1909, p. 68). Essa inquietação, de alguma forma, antevê o empobrecimento da cultura musical, um processo que Adorno, 30 anos mais tarde, denominaria por “regressão da audição” (ADORNO, 1996).

Ainda sobre esse tópico, não podemos deixar de mencionar a vasta obra musical produzida por Dalcroze, na qual essas “novas formas rítmicas” aparecem em profusão, causando, até hoje, certo desconforto nos intérpretes. Essa proposta será didaticamente exposta através de dezenas de exemplos musicais em *A Rítmica e a Composição Musical*, um texto escrito em 1915 e publicado no 7º capítulo da obra *O Ritmo, a Música e a Educação*.

Na sequência de *L'Éducation par le Rythme*, Dalcroze inaugura um conceito: a “música plástica” (*musique plastique*), termo criado em contraposição à “música pura” (*musique pure*) e que se manifestaria, em tese, no repertório de obras dramáticas, óperas, operetas e balés: “A música plástica esculpirá os sentimentos da humanidade, revelados pelo gesto, e modelará as sonoridades a partir de formas rítmicas irradiadas diretamente dos movimentos expressivos do corpo humano.” (JAQUES-DALCROZE, 1909, p. 69). A “plástica animada” (*plastique animée*), elemento didático-chave da Ginástica Rítmica – a transcrição da linguagem musical em gestos e movimentos –, deriva desse conceito de música plástica.

A plasticidade orgânica e comovente do corpo humano, “o mais flexível e completo dos intérpretes” (JAQUES-DALCROZE, 1909, p. 67), não será vislumbrada por Dalcroze até a montagem completa de Orfeu e Eurídice de Gluck encenada no Instituto de Hellerau em 1913, sob sua própria direção. Antes disso, o que ele percebia nos atores líricos era uma “total ignorância em matéria de plasticidade [...] uma profanação da arte musical-cênica [...] uma

pantomima exagerada e ultrajante” (JAQUES-DALCROZE, 1909, p. 67). Essa deprimente realidade, ainda presente, é um distanciamento da estética da “obra de arte total”, a *Gesamtkunstwerk* wagneriana, indiretamente citada em *L'Éducation par le Rythme*.

O ensaio não poderia deixar de citar, com sincera devoção, o cenógrafo suíço Adolphe Appia (1862-1928), grande companheiro de Dalcroze e responsável por ampliar o campo de atuação da ginástica rítmica, do ensino de música para a encenação dramática, o que foi colocado a prova nos festivais (*Festspiele*) de Hellerau. Ele faz menção ao primeiro escrito de Appia, publicado originalmente em 1899 e intitulado *A Música e a Encenação* (APPIA, 2016), e mostra-se convencido de que esse “notável” manuscrito se tornará “um guia para todos os encenadores de teatro” (JAQUES-DALCROZE, 1909, p. 70), o que, de fato, realizou-se.

Dalcroze não é modesto ao avaliar suas descobertas, declarando que o progresso do ensino de música – e da própria música – está condicionado à submissão dos futuros professores, intérpretes, maestros e compositores ao estudo de sua “ginástica especial”, que deveria se tornar o ponto de partida de toda formação humana, artística ou não.

Referências

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno*. Textos Escolhidos. Trad. por Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- ANDRADE, Mário de. Oração de Paraninfo [1935]. *Pro-Posições*, v. 46, n. 16, p. 261-270, jan./abr. 2005. Disponível em: <https://www.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/2302/46-diversoeoprosandradem.pdf>
- JAQUES-DALCROZE, Émile. *O Ritmo, a Música e a Educação*, trad. por Rodrigo Bataglia, Lília Justi, Luis Carlos Justi, Gilka Martins de Castro Campos, José Rafael Madureira e Laura Tausz Rónai. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2023. (livro digital). Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/21526>
- JAQUES-DALCROZE, Émile. *La Rythmique*. Lausanne: Jobin & Cie., 1917. (v. 2).
- JAQUES-DALCROZE, Émile. L'Éducation par le Rythme. *Le Rythme*, v. 1, n. 7, p. 63-70, 1909.
- JAQUES-DALCROZE, Émile. *Méthode Jaques-Dalcroze – Gymnastique Rythmique*. Paris/Neuchâtel/Leipzig: Sandoz, Jobin & Cie., 1906.
- JAQUES-DALCROZE, Émile. *La Réforme de l'Enseignement Musical à l'École* (Mémoire présente au Congrès de l'Enseignement Musical à Soleure em 1er. Juillet 1905). Lausanne: Payot & Cie., 1905.

A educação pelo ritmo, de Émile Jaques-Dalcroze (1909)

Vertido para o português por José Rafael Madureira

Não faz mais de 100 anos que a música deixou de ser uma arte aristocrática cultivada por alguns privilegiados para se tornar uma arte essencialmente popular ensinada desde a infância a praticamente todas as pessoas sem qualquer preocupação com talento natural ou aptidões excepcionais. As escolas de música do passado, frequentadas exclusivamente por músicos natos e excepcionalmente dotados de qualidades auditivas e rítmicas instintivas, acolhem hoje todas as pessoas que amam a música, mesmo que não sejam naturalmente dotadas dos meios indispensáveis de expressão e realização musical. O número de pianistas e violinistas *virtuose* aumenta a cada dia. A técnica instrumental faz avanços inacreditáveis por toda parte, mas também por toda parte, os apreciadores se questionam se a qualidade dos instrumentistas é equivalente à sua quantidade e se a conquista de uma técnica extraordinária realmente contribui para o progresso da música, caso não se encontre associada a atributos musicais de primeira ordem ou, pelo menos, normais.

Ora, posso afirmar sem receio de ser desmentido que, a cada dez pianistas diplomados pelos conservatórios, não há mais do que um (e olhe lá!) em condição de diferenciar uma tonalidade de outra, de improvisar quatro compassos com alguma personalidade ou pelo menos que seja agradável aos ouvidos, de interpretar uma obra musical de maneira pessoal sem recorrer a indicações cada vez mais numerosas que são impostas aos compositores contemporâneos e que abarrotam a partitura, de sentir alguma emoção durante a apreciação ou a execução dessa obra.

Ah! Isso acontece porque, antigamente, os instrumentistas *virtuose* eram, sem exceção, músicos completos, abalizados, todos eles, para improvisar e compor; eram artistas irresistivelmente atraídos pela arte por uma nobre necessidade de emoções estéticas; ao passo que a maior parte dos jovens que se consagra hoje à virtuosidade não possui sequer dons auditivos ou dons de emoção estética; eles se contentam em imitar a emoção do compositor, uma vez que não conseguem senti-la, dispendo apenas de uma sensibilidade dos dedos; suas vontades pertencem à outros, e a única coisa que possuem são habilidades motoras limitadas a um automatismo conquistado a duras penas. A virtuosidade musical

contemporânea especializou-se em uma técnica dos dedos completamente desprovida de capacidades cognitivas e sentimento. Ela não é mais um meio, mas um fim.

E como o programa de estudos musicais não é, atualmente, como deveria ser, fica impossível para o aluno, por meio desses estudos, tornar-se um musicista, a não ser que ele já seja um musicista antes de começar a empreendê-los. *Mas, como?* – vós me perguntareis – *O programa de estudos é exatamente o mesmo da época de Porpora, Bach e Mozart. Hoje, como antes, o pianista ou o violinista é obrigado, pelos regulamentos do conservatório, a estudar outros conteúdos além da técnica do seu instrumento: teoria, harmonia, contraponto e história da música...* Sim, sem dúvida, mas o programa de ensino musical dos tempos de Porpora era adaptado às aptidões dos alunos, e eu insisto sobre o fato de que, naquela época, o ensino privilegiava os músicos predestinados, ou seja, indivíduos naturalmente dotados de qualidades auditivas, rítmicas e emotivas; ao passo que essas qualidades, hoje, encontram-se ausentes em praticamente todos os alunos dos conservatórios.

Os estudos musicais contemporâneos são, por conseguinte, incompletos e desprovidos de qualquer lógica; supõe-se que serão apreendidos por indivíduos naturalmente *dotados*, quando, na realidade, embora sejam indivíduos muito bem-intencionados, não há dúvida sobre isso, não foram agraciados pela natureza, salvo exceções, com atributos fisiológicos indispensáveis ao músico. Essas qualidades se manifestam em termos de acuidade auditiva, sensibilidade nervosa, sentimento rítmico – isto é, uma prontidão para perceber com precisão as relações existentes entre os movimentos realizados no tempo e os movimentos realizados no espaço – e, finalmente, a capacidade de exteriorizar espontaneamente as sensações emotivas.

A acuidade auditiva permite ao músico conquistar o conhecimento de todas as variações e nuances de combinações sonoras; a sensibilidade do sistema nervoso lhe oferece a capacidade de sentir e reconhecer todas as nuances de sentimentos musicais; o sentimento rítmico assegura-lhe a capacidade de sentir e reconhecer todas as nuances motrizes e dinâmicas e, sobretudo, a capacidade de exteriorizar sensações emotivas, colocando-o em condição de realizar, de imediato, as concepções imaginadas; de estabelecer uma corrente entre essas competências cerebrais e físicas, entre o seu organismo muscular e sua fantasia artística. Somente quando essas diversas qualidades tiverem sido reunidas no organismo do futuro musicista – todas elas, mesmo que seja em um estado embrionário – os estudos musicais atuais poderão fazer dele um verdadeiro artista, pois que apenas despertarão a música que *já o habita*, que já faz parte do seu organismo e desenvolver-se-á através dele; porém, se essas faculdades inexistem, como poderemos almejar que os estudos instrumentais se desenvolvam e como poderemos impedir que o futuro musicista se

transforme em uma singela máquina de tocar, em um espectador passivo da arte, ao invés de ser o radioreceptor e o transmissor das sensações artísticas? Via de regra, nós só ensinamos à criança a arte de escrever a partir de uma certa idade; nós também não pensamos, sequer imaginamos atualmente, em ensiná-la as finezas da oratória até que ela tenha algo um pouco mais pessoal a dizer, até que essas capacidades de compreensão, análise e sensibilidade tenham começado a se manifestar.

É do consenso de todos os pedagogos modernos que a primeira instrução a ser transmitida à criança consiste em lhe ensinar a conhecer-se a si mesma; a se familiarizar com a vida; a despertar as sensações, emoções e sentimentos antes de colocá-la em posição de descrevê-los. O mesmo acontece com os estudos modernos de desenho, em que os alunos aprendem a *olhar* as coisas antes de retratá-las pictoricamente. Na música, infelizmente, não é assim. Ensinamos a criança a tocar Bach, Mozart, Beethoven, Chopin ou Liszt antes de abrir o seu espírito e os seus ouvidos à compreensão dessas obras musicais, antes de desenvolver em seu organismo a capacidade de se emocionar com elas. De fato, assim sendo, símile educação não vos parece ter a particularidade de conduzir a própria arte para um considerável prejuízo e, por outro lado, de impelir o indivíduo que a ela se aplica em uma perda de tempo e energia, em uma depleção de sua personalidade, o que o diminui enquanto ser humano? Foi por constatar em minhas turmas que nove em dez alunos *virtuose* compreendem a música de maneira insuficiente, amam-na muito pouco e se mostram incapacitados de frasear e nuançar as obras de modo instintivo e com inteligência, e também de animá-las com uma vitalidade pessoal, que eu decidi dedicar a minha vida ao desenvolvimento das habilidades musicais da criança, de modo a confiá-la, mais tarde, aos estudos técnicos instrumentais em uma condição que lhe permita servir-se dessa técnica como um meio de exteriorização, afirmação e realização de suas vontades e sentimentos pessoais, ao invés de domesticá-la na imitação servil dos pensamentos e sentimentos de outras pessoas.

Existem dois agentes corporais através dos quais nós apreciamos, compreendemos, vivemos e sentimos a música; esses agentes são o ouvido, em tudo que concerne à sonoridade, e o sistema nervoso como um todo, em tudo que concerne ao ritmo. A experiência me mostrou que a educação desses dois agentes dificilmente se realiza conjuntamente. A criança tem muita dificuldade para apreciar, simultaneamente, uma sucessão melódica e o ritmo que a vivifica. Antes de ensinar as relações existentes entre o som e o movimento, é oportuno empreender o estudo isolado de cada um desses elementos. A sonoridade, evidentemente, é um recurso secundário, visto que não se origina e não extrai de nós mesmos o seu modelo; enquanto o movimento, que é instintivo no homem, a vista disso, apresenta-se como um recurso de primeira ordem. É por isso que eu dou início aos estudos musicais pelo ensino

sistemático e experimental do movimento corporal. O movimento corporal afirma-se desde a primeira infância em exercícios automáticos de marcha, e a marcha é o modelo natural do compasso. Com o auxílio de diversas acentuações dos pés, eu ensino os diversos compassos musicais; as interrupções mais ou menos longas de marchas cadenciadas ensinam a criança a diferenciar as durações sonoras (mínima, mínima pontuada, semibreve etc.); a partir de gestos cadenciados dos braços e da cabeça, a criança mantém um estado de ordem durante a sucessão das durações e analisa os compassos e as interrupções de marcha; as respirações regulares introduzem-na ao estudo do fraseado, dos *crescendo* e *decrescendo* de inervação muscular resultantes das nuances de dinâmica.

Tudo isso parece ser, sem dúvida, muito simples, e eu pensava o mesmo no início dos meus experimentos. Infelizmente, eles me revelaram que as coisas não são tão simples quanto parecem, muito pelo contrário, são bastante complicadas. Por quê? Porque a maior parte das crianças não possui nem instinto métrico, nem o sentido das durações; nem o sentido das acentuações, nem o sentido do equilíbrio corporal; porque as capacidades motoras não são as mesmas em todos os indivíduos e porque uma quantidade enorme de obstáculos se interpõe à realização corporal rápida e precisa das concepções cerebrais. Determinada criança caminha sempre um pouco atrasada; outra, está sempre adiantada; aquela caminha com passos desproporcionais; essa, ao contrário, não tem equilíbrio. Todas essas deficiências, se não forem corrigidas nos primeiros anos, aparecerão mais tarde nas execuções musicais. Acelerar ou atrasar o andamento ao cantar ou tocar um instrumento, tartamudear ou talhar uma execução musical, não ser capaz de seguir um acompanhamento, acentuar certas notas com imoderada rudeza ou imprecisão; tudo isso tem origem nas interpretações musculares e nervosas da criança e na inexistência de correlação entre o espírito que concebe o movimento, o cérebro que lhe fornece o comando, os nervos que transmitem essa ordem e os músculos que a executam. E, além disso, a capacidade de frasear e nuançar uma composição musical com sensibilidade, em justas proporções e de modo artístico, depende igualmente da educação dos centros nervosos, da harmonização do sistema muscular, da rápida comunicação entre os membros e o cérebro; em uma palavra: da *saúde* de todo organismo.

Foi buscando determinar a causa individual de cada uma dessas deficiências musicais e encontrar um caminho para revertê-las que eu, pouco a pouco, edifiquei o meu método de ginástica rítmica, um sistema total e inteiramente alicerçado sobre experiências que foram refeitas inúmeras vezes; e nenhum dos exercícios concebidos foi adotado ou prescrito antes de ter sido aplicado sob diferentes formas e em diversas ocasiões, sem que a sua utilidade tenha sido comprovada em caráter definitivo. Muitos são aqueles que possuem uma

compreensão totalmente equivocada do meu sistema, considerando-o como uma simples variante de outros métodos de cultura corporal atualmente em voga e cujos autores, Müller¹ ou a senhora Mensendieck², a propósito, rendem eminentes serviços à humanidade. Eu não consigo deixar de sorrir ao ler alguns artigos, assinados por pessoas credenciadas e publicados em certos jornais, nos quais o meu método é comparado a outros sistemas de ginástica: uma evidência irrefutável de que as pessoas não entenderam absolutamente nada sobre as minhas ideias. Isso se deve, também, ao fato de que o meu livro³ é apenas um registro dos diversos exercícios que eu inventei e, logo, não oferece quaisquer esclarecimentos sobre os seus pressupostos gerais. Isso está correto, uma vez que o livro foi escrito àqueles que tiveram a oportunidade de estudar comigo e conhecer esses pressupostos sob a minha própria orientação no meu instituto, em Genebra. Naturalmente, metade dos críticos que concedeu a honra de dissertar sobre o meu livro apenas folheou suas páginas para apreciar as fotografias⁴, e nenhum deles se submeteu à educação especial por mim preconizada. Justamente por isso, eu contesto veementemente, a quem quer que seja, o direito de julgar, em caráter definitivo, as minhas intenções, uma vez que não se aprende a andar a cavalo lendo um tratado de equitação: a ginástica rítmica, antes de mais nada, é uma *experiência pessoal*; seu objetivo, em primeiro lugar, é criar, graças ao ritmo, uma corrente de comunicações rápidas e regulares entre o cérebro e o corpo. E o que diferencia completamente os meus exercícios corporais dos exercícios indicados pelos métodos vigentes de desenvolvimento muscular é que cada um deles foi concebido sob uma forma que deverá estabelecer mais rapidamente e fixar em caráter definitivo, no cérebro, a imagem do movimento estudado. Trata-se de eliminar de todas as ações musculares, graças à vontade, a intervenção intempestiva de músculos inúteis sobre a ação projetada e desenvolver, assim, a atenção, a consciência e a vontade; e, posteriormente, de criar uma técnica de automatização de todos os movimentos musculares que não tenham, no interesse da arte, necessidade do concurso da consciência, para que esta se consagre às manifestações puramente sagazes do indivíduo. Além disso, graças à harmonização dos centros nervosos, graças ao desenvolvimento e à criação do maior número possível de hábitos motores, eu estimo que o meu método deverá assegurar o livre jogo e provocar uma maior frequência de manifestações *subconscientes*; e estas, ao invés de se manifestarem com selvageria, perdendo metade de suas forças por falta de direcionamento, irão favorecer a ordem e a

¹ Jorgen Peter Müller (1866-1938), criador do método de ginástica dinamarquesa.

² Bess Mensendieck (1864-1957), médica e terapeuta somática estadunidense criadora de um sistema de reeducação corporal destinado a mulheres que teve grande circulação na Europa e Estados Unidos.

³ Referência ao volumoso caderno didático de Ginástica Rítmica (JAQUES-DALCROZE, 1906)

⁴ Essas fotografias – em torno de 120 – foram produzidas pelo fotógrafo Fred Boissonnas (1858-1946) com a colaboração de quatro jovens alunas de Dalcroze e podem ser apreciadas no ensaio visual *Méthode Jaques-Dalcroze*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=caSY1DMkUFc>.

harmonização estabelecidas no organismo, aliando-se a formas conscientes e assegurando o desenvolvimento integral do indivíduo tal qual as flores selvagens, que florescem em maior quantidade e com muito mais seiva e brilho em um jardim cultivado do que na natureza, onde a maior parte delas será tomada por ervas daninhas ou irá murchar por permanecer em lugares sombreados e distante das nascentes.

A criação, no organismo, de um sistema rápido e leve de comunicação entre todos os agentes do movimento e do pensamento, promove a livre expansão da consciência, afirmando-a, fortificando-a, revigorando-a em proporções inacreditáveis. Esse sistema também irá instaurar, no indivíduo, a confiança em si mesmo, elemento indispensável ao equilíbrio das funções vitais, uma vez que isso o deixará em condição de realizar facilmente qualquer uma de suas concepções. A neurastenia não é nada mais do que uma desordem intelectual produzida por uma incapacidade do sistema nervoso em obter, do sistema muscular, uma obediência regular às injunções cerebrais. A educação dos centros nervosos e o reestabelecimento da ordem no organismo é o único remédio contra a perversão intelectual produzida pela falta de vontade e pela servidão parcial do corpo aos comandos do espírito. Impossibilitado de obter a realização material de suas concepções, o cérebro se entretém forjando imagens sem esperar realizá-las, ficando a ver navios. Do contrário, será possível substituir as frívolas e vagas especulações espirituais pela união livre e sã entre o espírito e a matéria. A primeira resultante de um programa bem estruturado de ginástica rítmica é conseguir ver claramente dentro de si mesmo; é saber exatamente como somos e extrair desses conhecimentos tudo aquilo que for possível. Esse resultado me parece ter uma particularidade que irá chamar a atenção de todos os pedagogos, além de assegurar à educação pelo e para o ritmo – qualquer que seja sua forma ou o seu modo de ação – um lugar de destaque na cultura geral. Porém, em minha posição como artista, preciso acrescentar que a segunda resultante dessa educação será colocar as capacidades integralmente desenvolvidas do indivíduo a serviço da arte e assegurar ao mais flexível e completo dos intérpretes, o copo humano, que poderá se converter em um maravilhoso instrumento de beleza e harmonia ao vibrar em uníssono com as imaginações artísticas, uma colaboração efetiva com o pensamento criativo.

Não basta corrigir as imperfeições dos alunos por meio de exercícios especiais para evitar que suas interpretações musicais sejam comprometidas pela inabilidade de seus membros e pela desarmonia de seus movimentos; é preciso, além disso, que a música que *lhes habita* – os artistas irão me compreender – possa se desenvolver livre e inteiramente, e que os ritmos inspiradores de suas emoções naturais estabeleçam uma íntima comunhão com os ritmos que vivificam as obras a serem interpretadas. É preciso que a reeducação do sistema nervoso

seja feita de tal modo que os ritmos evocados pela obra de arte provoquem, no indivíduo, vibrações análogas, produzindo uma reação vigorosa que, muito naturalmente, converter-se-á em ritmos realizadores. Em termos mais triviais, é preciso que o corpo se torne suscetível de *comover-se* sob a influência de ritmos artísticos e, muito naturalmente, se torne capaz de realizá-los, sem timidez nem excesso.

Antigamente, essa predisposição para a comoção, recurso indispensável a todo artista, era – como eu disse previamente – natural em praticamente todos os estudantes de música, pois que somente artistas predestinados se consagravam à música; e como essa realidade, nos dias atuais, não se faz presente, eu reivindico que ao menos sejamos capazes de despertar esses sentimentos adormecidos nos estudantes, desenvolvê-los, harmonizá-los. É um dever de todo pedagogo musical afastar da técnica instrumental os indivíduos ainda desprovidos de sentimento musical e incapazes de sentir as emoções artísticas.

É o ritmo que estabelece o fluxo entre as nossas forças interiores e as forças exteriores que a assaltam. O estudo experimental do ritmo deve fazer parte de toda educação musical bem estruturada; e esse estudo será útil não apenas aos músicos, mas igualmente à própria música. Não há nenhuma dúvida de que, desde Beethoven, as formas harmônicas evoluíram enormemente e que, a cada geração, novas aglomerações de sons foram fabricadas. O mesmo não ocorreu com as formas rítmicas, visto que não se renovaram. Mas alguém poderá contestar: *Pouco importa os meios de expressão disponibilizados que o artista engaja para se expressar; mesmo formas rítmicas ultrapassadas podem afirmar, com potência, uma emoção sincera; a busca pela criação de novos ritmos é uma tarefa meramente mecânica, impor essa busca aos futuros compositores é apagar-lhes a personalidade.* Tudo isso está correto. Eu, pessoalmente, tenho horror a procedimentos obtusos e pesquisas destinadas a criar novos meios de expressão. A expressão deve ser uma manifestação espontânea, mas eu proclamo que a experimentação rítmica e o estudo completo dos movimentos e de suas combinações culminará em novas mentalidades; que os artistas submetidos a essa educação encontrarão, para expressar os seus sentimentos, fatal e espontaneamente, novas formas rítmicas e que, por conseguinte, a personalidade de cada um deles terá a chance de se desenvolver mais completamente e afirmar-se com maior potência. É verídico que as crianças em idade pré-escolar que frequentam o meu instituto inventam, com muita naturalidade, ritmos corporais que poderiam ter sido imaginados por músicos profissionais, e que os meus alunos mais avançados consideram certas obras contemporâneas bastante monótonas, cuja pobreza rítmica, surpreendentemente, não choca nem o público, e tampouco os críticos.

É certo que eu não disponho de muito tempo para apresentar-vos as minhas ideias sobre um assunto tão vasto. Eu não posso, apesar disso, finalizar esta breve exposição sobre o meu

sistema sem lhes assinalar as íntimas relações existentes entre os movimentos no tempo e os movimentos no espaço, entre os ritmos sonoros e os ritmos corporais, entre a Música e a Plástica. Os gestos e as atitudes do corpo completam, animam e vivificam qualquer música rítmica concebida, simples e naturalmente, sem o suporte exclusivo da sonoridade. Do mesmo modo que existe, na pintura, concomitantemente, uma escola do nu artístico e uma escola da paisagem, a música poderá desenvolver em paralelo a música *plástica* e a música *pura*. Na escola da paisagem, a emoção é criada unicamente pelas combinações promovidas pela agitação da luz e pelos ritmos provocados por ela nos objetos que ilumina. Na escola do nu artístico, em que as múltiplas nuances de expressão do corpo humano são retratadas, o artista busca retratar a alma do homem, cujas formas corporais, nuançadas pela emoção de uma hora, ele modela e, ao mesmo tempo, registrar pictoricamente as características essenciais do indivíduo e da raça que se manifestam através das modificações corporais temporárias. A música plástica, do mesmo modo, esculpirá os sentimentos da humanidade, revelados pelo gesto, e modelará as sonoridades a partir de formas rítmicas irradiadas diretamente dos movimentos expressivos do corpo humano. Para compor essa música, que parece ter sido, na antiguidade, realizada pelos Gregos e, mais tarde, pressentida por Goethe e Schiller, será preciso que os músicos tenham se imbuído da experiência dos movimentos corporais, o que hoje certamente não se observa, visto que a música se tornou uma arte intelectual por excelência; e enquanto aguardamos essa transformação e esse aperfeiçoamento das mentalidades, as gerações da nossa época poderão se dedicar à educação pelo ritmo e para o ritmo e à interpretação plástico-teatral da música tal qual foi concebida por Richard Wagner⁵.

Atualmente, essa música não é interpretada de forma alguma, pois nem os cantores dramáticos, nem os encenadores e nem os regentes de orquestra conhecem as relações estabelecidas entre o gesto e a música. A total ignorância em matéria de plasticidade que caracteriza tão bem os atores líricos de nossa época constitui uma verdadeira profanação da arte musical-cênica. Os cantores podem, com absoluta impunidade, caminhar e gesticular em cena sem prestar nenhuma atenção à métrica e muito menos a qualquer dinâmica ou variação executada pela orquestra; os *crescendo*, *decrescendo*, *accelerando* e *rallentando* não encontram em seus gestos uma justa correlação. Eu não sugiro uma interpretação plástica calculada, raciocinada dos ritmos musicais – aquela que, infelizmente, é exercida por alguns cantores através de uma pantomima exagerada e ultrajante –, mas um tipo de *transformação* puramente *instintiva* dos movimentos sonoros em movimento corporais que apresentaremos logo mais.

⁵ Referência à *Gesamtkunstwerk*, a “obra de arte total”.

Os escritores, poetas, músicos e pintores não podem exigir de seus intérpretes o conhecimento das relações entre os movimentos no tempo e no espaço, uma vez que esse conhecimento só poderá ser desenvolvido através de estudos especiais. Alguns poetas e pintores possuem, sem dúvida, um conhecimento inato dos ritmos espaciais, tais como Hugo von Hofmannsthal e o figurinista da montagem de Elektra encenada na Casa de Ópera de Viena – criador de uma escadaria monumental sobre a qual artistas pouco familiarizados com as noções mais elementares de equilíbrio moviam-se com uma deplorável falta de leveza –; e também o esteta Adolphe Appia, cujo notável ensaio *Die Musik und die Inszenierung*⁶ deverá se tornar um guia para todos os encenadores de teatro. No entanto, a maior parte dos compositores escreve obras de música plástica sem saber se ela será suscetível de ser realizada plasticamente e sem ter experimentado, eles mesmos, as leis da gravidade, do dinamismo e do movimento corporal. E é por isso que a unidade clássica da obra musical dramática, a fusão entre o Gesto, a Palavra e a Música, é atualmente impossível de ser realizada; pois se a Música e a Palavra, se a Palavra e o Gesto se encontram estreitamente unificados, não existe nenhuma comunicação entre o Gesto e a Música, e essa comunicação só poderá ser estabelecida pela educação que eu preconizo.

Os artistas sinceros, enamorados da perfeição e buscadores do progresso, podem e devem estudar seriamente a grave questão que eu vos apresento. Quanto a mim, fortalecido pelas minhas experiências inúmeras vezes refeitas e absolutamente confiante em ideias cuidadosamente pensadas e refletidas com maturidade, resolvi consagrar a minha vida ao ensino do ritmo, persuadido de que, graças a ele, o homem poderá reaver os meios naturais de autoexpressão e, ao mesmo tempo, a plenitude de suas capacidades motoras, e a arte poderá entrever novas gerações cultivadas pela devoção à harmonia, à saúde física e moral, à ordem, à Beleza e à Verdade.

Referências

- APPIA, Adolphe. A música e a encenação [1899] - parte 1. Trad. por Flávio Café. *Dramaturgias*, v.1, n. 2-3, p. 336-366, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/8777>
- APPIA, Adolphe. A música e a encenação [1899] - parte 2. Trad. por Flávio Café. *Dramaturgias*, v.1, n. 4, p. 158-201, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/8527>
- JAQUES-DALCROZE, Émile. L'Éducation par le Rythme. *Le Rythme*, v. 1, n. 7, p. 63-70, 1909.
- JAQUES-DALCROZE, Émile. *Méthode Jaques-Dalcroze – Gymnastique Rythmique*. Paris/Neuchâtel/Leipzig: Sandoz, Jobin & Cie., 1906.

⁶ “A música e a encenação”, texto original de 1899, traduzido para o português por Flávio Café e publicado na revista *Dramaturgias* (APPIA, 2016; 2017).