

ISSN 2317-9937

Revista

Vórtex

VortexMusicJournal

v.4 n.1
jun.2016

www.RevistaVortex.com

Universidade Estadual do Paraná

Escola de Música e Belas Artes do Paraná

Editores

Dr. Felipe de Almeida Ribeiro (Unespar/Embap)

Dr. Fabio Scarduelli (Unespar/Embap)

Corpo Editorial

Dra. Catarina Domenici (UFRGS)

Dr. Dániel Péter Biró (University of Victoria, Canadá)

Dr. Fábio Poletto (Unespar/Embap)

Dr. Flo Menezes (Unesp)

Dr. Gabriel Mălăncioiu (West University of Timișoara, Romênia)

Dr. Rodolfo Coelho de Souza (USP)

Corpo Consultivo Internacional

Dr. Andrew Schloss (Canadá, University of Victoria)

Dra. Annie Yen-Ling Liu (China, SooChow School of Music)

Dra. Beatriz Ilari (Estados-Unidos, USC Thornton School of Music)

Mr. Cort Lippe (Estados-Unidos, State University of New York at Buffalo)

Dr. David Cranmer (Portugal, Universidade Nova de Lisboa)

Dr. Edson Zampronha (Espanha, Music Conservatory of Asturias)

Dr. Gyula Csapó (Canadá, University of Saskatchewan)

Dra. Iracema de Andrade (México, Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes)

Dr. James Currie (Estados-Unidos, State University of New York at Buffalo)

Dr. Jeffrey Stadelman (Estados-Unidos, State University of New York at Buffalo)

Dr. John Bacon (Estados-Unidos, SUNY Fredonia)

Dr. Jonathan Goldman (Canadá, Université de Montréal)

Dra. Luciane Cardassi (Canadá, Banff Center)

Dra. Maria do Amparo Carvas Monteiro (Portugal, Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra)

Dra. Miriam Escudero (Cuba, Colegio Universitario San Gerónimo de la Habana. Universidad de la Habana)

Mr. Olivier Pasquet (França, IRCAM)

Dra. Sara Carvalho (Portugal, Universidade de Aveiro)

Dr. Victor Rondón (Chile, Facultad de Artes de la Universidad de Chile)

Dr. Yi-Cheng Daniel Wu (China, SooChow School of Music)

Corpo Consultivo Nacional

Dr. Acácio Piedade (UDESC)

Dra. Adriana Giarola Kayama (Unicamp)

Dr. Álvaro Borges (Unespar/Fap)

Dr. André Egg (FAP)

Dra. Anete Weichselbaum (Unespar/Embap)

Dra. Any Raquel de Carvalho (UFRGS)

Me. Bryan Holmes (Unirio)

Dr. Carlos Yansen (Unespar/Embap)

Dra. Cristiane Otutumi (Unespar/Embap)

Dr. Didier Guigue (UFPB)

Dr. Diósnio Machado Neto (USP)

Dra. Elisabeth Seraphim Prosser (Unespar/Embap)

Dra. Elke Beatriz Riedel (UFRN)

Dr. Fernando Iazzetta (USP)

Dr. João Pedro Oliveira (UFMG)

Dra. Jusamara Souza (UFRGS)

Dra. Laize Guazina (FAP)

Dr. Luiz Guilherme Goldberg (UFPel)

Dra. Maria Lúcia Pascoal (Unicamp)

Dr. Maurício Orosco (UFU)

Dr. Orlando César Fraga (Unespar/Embap)

Dr. Paulo Castagna (UNESP)

Dr. Paulo de Tarso Salles (USP)

Dra. Renate Weiland (Unespar/Embap)

Dr. Rodolfo Caesar (UFRJ)

Dra. Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)

Dr. Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo (UDESC)

Dr. Tadeu Taffarello (UEL)

Dra. Teresinha Prada (UFMT)

Dra. Viviane Beineke (UDESC)

Revista Vórtex (ISSN 2317-9937) é um periódico online de acesso livre da Escola de Música e Belas Artes do Paraná – Universidade Estadual do Paraná (Curitiba, Brasil).



Universidade Estadual do Paraná

Antonio Carlos Aleixo | Reitor

Antonio Rodrigues Varela Neto | Vice-Reitor

Escola de Música e Belas Artes do Paraná

Marco Aurélio Koentopp | Diretor

Solange Pitangueira | Vice-Diretora

Pós-Graduação e Pesquisa da EMBAP

Jaira Perin | Coordenadora

Design das capas

Núcleo de Comunicação da Embap | NuCom

Rua Comendador Macedo 254

Curitiba PR, 80060-030

(41) 3026-0029

www.embap.br

Acesso gratuito na internet

www.revistavortex.com

info@revistavortex.com

<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/index>

Catálogo na publicação elaborada por Mauro Cândido dos Santos – CRB 1416-9ª

REVISTA VÓRTEX: Revista Eletrônica de Música – v.4 n.1, maio 2016 –
Curitiba: Universidade Estadual do Paraná, Escola de Música e Belas Artes
do Paraná, 2016.

206p. : il. ; 29,7 x 21 cm.

Semestral

ISSN: 2317-9937

1. Música – Periódicos I. Universidade Estadual do Paraná II. Escola de
Música e Belas Artes do Paraná

Editorial

Fabio Scarduelli | Felipe de Almeida Ribeiro | Editores

Universidade Estadual do Paraná (Brasil)

Escola de Música e Belas Artes do Paraná

Temos o prazer de apresentar o primeiro número da Revista Vórtex de 2016 (volume 4, número 1). A publicação conta com trabalhos recebidos e avaliados no decorrer do primeiro semestre do ano. Como novidade, seguindo as tendências das revistas eletrônicas atuais, os artigos avaliados e aprovados são agora imediatamente publicados, antes mesmo do fechamento do número. Tal processo agiliza não apenas a publicação para os autores, mas colabora sobretudo com uma divulgação mais imediata das pesquisas para os leitores e pesquisadores, que podem ter um acesso mais rápido, proporcionando um diálogo mais condizente com a velocidade da informação dos dias atuais. Entretanto, continuamos com o compromisso de fechar cada edição semestralmente, dentro dos prazos estipulados (julho e dezembro).

O presente número, resultante de chamada aberta, conta com 9 artigos e 1 partitura. No primeiro artigo, Eduardo Paes Barretto Filho, da Universidade de Aveiro (Portugal), discute o ensino de instrumentos musicais a partir de um novo paradigma, visando assegurar autonomia e respeito à identidade de cada estudante. Em seguida, Demóstenes Dantes Vieira e Luan Talles de Araújo Brito, ambos da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, abordam o Forró Eletrônico em uma reflexão teórico-epistemológica. Já Gustavo Angelo Dias (da Universidade Federal de Pelotas) e Helena Jank (da UNICAMP) apresentam uma tradução comentada do prefácio aos *Cento Concerti Ecclesiastici* (1602) de Lodovico da Viadana (1564-1645) e refletem sobre a influência dessa obra na música do período barroco. Em seguida, Rafael Thomaz (UNICAMP) e Fabio Scarduelli (UNESPAR/EMBAP) apresentam um perfil histórico, principais interesses e expectativas profissionais de estudantes de violão popular da UNICAMP, com o intuito de utilizar tais dados para a construção de uma proposta de curso. Victor de Resende, da Universidade Federal de Minas Gerais, analisa algumas performances de grupos de rock brasileiros dos anos de 1970 a partir das capas de seus discos. A hipótese é a de que os

encartes são elementos importantes na estética do gênero. Edson Hansen Sant’Ana, da Universidade Estadual Paulista e do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Mato Grosso, trata de questões e problemas que concernem à atuação da musicologia na atual conjuntura brasileira. Fabio Poletto, da Universidade Estadual do Paraná, analisa do ponto de vista histórico o cenário musical brasileiro do final da década de 1960, com ênfase na trajetória de Tom Jobim. Lurian José Reis da Silva Lima (Universidade Federal do Paraná) apresenta uma abordagem etnomusicológica da obra Mazurka-Choro de Villa-Lobos no contexto da trajetória artística e social de seu compositor. Por último, André Sinico e Cristina Gerling (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) apresentam pesquisa que explora a rede de ações do intérprete que tangem a performance do flautista, em especial na obra *Prélude à l’après-midi d’un faune* de Claude Debussy.

A partitura que a Revista Vórtex publica nesse número trata-se de *Ciclo Hápticos*, para quinteto de sopros, de Jorge Luiz de Lima Santos, da Universidade Estadual de Campinas. Junto da partitura há um memorial descritivo de seu processo composicional e áudio da obra.

Desejamos a todos uma ótima leitura.

Editores

Pela promoção de performers autônomos

abordagens alternativas para um novo paradigma no ensino de instrumentos musicais¹

Eduardo Paes Barretto Filho²

Universidade de Aveiro | Portugal

Resumo: O ensino formal de instrumentos musicais ainda está bastante vinculado a um paradigma didático que se alicerça na repetição mecânica e na formatação de estereótipos, amiúde alheios às motivações internas dos alunos. Essa abordagem invariavelmente estabelece poucas conexões com outras subdisciplinas da área da Música. Diante desse quadro, o presente trabalho propõe-se a discutir acerca de abordagens e ferramentas pedagógicas, baseadas nos princípios de problematização e estímulo à criatividade. Incentivando a adoção de uma postura criticamente ativa e de decisões tomadas de forma refletida e consciente, visa-se assegurar a autonomia e o respeito à identidade de cada estudante enquanto objetivos de primeira ordem, articulando tanto suas preferências estéticas quanto suas aptidões técnicas, para que elas possam protagonizar a construção de seus próprios saberes. Almeja-se ainda diluir a dicotomia entre o processo de aprendizagem e a performance “propriamente dita”, propondo antes que ambas as formas estão inseridas em um mesmo contínuo. Destarte, questões

¹ *For the promotion of autonomous performers: alternative approaches to a new paradigm in instrumental musical teaching*. Submetido em 08/11/2015. Aprovado em: 01/05/2016.

² Eduardo Barretto é graduado em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil) e mestrando pela Universidade de Aveiro. No âmbito acadêmico, vem desenvolvendo pesquisas onde reflete acerca dos processos de fazer artístico e suas implicações nas relações dos agentes envolvidos. Dentre seus trabalhos artísticos, destacam-se a idealização e realização do recital-palestra "Villa-Lobos: obra integral para violão solo", do espetáculo músico-performativo "Homero: o contador épico", e de um ciclo de concertos-didáticos com turnê nos subúrbios metropolitanos da cidade de Belo Horizonte, viabilizando assim a descentralização ao acesso à cultura de financiamento público. Atua como professor de violão desde 2008. E-mail: dudubarretto@gmail.com

concernentes aos aspectos do “como” e “porquê” tornar-se-ão tão relevantes quanto “o que” se realiza. Para a realização da parte empírica da pesquisa, este estudo utilizou o método de investigação-ação educacional, que contou com a colaboração de seis violonistas estudantes provenientes de instituições universitárias brasileiras e portuguesa. Os resultados obtidos a partir do consenso intersubjetivo entre os agentes envolvidos (aluno e professor) naquele contexto específico, constituem possibilidades de experimentar outras maneiras de se ensinar instrumentos musicais no âmbito das instituições formais.

Palavras-chave: ensino de instrumento musical, autonomia na performance musical, identidade estética, criatividade.

Abstract: The formal teaching of musical instruments is commonly linked to a didactic paradigm based on mechanical repetition and formation of stereotypes, often without considerations of the student's inner motivations. This approach invariably fails to establish sufficient connections with other sub-disciplines within the area of Music. Given the situation, this paper intends to discuss alternative approaches and pedagogical tools for instrumental practices, based on the principles of questioning and stimulating creativity. By encouraging the adoption of an active and critical role, beyond reflected and conscious decisions, the aim is to ensure the autonomy and respect to the identity of each student as primary goals by articulating both their aesthetic preferences and their technical skills, thus enabling them to participate in the construction of their own knowledge. Furthermore, we intend to dilute the dichotomy between the learning process and performance itself – often regarded only as the final product, created in public –, by proposing that both forms are inserted in the same continuous. Thus, issues related to musical aspects of “how” and “why” will become as relevant as “what” is done musically. Regarding the empirical aspect of the investigation, the method of action research was applied with the collaboration of six guitarists students from Brazilian and Portuguese universities. The results obtained by inter-subjective consensus in that particular context aims to serve as opportunities to experiment other ways of teaching musical instruments in the context of formal institutions.

Keywords: musical instrument teaching, autonomy in musical performance, aesthetic identity, creativity.

Este trabalho, inscrito no âmbito da educação formal de instrumentos musicais, fundamenta-se nos princípios de autonomia (FREIRE, 1998) e de respeito à identidade musical (GAUNT et al., 2012; JØRGENSEN, 2009; PERKINS, 2012) de cada aluno, considerando a importância primordial de facultar que os formandos protagonizem a construção de seus próprios saberes (LOURO, 2003).

Gilvano Dalagna (2013) sintetiza algumas das características que compõem o paradigma corrente no ensino da performance musical nos cursos superiores: o processo de ensino-aprendizagem está muito voltado ao desenvolvimento técnico e interpretativo “virtuosístico” de um determinado repertório; as aspirações pessoais dos discentes não constituem o foco principal; ao invés, o programa de aula é mais centrado nos objetivos dos professores, dando pouco estímulos aos estudantes expressarem suas próprias ideias e explorarem abordagens criativas e improvisatórias; há poucas oportunidades de integração profissional; o desenvolvimento da autonomia não é o objetivo principal.

O presente artigo integra uma investigação de maior envergadura, resumindo alguns dos pontos que são desenvolvidos de forma mais pormenorizada em minha dissertação de mestrado. As questões aqui tratadas refletem inquietações pessoais, surgidas dos conflitos entre minha instrução formal e a vivência profissional enquanto professor de instrumento.

MÉTODO

Aplicando o método de investigação-ação educacional (BARBIER, 2004; THIOLLENT, 2002), achei que seria mais prolífico desenvolver o assunto em colaboração com seis violonistas oriundos dos cursos superiores em Música das seguintes instituições: Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Estadual de Minas Gerais (ambas brasileiras), e Universidade de Aveiro (Portugal). Destarte, as múltiplas perspectivas advindas do tecido polifônico aí emergente contribuiriam para enriquecer o panorama da discussão. A contribuição destes participantes operaram em duas etapas:

- (1) através de entrevistas semiestruturadas aplicadas em duas sessões, para o delineamento dos problemas e objetivos;
- (2) trabalhando, conjuntamente a cada um deles, duas peças livremente escolhidas pelos mesmos. Nesta fase, buscou-se vislumbrar algumas estratégias para solucionar os problemas anteriormente levantados.

Todos os encontros foram registrados áudio-visualmente, com o devido consentimento, para posterior análise.

Nas sessões práticas, intentou-se realizar uma articulação entre aquilo que normalmente é entendido por “aula de instrumento” e outras disciplinas (tais como História, Análise, Harmonia, Contraponto, Orquestração, Música em Conjunto, Regência, Pedagogia, Técnicas de Gravação) que, na estrutura curricular da maioria das escolas de música, são habitualmente tratadas separadamente, em compartimentos estanques (ESPERIDIÃO, 2002). Ecoa-se assim a provocação feita por Fausto Borém, ao clamar por uma pedagogia mais dinâmica e transversal:

Como o professor especializado em *performance* poderia ministrar suas aulas integrando esses dois lados [prático e teórico] da música? *Performance* e História da Música, *Performance* e Análise Musical, *Performance* e Comportamento Motor, *Performance* e a própria Educação Musical são apenas algumas das interfaces de que o professor pode lançar mão para tornar a experiência do aprendizado musical mais significativa e duradoura (2006, p. 47).

Além da discussão em torno da interpretação da obra, envolvendo aspectos de concepção, metodologia de trabalho e percepção, também propus a alguns participantes que eles realizassem, com o auxílio de um material didático específico³, “improvisações semiestruturadas” a partir de elementos recortados do próprio repertório (SANTIAGO, 2006). Ou seja, em um primeiro momento os alunos identificavam e abstraíam alguns padrões (métricos, escalares, estruturais, fraseológicos, planos sonoros, ostinatos rítmicos do *groove* de acompanhamento) constitutivos do material musical da peça. Numa segunda fase, eles os transformavam (variando ritmo, dinâmica, agógica, articulação, timbre, contorno melódico, intervalos harmônicos) e / ou os contrastavam com materiais distintos.

PANORAMA: LEVANTAMENTO DOS PROBLEMAS

Ao cruzar as impressões declaradas pelos intervenientes com estudos da recente produção da literatura especializada no assunto, tentou-se esboçar características do cenário atual do ensino de instrumentos musicais em instituições formais.

O participante Samuel⁴ declarou que o programa de seu curso exigia o seguinte repertório durante o primeiro semestre: uma peça renascentista, uma obra de Bach (suíte ou equivalente), três estudos do Classicismo / Romantismo, um estudo de Villa-Lobos, uma peça brasileira e uma peça do século XX ou XXI. O comentário de Samuel parece estar em íntima ressonância com o resultado obtido por Fabio Scarduelli e Carlos Fiorini no artigo “O violão na universidade brasileira: um diálogo com docentes através de um questionário” (2015). Nesse estudo, que contou com a adesão de

³ Refiro-me ao “Violar” (2006), de Teodomiro Goulart. Detive-me a descrever e apresentar as implicações provenientes da utilização desta caixa de ferramentas pedagógicas no trabalho “O ‘Violar’ na promoção da autonomia na preparação de performance para guitarrista” (Barretto and Vilnei 2015).

⁴ Os nomes reais de todos os participantes foram substituídos pelos fictícios Clarissa, Fernando, Gilberto, João, Mariano e Samuel, como procedimento de sigilo para resguardar o anonimato deles.

professores representantes de 95,4% das universidades públicas brasileiras que possuem o curso de violão, revelou-se que dos dezenove compositores mais recorrentemente contemplados no repertório do curso, somente um ainda está vivo, quatorze eram europeus, e todos eles remontam à tradição estética da dita “música clássica”. Ou seja, o núcleo do conteúdo destes cursos está centrado no cânone do repertório erudito, com ênfase na modalidade solista. Para Mariano essa tendência é bem flagrante ao ponderar que “o nome do curso é ‘Música’, mas deveria chamar-se ‘Música Clássica’” (2015 entr.).

Todavia, são esses mesmos alunos que questionam a pertinência de terem que invariavelmente se submeter a este crivo hegemônico: “Por que eu vou estudar uma suíte de Bach que é tão complexa, tão difícil, e que às vezes não vou ter oportunidade de tocar para ninguém?” (FERNANDO, 2015 entr.). O participante Gilberto ainda vai além ao atentar aos desafiantes obstáculos de se inserir no atual mercado de trabalho, cujas demandas estão mudando rapidamente e que, devido à sua saturação, apenas consegue absorver um reduzido número de performers com carreiras voltadas exclusivamente à atuação como solistas. Esta opinião é embasada por Dawn Bennett (2007) ao remeter para outro estudo cujos resultados revelam que somente 6% dos músicos graduados subsistem exclusivamente por meio de performances (e constata que este resultado torna-se ainda mais reduzido quando circunscrito ao âmbito da música clássica). A investigadora alerta ainda para a tendência, cada vez mais galopante, de profissionais com perfis multifacetados em contraposição à especificidade.

Em outro momento, Gilberto observa também outro descompasso do ensino acadêmico, que insiste em negligenciar o universo da música popular. João corrobora este ponto de vista: “Eu acho que existe uma complicação porque a faculdade não está embutida no meio social dela [...]. A sensação que dá é que ela está estruturada em um padrão antigo, ligado à música de conservatório, algo bem engessado” (2015). Parece, portanto, que as seguintes colocações são dignas de consideração:

[...] em cursos de música universitários ainda se perpetua um repertório distante da realidade do aluno. [...] Dessa forma, percebemos a tensão em torno da legitimidade dos saberes, da seleção cultural, do debate sobre os critérios que as instituições utilizam para contemplar determinados repertórios e excluir outros (REQUIÃO, 2002, p. 62).

[...] a variedade de perfis que se desenvolve durante um curso, assim como as oportunidades reais de trabalho, não condiz com cursos rígidos. Não são todos os estudantes que desenvolvem, durante a graduação, perfil de concertista, que venham a subsistir desta atividade, e os cursos não podem ignorar este relevante dado (SCARDUELLI; FIORINI, 2013, p. 218).

Fernando e Mariano, alunos em contextos distintos, revelam que já tiveram escolhas interditadas na disciplina “Música em Conjunto” ao proporem estudar, respectivamente, peças de autoria própria e de Astor Piazzolla. Eles reportaram que seus professores alegaram que tais obras “não eram adequadas ao programa”. Estas situações sugerem que a democratização das relações humanas e o questionamento das formas hierarquizadas e imobilizadas parecem não constar como aptidões

prioritárias no programa do curso. O que mais surpreende entretanto é averiguar que eles estão inseridos em pleno âmbito universitário – que (conforme o próprio nome já evoca) deveria ser um ambiente receptivo à pluralidade e à novidade, aberto a desenvolver pensamento crítico e a questionar paradigmas. Ainda mais se considerarmos um curso onde são formados artistas, parece que o estímulo – e não o tolhimento – à imaginação deveria ser uma das principais preocupações. Fernando queixa-se de episódios como estes, em que comportamentos rígidos podam a liberdade criativa, atuando prejudicialmente na contribuição da homogeneização ao invés de evidenciar as idiossincrasias que destacam a individualidade de cada um.

O aluno chega à universidade carregando um capital cultural específico acumulado durante sua trajetória, contendo componentes trazidos de um meio musical distinto, que muitas vezes vão entrar em choque com os valores defendidos pela cultura acadêmica (LOUREIRO, 2002, p. 6).

Entretanto, o choque ao capital cultural do aluno mencionado por Eduardo Loureiro não se limita apenas à escolha do repertório. José Alberto Salgado (2005) subscreve que há uma série de saberes e operações que, a despeito de constituírem a atividade musical dos agentes, não estão escalados como objeto de estudo formal, o que gera uma falta de correspondência e parcial isolamento nas atividades oferecidas pelo curso de Música face ao mundo profissional. É o caso de Clarissa que, reconhecendo algumas lacunas não preenchidas em sua formação, menciona sua vontade de desenvolver a competência de improvisar e diz: “acho que falta aqui [no curso] uma cadeira que dê para o pessoal se soltar” (2015 entr.).

Fernando também deixa a impressão de que o espaço para tomar decisões interpretativas pouco ortodoxas é deveras exíguo, mesmo quando elas são deliberadamente refletidas e não simplesmente fortuitas ou condicionadas por limitações. Mariano parece concordar com isto quando denuncia situações em que a identidade estética do aluno é recalcada por ditames imperativos em que a avaliação atua como ferramenta de coerção:

[...] sinto-me completamente preso e frustrado porque quando nós fazemos isso e levamos a exame, os professores não gostam e dão-nos má nota, e depois a justificação é exatamente essa. [...] Eu faço assim não é porque eu não saiba, é porque eu gosto. E estou um bocado limitado por isso... (2015 entr.).

Parece-me que esse quadro de violência simbólica, advertido por Pierre Bourdieu (1989) quando estabelecem-se relações opressoras de aprendizagem no seio de certos sistemas, também pode ser relacionado àquilo que Susana Sardo (2013) designa como colonialidade do saber, isto é, a imposição de um poder intelectual que determina uma dada forma de pensamento em detrimento das demais. Assim, é premente refletir-se não só sobre quais são os papéis desempenhados pela dimensão estética, como também as implicações éticas em nosso *musicar* (SMALL, 1999). Afinal, como bem pondera Tomás

Silva, “não há poética que não seja, ao mesmo tempo, também uma política” (Silva 1999, 126 *apud* Loureiro 2002, 157).

Todas estas situações confluem e desembocam na reflexão de outra questão essencial: que processos estão na base da capacitação pedagógica dos professores de instrumento? Helena Gaunt (2009) aponta que, no contexto aqui abordado, apenas um pequeno número do atual corpo docente foi devidamente qualificado durante sua formação para lecionar. Entretanto, a ordem instituída pelo princípio capitalista caracteriza-se pela abissalidade dos saberes e pela dependência de uma microfísica baseada no capital. Como o ensino vem sendo uma modalidade profissional que garante maior estabilidade na remuneração, o que efetivamente ocorre é então que grande parcela dos músicos profissionais também contam com a atividade docente para rentabilizar seus recursos financeiros (BENNETT, 2007). Resultante desta conjuntura, Maura Penna (2007) diz que o ensino tradicional de música reproduz não só um fazer musical estereotipado como também um modelo implícito de ensino onde, carente de reflexão crítica, se costuma “ensinar como se foi ensinado”. O impasse incide no fato que tal modelo é bastante restrito e obsoleto quando comparado às multifacetadas demandas atuais.

[...] a formação do professor não se esgota apenas no domínio da linguagem musical, sendo indispensável uma perspectiva pedagógica que o prepare para compreender a especificidade de cada contexto educativo e lhe dê recursos para a sua atuação docente e para a construção de alternativas metodológicas (PENNA, 2007, p. 53).

Frente a este fenômeno cíclico, cujo efeito é também a própria força motriz que novamente o retroalimenta, talvez uma alternativa mais viável e em sintonia com a vigente condição socioeconômica seja a dissolução da dicotomia professor-performer, por meio da atuação de um agente híbrido que seja capaz de transitar em ambas vertentes (CIOTTI, 2014).

PRÁTICAS E RESULTADOS

Para desenvolver o trabalho de estudo das peças em parceria com os participantes desta pesquisa, atentei-me aos cinco traços que Edson Figueiredo (2014) sugere como característicos de professores preocupados com a autonomia do aluno: (i) despertar o engajamento em uma atividade por meio da valorização dos recursos motivacionais internos dos alunos, elaborando atividades baseadas nos interesses, preferências, senso de desafio, competência e escolha dos alunos; (ii) justificar a realização das atividades por meio de explicações lógicas, utilidade, benefício e importância pessoal, promovendo a identificação do aluno e facilitando a internalização; (iii) utilização de uma linguagem informativa e flexível na comunicação, comentando o progresso dos alunos e responsabilizando-os na resolução dos seus próprios problemas durante o processo aprendizagem; (iv) atitude de respeito para

com o ritmo de aprendizagem do aluno, sem exercer pressão para alcançar os resultados esperados dentro de um determinado tempo; (v) reconhecimento e aceitação das reações negativas dos alunos como uma forma de compreender a situação e aprimorar a atividade.

Em consenso, cada um dos participantes e eu achamos que seria mais proveitoso trabalhar a partir de problematizações que correspondessem às suas dificuldades e objetivos. Isto é, questões como “onde se quer chegar?”, “o que falta para atingir este estágio?” e “como alcançar este objetivo?” impeliam que os alunos trabalhassem o pensamento reflexivo, aumentando sua propriocepção ao identificarem seus anseios, potencialidades, limitações, aptidões, dificuldades. Mas estas mesmas perguntas, aplicadas no contexto das peças musicais estudadas, também serviam para sensibilizar suas percepções, principalmente as auditiva, cinestésica e psíquica, de modo que eles sozinhos pudessem doravante autogerir se o resultado sonoro, o nível do tônus muscular/postural, e o nível de concentração, respectivamente, correspondiam a seus planos.

Aparentemente sintomático foi o fato da chamada “técnica pura”, comentada por quase todos os colaboradores, denotar uma compreensão fragmentada do fazer musical uma vez que, a despeito da produção sonora da prática, eles não lhe atribuíam o status de “música”. Isto é, os sons daí decorrentes emergiam apenas como mera consequência secundária e indireta. A maior parte deles tampouco se sentia intrinsecamente motivada com estes exercícios, senão como um meio necessário para o adestramento do aparato motor.

Avesso a esta surpreendente dicotomia entre o processo de aprendizagem e a performance pública, espécie de *hubris* da expressão “treino é treino, jogo é jogo”, intentei contrapô-lo a partir da consideração que Johann Sebastian Bach deixou no frontispício da versão manuscrita de suas “Invenções e Sinfonias a 2 e 3 vozes, BWV 772-801” (s.d.), onde propõe que as competências de instrumentista e compositor deveriam ser trabalhadas conjuntamente. De maneira análoga, indaguei então quais seriam as maneiras de convergir os exercícios de aquecimento ao estudo das peças almejadas. Por outras palavras, como fazê-los objetivar não somente o controle mecânico necessário para a execução musical, senão propiciar também – e desde o primeiro momento – a assimilação dos aspectos áudio-cognitivo, de uma forma que estimularia a expressão criativa?

Segundo John Rink (2007), o aprofundamento da consciência relativa à peça pode aumentar a segurança, atenuando os efeitos de ansiedade na performance. Isso porque a memória cognitiva passaria a atuar de forma mais operante, associando-se à cinestésica, auditiva e visual. Maximizar o conhecimento do material utilizado em cada trecho não somente teria serventia para o intérprete resolver problemas de em eventuais lapsos de memória, como ainda daria mais liberdade para ornamentar e jogar com outras variações em momentos de *ritornellos* e *cadenzas*, por exemplo. Portanto, ele argumenta que as ferramentas analíticas envolvidas neste procedimento não são concebidas de

forma independente, para só então serem aplicadas à interpretação, senão que elas já são parte integral do processo performativo. Logo, elas atuam como “técnicas beneficiárias”, na medida em que não são “consideradas como finalidade, mas sim como um meio de enriquecer a consciência do processo musical” (2007, 31).

O ato de intencionalmente se apropriar de elementos da obra e, a partir deles, elaborar “arranjos”, fez com que os alunos adquirissem um maior grau de identificação com o resultado obtido, além de instigar o aspecto lúdico decorrente de uma atitude exploratória. Este tipo de atividade é preconizado por Flavio Barbeitas (2000), que aponta que a desconstrução e a recriação deveriam ser dois procedimentos imprescindíveis em todo e qualquer processo de interpretação de uma obra, e por Ana Lúcia Louro e José Aróstegui, ao dizerem que “faz parte da tarefa dos professores de instrumento fornecer aos estudantes as ferramentas para desconstruir suas músicas favoritas” (2004, p. 52) de modo que eles as sintam como parte deles mesmos. Cecília França respalda os benefícios de confluir interpretação e composição musical, podendo esta otimizar inclusive a qualidade daquela:

A empatia com estilos preferidos pode permitir um envolvimento maior dos componentes intuitivos e assimilativos na performance. Não é surpreendente que, em vários casos, os alunos tenham tocado suas composições de uma maneira mais sensível e musicalmente consistente do que as peças de seu repertório tradicional de piano. Ao executar suas próprias composições, eles estão tocando algo tecnicamente apropriado para seus dedos e expressando seu próprio pensamento musical, com suas formas, expressividade e significado: eles têm a oportunidade de “falar” por eles mesmos (2000, p. 58).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando os conteúdos, prazos e meios avaliativos já são previamente estabelecidos, independente de um acordo mútuo e desconsiderando as particularidades de cada aluno, o processo ensino-aprendizagem tende a ser hierárquico e impositivo. Portanto, o resultado daí emergente talvez se aproxime mais de uma “execução”, no sentido de uma reprodução mecânica e irrefletida, do que de uma interpretação, onde o performer realiza uma peça em conformidade com sua concepção pessoal (LOPES, 2010).

Ainda que respostas prontas possam eventualmente dar resultados mais imediatos, suas consequências a longo prazo também podem ser extremamente perniciosas, pois dificilmente elas proporcionarão que o aluno pense por si só, tornando-se independente. Leandro Karnal reforça esta posição:

[...] o conhecimento é fruto do esforço, do contínuo aperfeiçoamento, da luta pelo esclarecimento. Tomar o conhecimento pronto e maduro não é o verdadeiro conhecimento, mas apenas a vaidade de possuí-lo. Esse é o outro e fundamental erro: o atalho. Sem luta interna, sem guerra consigo (física e psíquica), o conhecimento é vazio. O saber nasce dessa

luta e não do conhecimento em si. O caminho é o conhecimento. A luta por saber é o saber (2014).

Fora isso, as respostas operam numa economia normativa cuja oposição binária entre “certo” e “errado” pode inclusive acarretar numa tensão psicossomática advinda da pressão em cumprir ordens externas e heterônimas. Indagações e diálogos, por sua vez, estimulam um comportamento mais gerativo, em que o pensamento divergente desabrocha uma miríade de possibilidades insuspeitas do que “pode ser”. Assim, a minha experiência mostra-me que esta abordagem pode estimular o aluno a sair de sua zona de conforto, onde informações pré-digeridas são recebidas passivamente, passando a outro campo em que o debate de ideias contribui para aguçar suas percepções e sedimentar seus conceitos de forma consistente e bem fundamentada. Algo que é corroborado por Paulo Freire (1998), ao advertir que a curiosidade do educando não deve ser “castrada” em nome da eficácia da memorização mecânica do ensino dos conteúdos, numa espécie de domesticação de sua capacidade de aventurar-se.

Em suma, vislumbro o professor de instrumento enquanto um agente “facilitador”, que ajuda o aluno a atingir seus objetivos, e não alguém que manipula o talento deste a partir de um juízo estético unívoco e preteritamente encerrado. Ou, como sustenta Ana Lúcia Louro, parece ser mais rico estabelecer “um diálogo com os repertórios das vivências dos alunos, não considerando que o programa de estudo esteja estabelecido totalmente de forma apriorística pela tradição ‘clássica’ de ensino” (2003, p. 51) de instrumentos.

REFERÊNCIAS

- BACH, Johann Sebastian. *15 Sinfonias, BWV 787-801 manuscritos*. H. G. M. Darnköhler (copyist), , [s.d.].
- BARBEITAS, Flavio Terrigno. *Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia*. Revista de Performance Musical, v. 1, p. 89–97, 2000.
- BARBIER, René. *A pesquisa-ação*. (Série Pes ed. Brasília: Liber Livro Editora, 2004.
- BARRETO, Eduardo; VILNEI, João. 2015. *O “Violar” na promoção da autonomia na preparação de performance para guitarristas*. Em Proceedings of the IV Symposium on the Paradigms of Teaching Musical Instruments in the 21th Century, 28. Évora.
- BENNETT, Dawn. *Utopia for music performance graduates. Is it achievable, and how should it be defined?* British Journal of Music Education, v. 24, n. 2, p. 179–189, 2007.
- BORÉM, Fausto. *Por uma unidade e diversidade na pedagogia da performance*. Revista da ABEM, 14, p. 45–54, mar. 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989.
- CIOTTI, Naira. *O professor-performer*. Natal: EDUFRN, 2014.
- CLARISSA. *Encontros realizados nos dias 29 de abril e 19 de maio*. Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal,

2015.

DALAGNA, Gilvano. *Promoção da autorrealização em estudantes do ensino superior como estratégia para a otimização da performance musical*. Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança, v. 2, n. 2, p. 88–97, 2013.

ESPERIDIÃO, Neide. *Educação profissional: reflexões sobre o currículo e a prática pedagógica dos conservatórios*. Revista da Abem, n. 7, p. 69–74, set. 2002.

FERNANDO. *Encontro realizado no dia 04 de março*. Residência do entrevistado, Belo Horizonte, Brasil, 2015.

FIGUEIREDO, Edson. *Controle ou promoção de autonomia? Questões sobre o estilo motivacional do professor e o ensino de instrumento musical*. Revista da ABEM, 22, p. 77–89, 2014.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. *Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica*. Per Musi, v. 1, p. 52–62, 2000.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 9ª edição ed. São Paulo: Paz e Terra S.A., 1998.

GAUNT, Helena. *One-to-one tuition in a conservatoire: the perceptions of instrumental and vocal students*. Psychology of Music, v. 38, n. 2, p. 178–208, 2009.

GAUNT, Helena et al. *Supporting conservatoire students towards professional integration: one-to-one tuition and the potential of mentoring*. Music Education Research, v. 14, n. 1, p. 25–43, 2012.

GILBERTO. *Encontro realizado nos dias 02 e 05 de março*. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil, 2015.

GOULART, Teodomiro. *Violar: aprendizagem e ensino do violão sob a dependência sensível das condições iniciais*. Belo Horizonte, 2006.

JOÃO. *Encontros realizados nos dias 27 de fevereiro e 06 de março*. Ateliê da Música, Belo Horizonte, Brasil, 2015.

JØRGENSEN, Harold. *Research into higher music education*. Oslo: Novus Press, 2009.

KARNAL, Leandro. *Pecar e perdoar: Deus e o homem na história*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

LOPES, António. *O valor de um Bach autêntico: um estudo sobre o conceito de autenticidade na execução de obras musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

LOUREIRO, Eduardo Campolina. *A disciplina Harmonia nas escolas de música: objetivos e limites*. [s.l.] Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

LOURO, Ana Lúcia. *Professores universitários e mercado de trabalho na área de música: influências e abertura para o diálogo*. Revista da Abem, v. 8, p. 101–105, 2003.

LOURO, Ana Lúcia; ARÓSTEGUI, José Luis. *Docentes universitário/professores de instrumento: suas concepções sobre educação e música*. Em Pauta, v. 14, n. 22, p. 35–64, 2004.

MARIANO. *Encontros realizados nos dias 20 de maio e 07 de outubro*. Residência do entrevistador, Aveiro, Portugal, 2015.

PENNA, Maura. *Não basta tocar? Discutindo a formação do educador musical*. Revista da Abem, v. 16, p. 49–56, 2007.

PERKINS, Rosie. *Rethinking “career” for music students: identity and vision*. Em: BENNETT, Dawn. (Ed.). *Life in the real world: how to make music graduates employable*. Champaign: Common Ground Publishing LLC, 2012. p. 11–25.

- REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. *Saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico*. Revista da Abem, v. 7, p. 59–67, 2002.
- RINK, John. *Análise e (ou?) performance*. Cognição & Artes Musicais, v. 2, p. 25–43, 2007.
- SANTIAGO, Patrícia Furst. *A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental*. Per Musi – Revista Acadêmica de Música – n.13, p. 52–62, 2006.
- SARDO, Susana. *Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes*. Música e Cultura, v. 8, n. 1, p. 66–77, 2013.
- SCARDUELLI, Fabio; FIORINI, Carlos Fernando. *Formação superior em violão: um diálogo entre programa de curso e atuação profissional*. Opus, v. 19, n. 1, p. 215–238, jun. 2013.
- SCARDUELLI, Fabio; FIORINI, Carlos Fernando. *O violão na universidade brasileira: um diálogo com docentes através de um questionário*. Per Musi, n. 31, p. 215–234, 2015.
- SALGADO, José Alberto. *Construindo a profissão musical – uma etnografia entre estudantes universitários de Música*. [s.l.] Unirio, 2005.
- SMALL, Christopher. *El Musicar: Un ritual en el Espacio Social*. Revista Transcultural de Música, v. 4, p. 1–16, 1999.
- THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. 11^a. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

Reflexões teórico-epistemológicas sobre o forró eletrônico¹

Um estudo de caso

Demóstenes Dantas Vieira | Luan Talles de Araújo Brito²

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte | Brasil

Resumo: Este trabalho propõe uma discussão sobre a relação indivíduo, Forró Eletrônico e formação de subjetividades. Para tanto, ele está dividido em duas partes. A primeira congrega uma reflexão teórico-epistemológica sobre o tratamento dado academicamente ao Forró Eletrônico como objeto de pesquisa. A partir da análise de 12 (doze) trabalhos científicos, entre teses e dissertações, propomos desenvolver uma reflexão sobre o papel do indivíduo na relação com o forró e o papel de ambos nos processos de subjetivação. A segunda parte, por sua vez, compreende a análise dos dados de um Estudo de Caso, desenvolvido na cidade de Mossoró/RN, através do qual propomos discutir como e se o Forró Eletrônico interfere nos processos de constituição do sujeito. Por conseguinte, propomos refletir sobre o determinismo científico que predomina nos trabalhos acadêmicos sobre o Forró Eletrônico, detendo-se muitas vezes a analisar a chamada “degradação poético-musical” e um suposto determinismo da Indústria Cultural sobre o sujeito.

¹ *Theoretical and epistemological reflections on the Electronic Forró: a Case Study*. Submetido em: 10/03/2015. Aprovado em: 15/06/2015.

² Demóstenes Dantas Vieira é Mestre em Ciências Sociais e Humanas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN e aluno regular do Mestrado Profissional em Letras pela mesma instituição. Professor permanente no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte – IFRN e exerce a função de professor/tutor na Universidade Federal Rural do Semiárido - UFERSA, onde ministra as disciplinas de Análise e Expressão Textual e Didática Geral nos cursos de Licenciatura. Tem desenvolvido pesquisas sobre sociologia da arte, educação, música e identidade. E-mail: literaturaevinda@yahoo.com.br.

Luan Talles de Araújo Brito é Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN e aluno do Programa de Pós-graduação (latu sensu) em Ciências da Linguagem pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Desenvolve pesquisas sobre educação, crenças e ensino. E-mail: luantalles_tdb@hotmail.com

Palavras-chave: Forró Eletrônico, indivíduo, formação de subjetividades.

Abstract: This paper proposes a discussion of the relationship between the individual, the Electronic Forró (typically Brazilian musical genre) and training of subjectivities. For this, it's divided into two parts. The first brings together a reflection epistemological theoretical about treatment of academically By Electronic Forró as search object. From the analysis of twelve (12) scientific papers, among theses and dissertations, we propose to develop a reflection on the individual's role in relations with the dance and the role of both in subjectivity process. The second part, in turn, compreende the hum of data analysis Case Study, developed in the city of Mossoró/RN, through the qua propose to discuss how and if the Electronic Forró therefore in constitution process of the subject. Consequently, we aimed at reflecting about scientific determinism que prevails in studies academic about Electronic Forró, pausing many times to analyze a call "poetic-musical degradation" and hum alleged determinism of Cultural Industry about the subject.

Keywords: Electronic Forró, interdisciplinary, individual, subjectivity.

O trabalho aqui apresentado propõe realizar algumas reflexões sobre a construção do conhecimento científico cujo objeto de estudo seja a música popular urbana, mais especificamente, o Forró Eletrônico. Propomos fazer algumas considerações sobre as produções acadêmicas já desenvolvidas, numa tentativa de compreender elementos que podem “desvendar processos pouco conhecidos e raramente levantados” pela musicologia, pela Análise do Discurso ou mesmo pela Sociologia e a Antropologia (MORAES, 2010). Suscitamos, assim, a necessidade de se pensar uma ruptura epistêmica sobre o Forró Elétrico³ nas suas relações com o indivíduo. Para tanto, adotamos como proposta teórico-metodológica um Estudo de Caso na cidade de Mossoró/RN. Propomos uma breve entrevista com um grupo de jovens forrozeiros⁴ entre 18 e 25 anos de idade. Os componentes são um recorte de um grupo de amigos/fãs que se reúnem em torno das redes de sociabilidade construídas a partir do Forró Eletrônico.

Com relação à metodologia, ressaltamos a pesquisa bibliográfica e o Estudo de Caso, a entrevista

³ Dá-se o nome de Forró Elétrico à aproximação realizada entre o Forró Eletrônico e a tradição do “trio elétrico”, elemento ligado às festividades de *Carnaval* e *Carnaval Fora de Época*, como o Carnatal (em Natal), Precaju (em Aracaju), Forta (em Fortaleza), dentre outros. Nessa época, o ritmo do Forró Eletrônico torna-se ainda mais animado, numa tentativa de aproximação do Axé, gênero ligado ao carnaval baiano e à popularização dos “trios elétricos” (TROTTA, 2009). Aqui, utilizamo-nos da expressão Forró Elétrico como sinônimo de Forró Eletrônico, tendo em vista que as diferenças são muito sutis e pelo fato de que entendemos o Forró Elétrico como uma adaptação do Forró Eletrônico ao contexto do Carnaval.

⁴ Por forrozeiro entenda-se pessoa assídua nas apresentações do Forró Eletrônico, “consumidores” de seus produtos e/ou fãs.

como instrumento para coleta de dados e a interdisciplinaridade como vertente teórico-metodológica, através da qual se propõe o diálogo entre os estudos acadêmicos já desenvolvidos sobre o Forró Eletrônico, a Sociologia Bourdieusiana, a Antropologia e a Análise do Discurso. O seu desenvolvimento dar-se-á em duas etapas. A primeira congrega uma breve análise de 12 (doze) trabalhos acadêmicos advindos da Antropologia, Sociologia, Comunicação social, Musicologia e Linguística. A segunda, por seu turno, congrega a análise das materialidades textuais coletadas através das entrevistas.

A relevância deste trabalho no meio científico se dá no tocante que se propõe uma reflexão sobre o que podemos chamar de insurreição do indivíduo, pensar o seu papel na constituição de identidades ao mesmo tempo em que se propõe refletir sobre a sua relação com o Forró Elétrico e como essa relação se constitui dentro do processo de formação de subjetividades.

1. O FORRÓ ELETRÔNICO E A PRODUÇÃO CIENTÍFICA

Como citado anteriormente, este trabalho propõe pensar as contribuições da interdisciplinaridade para a compreensão do forró como objeto científico, de modo que se possa discutir o papel do indivíduo na construção de formas simbólicas. Trata-se de perceber o indivíduo, aqui, envolvido nas relações com o Forró Elétrico, não como “epifenômeno da estrutura”, mas como agente dos processos de estruturação e significação social.

Segundo Eco (2010), quem se propõe a realizar uma pesquisa deve ter em mente que a mesma constitui-se de um trabalho de investigação original ou que apresente uma releitura e/ou contribuição nova ao tema já analisado. Para tanto, o autor enfatiza a necessidade de se saber aquilo que já foi dito sobre o assunto. É pensando nessa questão que realizamos uma pesquisa no banco de dados da CAPES, de modo que pudéssemos relacionar a produção científica já desenvolvida com a proposta deste trabalho.

Para alcançar tal objetivo, a pesquisa, no banco de dados da CAPES, foi realizada no dia 10 de junho de 2013, por meio da qual fizemos o levantamento de 12 trabalhos acadêmicos acerca do forró (entre dissertações e teses de doutoramento). Vale ressaltar que os trabalhos compreendem um recorte temporal de 1987 aos dias atuais. Como recurso didático-metodológico, classificamos os trabalhos em três grupos, a saber:

- ✓ Forró, nordestinidade e migração: Souza (2001), e Rigamonte (1997);
- ✓ O forró e a indústria cultural: Campos (2006), Oliveira Lima (2005), Cordeiro (2002), Madeira (2002), Ceva (2001) e Silva (2000), Costa (2012);

✓ Forró, discurso e ensino: Cunha (2011), Santos (2001), Rodrigues (2010).

Eco (2010) compreende que a pesquisa bibliográfica perpassa o trabalho científico e que essa pesquisa inicial sobre o tema é bastante relevante para suscitar o entendimento do objeto e as contribuições do nosso trabalho a pesquisas já desenvolvidas sobre o assunto. Pensando nessa questão, faremos, a seguir, algumas considerações sobre os trabalhos supracitados.

Os trabalhos de Souza (2001) e Rigamonte (1997), pautados respectivamente na teoria da comunicação e na etnografia, possuem algo em comum, a migração dos nordestinos para São Paulo e a relação entre o forró e as práticas de sociabilidade, o (re)conhecimento dos imigrantes com a tradição e a cultura de sua terra natal.

Os trabalhos do segundo grupo baseiam-se em uma reflexão sobre a Indústria Cultural. Campos (2006) faz um percurso histórico do forró e identifica relações do mesmo com as bandas de pífano e choro. A partir dessas comparações o autor suscita um questionamento sobre a divisão tradicional da musicologia (música erudita, folclórica e música popular), classificação pautada na Indústria Cultural.

Silva (2000) também faz um percurso histórico do forró e analisa o surgimento de um campo de mercado específico na cidade de São Paulo. Ele aborda o forró como gênero em evolução e analisa a relação Indústria Cultural e identidade sociocultural. Ceva (2001), por sua vez, faz uma análise antropológica do forró universitário carioca, objetivando compreender as interações e a visão de mundo associados a domínios socioespaciais.

Dos estudos mencionados anteriormente, somente os trabalhos de Oliveira Lima (2005), Cordeiro (2002), Madeira (2002) e Costa (2012) tratam exclusivamente do Forró Eletrônico.

Cordeiro (2002) analisou as transformações do Forró Eletrônico na década de 1990, levando em consideração uma comparação com o forró tradicional. Oliveira Lima (2005) investigou a relação entre a atuação da Rede Somzoom Sat (produtora nordestina) com a consolidação do Forró Eletrônico. Já a pesquisa de Costa (2012) baseia-se na análise da indústria do Forró Elétrico no Rio Grande do Norte, pensando as estratégias de venda relacionadas ao próprio conteúdo.

O último trabalho do segundo grupo é o estudo de Madeira (2002) que propôs uma comparação entre as características do forró tradicional e do Forró Eletrônico. O mesmo objetivou compreender os processos de “transculturalização” e “desterritorialização”, que proporcionaram a formação do forró como ele é hoje, conhecido não só no Nordeste do Brasil.

Os três últimos trabalhos (referentes ao terceiro grupo) adotaram como metodologia a Análise do Discurso e uma análise que perpassa a figura feminina e masculina representada pelo forró.

Na tese de doutorado de Cunha (2011) encontramos uma abordagem voltada para o ensino, na qual se questiona os ensinamentos do Forró Elétrico. O autor adota o pressuposto de educação informal e também formal, tendo em vista que é comum, principalmente no Nordeste, a escuta do

forró na escola, nos intervalos, em festividades e na própria cultura da população que ali participa do processo de ensino-aprendizagem. Nessa pesquisa, propõe-se a reflexão do Forró Elétrico a partir do currículo oculto, atribuindo-lhe o machismo, a vulgarização da figura feminina etc. Desse modo, o autor questiona a influência do Forró Eletrônico nos processos de subjetivação.

Por fim, Santos (2001) e Rodrigues (2010) analisaram a representação da figura feminina no forró elétrico através da Análise do Discurso. Rodrigues (2010), por seu turno, delineia ainda mais o seu método adotando a Análise do Discurso pautada na Gramática sistêmico-funcional.

2. RUPTURA DO SENSO COMUM E PROBLEMATIZAÇÃO

Como afirma Eco (2010), a pesquisa inicial sobre o tema a ser abordado em um trabalho científico é muito importante, visto que através dela se propõe sair um pouco do senso comum para tentar observar o objeto com olhar mais científico, ou mesmo se pensar aquilo que academicamente se torna clichês, verdades construídas, partilhadas e reproduzidas, sendo, portanto, necessário um olhar sobre o saber científico já produzido.

Partindo de uma visão mais detalhista deve-se, portanto, pensá-lo e, conseqüentemente, elaborar o problema de pesquisa que direcionará o trabalho empírico. Bastos (2009) afirma que o trabalho científico perpassa a escolha de um tema e sua delimitação, a ruptura do senso comum e a problematização de uma série de procedimentos que visam à elaboração preliminar da pesquisa, partindo dos questionamentos sobre o assunto e consulta bibliográfica inicial. Essas estratégias proporcionarão um olhar mais aguçado sobre o tema e, por conseguinte, possibilitarão a sua problematização. Tendo essa premissa como fundamental, propomos pensar uma ruptura sobre os estudos já realizados sobre o nosso tema/objeto, o Forró Elétrico.

É certo que muitas e diversas pesquisas têm sido realizadas sobre o forró, seja sobre o estilo, o conteúdo etc. A partir da análise realizada, o Forró Eletrônico pode ser compreendido como forma de socialização, identificação e reconhecimento de grupos sociais, estando o forró associado à identidade/nordestinidade e ao reconhecimento de si mesmo como tal. Em outro aspecto, alguns trabalhos têm pensado o forró como forma de “regulação” de subjetividades que compreende sua relação na construção de identidades machistas, preconceituosas etc., tendo em vista a influência da Indústria Cultural na formação e vida cotidiana.

Em contraponto, aparece uma visão descontínua que suscita a relação entre indústria e identidades socioculturais, o papel do indivíduo nesse processo e questionamentos sobre a noção de que o indivíduo é determinado pelo social (como em Durkheim e Marx), e que sua identidade é

determinada pelas instituições, pela Indústria Cultural, pela cultura e por formas de mediação simbólica, no caso o forró. Vale se pensar que a identidade é fruto das relações, de uma predisposição social mutável e transponível (BOURDIEU, 1990) e que a “identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida” (HALL, 2005, p. 21), pode ser transformada através dos processos de “configuração” estabelecidos pelo indivíduo (ELIAS, 1994).

É, portanto, de fundamental importância que o processo de formação de subjetividades seja compreendido a partir da ação do indivíduo, tendo em vista que não se pode mais concebê-lo (o indivíduo) apenas como epifenômeno da estrutura, como fruto do social. É necessário que os trabalhos científicos permitam direcionar “a atenção para o funcionamento detalhado das instituições culturais” (THOMPSON, 2005, p. 35), e não apenas ficar à margem de uma sociologia do indivíduo e/ou do sujeito. É necessário entendê-lo na dinâmica de suas relações para que se possa compreender como as teias de significados são constituídas a partir do Forró Eletrônico e das relações que o indivíduo estabelece com o mesmo.

Dentre os trabalhos supracitados, gostaríamos de retomar aqueles que nos oferecem certo respaldo para pensarmos essa questão. Primeiramente, vale fazer referência ao trabalho de Costa (2012), que analisa a indústria do Forró Eletrônico no Rio Grande do Norte, no qual se fala sucintamente dos processos de inter-relação do indivíduo com as produções da Indústria Cultural. O autor propõe a análise das estratégias mercadológicas dessa indústria, cujo objetivo é produzir aquilo que interessa aos indivíduos, conteúdo e ritmo associados àquilo que ele deseja ouvir. Isso pode ser pensado a partir dos processos de interação, que o individual é influenciado pelo social, ao mesmo tempo que o influencia e transforma-o.

Endossando essa perspectiva, Silva (2000) ressalta outro aspecto bastante relevante. Ao analisar a formação do mercado específico do forró em São Paulo, a autora ressalta a relação entre tal forma de produção, práticas culturais e, por conseguinte, identidade sociocultural. Mesmo que de forma sucinta, a autora nos propõe uma interpretação pautada nas relações entre indústria e indivíduo, entre produção e práticas culturais.

Outro aspecto bastante relevante é se pensar o papel do indivíduo nas práticas cotidianas mediadas pelo Forró Eletrônico, assim como sua “intervenção” nos processos de subjetivação. Segundo Cunha (2011, p. 29), “ao mesmo tempo em que os trabalhos falam do que tem sido feito com o forró em termos de diferentes formas de sua apropriação, deixam uma grande lacuna acerca de como o forró tem vínculos com processos de subjetivação”. Apesar desses processos, propomos, aqui, uma ruptura epistemológica que consiste na premissa de que é necessário pensar esse indivíduo e questionar a sua relação com o Forró Elétrico, levando em consideração o papel de ambos (indivíduo e forró) no que chamamos de processos de subjetivação.

3. OS ESTUDOS SOBRE A MÚSICA POPULAR

Segundo Napolitano (2005), as fontes audiovisuais e musicais têm ganhado espaço dentro da academia e têm sido compreendidas como um desafio e, metodologicamente, como fontes primárias relativamente novas. Segundo ele, a área de Letras (isso é perceptível, principalmente, com o desenvolvimento da Análise do Discurso) e as Ciências Sociais já haviam descoberto a canção muito antes de outras ciências como a história, a geografia etc. Segundo Moraes (2010), desde a década de quarenta busca-se a construção de um espaço para a música na academia.

No Brasil, é apenas na década de setenta⁵ que alguns estudos começam a receber destaque no meio científico, principalmente no que compete à análise da música popular. Conforme Moraes (2010), diversos desses trabalhos adotaram perspectivas bastante estereotipadas, o que requer uma releitura da cultura popular e da música popular urbana tão criticadas pelos teóricos da Indústria Cultural. Nos anos 60, em *A História Social do Jazz*, Hobsbawn (1990) afirma sê-lo o ritmo mais forte do século XX, entretanto, foi bastante criticado pelos estudiosos eruditos. Segundo ele, “a segunda metade do século XIX foi, em todo o mundo, um período revolucionário nas artes populares, embora este fato tenha passado despercebido daqueles observadores eruditos mais esnobes e ortodoxos” (HOBBSAWM, 1990, p. 59). Essa revolução sugere a necessidade de sua investigação.

Os estereótipos formulados pela academia também influenciaram a produção brasileira. Já na década de 30, Mário de Andrade (1928, p. 167-168), em *Ensaio sobre a Música Brasileira*, refere-se a uma suposta “influência deletéria do urbanismo” e sugere que o investigador deve procurar discernir “o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito a feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais”.

Moraes (2000) destaca o fato de que muitos dos trabalhos sobre a música popular adotaram como objetivo realizar comparações entre a música popular e a música folclórica, como também com a música erudita, deixando de se perceber a riqueza singular de suas representações. Em muitos desses trabalhos privilegiou-se somente os aspectos do que Adorno e Horkheimer (1947) chamaram de *Indústria Cultural*⁶.

Júlio Medaglia apud Campos (1974, p. 68) defende a ideia de que devemos distinguir duas

⁵ Essa data está colocada no trabalho apenas como uma referência de tempo. Moraes (2000) nos diz que aproximadamente no fim dos anos 70 começa-se a se formar uma bibliografia sobre o assunto, advinda de inúmeros estudos acadêmicos ainda sob a ótica da História tradicional. Moraes (2000) ressalta, entretanto, que nesse período surgiram muitos estudos de grande relevância que se constituíram como aporte para diversas pesquisas que os sucederam.

⁶ Essa data está colocada no trabalho apenas como uma referência de tempo. Moraes (2000) nos diz que aproximadamente no fim dos anos 70 começa-se a se formar uma bibliografia sobre o assunto, advinda de inúmeros estudos acadêmicos ainda sob a ótica da História tradicional. Moraes (2000) ressalta, entretanto, que nesse período surgiram muitos estudos de grande relevância que se constituíram como aporte para diversas pesquisas que os sucederam.

categorias dentro do que chamamos música popular: “o primeiro tem suas raízes na imaginação popular e é aproveitado e divulgado pelo rádio, pela TV, pelo filme e pela gravação; o outro é a espécie de música popular que é fruto da própria indústria de telecomunicação”. Moraes (2000) parece concordar com tais autores citando-os em alguns momentos do texto, fazendo sempre uma alusão à necessidade de releitura do que entendemos de música popular e dos estereótipos levantados com relação à música popular urbana, que, na maioria das vezes, é percebida como *regressão da audição*⁷.

Outra questão bastante relevante ao se trabalhar a música popular é o cuidado em se “evitar os costumeiros reducionismos mecânicos que constantemente tentam determinar as relações culturais como simples reflexos das estruturas históricas mais gerais” (MORAES, 2000, p. 212) e, portanto, desmistificar as dicotomias tão presentes na tradição sociológica de que o particular é sempre fruto do todo, de que o gosto musical é sempre um processo de regulação social. É necessário percebermos a música em irrupção, como formas simbólicas que compreendem partes significantes das estruturas sociais ao mesmo tempo em que são estruturantes. Da mesma forma, deve-se compreender a relação da música popular como fruto e processo das dinâmicas histórico-sociais, visto que a música é feita por sujeitos que compõem as manifestações históricas e sociais.

Se pensado o Forró Eletrônico, veremos que grande parte dos trabalhos sobre o mesmo ainda se pautam na Indústria Cultural, que se restringe ainda à mesma visão adotada por Adorno e Horkheimer na primeira metade do século XX. É necessário pensar a dinâmica da Indústria Cultural nas suas relações com o sujeito, uma vez que não se concebe mais entendê-lo apenas como elemento determinado pelas estruturas sociais, mesmo pela cultura, tendo em vista que ele é agente produtor e transformador dessas estruturas.

4. FORRÓ ELETRÔNICO, GOSTO E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

Enquanto os estudos disciplinares propõem uma análise de uma das dimensões e de determinado aspecto do objeto em análise, o método interdisciplinar propõe uma leitura de diversas dimensões que compreendem o mesmo processo. A metodologia propõe desvendar o objeto, acontecimentos e/ou fenômenos adotando as contribuições de diversas áreas científicas, de modo que possa preencher lacunas interpretativas de “processos pouco conhecidos e raramente levantados” pelo campo disciplinar (MORAES, 2010).

No caso do Forró Eletrônico, objeto de nossa reflexão, percebemos que diversos trabalhos têm

⁷ Termo utilizado por Adorno em *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: Theodor W. Adorno – Textos Escolhidos. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1999. O seu valor semântico nos remete a uma degradação estético-poética, portanto, uma regressão para aqueles que a escutam.

sido desenvolvidos pela academia, entretanto, a maioria parte de uma interpretação determinista e disciplinar sobre o objeto, seja no campo discursivo, antropológico, sociológico ou mesmo musicológico. Partem de uma interpretação que se restringe a uma especialidade e se desvincula da compreensão de elementos que a disciplinaridade não pode explicar. Dentro desse contexto, o indivíduo foi concebido apenas como fruto das estruturas significantes. Regulado pela Indústria Cultural (principalmente na Sociologia e na Musicologia), pelos estereótipos de nordestinidade (no caso da Antropologia), pela formação discursiva (na Linguística, mais especificamente, na Análise do Discurso) etc.

Diante disso, propomos desenvolver uma análise com base nas contribuições da Sociologia Bourdieusiana, da Antropologia e da Análise do Discurso. Nessa perspectiva, a análise, pautada no método da Análise do Discurso, será realizada a partir do diálogo entre a Teoria da Naturalização do Gosto, de Pierre Bourdieu (2007), e a Teoria das Representações Sociais, de Goffman (2011, 2012).

A princípio, ressaltamos que a entrevista foi realizada com um grupo de seis (06) forrozeiros da cidade de Mossoró/RN. Os componentes da entrevista são um recorte de um grupo de pessoas que mantém relações de amizade e que se agrupam no *Mossoró Cidade Junina*⁸ e outras festividades da região afim de dividir as despesas de combustível e hospedagem e consumo de bebida alcoólica. Propomos a análise das entrevistas levando em consideração quatro (04) aspectos: gênero, nível de instrução, preferências musicais e representações sociais.

A primeira categoria analítica que propomos é gênero. Sua importância nesse trabalho se dá pela necessidade de entender qual a opinião dos homens e mulheres sobre as letras do Forró Eletrônico, tendo em vista ser notória a persistência de formações discursivas⁹ machistas e a objetificação sexual da mulher. Já o nível de instrução nos remete à construção social, em parte ligada ao “capital cultural” (BOURDIEU, 2007).

Bourdieu (2007), em pesquisa realizada na década de 1970, sobre o gosto, o *habitus* e as preferências sociais, apresenta os resultados sobre a naturalização do gosto. Segundo ele, a apreciação estética está associada à capacidade de decodificação dos símbolos. Nesse sentido, a decodificação estaria associada ao consumo dos diversos tipos de produtos culturais, seja um código mais, ou menos elaborado. Conforme escreve, a compreensão de uma obra de arte pressupõe, portanto, as habilidades necessárias a sua decodificação. Essa decodificação está associada ao capital não só econômico, mas também ao capital cultural, familiar, escolar. Por *capital* cultural e escolar entenda-se o “capital estatutário de origem, ou seja, aprendizagens culturais, maneiras de comportar-se à mesa ou arte da

⁸ Festa tradicional da cidade de Mossoró realizada em Junho. Sua programação congrega diversos tipos de apresentações culturais (teatro, música, dança etc), destacando-se o Forró Eletrônico nas apresentações musicais.

⁹ Por formação discursiva entenda-se “um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva; ele é constituído de um número limitado de enunciados, para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência” (FOUCAULT, 2012, p. 135-136).

conversação, cultura musical ou senso das conveniências, prática do tênis ou pronúncia da língua e são fornecidas pela precocidade da aquisição da cultura legítima (BOURDIEU, 2007, p. 70). Por esse motivo, propomos entender a relação do indivíduo levando em consideração não só o gênero, mas o nível de instrução escolar.

Com relação ao *gênero*, selecionamos três (03) homens e três (03) mulheres, pois objetivamos realizar uma comparação entre as formações discursivas masculina e feminina sobre o Forró Eletrônico. Já com relação ao nível de instrução, observamos que 04 entrevistados concluíram apenas o Ensino Médio, enquanto dois (02) concluíram o Ensino Superior.

Com relação ao *nível de instrução*, constatamos, assim como em Vieira (2015) a predominância da terminalidade do Ensino Médio, em detrimento do Ensino Superior. Evidentemente, os nossos dados são limitados para se afirmar isso, entretanto se comparados com a pesquisa de Vieira (2015), veremos compatibilidade. Segundo ele, 65% da população de sua pesquisa possuíam Ensino Médio Completo, enquanto apenas 20% possuíam Ensino Superior. Isso nos remete à relação entre capital escolar/cultural e apreciação estética, sendo predominante nas classes menos privilegiadas economicamente e simbolicamente a apropriação do gosto dito “mundano/bárbaro”, conforme escreve Bourdieu (2007). O gosto bárbaro refere-se àqueles que associam a arte à satisfação de seus prazeres, de suas emoções. Neste caso, tudo aquilo que foge à sensação de bem-estar ou que nos remete a algo grotesco como a guerra e a fome não teria espaço junto à estética popular. Como afirma Bourdieu (2007, p. 44), “nada é mais estranho à consciência a ideia de um prazer estético, que para retomar a afirmação de Kant, seria independente do prazer das sensações”.

Os dados apresentados são de grande relevância, pois suscitam o entendimento do homem como ser simbólico em que as *preferências musicais* estão associadas ao capital econômico e cultural. Por conseguinte, é interessante salientar a forma dinâmica como o gosto é construído, pois mesmo aqueles com capital cultural/escolar elevado se apropriam do Forró Eletrônico, estética ligada, *a priori*, à classe popular. Isso demonstra o quanto não podemos falar em determinismo social e musical, pois os processos de formação do sujeito são bastante dinâmicos.

Ao analisar as materialidades textuais das outras duas categorias levamos em consideração tanto o gênero (masculino e feminino) como o nível de instrução dos participantes. Para chegarmos ao nosso objetivo propomos a seguinte interrogação aos participantes: *as músicas de Aviões do Forró falam muito de sexo, são tachadas de machista e, muitas vezes, se referem à mulher apenas com objeto sexual do homem. Na sua opinião, as letras dessas músicas influenciam o comportamento dos homens e das mulheres?* Após a transcrição das entrevistas, os dados foram analisados a partir do que já discutimos sobre gosto, formação de subjetividades e relação indivíduo/sociedade. Para tanto, propomos a análise das materialidades textuais a seguir:

Com certeza, mas lembre que no forró a mulher também trai, também se vinga, também maltrata o cara, do jeito que é na vida real. Tem muito aviãozeiro machista e tem muita aviãozeira que manda no namorado (risos) (PARTICIPANTE A – MASCULINO - NÍVEL MÉDIO).

Bem, tem umas letras do forró que são assim mesmo. Acho que influencia sim, tudo que a gente escuta influencia a gente, né!? (PARTICIPANTE B – MASCULINO - NÍVEL MÉDIO).

Com certeza, principalmente as pessoas com pouco conhecimento e baixo nível de escolaridade. A gente que tem nível superior encara tudo como uma forma de diversão, mas vejo os meninos novinhos todos com pinta de garanhão, ficando com muitas meninas, traindo, tratando as namoradas como objeto sexual, dando uma de play boy, do jeito das músicas né assim!? (PARTICIPANTE C – MASCULINO – NÍVEL SUPERIOR).

Tab. 01 - Influência do Forró Eletrônico (Gênero Masculino)

As materialidade textuais citadas apontam para duas interpretações bastante pertinentes. A primeira nos remete à aceitabilidade sobre o caráter grotesco do Forró Eletrônico. Os participantes A, B e C acreditam que as letras influenciam o comportamento das pessoas, trazendo à baila a relação entre Indústria Cultural e formação de subjetividades. Apesar de compartilharem a mesma opinião, eles divergem em alguns aspectos. Ao dizer que sim, o participante A nos faz lembrar um aspecto interessante das letras do Forró Eletrônico, a voz feminina. Ele fala que “no forró a mulher também trai, também se vinga, também maltrata o cara, do jeito que é na vida real. Tem muito aviãozeiro machista e tem muita aviãozeira que manda no namorado”. Sobre essa questão, lembramos que as relações de poder entre gênero não se dão de forma tão dominante, como escreve Foucault (1972), onde há poder, há resistência. As mulheres também tem vez e voz no forró, e respondem à altura, quando o homem vai dormir na “casa das primas”, ela vai dormir na “casa dos machos”, quando ele “trai”, ela “se vinga”, e sucessivamente. Não podemos homogeneizar a discussão sobre gênero e Forró Eletrônico, cada vez mais a mulher vem ganhando espaço como vocalistas das bandas, encontrando formas de resistência simbólica.

“Bem, tem umas letras do forró que são assim mesmo [...] Tudo que a gente escuta, influencia a gente, né!?”, responde o participante B à pergunta, deixando evidente que o indivíduo não é tão passivo diante do produto que consome, tendo conhecimento de como ele o influencia e de suas características. Já o participante C, nos traz um dado novo. Segundo ele, as letras do Forró Eletrônico influenciam o comportamento das pessoas, “principalmente as pessoas com pouco conhecimento e baixo nível de escolaridade. A gente que tem nível superior encara tudo como uma forma de diversão”. Esse enunciado aponta para um aspecto bastante interessante da vida social, que as experiências com os bens simbólicos são diferentes de indivíduo para indivíduo, estando relacionadas ao capital econômico e cultural, como já tratado por Bourdieu (2007).

Com relação ao gênero masculino, observamos a construção de uma formação discursiva que compreende a influência das letras do Forró Eletrônico no comportamento das pessoas. Eles são “conscientes”, em parte, do produto que consomem. Com relação ao participante com Nível Superior, observa-se a construção de um discurso mais voltado às redes de sociabilidade em torno do Forró Eletrônico do que às letras e apreciação das músicas. Segundo ele, quem “tem nível superior encara tudo como uma forma de diversão”. Sobre essa questão, Costa (2012, p. 274) escreve que “o Forró Eletrônico tem-se estruturado como ritmo musical estruturante de parte expressiva de sociabilidade da população”. A distribuição, massificação e padronização tem enchido “as programações de rádio, os carrinhos de vendedores ambulantes de CDs e DVDs piratas, os Hards Disks (HDs) dos computadores, os players de mp3 dos celulares, os potentes paredões de som dos automóveis, os encontros familiares de fins de semana e as barraquinhas de água ardente espalhadas pelas cidades” (COSTA, 2012, p. 274).

Tendo em vista os dados analisados, perguntamo-nos: até que ponto o indivíduo é influenciado pela Indústria Cultural? Até que ponto ele também a constitui? Para responder essas questões trazemos à tona a Teoria da Recepção. Sobre ela, Martin-Barbero (1995) escreve que o sujeito não é tão passivo como foi concebido no decorrer da história. Segundo ele, o indivíduo é capaz de perceber as intenções por trás da publicidade e propaganda. É necessário, portanto, entendermos que não podemos conceber um receptor sem o processo de produção de sentidos. Como escreve Bourdieu (1990), a vida social deve ser entendida a partir de estruturas que, por sua vez, são estruturadas e estruturantes. O homem é o autor que conduz a construção de sentidos nas teias sociais. Esse sujeito, ao mesmo tempo em que sofre as influências dos mecanismos midiáticos, também resiste e significa aquilo que consome, podendo perceber nas tramas dessa relação as intenções de mercado, as ideologias da cultura hegemônica etc.

Dando continuidade ao trabalho propomos a análise das seguintes materialidades:

Olha, eu vou falar de mim que sou mulher, dos homi eu não posso falar. Acho que influencia não, tem nada a ver. Eu por exemplo, vou pra festa danço pra morrer, adoro as músicas de sacanagem (risos), mas eu não sou nada daquilo. Gosto é de me divertir, de me sentir desejada. Agora se tô com um namorado, aí a coisa muda. Danço só com ele e não me sinto rapariga por isso (PARTICIPANTE D – FEMININO - NÍVEL MÉDIO).

Nada a ver, a gente tá ali pra se divertir. Se fosse assim não teria mulher casada que gosta de forró (pausa). Conheço muitas mulheres casadas que adoram Xandy e Solanja, mas são pessoas muito direitas (PARTICIPANTE E – FEMININO - NÍVEL MÉDIO).

Depende (pausa) tem pessoas que se influenciam muito, tem outras que não. Eu não gosto muito das músicas imorais, gosto mais das românticas. Mas pra dançar mesmo é bom aquelas bem safadas (risos), todo mundo gosta. Mas tem aquela pra dançar juntinho com seu namorado, é muito bom (PARTICIPANTE F – FEMININO – NÍVEL SUPERIOR).

Tab. 02 - Influência do Forró Eletrônico (Gênero Feminino)

Em contrapartida, o posicionamento das mulheres sobre a questão se difere, em parte, do posicionamento masculino. Apesar de as letras do forró eletrônico denotarem bastante machismo e objetificação sexual feminina, as participantes se posicionaram de forma bastante passiva. As participantes D e E (com Ensino Médio Completo) compartilham da ideia de que o Forró Eletrônico não influencia o comportamento dos ouvintes. Entretanto, o que nos chama atenção na fala das participantes é o que Goffman (2011) denominará de *Representação Social*.

Para Goffman (2011/2012) toda e qualquer forma de interação desempenhada pelos indivíduos, nos diversos contextos em que faz parte, pode ser entendida como representação social. Tais representações, entretanto, não são descontínuas ou isoladas, configurando-se como uma “linha” comportamental, um padrão representativo assimilado pelos diversos contextos de interação. Quando a participante A fala que vai para a festa dançar “pra morrer”, adora “as músicas de sacanagem”, mas que não é “nada daquilo”, referindo-se às letras das músicas, ela traz à tona um tipo de representação simbólica ligada às redes de sociabilidade em torno do Forró Eletrônico, em que as danças, a sensualidade e o ritmo nos remete à objetificação da mulher, entretanto não podemos entender esse fenômeno como prova de que o Forró Elétrico influencia o comportamento das pessoas além das rodas de interação. É evidente que o Forró Eletrônico e quaisquer outras produções simbólicas (massificadas ou não) interferem nos processos de subjetivação, porém não é coerente falar de “generificações”¹⁰. É interessante perceber que a performance em torno do Forró Eletrônico também é uma questão de representação social, e isso é evidente na fala da participante supracitada que assume um papel quando solteira, mas quando está com um parceiro a situação é diferente. Tal performance sexualizada dá espaço a um outro personagem, conforme se observa na fala “gosto é de me divertir, de me sentir desejada. Agora se tô com um namorado, aí a coisa muda. Danço só com ele e não me sinto rapariga por isso” (PARTICIPANTE D).

A participante E também traz essa questão à baila. Segundo ela, se o Forró Eletrônico influenciasse o comportamento das mulheres “não teria mulher casada que gosta de forró (pausa). Conheço muitas mulheres casadas que adoram Xandy e Solange, mas são pessoas muito direitas”. Esse enunciado reforça o entendimento de que as apresentações do Forró Eletrônico perpassam formas de representação social, de mimese, de entretenimento, que não correspondem necessariamente à visão de mundo dos seus participantes, embora seja notório que toda e qualquer forma de organização social e manifestação cultural interfere no processo de constituição do sujeito.

A participante F, por sua vez, com Ensino Superior, aborda essa questão de forma bastante parcial. Segundo ela, em alguns casos as letras influenciam muito, enquanto em outros não: “tem

¹⁰ Termo usado por Cunha (2010) para se referir à regulação de subjetividades.

peças que se influenciam muito, tem outras que não. Eu não gosto muito das músicas imorais, gosto mais das românticas. Mas pra dançar mesmo é bom aquelas bem safadas (risos), todo mundo gosta. Mas tem aquela pra dançar juntinho com seu namorado, é muito bom” (PARTICIPANTE F). Como é possível perceber, a materialidade citada nos remete à certa consciência do indivíduo com relação ao teor grotesco do Forró Eletrônico e do poder de participação do mesmo no processo de formação de subjetividades. É interessante lembrar que o participante masculino com Ensino Superior também comunga com essa opinião. Segundo ele, as letras do Forró Eletrônico influenciam “principalmente as pessoas com pouco conhecimento e baixo nível de escolaridade”. Isso se deve, talvez, ao fato de que tais pessoas não possuem arcabouço e competências decodificativas para se posicionarem com relação às letras, embora seja possível perceber em seu discurso certa consciência com relação à sexualização, erotização, machismo e objetificação sexual da figura feminina nas letras do Forró Eletrônico.

Sobre a representação social e Forró Eletrônico, ressaltamos dois aspectos. Primeiramente, que a representação contínua e regular dos indivíduos se dá pela caracterização de si, na tentativa de influenciar/convencer o outro do papel representado (GOFFMAN, 2011). Essa representação, às vezes é intencional, e em outras circunstâncias é inconsciente. Isso nos leva a entender que quando o indivíduo está muito envolvido nas representações que realiza acaba acreditando nela completamente, o que aproxima as representações sociais do inconsciente (GOFFMAN, 2011). O segundo aspecto é a capacidade que o indivíduo pode desenvolver sobre si mesmo, sobre os diversos papéis sociais que ele assume (GOFFMAN, 2011).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessas últimas décadas, o estudo sobre o Forró Eletrônico tem se acentuado. É certo que se tem produzido bastante sobre o assunto, e numa perspectiva disciplinar tem-se levantado teses diversas, estereótipos de nordestinidade, análise estética, o determinismo da Indústria Cultural, a evolução do próprio gênero musical. Percebemos que no decorrer da produção de um conhecimento sobre o forró tem-se deixado em segundo plano um questionamento bastante relevante, a participação do indivíduo na formação de subjetividades que se dá através das relações com o outro, com o social e, neste caso, com o Forró Eletrônico.

Segundo Moraes (2010), os estudos sobre a música popular urbana devem levar em consideração três aspectos: a linguagem da canção (Linguística Textual, Comunicação, Antropologia da Linguagem etc.); as perspectivas sociais e históricas que ela revela e ao mesmo tempo constrói (Sociologia, Antropologia, Filosofia, História etc.) e, finalmente, a visão do mundo que a linguagem da canção

“incorpora e traduz”. Esse último aspecto nos revela um fato importante a ser considerado, que é necessário pensar a música, no nosso caso o Forró Eletrônico, como forma de mediação cultural que se constitui a partir da incorporação e tradução da vida social, por conseguinte, a partir da intervenção do sujeito.

Tendo em vista o caráter interdisciplinar da música, ressaltamos a necessidade do pesquisador transcender as barreiras específicas de sua área de conhecimento. Para uma compreensão profunda e satisfatória da relação indivíduo e Forró Eletrônico é necessária apreensão de conhecimentos diversos que adentram a musicologia, linguística, antropologia, sociologia, psicologia etc., de modo que possa ter uma visão mais aprofundada dessa relação e, por conseguinte, dos processos de subjetivação.

Os dados analisados apontam para um entendimento descontínuo sobre a relação entre indivíduo e Forró Eletrônico, sobre o suposto determinismo científico que tem preponderado nos trabalhos acadêmicos sobre o sujeito ouvinte/consumidor desse forró. Os resultados trazem à baila a constituição do sujeito como um processo multifacetado em que o indivíduo não se porta somente de forma passiva diante do produto consumido, demonstrando um certo nível de consciência sobre o caráter grotesco do Forró Eletrônico e sobre a influência dele no comportamento das pessoas. Com relação ao gênero, pode-se perceber que as mulheres entrevistadas compreendem o Forró Eletrônico como performance cultural, como forma de representação social, assumindo comportamento diferente nas apresentações do Forró Eletrônico, ora deixando sensualizar-se pelas letras do forró, através da letra, da dança e do ritmo, ora se apropriando de um outro papel, a de namorada, esposa, companheira que se comporta de forma romântica com seu parceiro, distanciando-se do papel “vulgar” outrora desempenhado.

Com relação às representações sociais, os resultados apontam para dois caminhos. O primeiro nos remete à apropriação das letras do Forró Eletrônico pelo indivíduo, que o leva a acreditar no papel que desempenha através delas, sendo notório, nesse caso, a grande influência do forró na constituição do sujeito. O segundo, por sua vez, traz à tona a capacidade de reflexão do indivíduo sobre o produto que consome e sobre os papéis sociais que ele exerce a partir delas, sendo notório que quanto maior o capital cultural/escolar do indivíduo, maior a capacidade de reflexão sobre o Forró Eletrônico e sobre os papéis sociais que ele (o indivíduo) exerce. Outra questão que também nos remete ao capital cultural/escolar é o fato de que os entrevistados com Ensino Superior atrelam o Forró Elétrico às redes de sociabilidade que se constroem em torno dele, o que denota a importância de entendermos tais práticas musicais não só do ponto de vista estético, mas do ponto de vista antropológico, tendo em vista que são múltiplas as teias de significados construídas a partir desse Forró Eletrônico.

6. REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural o iluminismo como mistificação das massas*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. In: Teoria da Cultura de massa. Luiz Costa Lima (Org.). São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: Theodor W. Adorno – Textos Escolhidos. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1999.
- ANDRADE, Mário de. *O Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1962.
- BASTOS, Rogério Lustosa. *Ciências Humanas e Complexidades. Projetos, métodos e técnicas de pesquisa*. 2 ed. Rio de Janeiro: e-papers, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *Coisas Ditas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- _____. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk, 2007.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2 ed, São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Lúcia P. de F. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífano na música de Hermeto Pascoal*. 2006. 143 f. Dissertação (Mestrado em Música) – FM, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- CEVA, Roberta L. de A. *Na batida da zabumba: uma análise antropológica do forró universitário*. 2001. 111 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), MNAC – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- CORDEIRO, Raimundo N. *Forró em Fortaleza na década de 1990: algumas modificações ocorridas*. 2002. 122 f. Dissertação (Mestrado em Música – EM, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- COSTA, Jean Henrique. *Indústria cultural e forró eletrônico no Rio Grande do Norte*. 2012. 309 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – CCHLA, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.
- CUNHA, Marlécio Maknamara da Silva. *Currículo, música e gênero: o que ensina o forró eletrônico?* 2011. 151 f. Tese (Doutorado em Educação) – FE, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. 23ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 2011.
- _____. *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face*. Tradução de Fábio Rodrigues Ribeiro Silva. Petrópolis: Vozes, 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HOBBSBAWN, E. J. *História Social do Jaz*. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1990.
- MADEIRA, Márcio M. A. *Forró-Glocal: a transculturação e desterritorialização de um gênero músico-*

dançante. 2002. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) – EM, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

MORAES, José Geraldo Vince de. *História e Música: canção popular e conhecimento histórico*. Revista Brasileira de História. São Paulo. v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKI, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade*. São Paulo: Triom, 1999.

OLIVEIRA LIMA, Maria E. de. *Somzoom Sat: do local ao global*. 2005. 296 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – FCM, Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2005.

RIGAMONTE, Rosani C. *Sertanejos contemporâneos: entre a metrópole e o sertão*. 1997. 162 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

RODRIGUES, Cláudia Caminha Lopes. “*Se quiser, é assim*”: uma análise léxico-gramatical da representação feminina em letras de forró eletrônico. 2010. 175 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – CCHLA, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

SANTOS, Nara L. F. dos. *Mulher, sim senhor: um estudo sobre a representação feminina no forró*. 2001. 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – CCHLA, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2001.

SILVA, Expedito L. *Forró no asfalto: o mercado da música nordestina em São Paulo, sua referência e expressão de identidade sociocultural*. 2000. 191 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Mercado) – FCL, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2000.

SOUZA, Rose R. de. *A volta pelas ondas: o rádio e o migrante nordestino em São Paulo*. 2001. 373 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – ICSC, Universidade Paulista, São Paulo, SP, Brasil, 2001.

THOMPSON, Kenneth A. Estudos Culturais e educação no mundo contemporâneo. In: SILVEIRA, Rosa M. Hessel (Org.). *Cultura, poder e educação: um debate sobre estudos culturais em educação*. Canoas: Editora ULBRA, 2005.

TROTTA, Felipe. O forró eletrônico no nordeste: um estudo de caso, *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 20, p. 102-116, janeiro/junho 2009. Disponível em: < http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Trotta-forro_eletronico_nordeste.pdf >. Acesso em 10 fev. 2016.

VIEIRA, Demóstenes Dantas. *A Relação Fã/Ídolo, o Forró Eletrônico e a Distinção Social: Discurso, Emoção e Identidade*. 2015. 122f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas – PPGCISH. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN 2015.

O acompanhamento instrumental segundo Lodovico da Viadana¹

uma tradução comentada da primeira fonte sobre o baixo contínuo
na música sacra

Gustavo Angelo Dias² | Helena Jank³

Universidade Estadual de Campinas | Brasil

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES)

Resumo: Neste trabalho apresentamos uma tradução comentada do prefácio aos *Cento Concerti Ecclesiastici* (1602), de Lodovico da Viadana (1564 - 1645), a primeira obra sacra a trazer um conjunto de instruções por escrito sobre o acompanhamento que ficaria conhecido como baixo contínuo. Através do estudo da fonte original em conjunto com fontes modernas, procuramos contextualizar e interpretar as informações encontradas, buscando também refletir sobre a influência desta obra no

¹ *The instrumental accompaniment according to Lodovico Viadana: an annotated translation of the first basso continuo written source in sacred music*. Submetido em: 29/06/2015. Aprovado em: 01/03/2016.

² Gustavo Angelo Dias é professor adjunto na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), onde ministra disciplinas nas áreas de estética e metodologia de pesquisa em artes. Formado em cravo pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) possui mestrado em musicologia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e doutorado em fundamentos teóricos pela UNICAMP. Em 2014, publicou o livro *Tratados portugueses de baixo contínuo: a influência de Francesco Gasparini* pela Novas Edições Acadêmicas (Portugal). e-mail: gustavoangelod@gmail.com

³ Helena Jank é professora titular do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde pertenceu ao grupo de professores que participaram da criação do Instituto de Artes e mais tarde do curso de Música da UNICAMP. Foi coordenadora do programa de Pós-Graduação em Música entre 1995 e 1999 e Diretora do Instituto de Artes entre 1999 e 2003. Foi responsável pelos cursos de cravo, música de câmara e baixo cifrado, e como colaboradora docente na disciplina História da Música, para os períodos barroco e clássico. Sua produção artística concentra-se principalmente em repertório do período barroco. Tem se dedicado também à divulgação da música brasileira para cravo, resgatando o repertório do passado e estimulado a criação de novas obras para este instrumento. e-mail: hjank@iar.unicamp.br

desenvolvimento e consolidação da prática harmônica que viria a caracterizar a escrita musical e o acompanhamento em todo o período barroco.

Palavras-chave: Baixo contínuo; Lodovico da Viadana (1564 - 1645); Música italiana dos séculos XVI e XVII.

Abstract: In this paper we present a commented translation of the *Cento Concerti Ecclesiastici* (1602), by Lodovico da Viadana (1564 - 1645), the first sacred work to bring a set of written instructions on the accompaniment that would be known as thorough-bass. Through the study of the original source, together with modern sources about the practice, which it describes, we seek to contextualize and interpret the information found in the text. Furthermore, we propose a reflection on the influence of this work in the development and consolidation of harmonic practice that would characterize the musical writing and accompaniment throughout the Baroque period.

Keywords: Thorough-bass; Lodovico da Viadana (1564 - 1645); XVIth and XVIIth centuries Italian music.

O presente trabalho trata de uma fonte-chave no estabelecimento da prática musical que, na passagem do século XVI ao XVII, lançava as bases para o desenvolvimento do estilo barroco na música: os *Cento Concerti Ecclesiastici, a Una, a Due, a Tre & a Quattro voci* ["Cem concertos Eclesiásticos, a uma, duas três e quatro vozes"], da autoria de Lodovico da Viadana (1564 - 1645). Publicada em Veneza em 1602, o conjunto de obras vocais sacras de Viadana representa um passo fundamental numa transformação radical na música impressa, o que se deve basicamente a dois motivos.

O primeiro deles está expresso no próprio subtítulo da obra: *Con il basso continuo per sonar nell'Organo, nova inventione commoda per ogni sorte de Cantori, & per gli Organisti* ["Com um baixo contínuo para se tocar ao órgão, nova invenção apropriada para todas as combinações de cantores e para os organistas"]. Embora o acompanhamento ao órgão já fizesse parte da execução do repertório sacro (BORGIR, 2010, p. 16), pela primeira vez uma obra impressa lançava mão de um recurso que não se encontrava até então organizado através de uma solução como a proposta por Viadana na publicação de seus *Concerti*. O termo *basso continuo*, que logo após a esta publicação tornou-se corrente, significava que, sob a linha ou as linhas vocais incluía-se uma linha contínua de baixo, a partir da qual o organista poderia preencher o acompanhamento com as notas que fizessem parte da harmonia correspondente a

cada trecho.

O segundo elemento inovador encontrado nos *Cento Concerti* de Viadana foi a escolha pela composição a poucas vozes (muitas vezes em forma de "canção" a voz *solo*) no repertório sacro, o que o historiador da música Richard Taruskin denomina uma "prática radical anti-*ars-perfecta*" (2010, p. 780), já que no contexto musical deste período significa uma ação em direção contrária à perfeição formalista da música sacra polifônica da alta renascença. Esta escolha se liga diretamente a uma concepção que emergia entre a parte mais inovadora dos compositores coevos: a de que o canto deveria desprender-se da complexidade da escrita polifônica, em favor de uma clareza de expressão que em última instância viria a se constituir na monodia acompanhada.

Ciente da novidade de sua proposta e do fato de que a obra publicada poderia circular além dos meios em que o tipo de acompanhamento ali incluído pudesse ser mais facilmente compreendido, Viadana inclui aos concertos um prefácio, no qual procura explicar e defender os fundamentos deste novo tipo de escrita musical e fornecer indicações para sua prática. A apresentação de uma tradução deste prefácio, bem como o estudo das indicações de execução do autor, do contexto em que a publicação surge e de suas implicações para a prática musical posterior são os objetivos deste artigo.

1. SURGIMENTO DA MONODIA EM MEIO IMPRESSO: A MÚSICA SACRA

Apesar de viver em um ambiente musical diferente daquele que é comumente associado ao surgimento da monodia (o ducado de Florença, em que compositores como Giulio Caccini (1551-1618), Jacopo Peri (1561-1633) e Emiliano de' Cavalieri (c. 1550-1602) apresentaram suas primeiras canções monódicas e óperas), Lodovico da Viadana guarda com estes contemporâneos uma grande semelhança de propostas. A publicação dos *Concerti* de Viadana, aliás, se dá em data tão próxima à publicação das primeiras obras monódicas dos contemporâneos florentinos - algumas das quais incluem igualmente explicações da monodia e da maneira de se executá-la - que o pioneirismo na proposição da monodia permanece uma questão debatida até os dias atuais (MULLER, 2006, p. 82).

Este período em torno do ano 1600, em que se publica quase simultaneamente na música sacra e profana obras que guardam coerência estrutural e estilística entre si, não representa o início repentino da monodia ou do acompanhamento improvisado a partir de um baixo. Ainda que certamente tenham representado uma novidade para boa parte do meio musical, o que se encontra nestas primeiras publicações é o resultado da formulação e fundamentação de um estilo que já vinha se desenvolvendo durante as últimas décadas do século XVI, tanto do ponto de vista da prática musical quanto dos ideais de representação e expressão musical da palavra. Em outras palavras, é o momento em que a monodia já se encontra desenvolvida a ponto de rivalizar com a tradição polifônica, e passa portanto a reclamar

autonomia estilística.

A novidade trazida pela publicação neste estilo é o fato de a monodia ser então apresentada não como uma adaptação da música polifônica ou um estilo de canção popular acompanhada, mas como um novo fundamento técnico, elaborado de acordo com sua própria lógica e sua proposta expressiva, e embasado com argumentos por seus autores. Trata-se da proposta deste estilo como fator consciente, dando corpo a tendências que vinham se consolidando sem uma orientação formal e levando ao âmbito da música escrita e publicada práticas até então restritas à tradição oral e aos hábitos da prática musical de alguns meios bastante restritos. Daí a extrema importância de que seus primeiros anunciadores tenham se preocupado em explicar, embasar, estabelecer os parâmetros sobre os quais a monodia seria praticada a partir de então (e aprendida por outros músicos que não apenas os frequentadores dos círculos onde a monodia se forjava).

No caso da música sacra, o surgimento da monodia se dá de forma menos abrupta do que na radical utilização do *stile rappresentativo*⁴ dos pioneiros da ópera. Se as canções de Caccini ou os personagens dos primeiros dramas musicais permitem o desenvolvimento de um estilo dramático calcado no uso da voz solista para a expressão de afetos individuais - em que procedimentos do contraponto são quebrados pelo uso de dissonâncias inesperadas que cumprem função expressiva - os concertos de Viadana trazem ainda um estilo mais ligado à prática contrapontística. As harmonias encontradas nestas composições seguem mais de perto os procedimentos consagrados pela prática seicentista da polifonia - em que as consonâncias são os elementos primordiais de composição, entre as quais as dissonâncias aparecem como elementos de ligação, para conferir movimento às vozes ou adorno. Este princípio é descrito pelo principal teórico do contraponto do século XVI, Gioseffo Zarlino (1517-1590), como uma das bases essenciais da composição. Um dos capítulos de seu tratado *Le Istitutioni harmoniche* (1558) traz como título: “As composições devem ser compostas primordialmente de consonâncias, e apenas eventualmente de dissonâncias”⁵(1558, p. 172). Neste capítulo, Zarlino explica que, embora isoladas as dissonâncias sejam desagradáveis, elas podem ser toleradas pelo ouvido e conferir graça à composição quando colocadas adequadamente, ou seja, entre as consonâncias principais (p. 172-173). Este tipo de uso das harmonias ainda é encontrado nas obras de Viadana, e a música sacra ainda teria de esperar algumas décadas até que as invenções harmônicas da monodia profana fizessem parte da sua natureza estilística.

O estilo acompanhado que surge na música sacra, portanto, possui uma equivalência parcial com

⁴ Termo utilizado para se referir ao estilo monódico utilizado na música dramática entre fins do século XVI e início do século XVII, ligado à busca pela representação dos afetos pelo canto. A primeira aparição do termo em obra impressa se dá no subtítulo da ópera *Euridice*, de Jacopo Peri (1600).

⁵ *Che le Compositioni se debbeno comporre primieramente di Consonanze, & dipoi per accidente di Dissonanze* [todas as citações de fontes em língua estrangeira aparecem aqui em tradução nossa].

aquele praticado pelos monodistas de Florença. Nas duas práticas vemos a busca pela clareza na expressão do texto cantado (e o pressuposto de que isto apenas seria possível pela supressão do excesso de vozes simultâneas da polifonia) e o uso do baixo contínuo como base para o canto; na música sacra, porém, há uma manutenção maior dos procedimentos do contraponto no que diz respeito ao uso da harmonia, o contorno e a condução das vozes e o estilo imitativo de escrita.

Como elemento fundamental da monodia, o baixo contínuo surge também como resposta para diferentes demandas nos dois repertórios. Enquanto na monodia florentina o baixo contínuo cumpre papel essencial na busca pela expressividade da voz solista, auxiliando na representação do drama musical, na escrita de Viadana a linha de baixo procura solucionar os frequentes problemas enfrentados pelos organistas, que precisavam acompanhar a partir das partes compostas a várias vozes.

Era comum entre os organistas durante o século XVI a realização do acompanhamento a partir de uma simplificação do contraponto, ou como um preenchimento das partes eventualmente faltantes (já que nem sempre era possível contar com todos os meios necessários para executar integralmente a partitura escrita). Esta prática reflete uma distinção essencial entre a música escrita e a música tocada neste período. Seguindo uma aspiração de perfeição artística que caracteriza o espírito da renascença, a partitura composta segundo os moldes da refinada arte do contraponto é antes um modelo ideal da música que ela representa do que uma obrigatoriedade em termos práticos. Em situações ideais sua execução podia ser completa, mas na falta delas a habilidade dos acompanhadores (que muitas vezes tinham de adaptar o material escrito) e o conhecimento musical dos intérpretes foram valiosos aliados na execução de repertórios que de outra maneira teria sido impossível. Ao organista cabia, muitas vezes, executar linhas do contraponto ou oferecer suporte harmônico aos cantores, o que ele fazia seguindo a polifonia sempre a partir das notas mais graves (BORGIR, 2010, p. 13), inserindo passagens, intervalos ou acordes a partir destas notas, como descreve o verbete *Continuo* [basso continuo] do *New Grove Dictionary of Music and Musicians*:

Como parte de órgão na música litúrgica concertada, o *basso continuo* assumiu a forma de uma 'abreviação da partitura completa': o organista tocava a nota mais grave em qualquer ponto juntamente com sua harmonia. Esta prática começou muito antes dos primeiros baixos cifrados aparecerem em publicações em 1600. As primeiras partes de baixos sem figuras para órgão publicadas parecem ter sido as do *Introitus et Alleluia per omnes festivas* (Veneza, 1575), de Plácido Falconio, mas há outras em manuscrito que podem ser mais antigas. [...] Muito provavelmente a popularidade dos baixos para órgão por volta de 1600 deve-se mais aos editores do que aos compositores. Ela pode portanto refletir necessidades práticas: ajudar organistas de pequenas igrejas a manter seus coros no tom; substituir instrumentos originalmente especificados pelo compositor para a execução em sua própria catedral, capela real etc; talvez ocasionalmente substituir completamente o coro; ou (talvez principalmente), substituir um ou mais cantores num conjunto⁶ (FRIEDRICH, 2001, p. 346).

⁶ *As the organ part in concerted church music, the basso continuo took the form of an 'abbreviated full score'; the organist played the lowest-sounding note at an given point, together with its harmony. This practice began long before the earliest figured basses appeared in print in 1600.*

A questão da frequente falta de cantores para todas as partes é também lembrada por Giulia Nuti em *The Performance of Italian Basso Continuo* (2007). A autora ressalta que o acompanhamento no órgão era o ideal para estes casos por se tratar de um *strumento perfetto*, ou seja, aquele que pode tocar tanto harmonias quanto contrapontos (p. 5). Frank Thomas Arnold (1965) sublinha que o preenchimento das vozes podia implicar numa simplificação do contraponto escrito: "elementos primordiais na composição (imitações, cadências, contrapontos e afins) eram omitidos, devido à ausência de cantores nas partes em que ocorrem"⁷ (ARNOLD, 1965, p. 4). O fato de esta simplificação do contraponto já existir na prática de acompanhamento à época de Viadana certamente contribuiu para que o acompanhamento apresentado por ele fosse mais prontamente aceito pelos organistas. Outro fator que pode ter agradado aos organistas é que a linha contínua de baixo evitava que estes tivessem de extrair das linhas mais graves da composição um "guia" utilizado para acompanhar, muitas vezes tendo que saltar de uma voz à outra, sempre procurando aquela que estiver na região mais grave, e consequentemente desempenhando uma função de baixo. Segundo Bernhard Lang (2007), por conta das dificuldades em acompanhar seguindo sempre a linha mais grave os organistas e acompanhadores tinham de escrever previamente uma voz contínua, seguindo sempre as partes mais graves ao longo da composição. O baixo contínuo de Viadana seria o fator-chave para oficializar esta prática, poupando trabalho ao organista e trazendo para a composição aquilo que até então era uma espécie de adaptação para a execução de uma partitura escrita:

A ideia crucial de Viadana foi incluir agora esta voz [contínua] diretamente na composição, de execução mais ou menos obrigatória, e portanto dividindo as partes vocal e instrumental da composição. A estrutura da música, no entanto, permanece inteiramente na tradição polifônica. [...] Neste sentido, a inovação de Viadana é mais uma reforma ortográfica que adaptou a maneira de notar e compor para a nova prática de performance, anotando o que seria tocado de qualquer maneira, mas com menos perícia, pelo que se pode supor⁸ (LANG, 2007, p. 4).

Ainda que tenha surgido como "reforma ortográfica", a separação escrita entre parte vocal e

The first unfigured bass parts for the organ to be printed were apparently those in Placido Falconio's Introitus et Alleluia per omnes festiuitates (Veneza, 1575), but there are others in manuscript that may be older. [...] Very likely the popularity of organ basses about 1600 was due to publishers rather than composers. As such it may reflect practical needs: to help organists in smaller churches to hold their choirs to pitch; to replace instruments originally specified by the composer for performance in his own cathedral, court chapel, etc; occasionally, perhaps, to replace the choir completely; or (perhaps more significant) one or more singers in an ensemble.

⁷ cardinal elements in the composition (imitations, closes, counterpoints, and the like) where being omitted, owing to the absence of the singers in whose parts they occurred;

⁸ Viadana's crucial idea was now to include such a voice directly into the composition, with partly obligate character, and thereby dividing vocal and instrumental part of the composition. The structure of the composition, however, remains entirely in the polyphonic tradition. The preface tells us that it became more and more use at the end of the 16th century to sing or play with few voices to the organ, but still using traditional many voice polyphonic music, more or less adapted to the new needs. In that sense, Viadana's innovation is more a reform of the orthography which adapted the way of notating and composing to the new performance practice, by directly writing down what would be played anyway, but with less expertise, at is to be feared.

instrumental traria, nas palavras de Taruskin, "implicações radicais: pela primeira vez na música "composta" ou literária a harmonia cordal funcionou como um preenchimento ou fundo sonoro, independente da parte escrita controlada"⁹ (2010, p. 781). Após a publicação dos *Concerti Ecclesiastici* de Viadana o baixo contínuo logo se mostrou uma invenção muito adequada às demandas quotidianas da prática do repertório sacro, tendo encontrado "rapidamente consenso geral, testemunhado pela rápida proliferação de numerosas outras coleções com o mesmo título, bem como as inúmeras reimpressões dos próprios *Concerti* de Viadana"¹⁰ (FRIGGI, 2004, p. ix). Segundo Taruskin, em poucos anos "nenhuma publicação de música era completa (ou competitiva), sem o novo artifício de um livro de baixo para órgão que poupava este trabalho"¹¹ (2010, p. 781).

2. TRADUÇÃO DO PREFÁCIO AOS *CENTO CONCERTI ECCLESIASTICI*



Figura 1: página de rosto da primeira edição. Fonte: VIADANA, 1602 (fac-símile).

⁹ with radical implications: for the first time in "composed" or literate music chordal harmony functioned as sonorous filler or background, independent of controlled part writing.

¹⁰ l'introduzione del modello che prevedeva la voce sola sorretta dal sostegno strumentale del continuo e di cui Viadana fu il primo propugnatore incontrò ben presto quel consenso generale che ci testimonia il rapido proliferare di numerose altre raccolte di poco posteriori recanti il medesimo titolo nonché le numerose ristampe dei *Concerti* di Viadana stesso.

¹¹ no music print was complete (or competitive) without the new laborsaving device of a separate organ bass-book

A' Benigni Lettori

Molte sono state le cagioni (cortesi Lettori) che mi hanno indotto à comporre questa sorte di Concerti: fra le quali questa è stata una delle principali: il vedere cioè, che volendo alle volte qualche Cantore cantare in un 'Organo ò con Tre voci, ò con Due, ò con una sola erano astretti per mancamento di compositioni à proposito loro di appigliarsi ad Una ò Due, ò tre parti, di Motetti à Cinque, à Sei, à Sette, & anche à Otto, le quali per la unione che devono havere con le altre parti, come obligate alle fughe, cadenze, a' contrapunti, & altri modi di tutto il canto, sono piene di pause longhe, e replicate, prive di cadenze, senza arie, finalmente con pochissima, & insipida sequenza, oltre gli interrompimenti delle parole tall'hora in parte taciute, & alle volte ancora con disconvenevoli interpositioni disposte, lequali rendevano la maniera del canto, ò imperfetta, ò noiosa, od inetta, & poco grata à quelli, che stavano ad udire: senza che vi era anco incommodo grandissimo di cantori in cantarle. L'a dove havendo havuto piu volte non poca consideratione sopra tali difficoltà, mi sono affaticato assai per investigare il modo di supplire in qualche parte à cosi notabile mancamento, & credo la Dio mercè di haverlo all'ultimo ritrovato, havendo per questo effetto composti alcuni di questi miei Concerti, con una voce sola per i Soprani, per gli Alti, per i Tenori, per i Bassi: & alcuni altri poi per le istesse parti accompagnate diversamente: con haver riguardo à dare in esse sodisfattione ad ogni sorte di cantanti: accoppiando insieme le parti, con ogni sorte di varietà: di modo che chi vorrà un Soprano con Tenore: un Tenore con un Alto: un Alto con un Canto, un Canto con un Basso, un Basso con un Alto; due Soprani, due Alti, due Tenori, due bassi, tutti gli haver à benissimo accommodati: & chi vorrà le istesse parti diversamente variate pur anco le troverà in questi Concerti, hora à Tre, hora à Quattro, talmente che non vi sarà cantante, che non possi havere qu'a dentro copia di canti assai commodi, & secondo il gusto suo per farsi honore.

Alcuni altri poi ne troverete ch'io ho composti per gli

Aos benignos leitores

Muitas são as razões (cortesias leitores) que me levaram a compor este tipo de concertos, dentre as quais esta é uma das principais: observa-se que, querendo às vezes algum cantor cantar com um órgão a três vozes, duas ou a uma só voz, são muitas vezes forçados, pela falta de composições adequadas para seu propósito, a usar uma, duas ou três partes de motetos a cinco, seis, sete ou mesmo oito vozes. Estas partes, devido à união que devem ter com as outras (como obrigatório em fugas, cadências, contrapontos e outros tipos de canto) são cheias de pausas longas e repetidas, além de faltarem cadências e melodias, e, finalmente, têm pouquíssimo e insípido seguimento, além da interrupção das palavras, que são algumas vezes em parte omitidas, e sempre também entremeadas por pausas inconvenientes, as quais deixam a maneira de cantar imperfeita, tediosa, inepta ou pouco agradável àqueles que a ouvem - sem falar no enorme incômodo para os cantores ao cantá-las. Tendo muitas vezes refletido intensamente sobre tal dificuldade, esforcei-me por investigar o modo de suprir de alguma maneira esta notável falta, e creio, com a ajuda de Deus, tê-lo por fim encontrado. Com este propósito compus alguns destes meus concertos para uma voz solo para os sopranos, para os altos, para os tenores e para os baixos, e alguns outros para as mesmas partes acompanhados diversamente, com cuidado para satisfazer a todo tipo de cantores, juntando as partes com todo tipo de variedade. Deste modo quem quiser um soprano com um tenor, um tenor com um alto, um alto com um cantus, um cantus com um baixo, um baixo com um alto, dois sopranos, dois altos, dois tenores, dois baixos, tudo haverá muito bem disposto, e quem quiser as mesmas partes em outras variações as encontrará nestes concertos, às vezes a três, outras a quatro vozes, de tal forma que não haverá cantor que não poderá encontrar aqui cantos bastante cômodos e segundo seu gosto para honrar-se.

Pode-se encontrar alguns outros que eu compus

stromenti variatamente, onde più compita resta la inventione, & più accommodati, & variati i Concerti.

Oltre di ciò h'ò usata diligenza particolare di non lasciare pause in essi, se non quanto comporta il modo, e la dispositione dei canti. Ho procurato à tutto mio potere la dolcezza, & gentilezza dell'arie in tutte le parti facendole cantar bene, & seguentemente. Non ho mancato di apportare à tempo, & à loco alcuni passi, e cadenze con altri lochi accommodati per Accentuare, per Passeggiare, e per fare altre prove della dispositione, e gratia dei Cantori, se bene per il più, e per facilità, si è usato Passaggi comuni, che la natura istessa porta, ma più fioriti.

Mi sono affaticato che le parole siano così ben disposte sotto alle noti, che oltre al farle proferir bene, & tutte conintiera, & continuata sentenza possino essere chiaramente intese da gli Uditori, pur che spiegatamente vengano proferite da i Cantori.

L'altra causa men principale appresso alle predetta è stata quella che mi ha anco affrettato à porre in luce questa mia inventione, il veder, cioè che alcuni di questi Concerti, che io composi cinque ò sei anni sono ritrovandomi in Roma; (essendomi sovvenuto all'hora questo novo modo) trovorno tanto favore appresso a molti cantori, & musici, che non solamente furono fatti degni di essere spessissime volte cantati in molti lochi principalissimi; ma alcuni ancora hanno pigliata occasione di imitargli felicemente, & darne alla stampa: onde, & per questo, & per sodisfare a'miei amici da'quali son stato più volte instantissimamente richiesto, & persuaso à porre in luce quanto prima detti miei Concerti, mi sono finalmente risoluto dopò haver compito il designato numero di donargli alle stampe, come hora faccio, persuadendomi che questa Opera non habbia ad essere in tutto disgrata à prudenti cantori, & musici, che quando anco non vi fosse altro di buono non sarà almeno mancato l'animo pronto, & efficace all'Opera, laquale perche insieme con la novità apporta seco qualche straordinaria

para instrumentos variadamente, tornando mais completa a invenção e mais confortáveis e variados os concertos.

Além disso tive particular cuidado em não deixar neles pausas, exceto as que comporta o modo e a disposição dos cantos. Procurei com todas as minhas possibilidades a doçura e gentileza nas melodias em todas as partes, fazendo-as cantar bem e seguidamente. Não deixei de incluir nos tempos certos e no devido lugar alguns passos cadenciais e outros lugares apropriados para acentuar¹² e fazer passagens [embelezamentos] e outras provas da disposição e graça dos cantores, embora para a maioria, para facilitar, eu tenha utilizado passagens comuns, que a natureza mesma oferece, mas mais floridas.

Esforcei-me por colocar as palavras bem dispostas embaixo de cada nota, para que se possa pronunciá-las bem e com inteira e continuada sentença, para que possam ser claramente compreendidas pelos ouvintes, desde que os cantores as pronunciem bem.

A outra causa, menos importante que a dita anteriormente, que também me fez apressar-me a trazer à luz esta minha invenção, foi ver que alguns destes concertos, que compus há cinco ou seis anos quando me encontrava em Roma (quando este novo estilo me ocorreu), teve tanto apreço de tantos cantores e músicos, que eles foram não apenas dignos de serem cantados muito frequentemente em muitos lugares importantíssimos, como também alguns aproveitaram a ocasião para imitá-los com sucesso e de publicá-los. Por isto, e para satisfazer meus amigos, pelos quais tenho sido muitas vezes requisitado e persuadido a trazer à luz quanto antes estes meus concertos, resolvi finalmente, depois de haver terminado o número planejado, dá-los à publicação, como agora faço, convencido de que esta obra não será totalmente desaprovada pelos prudentes cantores e músicos, pois ainda que eles não tenham nada

¹² Acento: ornamento em que uma dissonância é colocada no lugar da nota principal (apojatura).

*consideratione potrete non isdegnarvi di leggere gl'infrascritti
Avertimenti, che nella pratica vi apporteranno non poco giovamento.*

*Et prima, che questa sorte di Concerti deve cantarsi
gentilmente con discrezione, & leggiadria, usando gli acenti con
raggione, & Passaggi con misura, & a'suoi lochi; sopra tutto non
aggiungendo alcuna cosa più di quello che in loro si ritrova stampato;
perchìoche vi sono talhora certi Cantanti, iguali, perche si trovano
favoriti dalla natura d'un poco di gargante, mai cantano nella
maniera che stanno i Canti, non si accorgendo essi, che hoggidì questi
tali non sono grati, anzi sono pochissimo stimati particolarmente in
Roma dove fiorisce la vera professione del cantar bene.*

*Secondo. Che l'Organista sia in obbligo di suonar semplicemente la
Partitura, & in particolare con la man di sotto, & se pure vuol fare
qualche movimento dalla mano di sopra, come fiorire le Cadenze, ò
qualche Passaggio à proposito, ha da suonare in maniera tale, che il
cantore, ò cantorinon vengano coperti, ò confusi dal troppo movimento.*

*Terzo. Sarà se non bene, che l'Organista habbia prima
data un'occhiata à quel Concerto, che si ha da cantare, perche
intendendo la natura di quella Musica, farà sempre meglio gli
accompagnamenti.*

de bom, não faltará ao menos disposição de ânimo e eficácia em seu trabalho, e mesmo que devido à novidade eles tragam algumas considerações incomuns, não despreze a leitura das advertências abaixo, que trarão não pouco benefício para a execução.

Em primeiro lugar, este tipo de Concerto deve ser cantado docemente, com discrição e elegância, usando os acentos com sabedoria, e passagens com parcimônia, e em seus lugares; acima de tudo, não adicionando coisas além daquelas que estão escritas; porque existem às vezes alguns cantores que, favorecidos pela natureza com um pouco de garganta, nunca cantam da maneira como são os cantos, não percebendo que hoje esta maneira não é bem-vinda, mas ao contrário é pouquíssimo estimada particularmente em Roma, onde floresce a verdadeira profissão de cantar bem.

Segundo. O organista é obrigado a tocar somente a partitura¹³, especialmente com a mão de baixo, e se quiser fazer algum movimento com a mão de cima, como florear a cadência ou qualquer passagem apropriada, deve tocar de maneira tal que o cantor ou cantores não sejam cobertos ou fiquem confusos com tanto movimento.

Terceiro. É bom que o organista tenha dado primeiro uma olhada naquele concerto que será cantado, porque entendendo a natureza daquela música fará sempre melhor o acompanhamento.

¹³ O termo *Partitura*, como explica F. T. Arnold, está relacionado à *spartitura*, que constitui na colocação das linhas escritas no papel com as divisões de compassos. Como as primeiras linhas de baixo eram escritas com barras, ao contrário das linhas vocais, o termo *partitura* ou *spartitura* acabou sendo usado para se referir às linha do baixo. A prática de colocar duas linhas de baixo uma sobre a outra para músicas com dois coros ajudava os organistas a guiar-se sempre pela nota mais grave, o que tornava-se ainda mais prático quando o organista previamente extraia das duas uma só linha (1965, p. 6-7). Taruskin ressalta esta prática de escrita permitiu que os editores atendessem à necessidade dos organistas como acompanhadores-gerais [*omnibus accompanists*] (2010, p. 780). Para o autor a *spartitura* de Adriano Banchieri, que resumizava as harmonias básicas do primeiro coro (*idem*), surge como mais um passo em direção ao estabelecimento do baixo contínuo, o que oferecia, nas palavras de Arnold, "uma enorme ajuda para que o organista determinasse a harmonia" (1965, p. 7). *Partitura*, portanto, refere-se à parte do órgão, e pelo contexto subentende-se não apenas a linha de baixo escrita mas também o acompanhamento, que segundo a advertência em questão implica em preencher a harmonia seguindo as orientações corretamente (ou seja, os sinais de alterações de terças).

Quarto. Sia avvertito l'Oragnista di far sempre le Cadenze a i lochi loro, come sarebbe à dire, se si cantarà un concerto in voce sola di basso far la Cadenza di Basso: se sarà di Tenore far la Cadenza di Tenore: se di Alto, ò Canto a i lochi dell'uno, e dell'altro; perche sarebbe sempre cattivo effetto se facendo il Soprano la sua cadenza l'Organo la facesse nel Tenore, overo cantando uno la Cadenza nel Tenore l'Organo la suonasse nel Soprano.

Quinto. Che quando si trovarà un Concerto, che incominci à modo di fuga l'Organista, anch'egli cominci con un Tasto solo, e nell'entrar che faranno le parti sij in suo arbitrio l'accompagnarle come le piacerà.

Sesto. Che non si è fatta la intavolatura à questi Concerti, per fuggir la fatica, ma per rendere più facile il suonargli à gl'Organisti, stando che non tutti suonarebbero all'improvviso la Intavolatura, e la maggior parte suonaranno la Partitura, per essere più spedita: però potranno gl'Organisti à sua posta farsi detta Intavolatura, che a dirne il vero parla molto meglio.

Settimo. Che quando si farà i ripieni dell' Organo, faransi con mani, e piedi, ma senza aggiunta d'altri registri; perche la natura di questi deboli, & delicati Concerti, non sopportano quel tanto romore dell'Organo aperto: oltre che ne i piccioli Concerti ha del pedantesco.

Ottavo. Che si è usata ogni diligenza nell'assegnar tutti gli accidenti ove vanno, & che però doverà il prudente Organista haver riguardo à fargli.

Quarto. É advertido ao organista fazer as cadências sempre em seus lugares, ou seja: se o concerto for cantado com voz solo de baixo, deve fazer a cadência de baixo; se for de tenor, deve-se fazer a cadência de tenor; se for contralto, ou soprano, nos lugares de uma e de outra; porque causará sempre mal efeito se, fazendo o soprano a sua cadência, o órgão a fizer no tenor, ou sendo cantada a cadência no tenor, o órgão a fizer no soprano.

Quinto. Quando se encontrar um concerto que comece à maneira de fuga o organista deve também começar com um *tasto solo*¹⁴, e nas entradas que farão as outras partes fica a seu arbítrio acompanhá-las como preferir.

Sexto. Que não tenha sido feita tablatura para estes concertos, não foi para fugir da fadiga, mas para tornar mais fácil de tocar ao organista, já que nem todos tocariam de improviso a partir da tablatura, e a maior parte tocará a partitura, porque é mais rápido: mas os organistas poderão fazer a tablatura para si mesmos, que para dizer a verdade, é bem melhor.

Sétimo. Quando se fizer as harmonias completas no órgão, deve-se fazer com mãos e pés, mas sem acoplar outros registros; porque a natureza destes frágeis e delicados concertos não suporta todo o barulho do órgão pleno: além disso nos pequenos concertos fica pedantesco.

Oitavo. Foi empregado todo cuidado ao marcar cada acidente onde eles ocorrem, e que portanto o organista prudente tenha cuidado em segui-los.

¹⁴ *Tasto Solo* é o acompanhamento no qual se toca apenas a linha do baixo ou o dobra-se as vozes (nas entradas das fugas por exemplo) sem preenchimentos.

Nono. Che non sarà mai in obbligo la Partitura guardarsi da due quinte, nè da due ottave; ma si bene le parti che si cantano con le voci.

Decimo. Che chi volesse cantare questa sorte di Musica senza Organo, ò Manacordo, non farà mai buon effetto, anzi per lo più se ne sentiranno dissonanze.

Undecimo. Che in questi Concerti faranno miglior effetto i Falsetti, che i Soprani naturali, si perche per lo più i Putti cantano trascuratamente, e con poca gratia, come anco perche si è atteso alla lontananza, per render più vaghezza; non vi è però dubbio, che non si può pagare con denari un buon Soprano naturale; ma se ne trovano pochi.

Duodecimo. Che quando si vorrà cantare un concerto à voce pari, non suonerà mai l'Organista nell'acuto, & all'incontro quando si vorrà cantare un Concerto all'alta, l'Organista non suonerà mai nel grave, se non alle cadenze per ottava; perche all'hora rende vaghezza.

Nè qui mi stia à dire alcuno, che detti Concerti siano un poco troppo difficili, perche la mia intenione è stata di fargli per quelli che sanno, & cantano bene, e non per quelli che strappazzano il mestiero, e state sani.

Nono. Não será nunca obrigada a partitura¹⁵ a evitar duas quintas [paralelas] nem duas oitavas, mas as partes que cantam com as vozes sim.

Décimo. Quem quiser cantar este tipo de música sem órgão ou cravo¹⁶ não terá nunca bom resultado; ao contrário, se ouvirão principalmente dissonâncias.

Décimo-primeiro. Que nestes concertos os falsetes farão melhor efeito que os sopranos naturais, porque os meninos normalmente cantam negligentemente e com pouca graça, e também porque se ouvido à distância fica mais agradável; não há dúvida que se pode pagar com denários um bom soprano natural, mas eles são raros.

Décimo-segundo. Quando se quiser cantar um concerto à voz *pari*¹⁷, o organista nunca deverá tocar no agudo, e da mesma forma quando se quiser cantar um concerto no agudo o organista não tocará nunca no grave (exceto nas cadências na oitava, porque neste caso fica gracioso).

Não insistam em me dizer alguns que estes concertos são um pouco difíceis demais, porque minha intenção foi fazê-los para aqueles que conhecem e cantam bem, e não para aqueles que maltratam o ofício. E fiquem bem.

¹⁵ O termo *partitura* deve ser entendido como a parte do órgão, o que justifica a tradução da edição de Oliver Strunk/Leo Treitler, onde lê-se "*The organ part is never under any obligation to avoid two fifths or two octaves, but those parts which are sung by the voices are*" (1998, p. 620). Sob este entendimento, o sentido da advertência seria: nas partes de vozes escritas deve-se evitar as quintas e oitavas paralelas, mas no acompanhamento ao órgão não necessariamente.

¹⁶ Não há consenso nas traduções pesquisadas sobre o termo 'manacordo'. A tradução de Bernhard Lang para o inglês traz 'Harpichord' (Em: BASSUS GENERALIS <<http://www.bassus-generalis.org/>>, acesso: 03/06/2010 2004, p. 7), já a edição de Strunk/Treitler traz 'clavichord' e explica por meio de uma nota que este era um instrumento padrão para prática dos organistas (1998, p. 621). A tradução de Lang para o alemão traz 'clavier', termo genérico demais para oferecer uma especificação, pois em alemão a palavra italiana 'clavier' é utilizada para referir-se a inúmeros instrumentos de teclado, antigos e modernos. F. T. Arnold também traduz o termo por 'clavier', mas especula que este 'manacordo' derive de 'monocordo', cuja versão em francês seria 'manicordion' (1965, p. 19), equivalente ao clavicórdio.

¹⁷ Segundo Zarlino, no capítulo 65 do *Istituiini harmoniche* (1558), a escrita *a voce pari* é aquela em que são utilizadas outras combinações de vozes além de soprano, tenor, alto e baixo. Em nota a sua tradução para o inglês, Frank Thomas Arnold parece se equivocar quanto à compreensão do termo, invertendo a definição: "O termo *a voce pari* é utilizado por Viadana apenas aos concertos para *Cantus, Altus, Tenor, Bassus*" ["*The term a voci pari is applied by Viadana only to the Concertos for Cantus, Altus, Tenor, Bassus*"] (1965, p. 19). A tradução de Oliver Strunk segue o entendimento de Arnold, como aponta o editor, que acrescenta em nota que o termo também se aplica à música em que o registro geral é relativamente restrito (1998, p. 621).

3. COMENTÁRIOS SOBRE O PREFÁCIO DE VIADANA

O prefácio de Viadana, como mencionamos, traz ao mesmo tempo uma justificativa para o novo estilo de composição proposto pelo autor e um conjunto de explicações voltadas para a execução do repertório escrito neste estilo. Já no primeiro parágrafo, o autor se aproxima da premissa fundamental da proposta monódica ao apresentar suas composições como resposta ao efeito negativo que a polifonia tem sobre a clareza do texto, criando linhas com "pouquíssimo e insípido seguimento", e deixando "a maneira de cantar imperfeita, tediosa, inepta ou pouco agradável" (VIADANA, 1602, p. 3). A semelhança da crítica de Viadana com aquelas feitas por Peri e Caccini indica que ambos compartilhavam da mesma simpatia pelas soluções técnicas e pela busca estética presentes na nova proposta musical, ainda que diferenças estilísticas sejam observadas entre o repertório sacro de Viadana e o profano dos monodistas florentinos. Em ambos os repertórios, as soluções encontradas nas pesquisas sobre monodia e na utilização do baixo contínuo tornam-se características essenciais que fundamentariam toda a produção musical do barroco, como afirma Andrea Friggi:

Se o motivo declarado para este novo estilo é, de acordo com Viadana, a necessidade de superar o mau resultado decorrente da execução dos motetos a várias vozes com um número menor de cantores, se não com uma voz apenas, deixando para o órgão as outras partes, o motivo mais profundo se encontra na nova sensibilidade ao texto do círculo de Peri e Caccini, que foi o porta-voz e que se apressou a impor como a sua invenção própria. De fato, nascia naqueles anos o baixo contínuo que seria o fundamento de toda a música produzida nos duzentos anos seguintes¹⁸ (FRIGGI, 2004, p. iii)

Outra questão apontada por Viadana logo no início é a necessidade de se extrair vozes de madrigais, executando-os de forma incompleta devido à falta de composições para poucas vozes. Pensadas já como composições a uma ou até quatro vozes (e não a mesma quantidade extraídas de madrigais com mais vozes), as composições de Viadana solucionam o problema das pausas características das linhas extraídas da polifonia, que não seriam sentidas na execução completa mas que certamente incomodava uma parte dos cantores na execução incompleta. Com combinações reduzidas de vozes, pode-se criar vozes com maior continuidade, e que tendem portanto a permitir a percepção do texto com maior nitidez. A descrição na execução, favorecida pela clareza da composição, é a primeira recomendação de Viadana, que questiona o excesso de ornamentação por parte de cantores ou organistas e afirma ter tido cuidado em deixar claro os pontos em que os floreios possam ser inseridos

¹⁸ *Se la motivazione dichiarata di tale rinnovato stile è, a detta di Viadana, la necessità di ovviare al cattivo risultato derivante da un'esecuzione di mottetti a più voci con un numero inferiore di cantante, se non la voce sola, affidando le altre parti al solo organo, la ragione più profonda va ricercata nella nuova sensibilità per il testo di cui circolo di Peri e Caccini fu il portavoce e che si affrettò a imporre come invenzione propria. Nasceva infatti in quegli anni il basso continuo che diventerà nei successivi duecento anni il fondamento di tutta la musica prodotta.*

adequadamente.

Com relação à execução do acompanhamento, Viadana oferece um pequeno conjunto de recomendações práticas: tocar com discrição e não utilizar muitos ornamentos; conhecer a música antes de acompanhar; utilizar *tasto solo* nas entradas quando se acompanha uma fuga, acompanhando as vozes normalmente depois das entradas; não utilizar registo excessiva; seguir fielmente as alterações de terças; acompanhar no mesmo registo das vozes.

Além das recomendações resumidas acima, Viadana não oferece muitas explicações sobre o que exatamente o organista deve tocar (dobrar as vozes, preencher com acordes, criar novas linhas a partir do baixo). Segundo Bernhard Lang, esta explicação não era então necessária, pois a prever pela formação usual dos organistas contemporâneos, eles saberiam perfeitamente como realizar o acompanhamento (2007, p. 6). Como assinala Borgir, no entanto, o momento em que os *Concerti* de Viadana são apresentados representa uma fase em que as práticas de acompanhamento passam por uma reforma, em que alguns dos elementos seriam mantidos e outros modificados pela nova proposta: "numa época de transição, estas fontes antigas sobre baixo contínuo refletem práticas do passado ao mesmo tempo em que estabelecem fundamentos para a prática do futuro"¹⁹ (2010, p.124). Um dos elementos que Viadana procura mudar na maneira de se acompanhar certamente diz respeito à inclusão no acompanhamento mais do que aquilo que ele considera necessário. O autor tem o cuidado de incluir advertências contra esta prática, como na primeira de suas recomendações:

Em primeiro lugar, este tipo de Concerto deve ser cantado docemente, com discrição e elegância, usando os acentos com sabedoria, e passagens com parcimônia, e em seus lugares; acima de tudo, não adicionando coisas além daquelas que estão escritas (...) (VIADANA, 1602)

Esta advertência mostra que a prática do baixo contínuo proposta por Viadana visava a uma simplificação do acompanhamento (já que muitos organistas provavelmente tenderiam a inserir linhas contrapontísticas ou excessos de ornamentos), o que mostra como característica deste período inicial do baixo contínuo o cultivo de um estilo mais claro de execução se comparado àquele mais conhecido do barroco maduro. Esta proposta de execução, segundo Borgir, relaciona-se ao papel subordinado que o baixo passa a desempenhar quando a monodia reclama supremacia à voz:

Abandonando a duplicação exata das partes no acompanhamento da música de conjunto vocal, o contínuo é reduzido a um pano de fundo harmônico sobre o qual se sustentam as linhas contrapontísticas. O contínuo não deve ser percebido como uma parte separada com sua própria integridade musical, mas como suporte para as partes principais. O mesmo se dá com o repertório monódico. As palavras na linha vocal são centrais, e o acompanhamento é

¹⁹ *in a time of transition, these early sources on the basso continuo reflect practices of the past while at the same time establishing the foundations for the practice of the future.*

claramente subordinado. Quando Viadana diz que o organista deve tocar a parte do órgão de maneira simples ([1602] Arnold 1931, 20), ele mais ou menos declara o óbvio (BORGIR, 2010, p. 125-126).

Se considerarmos que o acompanhamento a partir da nova prática proposta por Viadana tende a se tornar mais harmônico do que propriamente contrapontístico, pode-se pressupor que ele favoreça a possibilidade de escrita a poucas vozes, já que o acompanhamento, ao invés de preencher ou dobrar vozes da polifonia, viria a oferecer suporte harmônico aos cantores. Este suporte é entendido como a execução sobretudo das consonâncias, o que se pode deduzir quando o autor recomenda que não se execute os concertos sem o acompanhamento instrumental, pois desta forma se ouviria principalmente as dissonâncias. O uso das consonâncias perfeitas e imperfeitas como base do acompanhamento também se evidencia pelo fato de que as únicas cifras encontradas sobre o baixo são sinais de sustenidos e bemóis, indicando terça maior ou menor, ou de 6^a, as quais o autor recomenda seguir com diligência.

Isto não significa, no entanto, que as dissonâncias não pudessem aparecer no acompanhamento. Seguindo os princípios da polifonia renascentista, as dissonâncias aparecem sempre nos tempos fracos, como notas de passagem, suspensões, apojaturas e outras situações em que a preparação e a resolução sejam sempre respeitadas. Este tipo de dissonância é tratada como algo desnecessário de se grafar, pois o organista experiente saberia incluir estas passagens quando julgasse necessário sem ferir as regras do contraponto. O que Viadana espera, no entanto, é o organista se preocupe em oferecer um suporte sonoro sobretudo com as consonâncias, sobre o qual as vozes possam destacar-se através de suas próprias passagens.

The image shows a musical score for three parts: Cantus, Altus, and Basso per Organo. The Cantus part is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The Altus part is also in treble clef with the same key signature and time signature. The Basso per Organo part is in bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics for the Cantus part are: "ctus, et hi tres u - num sunt, et hi tres u - - - num sunt." The lyrics for the Altus part are: "San - ctus, et hi tres u - num sunt. et hi tres, et hi tres u - num sunt." The lyrics for the Basso per Organo part are: "Qui l'organista sona, e canta" and "[et hi tres u - num sunt, et hi tres, et hi tres u - num # - 4 4 - # sunt.]" The figured bass notation for the Basso per Organo part is: "[et hi tres u - num sunt, et hi tres, et hi tres u - num # - 4 4 - # sunt.]"

Figura 2: Uso de harmonias de 6^a alternadas com tríades em trecho do concerto *Duo Seraphim Clamabant* (1602), de Lodovico da Viadana. Fonte: os autores.

Sendo assim, o acompanhamento que Viadana almeja para seus concertos é feito a partir dos acordes formados pelas próprias vozes registradas na partitura, com algumas pequenas passagens ocasionais em algumas das vozes, procurando preencher à medida do possível os elementos relevantes

da polifonia que ocasionalmente sejam omitidos na execução das vozes (como vozes que pertenceriam às cadências, ou cláusulas, características do modo)²⁰. Outra função evidente é fornecer constantemente as notas da harmonia aos cantores, a fim de servir de referência ao canto e ressaltar as dissonâncias encontradas nas linhas vocais.

4. OBSERVAÇÕES FINAIS

Ao justificar a escrita de suas recomendações, Viadana deixa claro uma das práticas correntes de seu tempo: o acompanhamento instrumental a partir do conjunto das linhas vocais escritas. O problema deste tipo de acompanhamento, acredita o autor, é que as melodias são fragmentadas demais para servir como um guia adequado ao acompanhamento.

A solução apresentada por Viadana não seria unicamente proveitosa pela adoção de uma linha-guia para o baixo, lembrada sempre como a grande inovação deste autor. Ao combater a falta de unidade das vozes dentro da tessitura polifônica (e provavelmente atentar ao fato de que nem sempre se terá disponíveis os cantores necessários para executar todas as partes de uma polifonia completa), Viadana compõe seus concertos de forma variada na quantidade de vozes e tessitura, confiando no acompanhamento como suporte para o canto - e não como preenchimento para a polifonia.

Desta forma, Viadana contribui diretamente para o estabelecimento do caráter harmônico do acompanhamento, baseado apenas nas consonâncias, já que as dissonâncias já estão presentes na parte cantada.

Muito além de um mero conjunto de recomendações para a prática, o prefácio dos *Cento Concerti* pode ter seu valor principalmente na explicação do princípio novo que ali está sendo trazido, e no cuidado em justificar sua proposta a partir da reflexão sobre a prática de seu tempo, procurando organizá-la e direcioná-la aos novos parâmetros composicionais que Viadana preconiza para a música sacra.

²⁰ Na quarta advertência, Viadana recomenda que se façam as cadências sempre em seus lugares. Como afirma Lang, o autor não se refere à cadência como progressão harmônica (sentido posterior à época de Viadana), "mas uma típica progressão de condução de voz, também chamada cláusula, que atua como fim de uma frase musical e que pode ser bem diferente de modo para modo e de voz para voz" (LANG, 2007, p. 6). Portanto, a recomendação diz respeito à condução das vozes, e à maneira com que cada voz participa das conclusões modais. A cadência, ou cláusula, deve ser feita pelo acompanhador no próprio registro da voz na qual ela aparece (inclusive em vozes omitidas).

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES), pelo financiamento à pesquisa que deu origem a este trabalho.

REFERÊNCIAS

- ARNOLD, Franck Thomas. *The art of the Accompaniment from a Thorough-bass as practised in the XVIIth & XVIIIth centuries*. New York: Dover publications, 1965.
- BORGIR, Tharald. *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*. Rochester: University of Rochester Press, 2010.
- FRIEDRICH, Felix. Continuo [*basso continuo*]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. 2 ed. Vol. 6. New York: Grove, 2001.
- FRIGGI, Andrea. Prefazione. In: CIMA, Giovanni Paolo. *Concerti Ecclesiastici a una, due, tre, quattro voci con doi a cinque, et uno e otto*. Werner Icking Music Archive, 2004.
- LANG, Bernhard. *On the Stylistic Context of the Preface to the Organ Voice Book of the “Cento Concerti Ecclesiastici” by Lodovico Grossi da Viadana*. Em: BASSUS GENERALIS <<http://www.bassus-generalis.org>> Acesso: 15/06/2011.
- NUTI, Giulia. *The Performance of Italian Basso Continuo. Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Farnham: Ashgate, 2007.
- STRUNK, Oliver; TREITLER, Leo (ed.). *Source Readings in Music History*. New York: W. W. Norton & Company: 1998.
- TARUSKIN, Richard. *Oxford History of Western Music. I, Music in the Seventeenth and Eighteenth Century*. New York: Oxford University Press, 2010.
- VIADANA, Lodovico. *Li Cento Concerti Ecclesiastici, a Una, a Due, a Tre & a Quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nell'organo*. Veneza, Apresso Giacomo Vicenti, 1602.
- ZARLINO, Gioseffo. *Le Istitutioni harmoniche*. Veneza, 1558.

O violão popular na universidade

Perfil histórico, principais interesses e expectativas profissionais dos estudantes¹

Rafael Thomaz² | Fabio Scarduelli³

Universidade Estadual de Campinas (Brasil) | Universidade Estadual do Paraná (Brasil)

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Resumo: Este artigo faz parte de uma pesquisa de doutorado, cujo objetivo é desenvolver uma proposta de curso para o Bacharelado em Violão Popular que se aproxime à realidade dos alunos, das situações profissionais e das formas de aprendizagem não-formais. Apresentaremos aqui um breve recorte de resultados parciais no que se refere ao perfil dos estudantes, desenvolvido através de questionários aplicados a alunos, ex-alunos e vestibulandos do curso de Música Popular com habilitação em violão da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP. Os resultados mostram que

¹ *The popular guitar inside the brazilian universities: historical profile, main interests and professional expectations of students*. Data de submissão: 10/03/2016. Data de aprovação: 02/04/2016.

² Rafael Thomaz (www.rafaelthomaz.com) é doutorando e mestre em música pela UNICAMP, onde cursou o Bacharelado em Música Popular. Atua como violonista, tanto no âmbito da música de concerto quanto na música popular. Foi premiado em concursos nacionais de violão, apresentou-se como concertista em importantes séries de concerto e como solista a frente de orquestras e grupos de câmara. É integrante do grupo Algaravia (www.algaravia.mus.br), com o qual realizou turnês pelo estado de São Paulo e prepara agora o segundo CD. Em duo com Guilherme Lamas tem apresentado desde 2014 o show “Sinal dos Tempos”, uma homenagem ao compositor e violonista Garoto. Lançou em 2015 seu primeiro CD solo, “Paisagens Interiores”. Para 2016 prepara o lançamento de dois trabalhos autorais, Sinal dos Tempos, com Guilherme Lamas, e Invenções para Violão e Percussão. Atua também ativamente como professor e produtor musical. Email: rafaelthomaz1@gmail.com

³ Violonista, professor e pesquisador; Mestre e Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), instituição na qual foi ainda professor substituto e realizou seu pós-doutorado com bolsa FAPESP. Mantém intensa carreira como pesquisador concertista, com abordagens que envolve repertório solo e de música de câmara. Lidera o Grupo de Pesquisa em Violão: estudos da performance, pedagogia e repertório, do qual participam estudantes e pesquisadores de diferentes instituições. Atualmente é professor Adjunto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná / UNESPAR, em Curitiba, e professor colaborador no Programa de Pós-graduação e Música da UNICAMP, orientando trabalhos de Mestrado e Doutorado. Email: fabioscarduelli@yahoo.com.br

os entrevistados, vindos de um histórico de aprendizagem similar, demonstram interesses múltiplos dentro do curso e planejam sua atividade profissional de maneira múltipla também.

Palavras-chave: Música Popular, Violão, Programa de Curso.

Abstract: This article is part of a PhD research, which goal is to develop a course proposal for the Bachelor of Popular Guitar, which is close to the reality of students, professional situations and forms of non-formal learning. We present here a brief cropping of partial results with regard to the profile of students, developed through questionnaires given to students, alumni and candidates of the course of Popular Music major in guitar at the State University of Campinas, Campinas. The results show that the interviewees, coming from a similar learning history, demonstrate multiple interests within the course and plan their professional activity in multiple ways as well.

Keywords: Popular Music, Guitar, Course Program.

O ensino da música popular em âmbito universitário ainda não alcançou (e não se sabe se um dia alcançará) uma condição padronizada, como aponta Bollos (2008):

[...] com raríssimas exceções, não há, até agora, um programa de curso que lhe sirva de base, um sistema que englobe uma escolha de repertório, ou pelo menos que tenha alguns métodos que possam ser considerados obrigatórios, uma vez que a confecção de material pedagógico, em franca produção, ainda sendo elaborada, dado o período relativamente curto que a música popular faz parte dos programas de ensino em geral. Não se pode negar que as raízes da música popular e seu desenvolvimento são relativamente novos, uma vez que os primórdios da música popular datam do final do século XIX e a implantação do primeiro curso acadêmico de música popular no Brasil se deu em 1989, na UNICAMP. (BOLLOS, 2008: 2)

Hamamoto (2012: 30-32) faz um breve histórico de como a música popular atingiu prestígio suficiente para ser considerada passível de estudo formal. A autora destaca o crescimento da produção, nos Estados Unidos, de métodos direcionados ao ensino de jazz e da consolidação das primeiras escolas do gênero. É, portanto, a partir da música popular brasileira de maior refinamento técnico, herdeira da bossa-nova e do jazz, que se formam as primeiras turmas de ensino formal de música popular no Brasil.

Bollos (2008) afirma que duas das principais escolas livres de música popular no Brasil na década de 1970 também tinham como principal referência o ensino do jazz:

A escola americana Berklee College of Music recruta desde há décadas estudantes por todo mundo e é considerada uma das pioneiras na sistematização de métodos em música popular. Algumas escolas brasileiras como o CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical), o Conservatório Souza Lima em São Paulo e Centro Musical Antonio Adolfo no Rio de Janeiro adotaram seu método de ensino. (BOLLOS, 2008: 3-4)

Porém, apenas em 1989 surge o primeiro curso universitário de bacharelado em música popular no Brasil, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Segundo Hamamoto (2012) “seus objetivos residiam não apenas na formação de profissionais especializados, mas também na produção científica, ou seja, na fomentação crítica acerca da problemática música-linguagem-produção”.

O ensino do violão popular inicia-se dentro desse âmbito através do violonista Ulisses Rocha, professor desde a abertura do curso na UNICAMP em 1989. Atualmente, o Violão Popular é uma das opções dentro do curso de Música Popular desta instituição. Todos os alunos desta modalidade devem cursar oito semestres da disciplina de Instrumento. Historicamente, o curso é formado por um núcleo de conteúdos comuns a todos os estudantes, mas tenta se ajustar aos seus interesses e necessidades. Em entrevista a essa pesquisa⁴, o professor Ulisses Rocha afirmou que esse núcleo comum seria constituído dos seguintes tópicos: Técnica, repertório (tanto da MPB quanto para violão solo), leitura musical, improvisação, harmonia e arranjo.

O ingresso do aluno se dá através do vestibular, que inclui a prova de habilidades específicas em música, na qual são avaliados conhecimentos teóricos e práticos. O candidato deve executar uma peça obrigatória⁵, uma outra de livre escolha, e passar por testes de leitura a primeira vista e improvisação. Em geral, são aceitos alunos de diferentes perfis, sem que haja assim restrições quanto a gêneros musicais, estilos de execução ou escolas de técnica. Quando formado, o Bacharel em Música Popular tem um vasto campo de atuação profissional, no qual incluem-se as inúmeras vertentes dentro do Violão Popular Brasileiro e as diferentes funções que este pode assumir no âmbito da música popular, além de atividades de arranjo, composição e produção musical⁶.

A seguir apresentaremos o resultado de um *survey*, realizado com o intuito de traçar um breve perfil dos estudantes de violão, mais especificamente dos vestibulandos, alunos e ex-alunos de violão do curso de Música Popular do Instituto de Artes da UNICAMP. Os objetivos principais foram: traçar um *perfil* destes estudantes, seu histórico e seus principais interesses; entender como os estudantes

⁴ Entrevista realizada em 05/08/2014, na UNICAMP

⁵ Nos vestibulares de 2013, 2014 e 2015 a peça de confronto foi *Jorge do Fusa*, de Aníbal Augusto Sardinha “Garoto”.

⁶ “Poderá atuar como instrumentista, arranjador, em atividades de vídeo, trilhas sonoras, produção e gravação de discos e pesquisa. Estará capacitado a avaliar tanto aspectos práticos como teóricos da atividade musical, com amplas possibilidades de criação no terreno da música popular. Poderá atuar como professor universitário.” - Catálogo de graduação 2014 UNICAMP, disponível em: <http://www.dac.unicamp.br/sistemas/catalogos/grad/catalogo2014/curriculoPleno/cp22.html>

enxergam o *curso* e o que dele esperam; e mais amplamente, compreender o significado atribuído ao termo *violão popular* pelos estudantes de violão e quais as habilidades necessárias para sua execução.

Trata-se de um resultado parcial de nossa investigação que visa, ao final, oferecer uma proposta de programa de curso para tal modalidade, levando em conta questões da pedagogia do instrumento, os perfis de interesses e a maneira como o violão se apresenta no panorama atual da música popular.

1. Metodologia

Para este levantamento foram pesquisados 14 alunos atuais, 15 ex-alunos e 27 candidatos ao vestibular 2015, todos relacionados ao curso de Música Popular – modalidade violão da UNICAMP. As perguntas do questionário envolvem três eixos básicos: principais interesses do estudante ao procurar o curso (e para os alunos e ex-alunos, como o curso atende ou atendeu as suas expectativas), perfil histórico (como e onde estudou, principais referências musicais) e expectativas profissionais ao término do curso (para os ex-alunos, como elas se concretizaram na prática).

Para a análise dos dados foi utilizada a metodologia de *análise de conteúdo* de L. Bardin (2002: 38), definida como: “[...] um conjunto de técnicas de análise das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens”. Para isso foram seguidas as fases apresentadas pela autora: Pré-análise, Exploração do Material e Tratamento dos Resultados (inferência e interpretação). Otutumi (2008: 64) complementa a definição, afirmando que “nesse contexto, é possível entender por comunicação todo meio de significações entre emissor e receptor, seja escrito, falado ou mesmo não linguísticos, e dentre os possíveis domínios de sua aplicação estão as entrevistas com objetivo de estudo”.

Na fase inicial, chamada de Pré-análise, sugere-se uma leitura “flutuante” dos dados transcritos que tem como objetivos a escolha dos documentos ou do *corpus* de informações a serem analisadas, a formulação das hipóteses e a referenciação dos índices. Otutumi (2008: 65) explica esta referenciação da seguinte maneira: “se forem considerados os textos como manifestações de índices, o trabalho agora será a escolha desses; por exemplo, caso se observe que um tema é importante para o indivíduo tanto quanto ele é repetido, a frequência pode ser o índice”.

A próxima fase da análise é a Exploração do Material, na qual haverá a administração sistemática das decisões tomadas na fase anterior. Para isso, as informações são codificadas em unidades de registo, que é a unidade de significação a ser codificada, podendo ser o tema, palavra ou frase. Recorta-se o texto em função da unidade de registo. Nesta fase ainda há o processo de categorização, no qual as unidades são agrupadas seguindo critérios pertinentes à análise.

Por fim, é feito o Tratamento dos Resultados (inferências e interpretações), que dão sentido à análise. Os resultados são tratados a fim de que se tornem válidos e significativos para a pesquisa. Neste contexto, Bardin (2002: 39) aponta a inferência como “operação lógica pela qual se admite uma proposição em virtude da sua ligação com outras proposições já aceitas como verdadeiras”. Otutumi (2008) adverte para as diferentes possibilidades dentro da análise de conteúdo:

Enfim, é preciso observar que uma análise de conteúdo tem como polos de ação ou de inferência: o emissor, o canal (suporte) da mensagem, o receptor e a própria mensagem. A mensagem é o ponto de partida, o material base da análise, que tem duas dimensões de observação, o código e a significação. O código é capaz de revelar realidades subjacentes, por exemplo, figuras de retórica, comprimento de frases, vocabulário, etc. Já a significação revela os temas e assuntos abordados nos discursos, seus conteúdos presentes. (OTUTUMI, 2008: 67)

Para nossa análise tomaremos como polos de inferência o emissor (entrevistados) e a mensagem, com foco no conteúdo, principais assuntos e temas.

2. Análise dos resultados

A análise seguirá os três eixos básicos supracitados: Principais Interesses, Perfil Histórico e Expectativas Profissionais dos estudantes.

2.1. Principais Interesses

Inicialmente os entrevistados foram questionados sobre quais os principais interesses que os levaram a procurar o curso de Música Popular com Habilitação em Violão. Foram oferecidas três opções fechadas – violão popular solista, acompanhamento e improvisação – e um campo aberto denominado “Outro”. Essa questão é ainda caracterizada pela múltipla escolha, ou seja, foi permitida a marcação de mais de uma opção. Complementarmente, na questão seguinte foi solicitado que cada estudante descrevesse seus principais interesses dentro do curso.

Seguem abaixo os dados primários das escolhas apontadas pelos entrevistados na primeira questão:

Principais Interesses	Número de interessados		% em relação ao total de entrevistados (por grupo)	
	Alunos e ex-alunos	Vestibulandos	Alunos e ex-alunos	Vestibulandos
Violão Popular Solista	18	19	62 %	70,3 %
Acompanhamento	19	9	65,5 %	33 %
Improvisação	13	7	44,8 %	25,9 %
Outro*	13	0	44,8 %	0 %

Quadro 1. Principais interesses

A opção *outros*, entre alunos e ex-alunos, apontou os seguintes interesses:

*Outros:	Número de interessados
Composição	5
Arranjo para violão	4
Música de uma maneira mais ampla, além do instrumento	3
Violão erudito	1
Canção	1

Quadro 2 . Principais interesses (outros)

O quadro a seguir mostra a *multiplicidade de interesses*, ou seja, quantos entrevistados que citaram mais de um interesse:

Número de interesses	Número de entrevistados		% em relação ao total de entrevistados (por grupo)	
	Alunos e ex-alunos	Vestibulandos	Alunos e ex-alunos	Vestibulandos
Apenas um interesse	9	21	31 %	77,7 %
Dois interesses	9	4	31 %	14,8 %
Três interesses ou mais	11	2	38 %	7,4 %

Quadro 3. Multiplicidade de interesses

Do total de alunos e ex-alunos entrevistados, mais de 2/3 demonstraram interesse em mais de um assunto. Dos 31% que demonstraram interesse inicial em apenas um assunto, a proporção é de 25% para violão solista, 25% para acompanhamento e os 50% restantes para outros assuntos. Os vestibulandos apontaram em sua maioria apenas um interesse, sendo que 76% apontaram o violão popular solista como principal interesse que conduziu a procura do curso.

Na segunda questão (onde cada entrevistado poderia descrever seus interesses dentro do curso de maneira mais completa), cada participante descreveu suas inclinações e expectativas em relação ao curso. Os alunos e ex-alunos, além de reforçar as respostas dadas (na opção “*Outro*”) na pergunta anterior, levantaram mais alguns assuntos: repertório; interpretação; harmonia e condução de vozes aplicada ao violão; leitura; ritmos populares; técnica; aspectos polifônicos do instrumento; transcrição e percepção; mercado de trabalho e gerenciamento de carreira.

Entre os vestibulandos os assuntos mais citados nesta questão foram: aquisição de um conhecimento musical mais amplo; aperfeiçoamento instrumental; improvisação; harmonia; produção musical; composição/criação e prática coletiva.

Aos alunos e ex-alunos foi perguntado sobre a maneira como deveriam ser abordados os conteúdos. As sugestões obtidas foram:

Abordagens citadas	Número de vezes
a. Abordagem prática e/ou baseada no repertório	9
b. De forma sistemática	3
c. Ênfase na percepção (“tirar de ouvido”)	3
d. Estudo da técnica pura	2
e. Técnica como meio para executar	1
f. Criação	1
g. Atualidades	1

Quadro 4. Formas de abordagem

Esses resultados, até o momento, demonstram que os alunos que procuraram pelo curso de Música Popular com Habilitação em Violão possuem interesses variados. Por consequência, suas expectativas quanto aos conteúdos e suas abordagens também são múltiplas.

2.2. Perfil histórico

A fim de traçar um perfil mais claro de como os alunos chegam até o vestibular e consequentemente ao ensino superior em Música Popular, os entrevistados foram questionados sobre como foram seus estudos prévios e seu processo de formação musical. Para esta questão foram dadas 4 opções de resposta (*Sozinho, Aulas Particulares, Escolas Particulares, Instituições públicas de ensino*), também em forma de múltipla escolha, além da opção *Outro*. As respostas foram as seguintes:

Forma de estudo	Número de vezes		% em relação ao total de entrevistados (por grupo)	
	Alunos e ex-alunos	Vestibulandos	Alunos e ex-alunos	Vestibulandos
Aulas Particulares	24	13	82,76 %	48,14 %
Sozinho	12	9	41,38 %	33,3 %
Instituições públicas de ensino	6	3	20,69 %	11,1 %
Escolas Particulares	4	3	13,79 %	11,1 %
Outro – familiares e amigos	1	0	3,44 %	0 %
Outro – curso comunitário	0	1	0 %	3,7 %

Quadro 5. Formas de estudo até o vestibular

Aparentemente duas das opções chamam a atenção devido ao grande número de vezes que foram indicados: *estudar sozinho e através de aulas particulares*. Porém, entre os alunos e ex-alunos, todos os entrevistados que declararam ter estudado sozinho também assinalaram pelo menos uma das outras opções. Este dado descarta, portanto, a existência de alunos que foram completamente autodidatas até o ingresso no curso neste grupo. Entre os vestibulandos o processo é similar, porém apesar de assinalarem apenas a opção “Sozinho”, grande parte dos entrevistados citou, na questão seguinte, que em algum momento de sua formação teve aulas particulares ou em grupo.

A forma como esses estudantes se prepararam para o vestibular em Música Popular demonstra que a maioria deles teve contato individual e personalizado com um professor particular. Essa relação provavelmente é esperada durante o curso.

Na questão seguinte, os entrevistados relataram brevemente seu processo de aprendizagem precedente ao ingresso na universidade, onde foi possível destacar alguns pontos que marcam diferenças entre estes diferentes processos. Apontamos abaixo alguns perfis diferentes demonstrados nas respostas a essa questão:

- a. Estudou inicialmente de maneira informal e sem acesso a teoria musical.
- b. Influência de pais, familiares e amigos no processo de aprendizagem
- c. Apresentou curiosidade em relação ao aprendizado formal, buscando esse tipo de aprendizado posteriormente.
- d. Relatou importância de aprendizado no contato com outros músicos e na troca de experiências.
- e. Mudou de instrumentos e interesses musicais durante o trajeto de seu aprendizado.
- f. Aprendeu sozinho, por observação e/ou pela internet. Alguns também citaram a atividade “tirar de ouvido”.
- g. Entre os vestibulandos, alguns entrevistados citaram o desenvolvimento da apreciação musical como um “refinamento do gosto”.

Para detalharmos esse perfil, foi perguntado quais músicos representam para os entrevistados suas maiores influências ou referências, pedindo que citassem quais os principais violonistas os influenciaram. Seguem abaixo os principais nomes citados:

Nomes	Número de vezes que foi citado	
	Alunos e ex-alunos	Vestibulandos
1 Baden Powell	20	8
2 Raphael Rabello	17	5
3 Marco Pereira	16	2
4 Ulisses Rocha	9	1
5 Paulo Bellinati	9	0
6 Yamandu Costa	8	9
7 Dino 7 cordas	7	0
8 Guinga	6	1
9 Lula Galvão	6	0
10 Garoto	5	3

Quadro 6 – Principais influências/referências

No quadro acima estão listados apenas os dez nomes mais citados. Como correção é importante observar que os nomes de Heitor Villa Lobos e Tom Jobim foram bastante citados (seis e cinco vezes

cada um, respectivamente) entre os vestibulandos. É possível atribuir esse número grande de citações ao grande alcance da obra de ambos, que apesar de tocarem violão destacaram-se muito mais como compositores. Ademais, os mais citados entre vestibulandos, alunos e ex-alunos coincide, como mostrado no quadro.

Entre os alunos e ex-alunos é possível notar que os três primeiros nomes do quadro acima (*Baden Powell, Raphael Rabello e Marvo Pereira*) possuem grande vantagem em número de citações em relação aos outros. Outro fator relevante é o grande número de nomes citados como influência/referência musical apenas uma ou duas vezes (que não constam no quadro), fato que corrobora a afirmação anterior relacionada à multiplicidade de interesses dos alunos. Esta multiplicidade também se demonstra nos artistas tidos como referência.

A fim de entender melhor como os estudantes são influenciados separamos os nomes citados como influências/referências em 6 diferentes grupos de acordo com as principais atividades exercidas por estes. Trata-se de uma classificação complexa, pois muitos dos artistas citados têm constante atividade em mais de uma das categorias. Porém, para esta classificação foi levada em consideração a atividade mais relevante e representativa na obra e carreira de cada artista. Podemos citar alguns exemplos: Raphael Rabello foi classificado como *solista-popular* por sua contribuição intérprete e arranjador no âmbito do violão solo popular, apesar de o mesmo ter atuado com grande destaque em grupos de choro e acompanhando cantores da MPB; Ulisses Rocha atuou como acompanhador de cantores e tem a improvisação como uma de suas principais atividades, porém é sobre suas peças e arranjos para violão solo que o tornaram conhecido internacionalmente; Toquinho possui peças para violão solo, porém são mais estudadas e tocadas as suas canções e é no âmbito da canção que o artista recebeu maior reconhecimento.

Atividade / perfil	Número de nomes citados	Número de vezes que foram citados	Nomes citados
<i>Solista-popular</i>	15	106	Baden Powell, Raphael Rabello, Marco Pereira, Ulisses Rocha, Paulo Bellinati, Yamandú Costa, Garoto, Dilermando Reis, Marcus Tardelli, Alessandro Penezzi, Zé Paulo Becker, Laurindo Almeida, Paulinho Nogueira, Guinga, Egberto Gismonti.
<i>Violonistas Eruditos</i>	15	32	Julian Bream, Fabio Zanon, Duo Assad, Paulo Martelli, Andrés Segóvia, John Williams, Manuel Barrueco, Duo Siqueira Lima, Duo Abreu, Douglas Lora, David Russel, Daniel Wolff, Brasil Guitar Duo, Ana Vidovic, Agustin Barrios.
<i>Improvisadores / Guitaristas</i>	13	24	Pat Metheny, Wolfgang Muthspiel, John Scofield, Bill Frisell, Joe Pass, Robert Fripp, Charles Lloyd, Lula Galvão, Chico Pinheiro, Alegre Correa, Romero Lubambo, Hélio Delmiro, Nelson Veras.
<i>Compositores-cantores</i>	10	20	Djavan, Caetano Veloso, João Gilberto, Dorival Caymmi, Gilberto Gil, Dori Caymmi, Joyce, Toquinho, João Bosco, Toninho Horta.

<i>Acompanhadores Samba-Choro</i>	8	17	Dino 7 cordas, Maurício Carrilho, Marcelo Gonçalves, Luizinho 7 cordas, Zé Barbeiro, Rogério Caetano, Meira, Carlinhos 7 cordas.
<i>Violonistas Flamencos</i>	2	3	Paco de Lucia, Vicente Amigo

Quadro 7. Relação das principais referências por atividade/perfil.

Se combinarmos as informações dos dois quadros 6 e 7 é possível notar que dos dez nomes citados no quadro 6 oito podem ser classificados como *solistas-populares* e no quadro 7 este grupo acumula sozinho mais de 50% das citações totais.

2.3. Expectativas profissionais

Para auxiliar no entendimento das demandas do curso de violão popular, buscamos entender como os interessados neste curso planejam suas atividades profissionais, ou no caso dos ex-alunos como elas se concretizaram.

As respostas a essa pergunta mostraram compatibilidade entre as expectativas de alunos, ex-alunos e vestibulandos. As principais atividades citadas foram a performance, educação musical, carreira acadêmica e produção musical. Abaixo segue o quadro das atividades profissionais:

Atividades Profissionais	Números de vezes que foi citada			% do total de citações		
	Ex-alunos	Alunos	Vestibulandos	Ex-alunos	Alunos	Vestibulandos
Performance	14	12	14	93,3 %	85,7 %	51,8 %
Educação Musical	10	6	11	66,3 %	42,8 %	40,7 %
Produção Musical / Músico de estúdio	5	5	6	33,3 %	35,7 %	22,2 %
Área Acadêmica	1	7	2	6,6 %	50 %	7,4 %
Não sabem ou não responderam	0	0	2	0 %	0 %	7,4 %

Quadro 8. Atividades profissionais

O quadro a seguir mostra a *multiplicidade de atividades profissionais*, ou seja, quantos entrevistados citaram exercer (ou planejar atuar em) mais de uma atividade:

Número de atividades profissionais	Número de entrevistados		% do total de citações	
	Alunos e ex-alunos	Vestibulandos	Alunos e ex-alunos	Vestibulandos
Apenas uma atividade	9	11	31 %	40,7 %
Duas atividades	8	10	27,5 %	37 %
Três atividades ou mais	12	4	41,5 %	14,8 %

Quadro 9. Multiplicidade de atividades profissionais

Do total de alunos e ex-alunos entrevistados, mais de 2/3 (69%) demonstraram atuar (ou planejar sua atuação) em pelo menos duas atividades profissionais diferentes. Entre os vestibulandos mais da metade apontou para duas ou mais atividades.

3. Considerações finais

Através da análise do conteúdo das respostas e baseado nas principais inferências notadas acima podemos traçar um perfil médio dos alunos, ex-alunos e candidatos ao curso de violão popular. Em linhas gerais, estes entrevistados vêm de um histórico de aprendizado inicialmente informal e voltado à prática, seguido de aulas individuais com professores especializados, tanto em aulas particulares quanto em escolas. Também faz parte deste período que antecede a universidade o caráter autodidata relatado especialmente através da leitura de livros e métodos e do ato de reproduzir músicas tocadas nos discos (e na internet) – “tirar de ouvido”. As principais referências musicais destes entrevistados são os solistas-populares, em especial Baden Powell, Raphael Rabello, Yamandú Costa e Marco Pereira, porém foram citados ainda outros 60 violonistas.

Apesar deste perfil aparentemente unificador, os interesses destes alunos são bastante variados. Os interesses são distribuídos de maneira uniforme entre os três tópicos sugeridos como base no início da pesquisa (*Violão Popular Solista, Improvisação e Acompanhamento*). Além desses interesses foram sugeridos outros, distribuídos também uniformemente. Soma-se a estes dados o fato de que a maior parte dos entrevistados demonstrou interesse em mais de um tópico e mesmo entre os que apontaram apenas um interesse não foi possível notar nenhum consenso. Portanto, apesar de um histórico similar, os interesses apresentam-se de forma múltipla e dispersa entre os alunos, gerando consequentemente expectativas também múltiplas em relação ao conteúdo das aulas.

Em relação à atividade profissional, a maioria dos entrevistados afirmou atuar (ou planejar sua atuação) em pelo menos duas atividades diferentes. As principais atividades citadas foram Performance, Educação Musical, Produção Musical e a Pesquisa Acadêmica. A principal atividade foi a performance, porém é possível observar que dentre as outras atividades há um crescente interesse na área acadêmica. Pode-se concluir que a atividade profissional do violonista popular também é múltipla, com ênfase na performance, mas com outras atividades complementares.

Em resumo, podemos concluir que o perfil dos estudantes de violão popular é de um histórico de aprendizado inicialmente informal e voltado à prática, seguido de aulas individuais, mas alternado ou concomitante a períodos de caráter autodidata. As principais referências musicais destes entrevistados são os *solistas-populares*. Em relação ao curso, os interesses destes alunos são bastante variados e múltiplos. Em relação à atividade profissional a maioria dos entrevistados afirmou atuar (ou planejar

sua atuação) em pelo menos duas atividades diferentes, mas é possível notar um crescente interesse na pesquisa acadêmica.

REFERÊNCIAS

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Tradução Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: edições 70, 2002.

BOLLOS, Liliana Harb. *Considerações sobre a música popular no ensino superior*. Anais do XVII Encontro Nacional da ABEM. São Paulo: 2008.

HAMAMOTO, Priscila Akemi de Azevedo. *Os procedimentos didáticos de Hilton Jorge “Gogó” Valente: o ensino de piano no campo da música popular brasileira*. Dissertação de Mestrado: UNICAMP, Campinas/SP, 2012.

OTUTUMI, Cristiane Hatsue Vital. *Percepção Musical: situação atual da disciplina nos cursos superiores de música*. Dissertação de Mestrado: UNICAMP, Campinas/SP, 2008.

UNICAMP. *Catálogo de graduação*. Campinas/SP, 2014. Disponível em: <http://www.dac.unicamp.br/sistemas/catalogos/grad/catalogo2014/curriculoPleno/cp22.html>

Performances musicais no rock brasileiro dos anos 1970, por meio de análises de capas de discos¹

Victor H. de Resende²

Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil)

Resumo: O presente artigo tem como finalidade demonstrar algumas performances de grupos de rock brasileiro dos anos 1970, por meio de análises das capas de discos selecionadas. Defende-se a hipótese de que as capas, as contracapas e os encartes de discos de rock são elementos importantes de performance e de estética do gênero. Conforme será visto, em alguns encartes selecionados, é possível perceber o processo de trabalho dos músicos. Em textos de alguns encartes também se visualizam as propostas dos grupos, bem como suas estratégias para vender seus LPs e angariar fãs. Nas capas também se percebem, por meio das imagens, as várias produções e propostas estéticas dos artistas de rock nos anos 70. Para as análises, aqui propostas, tomam-se as bandas *Casa das Máquinas*, *O Terço* e o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*.

Palavras-chave: performance; capas de discos; rock brasileiro.

Abstract: The present paper aims to show some Brazilian rock groups' performances from the 1970's through the analysis of selected record covers. The hypothesis defended is that the record covers, inside covers and rock record inserts are important elements of the aesthetic genre and for the performance. As it will be seen, it is possible to realize the musicians' work process on some selected inserts.

¹ *Musical Performances in the Brazilian rock from the 1970's through record covers analysis*. Submetido em: 27/02/2016. Aprovado em: 01/04/2016.

² Músico, doutorando em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais, sob orientação da Professora Dra. Ana Cláudia de Assis. Bolsista CAPES/Demanda Social. Graduado em História e mestre em História (História e Música) pela Universidade Federal de São João Del-Rei. Tem experiência na área de História da Música, História da Arte, História Cultural (música popular) e na área de ensino de música (violão e musicalização infantil). E-mail: vhjrjedi@yahoo.com.br

In some insert texts, both the groups' proposals and their strategies to sell their albums and to attract fans are visualized as well. Also, on the covers, it is noticed through images, the various productions and the rock artists' aesthetic proposals in the 1970's. For the analysis proposed here, the bands taken are "Casa das Máquinas", "O Terço" and the trio "Sá, Rodrix & Guarabyra".

Keywords: performance; long-playing record covers; Brazilian rock.

O presente artigo tem como finalidade demonstrar algumas performances de grupos de rock brasileiro dos anos 1970, por meio de análises das capas de discos selecionadas. Segundo Jorge Cardoso Filho (2010), em artigo instigante sobre as possibilidades de se pensar a estética do rock, este gênero apresenta vários elementos estéticos que podem ser percebidos principalmente em suas relações midiáticas. Um dos elementos importantes pelo qual deve ser estudado o rock está na sua estrita relação com os meios de gravação. Conforme aponta o autor, "como elemento decisivo de constituição do Rock, a prática de gravação é circunscrita como objeto privilegiado de estudo" (FILHO, 2010, p.4). Ao tomar de empréstimo as considerações de Theodore Gracyk (1996), para quem a estética do rock envolve não somente a performance dos tons, mas os elementos técnicos, culturais e econômicos, Jorge Cardoso Filho destaca que, muitas vezes, o consumidor e o pesquisador ficam aquém dos processos e das práticas de gravação das bandas. Sendo a produção de discos raramente apresentada ao público, Filho afirma que "poucas fotos sobre história do Rock apresentam músicos no estúdio. As imagens que documentam a experiência com o Rock o fazem a partir de fotos de shows e performances, totens que contribuem para o sentimento de partilha entre os fãs" (FILHO, 2010, p.4).

Sendo assim, defende-se, neste trabalho, a hipótese de que as capas, as contracapas e os encartes de discos de rock são elementos importantes de performance e de estética do gênero. Conforme será visto, em alguns encartes selecionados é possível perceber o processo de trabalho dos músicos. Em textos de alguns encartes também se visualizam as propostas dos grupos, bem como suas estratégias para vender seus álbuns e angariar fãs. Nas capas também se percebem, por meio das imagens, as várias produções e propostas estéticas dos artistas de rock nos anos 1970. Tomam-se as bandas *Casa das Máquinas*, *O Terço* e o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra* para as análises aqui propostas.

Tal abordagem e recorte temporal justificam-se pelo fato de que é nos anos 1970 que se consolida uma indústria cultural (ORTIZ, 2001), com destaque para a produção fonográfica e de propaganda no Brasil. É também nos anos 1970 que surgem vários grupos de rock no país com diversas sonoridades e propostas musicais. Dentre as numerosas bandas que atuaram no cenário roqueiro dos anos 1970 destacam-se *O Terço*, *Recordando o Vale das Maçãs*, *Casa das Máquinas*, a carreira solo de *Raul Seixas*, *Secos*

 Molbados, Os Mutantes, Vmana, Satwa, Karma, Som Imaginário, o rock nordestino de Fagner, Belchior, Z Ramalho, as bandas Joelho de Porco, Som Nosso de Cada Dia, Matuskela, A Bolha, Made in Brazil, Terreno Baldio, o trio S, Rodrix  Guarabyra, Novos Baianos, dentre vários outros grupos que nem sempre deixaram registrado, em disco, o seu trabalho.

No contexto da ditadura civil-militar brasileira as bandas de rock trouxeram outros olhares e fazeres artísticos, com posturas diferentes das ideias de identidade nacional ou de engajamento político contra o contexto de repressão social e cultural do período. Esses grupos estabeleceram diversas relações com o mercado fonográfico dos anos 1970, para além de mera cooptação ou total descompromisso com os meios de circulação midiáticos. Desse modo, apontam-se, abaixo, algumas características performáticas encontradas nos discos, peça essencial da indústria fonográfica e também meio de divulgação do trabalho das bandas de rock da época.

1. Capas de discos e performances: possíveis análises e articulações

O grupo *Casa das Máquinas* formou-se em 1973 quando José Aroldo Binda (Aroldo) e Luiz Franco Thomaz (Netinho), ex-integrantes da banda *Os Incríveis*, juntaram-se a Carlos Roberto Piazzoli (Pisca), Carlos Geraldo Carge (baixista, guitarrista e ex-integrante do conjunto *Som Beat*) e Pique (que chegou a integrar a banda de Roberto Carlos tocando órgão, piano, saxofone e flauta). No começo da carreira ficaram conhecidos como ‘os novos incríveis’. Fizeram shows por todo o Brasil com repertório que incluía *Elvis Presley*, *Paul Anka*, *Neil Sedaka*, entre outros. Em suas apresentações, a banda misturava figurinos, maquiagem e performances teatrais. O primeiro disco saiu em 1974, intitulado *Casa das Máquinas*.³ Em seu repertório estavam incluídas músicas românticas, espiritualistas e de exaltação à liberdade e à natureza. Seu estilo aproximava-se do *hard rock*, corrente ou vertente do rock que combina *rock and roll* clássico e *blues* (ROSA, 2007, p.79) com solos de guitarra que utilizam efeitos de distorção marcando, assim, um som mais pesado. Conforme a capa do primeiro disco (Fig. 1), percebem-se o visual e a esttica teatral dos integrantes.

³ LP gravado pela Som Livre. Traz as faixas: *A natureza*; *Tudo porque eu te amo*; *Mundo de paz*; *Quero que você me diga*; *Canto livre*; *Trem da verdade*; *Preciso lbe ouvir*; *Canem esse som com a gente*; *Domingo  tarde*; *Sanduihe de queijo*.

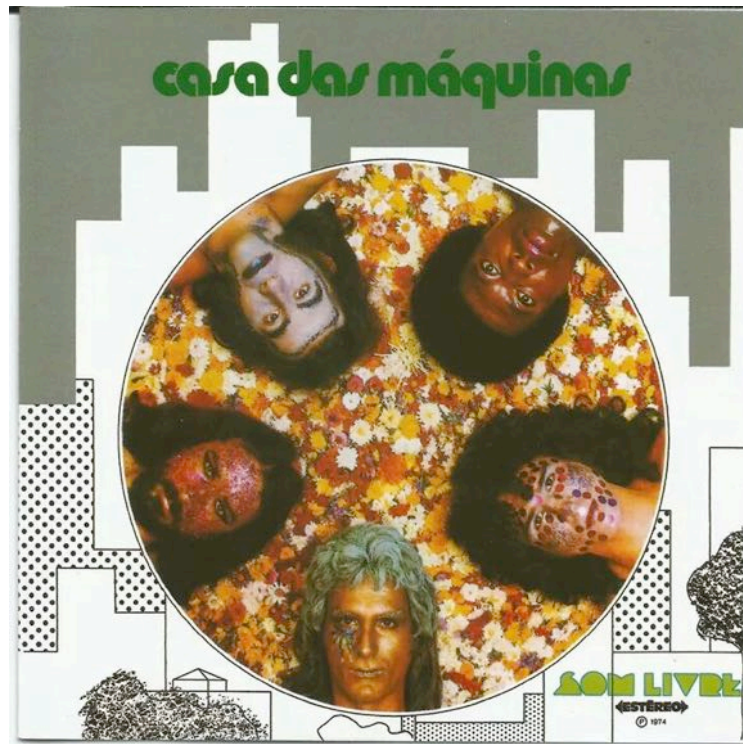


Fig. 1 – Capa do primeiro LP do grupo *Casa das Máquinas*.

Já na contracapa do LP, há um texto do vocalista e guitarrista Aroldo mostrando as ideias espiritualistas que a banda desejava passar ao público:

o homem é a obra mínima e máxima de deus/ portanto somos parte de seu corpo/ e sendo nós parte dele/ temos que sê-lo com honra/ porque cada movimento nosso/ é parte de um movimento dele/ cada pensamento nosso/ é parte de um pensamento dele/ cada ação nossa é parte de uma ação dele./ se nós o magoamos com guerras e ódio/ maldade e destruição ele sente/ ele chora, ele se entristece/ ele se mutila./ mas se nós amamos, se nós cantamos/ ele afinará nossas vozes em uníssono/ e finalmente juntos/ deus e os homens que amam e cantam/ seguirão rumo ao infinito/ entoando uma melodia que será ouvida/ em todo o universo.

As canções do disco corroboram o texto do artista Aroldo. A música *A Natureza*, por exemplo, mostra, em sua letra, a criação da natureza e do homem pela ação divina, e também denuncia a destruição engendrada pela humanidade ao meio natural:

A Natureza/ a nossa terra/ a natureza/ a nossa terra/ que a chuva molhou/ que o sol purificou/ transa que Deus criou/ nasci/ A Natureza/ a nossa terra/ que a chuva molhou/ que o sol purificou/ transa que Deus criou/ nasci/ A natureza/ a nossa terra/ que a chuva molhou/ que o sol purificou/ que o Homem destruiu/ morri.

Essa estética espiritualista, de exaltação ao cosmos e de alerta contra os abusos da modernidade, continuará na obra do *Casa das Máquinas*. Pique deixa o grupo e entra em seu lugar Mário Testoni Júnior nos teclados que traz, também, Marinho Thomaz (irmão de Netinho) na bateria. A banda passa a

ter, então, dois bateristas. Gravam o LP *Lar de Maravilhas*,⁴ em 1975, que apresenta um som mais próximo do *rock progressivo*.⁵ O álbum conta com sons e efeitos ‘espaciais’, letras que criticam as máquinas e a modernidade e ao mesmo tempo exaltam o esotérico e o cosmos. No encarte do disco, novamente, o texto do artista Aroldo esclarece o pensamento e as ideias da banda:

Já se pode sentir embora longe, os reflexos de uma revolução biológica, que vai se agigantando a cada momento que passa. A vida está se modificando. A luz da transformação vem de todos os espaços, vem do infinito, onde máquinas e homens jamais conseguirão registrar ou ver, vem também do interior do próprio homem, onde raio X de ciência alguma poderá revelar.

Em canções como *Cilindro Cônico*, os artistas criticam as ‘engrenagens’ da modernidade: “tudo é complicado/ tudo é eletrônico/ tudo se resume num cilindro cônico”. Em *Lar de Maravilhas*, os músicos deixam transparecer seu desejo de transcendência e de busca por outros lugares, e até mesmo por outros mundos diferentes do que eles conhecem (não esquecendo de certa dose de viagem lisérgica na letra): “eu vou dormir/ para sonhar/ poder sair/ e me elevar/ vou viajar/ num beija-flor/ entre canais/ espaciais/ rumo a lua verde (vamos)/ rumo a lua verde/ lar de maravilhas eu vou/ me purificar”.

Percebe-se que suas canções se aproximam de certos ideais da contracultura, que também foi apropriada no Brasil. Vinda dos contextos políticos e sociais dos EUA e partes da Europa, a ideia, apropriada pela juventude e por vários intelectuais, era a de que cada um pudesse ficar na sua, longe dos modismos e da modernização dos grandes centros. Dentre as ideias e atitudes compartilhadas pelos adeptos da contracultura estavam a saída para o campo, as experiências psicodélicas com as drogas e a formação de comunidades tanto no campo quanto nas cidades. Era o ‘cair fora’ do sistema. E, segundo Carlos Alberto Messeder Pereira (1992), o rock foi a manifestação musical que melhor expressou os anseios de liberdade da juventude contracultural do período. As bandas brasileiras de rock também se aproximaram dessa contracultura em seu som, vestuário e/ou comportamento. No caso do *Casa das Máquinas* nota-se, pela capa do primeiro disco (Fig. 1), o visual dos músicos com cabelos compridos, rostos pintados, as flores coloridas ao fundo, todos esses elementos remetendo ao universo contracultural.

Próxima às ideias da contracultura está, também, a produção da banda *O Terço*. No encarte do LP *Casa Encantada*⁶ (Fig. 2), de 1976, os artistas se apresentam com um visual mais despojado e livre, em contato com a natureza. Flávio Venturini, por exemplo, aparece no canto inferior esquerdo de cabelos compridos, sem camisa. Ao fundo, percebem-se árvores e o céu azul. O mesmo se pode dizer do bate-

⁴ LP gravado pela Som Livre. Traz as faixas: *Vou morar no ar*; *Lar de maravilhas*; *Liberdade espacial*; *Astralização*; *Cilindro cônico*; *Vale verde*; *Raios de lua*; *Epidemia de rock*; *O sol/ Reflexo ativo*.

⁵ Subgênero do rock que apresenta as seguintes características: composições longas, melodias e harmonias complexas, aproximações com a técnica e a estética da música ‘erudita’ (SANTOS, 2008).

⁶ LP gravado pela Underground/Copacabana. Traz as faixas: *Flor de la noche*; *Luz de vela*; *Guitarras*; *Foi quando eu vi aquela lua passar*; *Sentinela do abismo*; *Flor de la noche II*; *Casa Encantada*; *Cabala*; *Solaris*; *Voo da Fênix*; *Pássaro*.

rista Luiz Moreno, logo abaixo de Venturini. Eles passam uma ideia de paz e de contato com o meio natural.

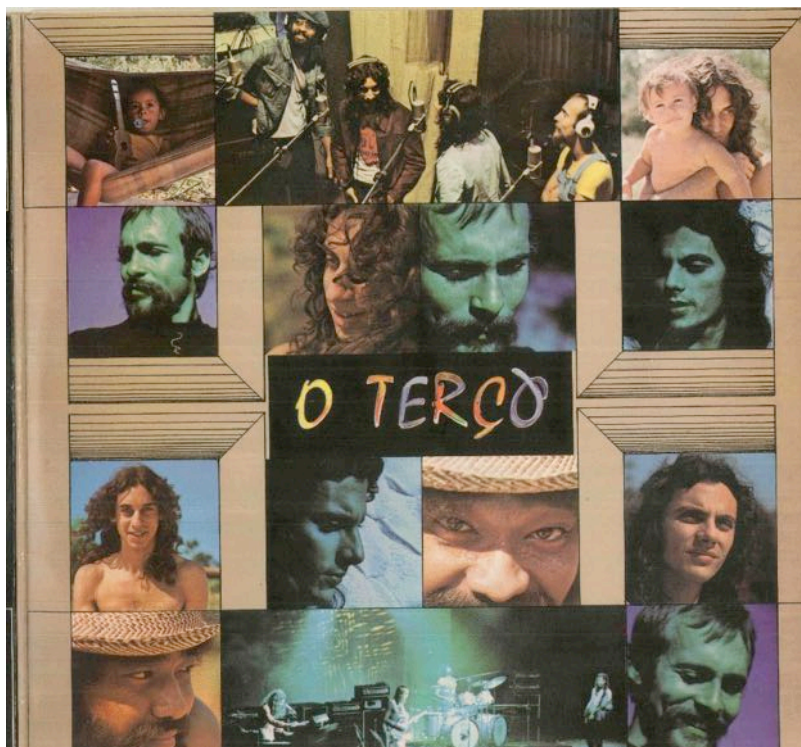


Fig. 2 – Encarte do LP *Casa Encantada*, da banda O Terço.

No disco, canções como *Casa Encantada* mostram as aproximações dos músicos com o campo e com a contracultura:

Entre os muros que me cercam/ sempre posso ver/ outras terras, outros mundos/ sol ou mar/ entre os quartos onde moro/ passa um corredor/ onde o teto tem estrelas/ pra me guiar/ uma luz sempre acesa/ esperando chegar/ um amor na varanda/ um amigo na mesa/ qualquer um viajante/ que se queira encantar/ pelos quartos vazios/ pelas salas do mar.

O grupo formou-se em 1968, na cidade do Rio de Janeiro, com Sérgio Hinds no baixo, Jorge Amiden na guitarra e Vinícius Cantuária na bateria. Posteriormente, eles radicaram-se na grande São Paulo. Gravaram seu primeiro disco em 1970. Em 1973, lançaram seu segundo disco com Sérgio Hinds nas guitarras, Cesar de Mercês no baixo e Vinícius Cantuária na bateria. Em 1974, já sem Cantuária, o grupo conta com Luiz Moreno na bateria, Sérgio Magrão (que já trabalhava na banda como técnico de som) no contrabaixo e Flávio Venturini nos teclados. Inicialmente, eles apresentaram essa formação para a gravação do primeiro LP da dupla Sá & Guarabyra, de 1974, intitulado *Nunca*. Mais tarde, com os discos *Criaturas da Noite* (1975) e *Casa Encantada* (1976), será esta a formação do grupo O Terço até o LP *Mudança de Tempo*, de 1978, sem a participação de Flávio Venturini. Na produção musical d'O Terço encontram-se canções que falam da natureza, do elogio ao rock e da condição dos sujeitos entre campo

e cidade. Há, também, músicas de crítica e reflexão sobre a modernidade e referentes, mesmo que de forma sutil, ao contexto brasileiro repressor dos anos 1970. Em suas sonoridades percebem-se muitas harmonias com predomínio de dissonâncias, instrumentação orquestral, guitarras, baixos, percussão sempre bem variada, combinados com instrumentos eletrônicos mais modernos como teclados e sintetizadores.

Ainda no encarte do LP *Casa Encantada* (Fig. 2), percebem-se no centro, parte superior, a performance do grupo no processo de gravação (conf. detalhe na Fig. 3, abaixo).



Fig. 3 – Detalhe do encarte do LP *Casa Encantada* mostrando os músicos d'O Terço no processo de gravação do disco.

Visualiza-se, desse modo, que os músicos queriam passar e informar ao público o processo de sua construção musical. O LP *Casa Encantada* foi concebido num sítio e os artistas mostraram em seu encarte algumas de suas ideias e de suas relações com a natureza, gravando o disco no sossego de uma casa afastada do centro urbano. Pelo encarte percebe-se, também, as relações dos músicos com a tradição e a modernidade: cantam o campo, o meio natural e utilizam-se de elementos modernos como guitarras, microfones e aparelhos de gravação.

Já no encarte do álbum *Criaturas da Noite*,⁷ destacam-se os equipamentos modernos do grupo, como sintetizadores, teclados, guitarra e baixo elétrico. O visual do show e dos integrantes combina modernidade, rock e contracultura: os músicos têm cabelos compridos, usam roupas despojadas, botas

⁷ LP gravado pela Underground/Copacabana. Traz as faixas: *Hey amigo*; *Queimada*; *Pano de fundo*; *Ponto final*; *Volte na próxima semana*; *Criaturas da noite*; *Jogo das pedras*; 1974.

e jeans, partes da estética jovem (Fig. 4). No texto contido, também, no encarte do LP *Criaturas da Noite*, Valdir Zwetsch demonstra alguns traços da performance da banda e do público:

[...] o Terço é um grande conjunto de rock – talvez o melhor do Brasil. Em seus shows, o conjunto vasculha com firmeza o repertório emocional do público e consegue sempre levá-lo a um nível de participação de invejável intensidade. De repente, puxado só pela força e beleza da música, o pessoal levanta dos lugares e dança pelos corredores, em cima das cadeiras e no palco. Quem não dança e quem não dança? – é porque está vivendo outra experiência equivalente qualquer.

Percebe-se, acima, o elogio à banda e ao seu espaço alcançado no cenário musical roqueiro do país. O texto, ao destacar o rock produzido e executado pelo grupo, mostra, também, certa estratégia para formar e informar os fãs, ampliar público e vender sua música.



Fig. 4 – Encarte do LP *Criaturas da Noite*, mostrando a performance do grupo O Terço.

Próximo também a uma estética contracultural, e enfatizando o trânsito entre campo e cidade, está o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*. Com o seu chamado *rock rural*,⁸ os músicos combinaram diversos instrumentos acústicos e elétricos, cantaram as suas vivências entre campo e cidade, além de suas constantes viagens entre sertão e metrópole. Segundo o próprio músico Luiz Carlos Sá, falando da produção do segundo LP do trio, *Terra*,⁹ de 1973:

[...] conseguimos fazer de *Terra* um trabalho coerente e bem-acabado, e o rock rural continuava seu caminho, agora mais estradeiro ainda, reflexo das viagens que fazíamos para *shows* e da minha ida com Guarabyra ao médio São Francisco, viagem que marcou profundamente minha

⁸ Conceito cunhado por Zé Rodrix para a letra de *Casa no Campo*, canção composta em parceria com Tavito e vencedora do Festival de Juiz de Fora, em 1971. Foi gravada por Elis Regina no LP *Elis*, 1972, pela Phonogram.

⁹ LP gravado pela Odeon. Traz as faixas: *Os anos 60*; *Desenhos no jornal*; *Mestre Jonas*; *Blue Riviera*; *Adiante*; *Pendurado no vapor*; *O pó da estrada*; *O brilho das pedras*/Paulo Afonso; *Até mais ver*.

criação musical. Esse aspecto “estradeiro” do rock rural é reflexo direto desse prazer que sempre tivemos e ainda temos em viajar de carro (SÁ, 2010, p.130).

O trio contava com Luiz Carlos Sá, carioca de Vila Isabel, músico que teve influências do rock e do samba, Zé Rodrix, filho de mestre de banda, com alto conhecimento em teoria musical e instrumentista múltiplo e Gutemberg Guarabyra, baiano de Bom Jesus da Lapa que cresceu e conviveu no meio de músicas seresteiras e de batuques do sertão. Na contracapa do seu segundo disco (Fig. 5) visualiza-se a estética e a performance urbano-rural do trio.



Fig. 5 – Contracapa do disco *Terra* de Sá, Rodrix & Guarabyra.

Luiz Carlos Sá (à esquerda) aparece de óculos escuros, vestindo camiseta, calça jeans, sandálias e boné de motoqueiro. Zé Rodrix (centro) está de chapéu, com uma espécie de terno preto, óculos de grau e cabelo comprido. Guarabyra (à direita) veste casaco, camisa branca e calças vermelhas e aparece, também, de cabelo mais longo. Os artistas se apresentam numa estética próxima da contracultura, com cabelos longos e roupas mais despojadas. Seus pés estão fincados no mato. Eles estão parados, no meio do mato, atrás de um *outdoor*. Este é uma peça publicitária cuja exibição é feita às margens de estradas, rodovias e nas laterais das ruas das cidades. Aqui, não se percebe nenhuma via pública. É como se os músicos tivessem produzido e exibido sua publicidade em meio à natureza.

Nas canções contidas no disco, como *O pó da estrada*, *Até mais ver*, *Pendurado no vapor*, entre outras, encontram-se as características do rock rural cantadas e tocadas pelos músicos. Em *O pó da estrada*, vê-se a caminhada constante, sendo a estrada o elemento importante no trânsito entre campo e cidade, ou entre cidades: “(E) o pó da estrada fica em minha roupa/ O cheiro forte da poeira levantada/ Levando a gente sempre mais à frente/ Nada mais urgente que o pó da estrada, que o pó da estrada”. Na música *Até mais ver*, os artistas cantam as características do campo e enfatizam a despedida do sertão, do meio rural, mas sempre com a perspectiva de retorno: “Até mais ver/ Teto sem forro/ Até mais ver/ Telha de barro/ Até mais ver/ Casa de abelha, no morro/ Cama de palha/ Trilha de areia/ Alma-de-gato/ Rio amarelo e vazio/ Até mais ver, sertão”. Já em *Pendurado no vapor*, o trio narra suas viagens de barco pelo velho São Francisco:

De Bom Jesus da Lapa a Pirapora/são cinco dias pendurado no vapor/subindo a correnteza
desse rio/ são cinco dias pendurado no vapor/ depende da madeira/ se não der ventania/
mais cinco dias bato meu pé nas Minas Gerais/ depois de toda festa/ depois da romaria/ eu
pego a montaria e vou rever o meu amor/ depois de cinco dias pendurado no vapor.

No encarte do LP, os músicos aparecem tocando vários instrumentos de corda como violão, craviola (Fig. 6) e, também, flautas (Fig. 7).

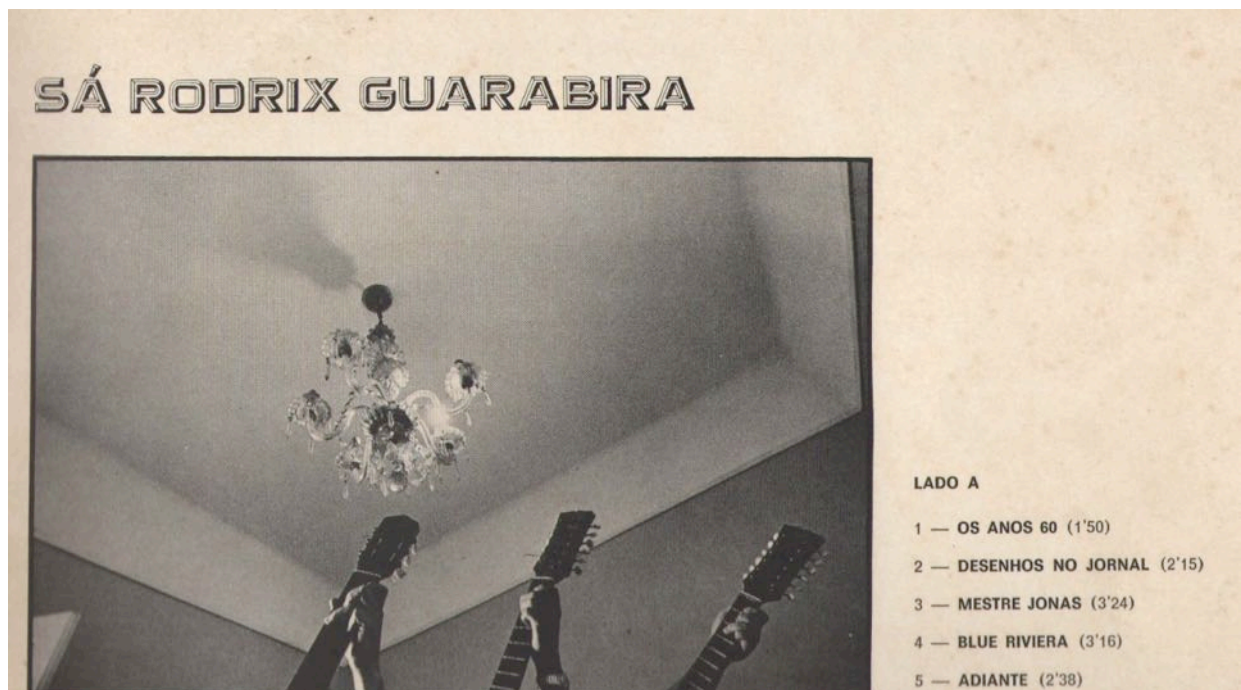


Fig. 6 – Detalhe do encarte do disco *Terra* de Sá, Rodrix & Guarabyra, mostrando os instrumentos de violão e de craviola executados pelo trio.



Fig. 7 – Detalhe do encarte do disco *Terra de Sá, Rodrix & Guarabyra*, mostrando Rodrix, à esquerda, tocando flauta.

A craviola, por exemplo, foi projetada pelo músico brasileiro Paulinho Nogueira, em 1969. O instrumento possui doze cordas, tem formato parecido com o do violão e apresenta uma sonoridade de cravo misturada com a viola. O trio também utilizou vários tipos de flautas desde as mais convencionais até as mais antigas como a ocarina.

Na Figura 8, abaixo, os músicos sugerem a ideia de que moravam em comunidade.



Fig. 8 – Parte do encarte do disco *Terra de Sá, Rodrix & Guarabyra*, mostrando o trio vivendo em comunidade num apartamento.

De fato, foi justamente quando Luiz Carlos Sá foi morar no apartamento de Guarabyra é que se inicia a parceria com este e com Zé Rodrix, que já era conhecido de Sá. Conforme relato de Gutemberg Guarabyra:

[...] andando por Ipanema, eu encontrei o Sá, que a gente se via esporadicamente nesse tempo, encontrei o Sá com um buggy. Ele tinha um buggy muito engraçado naquele tempo, um dos primeiros buggy que surgiram. E estranho, com o negócio alto, assim, atrás, metido no buggy uma espécie de uma prancha, uma coisa. Aí nos encontramos: “Cara o que é isso aí?”. “Cara, é a minha cama...” Ele tinha uma cama de faquir. “Mas o que é que...”. “Cara, briguei com a minha mulher, fui expulso de casa.” (risos) Disse: “Não acredito, cara. Que é que você vai fazer?” “Eu não sei, eu estou aqui. Não sei se vou pra casa da minha mãe...” Aí eu disse: “Não, vamos pra tua casa. (risos) Eu tenho um apartamento pertinho.” E ele foi pra lá, arrumamos lá o bar-raco, ele ficou no meu quarto, dividindo o quarto comigo. E nisso, ele tinha uma dupla com o Zé Rodrix, estava ensaiando uma dupla com o Zé Rodrix. Eles resolveram ensaiar lá em casa (...) eu assistia o Ensaio e é claro que eu meti bico. “Olha, esse vocal pode ser mais...” Imagina eu ficar sem dar um palpite numa coisa dessas, virou trio. Virou trio. Por acaso nós éramos amigos de uma gravadora e nós íamos fazer um disco na Odeon. Acabamos fazendo o disco do trio (GUARABYRA, entrevista ao Museu do Clube da Esquina).¹⁰

Nota-se também, no encarte acima (Fig. 8), a logomarca do trio ao centro: são três árvores ligadas representando a ideia de harmonia e de amizade entre os integrantes.

Percebe-se, desse modo, que na produção da capa e do encarte do trio é possível visualizar a proposta artística, a performance e a sua ideia do rock rural.

2. Considerações sobre as relações entre performance e capas de discos

Para Anthony Seeger (2008), uma performance envolve músicos, contexto e audiência. Nesse caso, as capas de discos, aqui analisadas, são elementos importantes para se entender o que os artistas fazem, em que época e para qual público. É possível, então, perceber, como aponta Steven Feld (2005), a produção de sentido inscrita nas obras dos artistas por meio dos conteúdos performáticos contidos nas capas, nas contracapas e nos encartes de seus discos.

Assim como as canções, os shows e os videocliques, as capas de discos podem trazer uma performance inscrita. Conforme afirma Marvin Carlson, a performance é a “procura de uma subjetividade e de uma identidade contemporâneas” (CARLSON, 2010, p.8). Para o autor, uma performance pode ser exibição de atividades e de habilidades, bem como modelo de comportamento reconhecido e codificado culturalmente. Sendo assim, as capas acima analisadas mostram performances e identidades, elementos que configuram as propostas artísticas dos músicos e suas relações com o seu tempo histórico. Conforme visto, têm-se as performances teatrais e impactantes do *Casa das Máquinas* com suas ideias transcendentais, espiritualistas e suas percepções sobre a modernidade. As relações entre o moderno e o tradicional aparecem nos encartes do grupo *O Terço*, bem como suas aproximações com o meio natural e a contracultura. O constante trânsito entre campo e cidade é percebido com o trio *Sá, Rodrix & Guarabyra*. Eles apontam, também, em seu LP, suas articulações e utilizações de vários instrumentos mos-

¹⁰ GUARABYRA, Gutemberg. Entrevista ao Museu do Clube da Esquina, Seção Anos 60, 2004-2007. Disponível em <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/gutemberg-guarabyra/>>. Acesso em 19 jun.2009.

trando as diversas combinações na canção brasileira. Tem, ainda, a ideia de grupo, de amizade, encontrada em seu encarte. Aproximam-se, também, de certo imaginário e representação contraculturais.

Segundo Thomas Turino (2008), uma performance se configura como uma apresentação para os outros. Existe um público, uma audiência. E na produção fonográfica, sobretudo nas imagens e textos contidos nos LPs acima analisados, os artistas mostram sua construção musical, suas performances, representações e percepções do contexto brasileiro e também do mundo. Informam ao público sua arte.

Desse modo, as capas dos discos e seus elementos imagéticos, textuais e performáticos (sendo que as imagens e textos, como defendido aqui, constituem performances) são peças essenciais da cultura musical e da indústria cultural, e marcam as diversas identidades dos grupos artísticos, sendo parte do seu fazer musical.

REFERÊNCIAS

- CARLSON, Marvin. Performance de cultura: estratégias antropológicas e etnográficas. In: *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, p.11-44.
- FELD, Steven. Communication, music, and speech about music. In: KEIL, Charles e FELD, Steven. *Music grooves: essays and dialogue*. 2 ed. Fenestra Books, 2005, p.77-95.
- FILHO, Jorge Cardoso. Da performance à gravação: pressupostos do debate sobre a estética do rock. *E-Compós*, Brasília, v.13, n.2, p.1-16, maio/ago. 2010.
- GRACYK, Theodore. *Rhythm and noise: an aesthetics of rock*. London: Duke University Press, 1996.
- GUARABYRA, Gutemberg. Entrevista ao Museu do Clube da Esquina, Seção Anos 60, 2004-2007. Disponível em <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/gutemberg-guarabyra/>>. Acesso em 19 jun. 2009.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. Coleção Primeiros Passos. 8 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.
- ROSA, Pablo Ornelas. *Rock underground: uma etnografia do rock alternativo*. SP: Radical Livros, 2007.
- SÁ, Luiz Carlos. Rock Rural: origens, estrada e destinos. *Revista USP*. São Paulo, n.87, p.124-133, setembro/novembro 2010.
- SANTOS, Lincoln Meireles dos. *O teclado eletrônico como um instrumento orquestral: análise e demonstração da peça Sir Lancelot and The Black Knight de Rick Wakeman*. Dissertação (Mestrado), Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2008.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*. São Paulo, 2008.
- TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.

A(s) Musicologia(s) na Atualidade Brasileira: o Jogo do Saber e seus Paradoxos¹

Edson Hansen Sant'Ana²

Universidade Estadual Paulista (Brasil)

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Mato Grosso (Brasil)

Resumo: Este texto visa tratar sobre algumas questões e problemas que concernem à atuação da(s) Musicologia(s) na atual conjuntura brasileira. Alguns questionamentos são levantados à luz de Denis Laborde, musicólogo francês; Paulo Costa Lima, compositor e musicólogo crítico brasileiro; e José D'Assunção Barros (2013), músico, escritor, teórico, e historiador brasileiro. Complementarmente desenvolvo perguntas e afirmações no sentido de pleitear uma pesquisa em Música mais empírica e mais especulativa propondo uma visão libertária em relação aos modelos e às teorias estanques provindas dos centros acadêmicos dominantes, entretanto evidenciando a importância da lógica teórico-metodológica, ousar apresentar uma postura inovadora e inventiva no que tange às novas buscas, interpretações e associações de teorias aparentemente díspares, na sugestão de tornar os estudos em Música mais coerentes à postura de uma “ciência da música” que se comporte como ‘ciência’.

Palavras-chave: Composição, Musicologia indisciplinada, Novos paradigmas, Pesquisa especulativa, Saber e poder.

¹ *The Musicologies in Brazil today: the game of knowledge and its paradoxes*. Submetido em: 03/09/2015. Aprovado em: 05/05/2016.

² Edson Hansen Sant'Ana, professor na disciplina de Artes/Música no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT). Bacharel em Música (Composição), pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 1996). Mestre em Música pela Universidade de Brasília (2007-2009). Desenvolve pesquisa que abarca a composição de Almeida Prado, com ênfase em Teoria, Análise e Musicologia. Desenvolve trabalhos e práticas envolvendo temas convergentes à Educação Musical na área de aprendizado coletivo de instrumento, harmonia, arranjo e improvisação. Atualmente realiza o doutorado em Música pela UNESP (São Paulo-SP). Membro da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA). Email: edhansen_2000@hotmail.com

Abstract: This text aims to address some issues and problems that concern the performance of the (s) Musicology (s) in the current Brazilian situation. Some questions are raised in the light of Denis Laborde, French musicologist; Paulo Costa Lima, Brazilian composer and musicologist critical; and José D'Assunção Barros (2013), musician, writer, theoretical and Brazilian historian. Additionally develop questions and statements in the sense of audience research in more empirical and more speculative Music proposing a libertarian view with respect to the form and watertight theories stemmed from the dominant academic centers, however highlighting the importance of theoretical and methodological logic, I dare present a posture innovative and inventive when it comes to new searches, interpretations and seemingly disparate theories associations, the suggestion of making studies in music more coherent posture of a "science of music" that behaves as 'science'.

Keywords: Composition, Musicology Undisciplined, New Paradigms, Speculative Search, Knowledge and Power.

O campo de reflexões centrais deste texto transitará mais pormenorizadamente em duas subáreas da Música - a Composição e a Musicologia. Se as proposições em foco aqui, sugerem a *posteriori* que uma nova postura método-filosófica da Musicologia possa existir a partir da Composição, para tanto a revisão processual destas reflexões, incluem outras duas subáreas, a Teoria e a Análise, entendidas como campos que são acessados sintomaticamente pela Musicologia para que ela mesma se fortaleça. Ao mesmo tempo, sabendo-se que a Teoria e a Análise são capazes de oferecer processos e ferramentas que abastecem igualmente à Composição, seria de todo cabível que a Musicologia para se renovar devesse aprender e se associar mais efetivamente a outros tipos teóricos, talvez os de predominância fenomenológica composicional (uma sugestão dentre outros tipos). Nesse sentido, é possível dizer que ela devesse tentar se abrir para uma linha de pesquisa mais perscrutadora, adotando uma postura mais livre que tendesse ao empírico. A partir daí, com uma dose de maior cuidado, verificar se sua postura crítica seria de fato descendente dos contextos sócio-musicais dos compositores, dos problemas de performance/composição, das questões históricas e da obra em si pensada como ato composicional a partir de seu criador (em primeira instância).

Sabendo que o sistema tonal veio se desgastando e implodindo desde o final do Romantismo, este, continuou seu percurso revolucionário passando pelo início e metade do Século XX e indo além. Novas imposições na atualidade recaíram sobre os compositores, os quais buscaram superações, cada um à sua maneira na tentativa de desenvolver sistemas que pudessem contribuir na superação a caminho de novas organizações sonoras. A transição para outras propostas em direção ao atonal, ao serialismo, ou à acomodação de sistemas de alturas que não seriam mais tonais clássicos/românticos (dominante/tônica), mas estariam a serviço de um centrismo sonoro ampliado por uma 'harmonia

estendida³ que pudesse facilmente percorrer instâncias politonais e pandiatonais. Assim, tal cenário, deveria fazer com que a recente e a atual Musicologia e seus dois campos tangentes a ela, a Teoria e a Análise, buscassem igualmente fundar-se em uma proposta de trabalho e pesquisa não mais nutrida em modelos teóricos pré-formatados. Se as tendências dominantes das teorias analíticas (teorias seriais, teorias dos conjuntos e teorias transformacionais) na atualidade giram em torno de conceitos e princípios provenientes das ciências duras, e em contrapartida seus pesquisadores não se liberam desse modelo de *índole matemática*⁴, quais alternativas teórico-analíticas, de fato inovadoras, estão sendo oferecidas à Musicologia a partir destas áreas tangentes?

Se a Musicologia se consubstanciou como “a ciência da Música” (*Musikwissenschaft*), lembrando que o berço para parte dominante desse conhecimento produzido em Musicologia, tanto no que tange aos conceitos teóricos, aos métodos analíticos, à boa parte da historiografia, tenham sido gerados a partir do estudo da música tonal e seu contexto, e se, a música e sua produção compositiva caminhou cada vez mais para uma estética e poética de negação da tonalidade, sendo assim, não seria necessário que a(s) Musicologia(s) devesse(m) buscar bases metodológicas inovadoras, e uma outra postura filosófica perscrutadora, no que tange ao estudo em música na atualidade?

Deste modo, aquela ‘Musicologia’ americana, consolidada na segunda metade do século XX, continuou baseando sua postura crítica ainda sob aquela velha pretensão da ‘antiga’ *Musikwissenschaft* ser um campo de extensão ‘guarda-chuva’. Apesar de seus interlocutores lá e no Brasil nunca terem declarado oficialmente a intenção abarcante, e pregarem o não-positivismo, ainda assim o campo parece continuar tentando manter uma linha “totalizante” ou “generalizadora” como diz Denis Laborde (2015). Segundo este autor, a saída metodológica para a Musicologia (eu digo: para a(s) Musicologia(s)), seria buscar se ocupar da natureza e filosofia do “estudo de caso” (ex.: perfil de abordagem para uma obra musical ou problema específico). “Daí a necessidade de inverter a perspectiva para investigar o projeto de totalização dos conhecimentos, não a partir do ponto culminante da organização institucional do saber musicológico, mas ‘a partir de baixo’, numa perspectiva *bottom-up*⁵” (LABORDE, 2015, p. 18). Não seria esta proposta, também um convite para a subárea da Análise musical a um estudo labiríntico e que não caberia mais uma postura anteriormente projetada e consolidada, baseada

³ ‘harmonia estendida’ podendo ser pensada em quatro possibilidades verticais: 1) a partir de um baixo fundamental onde harmônicos possam participar de forma natural e consonante à série harmônica nesse acorde; 2) escolha livre, aleatória, e ou não-natural dos harmônicos que comporiam a lógica da estrutura com base tríadica consonante; 3) pensamento de inversão dos harmônicos de forma livre ou não para as regiões graves, enquanto as estruturas consonantes tríadicas possam ser acionadas no agudo; 4) outras ordens possíveis de intervalos que resultariam em estruturas acórdicas sem nenhum nexo de ‘harmônico natural’ (lembrando que todas essas possibilidades são consideradas na atualidade como ‘estruturas harmônicas’).

⁴ RAHN (1989, p. 84) “mudança de paradigma”. *Meu comentário*: Qual paradigma? Aquele que agora, a partir de 1950, é iniciado pelos estudos teóricos e composições de Milton Babbitt, desembocando na teoria de Forte (1973) e no desdobramento e propagação de Straus (1989). Esta é a índole matemática, a chamada “tradição musical matematicamente informada” (MARTINS, 1999, p. 165).

⁵ *bottom-up*: baixo para cima.

em teorias e modelos analíticos consagrados? O método para as demais subáreas deveria ser tão fechado e coerente, 'exato e matemático' do ponto de vista teórico? Pelo que Laborde concebe, pressente-se que não.

Ao Laborde dizer "a partir de baixo", ele está dizendo que isso significa começar por uma busca empírica, sem necessariamente um método pré-determinado como base de pesquisa. Por um outro lado, quando a pesquisa preponderantemente, como via de regra, a *forveps* começa pela escolha dos modelos teórico-metodológicos consagrados, antes do problema de pesquisa, tal escolha incorre em um dos males da 'proposta "unificada"', que é o de seguir a visão de uma musicologia "totalizante". Nestes termos, é interessante verificar um contrassenso, onde parte da vertente da teoria crítica na Musicologia brasileira, disponibiliza os pensamentos de Laborde, entretanto esquece-se que isso significa deixar de pensar estritamente em canônes teóricos ou em seus supostos nomes estabelecidos a partir do olhar hegemônico da crítica euro-americana (sobretudo a americana).

Patrick McCreless, teórico americano da Yale University, descreveu que: "Tensões contínuas entre a teoria contemporânea da música e a nova musicologia sugerem a necessidade de que os teóricos da música voltem para trás e olhem para a sua disciplina em termos da perspectiva recente que a nova musicologia oferece [...]" (1995, p. 1). Diante de tal afirmativa, obviamente fica em foco o problema das "tensões", indicando as divergências intelectuais que contribuíram para as subáreas de lá, não se esquecendo de se considerar a intenção política da fala empreendida por McCreless. Em paralelo à situação americana, poderíamos dizer que a intenção brasileira de se vitalizar pelo viés da Nova musicologia, tenha de fato alcançado superações ou alguma consolidação por aqui? Admitindo-se que a 'nova' musicologia brasileira exista, é possível comprovar nela o que os musicólogos americanos prometeram em função dos 'novos tempos'? Não seria esta nossa 'nova' musicologia brasileira (alguns setores dela e outros das suas áreas tangentes), uma linha disfarçada da velha 'mãe' Musicologia? Não mereceria a 'nova' musicologia brasileira uma autorrevisão pela indicação de que os 'tempos atuais' (*século XXI*), os 'lugares' (*Terra Brasilis*) e os 'atores' (*Josés e Marias*) são outros?

Não deve haver dúvida sobre a relevância e a contribuição da Nova musicologia americana. Se lá ela teve e tem seu papel renovador, por aqui ela também propiciou suas influências positivas. Sabe-se que nossa recente Musicologia brasileira se organizou a partir de modelos educacionais americanos, quando um bom número de docentes foi buscar lá sua formação acadêmica, e estes, ao retornarem ao Brasil, propiciaram grande avanço ao ensino e pesquisa em Música. Em todo esse movimento verificou-se o aumento de um sem fim de material publicado nas revistas e periódicos que nasceram nos programas de pós-graduações. Recentemente houve o surgimento gradual das associações e sociedades nas subáreas da Teoria, da Análise, da Composição e da Musicologia (entre outras), no entanto, sabendo-se que nossa tradição em produção de conhecimento, é emergente, de uma tenra idade e de uma experiência ainda em crescimento, não seria renovador um redirecionamento quanto às

nossas bases teóricas e metodológicas, como tentativa de um arejamento intelectual?

Como desafio à reflexão, deveríamos tentar uma mínima taxonomia atual e geral da área de Música, para logo verificar que não é possível uma pretensão “unificadora”, como adverte Laborde. Tal dificuldade é comprovada, quando ao buscar uma solução momentânea, nos deparamos com o resultado de discussões prévias em um grupo⁶ de estudo da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA), onde verificamos em um primeiro levantamento, um total de mais ou menos seis dezenas de verbetes, que deveriam ser definidos e desenvolvidos *a posteriori* com fins de se construir um pequeno compêndio (dicionário) de termos mais adequados à língua portuguesa para os estudos e pesquisas de discentes e docentes nas graduações e pós-graduações em Música no Brasil. Na aquisição destas nomeações, podendo estas serem admitidas como temáticas, poderíamos tentar alguns agrupamentos em algumas linhas de pesquisa. Nos sete quadros abaixo, a partir de uma escolha numérica livre, não existindo uma lógica conceitual para separá-los assim, houve tão somente uma mínima intenção classificatória de uma ordem alfabética e uma concisão por uma melhor espacialização dos verbetes/temáticas nos quadros referidos. A partir de uma rápida observação, verificar-se-á ser uma tarefa difícil o estabelecimento de uma taxonomia que atualize desejavelmente as subáreas em Música. Como agrupar as temáticas em subáreas que satisfizesse a preferência de todos (ou sua maioria), se elas se tangenciam interdisciplinarmente?

Acoustics [Acústica]
Analysis [Análise]
Analysis and Interpretation [Análise e Interpretação]
Analysis and Rhetoric [Análise e Retórica]
Analysis of Counterpoint [Análise de Contraponto]
Fugue Analysis [Análise de Fuga]
Analysis of Electronic/Electroacoustic Music [Análise de Música Eletrônica/Eletoacústica]
Analysis of Timbre [Análise de Timbre]
Analysis of Popular Genres [Análise de Gêneros Populares]
Applied Phenomenology [Fenomenologia Aplicada]

⁶ Grupo de Estudo “VOTALP” no I Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise (TeMA, Salvador - BA, 2014).

**Cognition [Cognição] Musicoogia Cognitiva
(and Neuromusicology)
Computational Analysis [Análise Computacional]
Critical theory [Teoria Crítica]
Emergent and/or Hybrid approaches (quais?)**

**Energetics [Energia]
Form [Forma]
Formal Functions Theory (Caplin)
Dialogic Form (Hepokoski)
Schamalfeldt
Charles Rosen
Gesture [Gesto, Gestualidade] Hatten
Music and Movement [Música e movimento]
(dança e movimento, música cênica)**

**Harmonic Analysis [Análise Harmônica]
and Form [e Forma]
and Counterpoint [e Contraponto]
and Music History [e História da Música] [História da Harmonia ou aspectos históricos]
Hermeneutics [Hermenêutica]
History of Music Theory [História da Teoria Musical]
Intertextuality and music analysis [Intertextualidade e Análise Musical]
Influence [Influência]
Meta-Analysis (analysis of the available analytical approaches)
Music Analysis and Ethnomusicology [Análise Musical e Etnomusicologia]
Oral traditions [Tradições Orais, Oralidade]
Style [Estilo]
Music Analysis and Historic Musicology [Análise Musical e Musicologia Histórica]
Music Analysis and Philosophy [Análise Musical e Filosofia] Hermeneutics [Hermenêutica]
Music and Psychoanalysis [Música e Psicoanálise]**

**Music and Text [Música e Texto]
Music for Film music, Film score [Música para Filmes]
Theory [Teoria]
Practice [Prática]
Narrativity [Narratividade]
Neo-Riemannian Analysis (triadic post-tonality)
[Análise Neo-Riemanniana]**



Fig. 1 - Ordem alfabética de verbetes/temáticas de estudos em Música (TeMA, Salvador - BA, 2014).

Definitivamente a montagem de uma taxonomia que não produzisse uma profunda discussão está descartada. Portanto, nos moldes de uma direção cada vez mais especializada das temáticas, seria possível alguma referência que solidifique a ideia de uma musicologia “totalizante”? Na atual conjuntura, a partir dos quadros acima, não seriam então várias a(s) Musicologia(s)?

Quando fazemos a verificação nos quadros acima, somos movidos a concordar com o que Laborde ([2012] 2015) solicita sobre uma musicologia ‘não abarcante’. Confirma-se não ser possível um panorama de generalização, que seja unificador para a atualidade. Entretanto, é necessário ressaltar com insistência, que ainda determinadas questões renascem em sua existência e materialização, elas se repetem quanto à postura ‘abarcante’, mesmo que se fale em ‘nova’ musicologia no Brasil.

Se nossos paradigmas de conhecimento, e às vezes seus conteúdos teórico-metodológicos são baseados em modelos euro-americanos, é imprescindível um alerta quanto a possibilidade de se replicar o mesmo ‘olhar habitual’ que funcionou em estudo das suas músicas, no entanto, ao se tentar estabelecer os mesmos modelos e posturas para outros tipos e repertórios de música (um ex.: a(s) música(s) da atualidade brasileira), podem propiciar uma visão limitada, como aquela desempenhada por um “olho de vidro”⁷: uma visão imutável pelo viés de uma determinada teoria e ou metodologia

⁷ Expressão que Barros (2013, p. 225) coloca para representar um pensamento como já estabelecido, e passa ser considerado como doutrina ou dogma. A ideia de um olhar “inerte, sem função recriadora”, um olhar sem vida própria, sem iniciativa intelectual, estagnado e petrificado.

analítica estabelecida, bem sucedida e dominante. O sintoma do “olho de vidro” é manifesto pela soberba unilateral do conhecimento teórico euro-americano como caminho unívoco e representativo da verdade e da autoridade. A ânsia e a necessidade de uma busca por comprovação de ordem canônica, uma validação da pesquisa por antecedentes teóricos robustos, faz com que essa musicologia incorra em cópias e replicações do pensamento ideológico baseado em paradigmas hegemônicos. Se “teoria” precisamente é um modo de ver as coisas” (BARROS, 2013, p. 25), por que ‘olhar’ por um modo de ver que é de outro?

Ao contender contra a Musicologia, Laborde menciona a francesa (e eu incluo a germânica e a americana), nos mesmos termos, podemos dizer que ela(s) não pode(m) mais sustentar o caráter e postura “totalizante” de uma ‘grande’ Musicologia definida anteriormente como a “ciência da música”. Seus modelos teóricos não conseguem servir como base factível para outras escolas musicológicas de outros tempos e lugares. Os problemas musicais necessitam ser estudados em sua contextualização histórico-espacial. No Brasil, por um acometimento quase que constante, por modismo, ou por sintomas ‘da verdade’, as ‘ondas intelectuais’ que chegam da Europa e dos EUA são aceitas e assimiladas quase que prontamente. No entanto, o que achamos inovador agora, para eles já se tornou ultrapassado (*demodè*). Tal fenômeno de representação intelectual é corroborado ciclicamente pelo foco “totalizante”, uma manutenção daquele “olhar” desregulado e ‘petrificado’. Nesta desregulação somou-se o simples desajuste sócio-temporal, onde os que copiam intelectualmente, estão física e mentalmente atrasados. Se a musicologia é ‘nova’, como um ‘olhar’ que é de outro poderia garantir as superações necessárias? Se os ‘tempos’ são ‘novos’ e os lugares são ‘outros’ não deveria de fato ocorrer a tão prometida ‘nova’ musicologia?

Outrossim, é o fato de por vezes, algumas vozes desta(s) musicologia(s) se apegarem a uma postura intensificada por um criticismo purista, funcionando mais como um limitador positivista, uma mania e um sintoma do jeito estanque de se compartimentalizar o conhecimento como produto em série. Tal situação pode ser bem tipificada na cultura americana e em todas suas instâncias (industriais, econômicas, culturais, educacionais, etc). Como sistema de produção em série, o modelo fordiano funcionou como grande motor do plano sócio-econômico norte-americano. Um pressuposto que lançou, e ainda lança efeitos contagiantes às áreas intelectuais e artísticas (daí inclui-se a Música, sua crítica e sua(s) ciência(s)). Desta forma, estes aspectos imprimidos na sociedade como um todo, tenderiam a produzir um conhecimento ‘seriado’ (repetição de processos, replicação de produtos, cópias rápidas e lucrativas - como em uma linha de montagem de uma empresa). Há aqui uma outra contrariedade que inviabiliza a instauração prometida de uma ‘nova’ musicologia: o purismo das regras aqui se faz necessário para garantir a replicação do produto teórico de lá. Tal situação compõe uma ordem natural e consequente das coisas, pois a sociedade americana está fundada sob o contrato do ‘produto em série’ justificando obviamente o resultado de um ‘conhecimento seriado’.

A replicação do modo de organização na produção industrial, por vezes continua contagiando os processos de estudos na “ciência da música”. O estigma do controle total, somando-se ao purismo dos cânones teóricos, às regras dos métodos, às precisões estatísticas, às necessidades de coerência quanto aos resultados da pesquisa como um todo, e ainda sim, somando-se ao medo do ‘erro’ e do insucesso acadêmico, todos estes tópicos fazem parte do conjunto de mecanismos fomentadores do conhecimento ‘positivo’. Entretanto estes, podem funcionar facilmente como limitadores, tornando-se ‘ineficientes’ quanto à compreensão de outros e novos aspectos dos contextos, das exceções, das organizações diversas, etc, os quais, podem interferir substancialmente nos resultados de uma pesquisa.

Chailley diz que “Não existe musicologia se não há um trabalho novo e de primeira mão a partir de fontes, desembocando num crescimento do conhecimento em relação àquilo que existia anteriormente” (CHAILLEY, [1958] 1984, p. 19). Devamos crer que a(s) Musicologia(s) deva(m) correr o risco do próprio esfacelamento de seu(s) campo(s), entretanto que ela(s) não se abdique(m) de sua vocação científica, de sua missão de produzir(em) conhecimento inovador.

Paulo Lima, querendo um encontro de sugestões, um *start* no que tange à inovação, sugere um empréstimo da subárea da Composição, onde a essência criativa possa prover uma renovação à Musicologia brasileira. Relembrando Laske, ele diz que “Enquanto a Musicologia não adotar a Composição como paradigma e tópico de pesquisa” (LASKE, 1991 apud LIMA, 2012), “priorizando o paradigma da audição, as chances de amadurecer como ciência não são muito boas” (LIMA, 2012, p. 130). Apesar da sua crítica pontual resvalar na área da execução, devemos nos deter no direcionamento que o autor faz à subárea da Composição como proposta referencial à Musicologia.

Se Lima, em outro artigo ([2012], 2014, p. 49) pergunta “O que pode uma composição?” Eu o parafraseio e pergunto igualmente: ‘O que pode uma análise? Uma teorização? O que pode um artigo científico em Música?’ O paralelo aqui é proposital e enviesado, mas se a Musicologia deve seguir a essência inventiva da Composição, o questionamento de Paulo Lima pode ser transposto como sugestão de característica criativa à Teoria, à Análise e consequentemente às outras musicologias.

Quando aqui tratamos de Musicologia brasileira, estamos também nos referindo mais predominantemente aos personagens presentes nos territórios universitários. Começando pelos orientadores que apontam modelos para os seus orientados, aqui ditos como alunos dos sistemas educacionais em Música, pois não seria conveniente dizer que na Musicologia brasileira exista de fato uma academia, como uma tradição de discussão aberta e instituída em todos os níveis de ensino. Como nota, precisamos dizer que ao certo, parte dessa produção de conhecimento musicológico é produzida também por estes orientados. Assim, deveríamos considerar se de fato o aspecto funcional da palavra

*Akadémeia*⁸ é alcançado nos interiores de nossos centros educacionais em Música. Em contrapartida, quase que predominantemente, como acontece, uma academia de laureados consistiria em um lugar de glorificação, e daí um aluno só chegaria à ‘academia de música’, não mais como novato, mas após a realização de inúmeros serviços relevantemente vitoriosos (*sub judice* dos ‘glorificados’ desta academia).

Prossigamos perguntando: quais seriam os modelos para a Musicologia brasileira? Quais vertentes teóricas seriam aceitas e instituídas pelos atores de ensino e orientação nas universidades brasileiras? Se determinadas vertentes ou teorias seriam aceitas, implica em dizer que outras seriam rejeitadas. Por quais motivos seriam outras rejeitadas? Estariam vinculadas ‘à aceitação e à rejeição’ por algum tipo de jogo de poder?

Uma das faces do problema pode ser codificada nas preocupações mais ocultas do docente orientador, quando este visa construir uma carreira séria e ilibada, preocupando-se em criar orientados com excelente nível de competência, produzidos a partir de uma linha genealógica de autores carimbados por um selo de *pedigree*, porque isso garantiria a estes orientados uma elevada qualidade na sua genética autoral. Paulo Lima (2014, p. 223) aponta uma postura mais sincera, mais justa entre orientador e orientado, que resultará em um estado mais salutar para a “ciência da música” quando diz: “[...] não devo cultivar a pretensão de ter discípulos, a menos que sejam parceiros, pares, ou até ímpares”. Com essa proposta Lima atinge então o verdadeiro sentido de academia provindo do vocábulo grego *Akadémeia*, aqueles que são e estão “*irmanados* na busca da verdade” (se é que existe verdade em Música...!?!).

Em sua busca de estabelecimentos conceituais-teóricos coerentes (e isso é uma virtude), esta Musicologia tem muitas vezes sua preocupação extremada e exacerbada com o *pedigree* dos autores e suas concepções. Concernente a este estigma trago as considerações de José Barros (2013) para explicitar esse processo ainda repetido, e nestes termos aponto o que o autor menciona sobre a imutabilidade do referencial teórico, materializado pelo “fetiche do autor”⁹, onde tal situação pode ser estendida ao “fetiche do fundador” (BARROS, 2013, p. 233). “De igual maneira, e na mesma linha de reflexões, [...] apelando para uma tonalidade mais irônica, alguém também poderia indagar se todo autor-fundador deve ser elevado a objeto de culto, e se determinados sistemas teóricos devem permanecer preservados em sua ‘pureza original’, tombados como ‘patrimônios teóricos’ que não convém sequer retocar” (BARROS, 2013, p. 223).

Para exemplificarmos em termos reais, elencamos aqui duas situações - a primeira como uma

⁸ JULIATTO (2013, p. 13) “comunidade de mestres e discípulos *irmanados* na busca da verdade”.

⁹ BARROS (2013, p. 223-4) “[...] o ‘fetiche do autor’ pode desempenhar um papel especial (e anticientífico) em alguns sistemas de pensamento, ou mais especificamente nas versões destes sistemas de pensamento que se ossificaram ou se blindaram contra as trocas externas que poderiam promover a crítica e a reformulação. É muito comum, como um caso particular de ‘fetiche do autor’, o ‘fetiche do fundador’”.

postura do “psicopoder” (STIEGLER, 2010), e a segunda como uma espécie de *modus operandi*, como um trato metodológico *in locus* (em sala de aula):

1) Orientadores que se apegam às grandes escolas e autores como palavra final; somente suas referências podem materializar uma direção lógica, como se fossem elas e eles, a onipotência, a onisciência e a onipresença para a produção teórico-analítica dos problemas musicológicos brasileiros (e ou, de outras terras);

2) Em sua metodologia de trabalho, reforçam o valor e autenticidade pelo “argumento de autoridade”¹⁰ dizendo uma lista de autores, como se fosse uma seleção dos melhores jogadores de um certo esporte em um país que domine sua prática (quicá do mundo), aquele *dream team* da primeira divisão de um esporte glorioso, compondo uma lista de “*the top ten*” de autores. Como exemplo, sempre serão autores norte-americanos, cuja lista pode passar pelos já esperados Kerman e Treitler, depois Van-Den-Torn, McCreless, Antokoletz, Tomlinson, Morgan, Rosen, McClary, Agawu, e etc. Ainda assim recomendam que articulemos os conceitos com esse ‘time’ de linha de frente, reforçando que não seria de bom tom acadêmico, dialogar com os propagadores, teóricos, analistas e hermeneutas de segundo e terceiro escalão. Entenda-se que os autores americanos supracitados, tem *sua importância indiscutível* (diria também por vezes discutível), mas, o erro está na busca de conferir *status* de poder ao argumento, fazendo uma espécie de calcificação quanto ao referencial teórico, aquela representatividade política demagógica da escola americana na fala de alguns atores da Musicologia brasileira.

Como endosso do que aponto, trago um expurgo de profunda crítica, extremamente lúcida de Lima (2014, p. 63) à Musicologia norte-americana que se posta como hegemônica, e quer ditar – ‘quem pode, e não pode existir’.

Certamente este é um lugar adequado para denunciar mais uma vez a falcatura de enfoques atrativos e tornados sedutores por uma campanha de mídia internacional - estou me referindo ao livro de Alex Ross, *The Rest is Noise*: ouvindo o século XX. Ora, o que de mais sagrado construiu o século XX foi justamente a consciência da complexidade cultural planeta afora. E é justamente isso que o autor não consegue ouvir. Em cerca de 500 páginas dedicadas ao tema, ignora largas fatias do mundo, e no caso específico do Brasil, apenas três ou quatro linhas, dedicadas a Villa-Lobos - *en passant*, tratando de Milhaud - e ainda para sugerir que o nosso herói copiava a rítmica de Stravinsky. Essa musicologia cêntrica apresenta traços característicos do facismo. O pior é que olhando a literatura mais acadêmica - e aí refiro-me a Richard Taruskin, Elliot Shwartz e Daniel Godfrey, Robert Morgan - a realidade não é tão distinta

¹⁰ BARROS (2010, p. 10) “Assim, por exemplo, os antigos ‘argumentos de autoridade’, invocados pela Igreja desde a Escolástica como índices fundamentais para trazer legitimidade às afirmações científicas e filosóficas, passavam a ser veementemente contestados pelos iluministas como parcialidade obscurantista, como atitudes não-científicas que deveriam ser superadas para o estabelecimento de uma humanidade livre guiada pela Razão. A Ciência, para os filósofos iluministas, deveria amparar ou desenvolver argumentações não em torno ‘argumentos de autoridade’ ou de afirmações baseadas em revelações de natureza teológica, mas sim através do uso do raciocínio lógico, da demonstração empírica, da experiência verificável, do cálculo, da incorporação do método cartesiano da dúvida, da utilização sistemática do método empírico inaugurado por Francis Bacon (1561-1626). Nesta perspectiva, a ideia de uma imparcialidade científica surge explicitamente como um discurso revolucionário”.

assim. A adesão a um canône construído sabe-se lá por qual 'racionalidade' cêntrica, que vai projetar uma memória caolha e excludente, e ainda ser exaltada e copiada pelas periferias. Estou falando da nossa musicologia, mas numa tecla bem distinta também registro uma coluna entusiástica de ninguém menos que Caetano Veloso sobre o livro de Ross. Para os nossos ídolos da música popular talvez seja um grande alívio (em termos de superego) perceber que tudo que se fez no Brasil de vanguarda foi nada desse ponto de vista de *New York* (LIMA, 2014, p. 63).

No fundo esta questão acima, revela-se provocada por várias preocupações oriundas da postura teórico-metodológica da subárea. Quais? Primeiramente pelo julgamento simples que é nutrido pelo pré-conceito de que as coisas de lá são melhores do que as daqui. Secundariamente, aquelas preocupações, que às vezes deixam de ser salutar, e se transformam em limitadores do progresso e da visão ampliada. São elas também: a preocupação com o marco teórico, fidelidade às fontes, não uso de autores e teorias incompatíveis ("fobia da incompatibilidade"), necessidade de comprovação da linha genética do 'pensamento fundador', e etc.

Agora, convenhamos minimamente e reflitamos. Tais posturas são edificantes, mas quando exacerbadas e desfiguradas produzem um efeito contrário, tornam-se impedidoras do crescimento. Portanto, não são estas mesmas posturas, quando radicalizadas, perfeitas representantes da forma de trabalhar e pensar do positivismo que tanto a linha da teoria crítica na Nova musicologia combate e busca ansiosamente se libertar dos ranços ainda existentes?

De forma velada ou não, há forçosamente um jogo de poder e dominação ideológica nos assentos das instituições, faz-se uma distinção muito clara entre 'poltronas' e 'bancos', sabendo-se onde os orientados devam estar. Afirmo que a renovação da(s) nossa(s) Musicologia(s) passaria em certa medida pela mudança do olhar entre orientadores e orientados. A definição de poder de Barthes (2004, p. 11) é cirúrgica, quando ele diz que tal força "[...] está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas *opiniões correntes*, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas [...]". Ele completa, é um "discurso de poder, todo discurso que engendra o erro, e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe. [...] o poder é o parasita de um organismo transsocial [...]" (BARTHES, *idem*, *grifo nosso*). Poderíamos talvez empreender as mesmas aplicações de responsabilidade sugeridas no início do artigo de Paulo Lima ([2012] 2014, p. 49) intitulado *Composição e Poder*, onde ele cita Stiegler (2010, p. 1): "É preciso pensar o futuro planetário a partir da questão do psicopoder que caracteriza as sociedades de controle, e cujos efeitos se tornam maciços e destruidores". Proveniente da Composição à Musicologia, Lima reforça outra vez suas recomendações: "Falando do ponto de vista das artes, e mais especificamente, da área da criação musical, sinto a necessidade de enfatizar a construção de liberdade para o orientando. Ressurge a velha questão: como criar a partir de trilhos pré-estabelecidos?" (LIMA, 2014, p. 222).

Como proposição para uma saída desta situação, devemos lembrar novamente sobre o questionamento inicial de Laborde, que começou exposto em tons garrafais no título de seu texto *Por*

uma musicologia indisciplinada (publicado, por coincidência ou não, na *Revista Brasileira de Música*). Então, como exerceríamos uma “ciência indisciplinada de música”, nos moldes de sua proposição? Se assim puder ser, nós mesmos poderemos seguir perguntando: como seguir uma prática inovadora, se ainda nos encontramos submissos aos jogos de poder que permeiam nossos ‘templos do saber musical’ através dos atores em suas ‘poltronas’, onde também assumem a função de representantes de produtos do mercado acadêmico americano? Não caberia, pelo menos em termos de experimentação, uma ‘rebeldia conceitual’ que levasse a outras experimentações?

Como poderemos sair dessa armadilha?

Ao certo é que carecemos de uma pesquisa mais atrevida, mais especulativa. Daí precisamos reformar nossa própria índole perscrutadora, nosso aparelho de busca: nosso cérebro, nossa intenção, e bem como diz Lima ([2012] 2014, p. 66), ‘nossa “atenção”’. Talvez, devêssemos passar por alguns aconselhamentos contidos na “Teoria da História”. Nossa área sempre careceu de direcionamentos provindos das ciências humanas, e quiçá da própria História, onde sempre tivemos, como Musicologia, nossos pés bem fincados nos processos históricos, nos registros historiográficos, na valorização das fontes, e na capacidade de fazer uma hermenêutica crítica dos próprios fatos desta História (em nosso caso, a História da Música ou das músicas). Toda experiência que a Musicologia herdou, ela apreendeu através da postura emprestada do campo da História. Assim, como já dissemos, nossa saída pode residir na “Teoria da História”.

Deveríamos navegar em outras águas, para tanto poderia se fazer necessário andar por outras correntes menos comuns, ou seja, por outros caminhos, outros lugares, outras referenciais. Deveríamos nos permitir mais à experimentação de outras teorias ainda não utilizadas. Sair dos modismos simplesmente ditados pela tendência acadêmica ou daquela repetida insistência de certos nichos instituídos em nosso quintal. Em vez de respostas, poderíamos recorrer às perguntas (que fossem outras), aquelas que pudessem nos lançar em outras hipóteses, outras soluções, outros direcionamentos, outros seguimentos. Talvez, como recomendou Barros, uma escolha de um novo modelo teórico poderia ser uma saída saudável.

Será necessário ao pesquisador escolher um só paradigma, ou um sistema teórico único, depurado de quaisquer contribuições que não partam senão do interior desse sistema consolidado? Há autores incompatíveis uns com os outros, bem como conceitos que não podem ser misturados entre si sob hipótese alguma? Existem ‘autores sagrados’, cuja contribuição é inquestionável e definitiva? E, ao inverso, existem ‘autores malditos’, que já não podem ser recuperados, e que devem ser condenados por todo o sempre ao inferno do ostracismo teórico? Devem as teorias apresentar certo nível de permeabilidade, de modo a interagir com o seu exterior, ou, ao contrário, deverão blindar seus cascos como navios que se preparam para singrar mares perigosos? (BARROS, 2013, p. 222-3).

Nesse sentido, Barros diz que os modelos teóricos podem ser outros (ou interpretados de um modo novo), e a prática, como um teste, precisa de experimentação e observação, podendo a análise ser

reestruturada sem estar presa às tendências. Laborde, em outras palavras, diz a mesma coisa, acrescentando o estímulo para se ater àquela, às vezes indelével libertação política, assim ele afirma que: “Levantar tais questões significa questionar o espaço cadastrado do nosso mundo acadêmico, fazendo a interrogação recair não sobre as engrenagens organizacionais ou sobre os arranjos disciplinares que estabilizam nossas paisagens institucionais, *mas sobre nossas próprias práticas de análise*” (LABORDE, [2012] 2015, p. 23, *grifo nosso*).

O que nos parece, como já estamos sugerindo no desenvolvimento de nossa argumentação, é que o caminho ideológico inovador é o do experimento. O experimento levará a uma prática de pesquisa mais intuitiva, liberada de determinadas amarras teóricas, seguirá em busca de uma ampliação criativa do conhecimento. Barros (2013, p. 229) diz que: “Não há regras. Há escolhas. E as escolhas devem ser feitas diante do objeto de estudo, seja as que se referem à Teoria ou ao Método”. Ele continua dizendo que: “Abrir-se à novidade, de todo modo é sempre uma excelente postura. É adequado, também, considerar a possibilidade da invenção conceitual, ou de uma nova utilização de conceitos já existentes para produzir algo novo”.

“Para Dewey, valor remete à ‘disciplina inteligente das escolhas humanas’ – e, ao mesmo tempo, à dimensão crítica necessariamente envolvida [...] Pois bem, é essa juntura que exige o olhar de uma musicologia contemporânea, que não aceite simplesmente soluções formalistas convictas [...]” (LIMA, 2014, p. 53).

Os valores se associam aos critérios de escolha, qualificando-os. O conceito de valor se oferece como encruzilhada entre a visão estrutural e as possibilidades hermenêuticas. Na verdade, remetem a um esforço bastante atual de conectar esses dois mundos - do *poietico* ao estético, do *poietico* ao estésico. Se há valores então há dimensões narrativas de avaliação das escolhas feitas ou a fazer, mesmo que esse processo se esconda sob a polissemia constitutiva (geralmente algo estonteante) da atividade da música. Abre-se à musicologia e especialmente àquele ramo originário da teoria da música focado sobre a análise de obras individuais, a possibilidade de reunir num só movimento interpretativo-analítico, valores, critérios, procedimentos e escolhas (LIMA, 2014, p. 55).

Determinadas escolhas são sugeridas por determinados valores. Há certos valores que podem se encaixar em determinadas teorias ou campos teóricos. Ao passo que, algumas vezes para se obter resultados inovadores é preciso tentativas que resultarão em erros e acertos, contando inclusive com o risco do insucesso. A observação e análise relevante, poderão ser beneficiadas por uma boa dose de maleabilidade conceitual. Assim, “Libertar-se de exigências de ‘coerência absoluta’ em relação a um sistema teórico fechado pode ser um bom conselho para evitar estagnações e para assegurar uma maior riqueza de recursos” (BARROS, 2013, p. 224).

É para isso que a resultante de uma pesquisa é beneficiada por ser passível de ser discutida até à depuração dos fenômenos mais lógicos e comprováveis. Mas, ainda sim aqueles fenômenos ou problemas ainda presentes na intuição, sem grande comprovação material, teórica ou argumentativa, até

àqueles que fazem parte de um mínimo e leve questionamento, podem ser considerados com o imperativo da atenção científica. Em direção a isso, afirmamos que a pesquisa não é dogmática, é zetética¹¹. Ela pode ser discutida, ampliada e reestudada, portanto, não petrificada. É por isso que ela, afirma-se e se propaga dialogicamente. “O Dogma pode transformar uma boa ciência em má religião. De fato, ‘para que haja disciplina é preciso que haja possibilidade de formular, e de formular indefinidamente proposições novas’” (FOCAULT, 1996, p. 30 apud BARROS, 2013 p. 256).

Assim, “[...] a repetição vazia e dogmática dos ditos de um autor pode desvitalizar as proposições que um autor um dia ofereceu à comunidade científica para ser posteriormente elaborada nos quadros científicos de seu campo disciplinar”. Barros alerta que, nesta “proposição científica, o dito se converte em ‘argumento de autoridade’: a fórmula experimental se deteriora em receita; o conceito perde suas qualidades de instrumento flexível e aberto ao novo, para se transformar em trava, em artigo de fé, em objeto de culto” (BARROS, 2013, p. 234).

Toda teorização mesmo que carregadamente metafórica, ainda assim é preferível em vez de uma análise musical ossificada por um jeito metodológico ou tipo teórico sempre previsível como se fosse receita de bolo. Carece-se de análises criativas, labirínticas e empíricas. Esse tipo de busca oferecerá resultados mais densos. Podendo certos dados e conclusões serem passíveis de descarte, no entanto a probabilidade de inovação, descoberta e formulações de novos conceitos poderá se tornar muito mais profícua nesta visão menos limitante. A metáfora, em seu papel, é um recurso aprofundador de conhecimentos.

Enquanto cada metáfora intuitiva é individual e sem igual e, por isso, sabe escapar a toda rubricação, o grande edifício dos conceitos ostenta a regularidade de um columbário romano e respira na lógica aquele rigor e frieza, que são próprios da matemática. Quem é bafejado por essa frieza dificilmente acreditará que até mesmo o conceito, ósseo e ortogonal como um dado e tão fácil de deslocar quanto este, é somente o *resíduo de uma metáfora*, e que a ilusão da transposição artificial de um estímulo nervoso em imagens, se não é a mãe, é pelo menos a avó de todo e qualquer conceito (NIETZSCHE, 1974, p. 57 apud BARROS, 2013, p. 244).

Laborde ([2012] 2015, p. 23) adverte que: “[...] apesar dessa agitação fértil, a musicologia, sempre compreendida como ciência da música, não consegue se libertar do espaço domesticado previsto para ela pelas montagens institucionais de nossas universidades e de nossas instituições de pesquisa”. Contrapondo de forma assertiva, o que Laborde diz, aponto a magistral descrição de Barros dizendo que:

¹¹ Do grego *zetein* (derivado de *zeteo* “□□□□□”) que significa o contrário de dogma, o que é discutível, indagativo, que amplia vários pontos de vista em busca de uma coerência funcional e argumentativa. O que não se petrifica mas se desenvolve em torno do bem comum através da excelência do conhecimento e da prática democrática do direito de voz com base na razão.

Uma teoria criada ou desenvolvida de acordo com o mais maleável e aberto espírito científico pode ser tomada, por determinada escola ou grupo de teorizadores-doutrinadores, como recanto a partir do qual se edificará o mais intransponível dos castelos medievais. A princípio são erguidas as torres, com sua altivez ameaçadora. Depois começa a surgir um castelo, com suas espessas paredes teóricas. Em torno dele, cava-se um fosso de água parada, que logo será habitado por crocodilos prontos a devorar estrangeiros incautos, com a potente dentição formada pelos seus ‘argumentos de autoridade’. Uma sombria ponte levadiça será o único ponto de contato entre o castelo teórico e o mundo, mas apenas para permitir a entrada de víveres, daquilo que reforçará a doutrina (BARROS, 2013, p. 254-5).

Talvez, como sugestão de um modo de visão do mundo contemporâneo e sua música, ou suas músicas que se condicionam e des-condicionam a partir do movimento que vai do presente ao passado, e implique em seus fundamentos, seus problemas e superações, se é que essa(s) música(s) como material resultante de processo e prática, necessite(m) de superações, para que ela(s) tangencie(m) a compreensão teórica, faz-se necessário uma contemplação consciente do fenômeno da fragmentação presente na pós-modernidade. Essa fragmentação, como processo irreversível, se dá em todas as instâncias e direções, entre atividades e agentes, entre pessoas e coisas. Terry Shinn propõe a “matriz do entrelaçamento” como solução e entendimento dos (e nos) tempos atuais. Sua proposta analítica para a pós-modernidade é razoável e convidativa, está baseada em três princípios centrais:

- 1) A unidade operacional da matriz de entrelaçamento consiste de um “referente” que se define por uma forma específica de ação distinguível de *referentes alternativos*, forma essa que possui fronteiras, é *auto-referente e que encerra um núcleo estável, porém maleável à mudança e aberta à recombinação com outros referentes*.
- 2) A matriz de entrelaçamento possui uma lógica dominante de circulação de ideias, materiais e pessoas entre os referentes, provocando, desse modo, *a recombinação, a qual altera aspectos do referente inicial*, ainda que esse referente genético retenha suas características originais, embora enriquecida por meio do entrelaçamento com outros referentes. O entrelaçamento de referentes não resulta em um híbrido. Em vez disso, origina uma malha dinâmica de componentes identificáveis de colaboração e de sinergia que são historicamente enraizados.
- 3) Referentes entrelaçados podem estabilizar-se e, desse modo, chegar a constituir territórios mais amplos. Territórios com base no entrelaçamento contêm simultaneamente a substância e a marca de seus múltiplos referentes nucleares fundamentais. Todavia, os territórios constituem extensões que adquirem cumulativamente novas características. O território de entrelaçamento expressa, assim, seus componentes referenciais autônomos e constitui as formas de ação, de conhecimento ou de epistemologia que é mais do que a adição de suas unidades fundamentais. *Os territórios entrelaçados não são necessariamente permanentes e, algumas vezes, estão sujeitos a uma existência provisória ou ao sucesso e à estabilidade moderados, seguidos de dissolução*. Argumentar-se-á que a ciência, a epistemologia e também os processos e estruturas da globalização são mais bem entendidos como uma matriz de entrelaçamento do que nos termos oferecidos pela reflexão da pós-modernidade ou pela perspectiva da modernidade clássica (SHINN, 2008, p. 45, *grifo nosso*).

Segundo Shinn, a modernidade trouxe duas correntes, a “emancipatória” e a “tecnológica”, estas, como tradições vinculadas à época, então, assim necessitamos presumir que a ‘emancipação’ deva ocorrer também em direção a sua ‘corrente irmã’, a “tecnológica”. Continuar produzindo conhecimento sob um atrelamento pertencente aos problemas de mecanicidade da informação (*índole*

matemática), burla e furta ao progresso as subáreas da Música, principalmente quando estas, ainda se ressentem desse efeito retardado na pós-modernidade. Por que? Porque ainda ronda o temor nas mentes musicológicas, do não ser coerente, do não escrever e relatar o que não pode ser justamente explicado e comprovado. Dessa forma, mais do que nunca, continua vivendo-se sob o estigma do 'espírito tecnológico', assim tal estado impede seguimento ao caminho especulativo, à alma do avanço da ciência (em nosso caso aqui, da(s) Musicologia(s)).

A comprovação de tal condição impeditiva, é reforçada pelo gráfico que Barros construiu em seu livro *Teoria da História* (vol. 1), onde ele ressalta as mordaças que travam o alavanque da pesquisa.

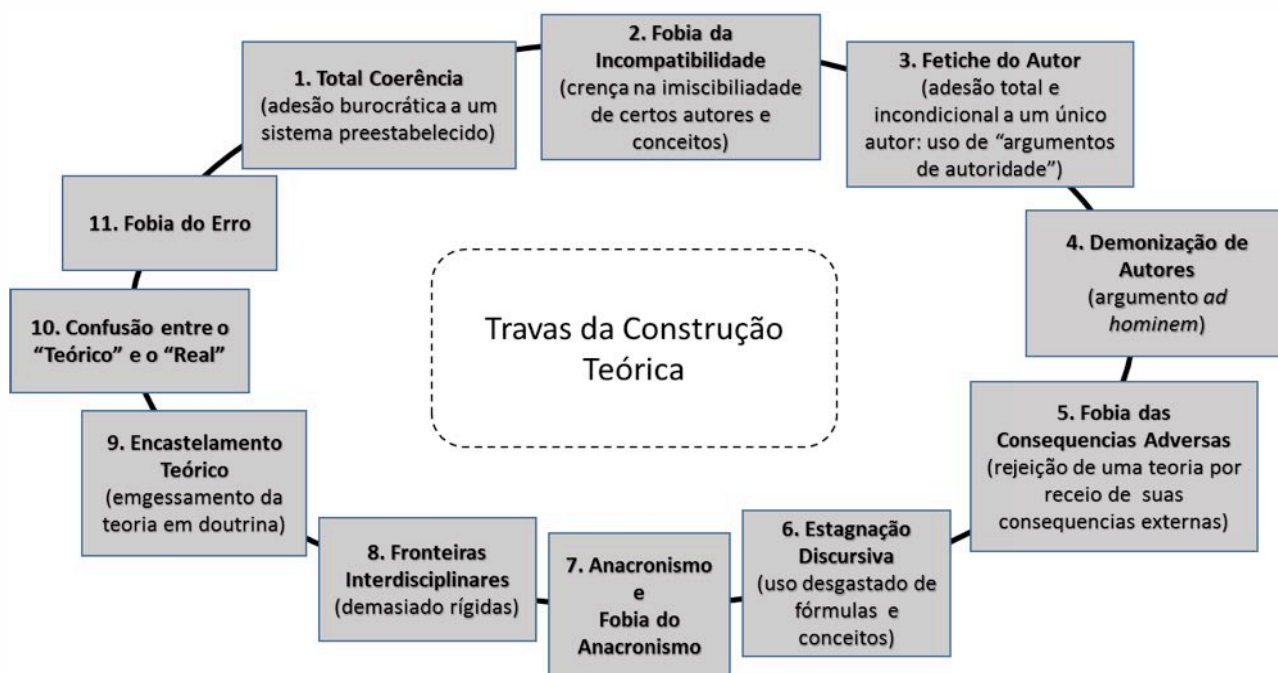


Fig. 2 - Quadro das travas da construção teórica de Barros (2013, p. 226).

Faz-se necessário, para nós, pertencentes da(s) subárea(s) musicológica(s), uma auto avaliação crítica que consista em olhar para os 'próprios pés' e o 'umbigo', e dizer se estamos muito preocupados em agradar às vertentes teóricas e os defensores delas aqui bem representados. E ou, se no percurso da formação acadêmica, da aquisição de um título, da aprovação de nossas reflexões em nossos textos científicos por pares julgadores, devamos nos curvar a esse jogo de poder do conhecimento imposto de forma sutil e anestesiante, aplicado pelo "argumento de autoridade" que perpetra o dogma e a representação imperial em nossa casa. Se for assim, somos e vamos ser sempre colônia!

É preciso uma conscientização que nos revista de um espírito audaz, que seja capaz de analisar por um criticismo maduro, porém inventivo, capaz de realizar um desmonte das propostas apresentadas nas academias e universidades, e reutilizá-las quando adequadas ao seu objeto de estudo. Se o contrário for, estaremos empilhando pesquisa após pesquisa, aquelas que são de um carácter

replicador das propostas teórico-analíticas dos eixos dominantes (europeu e norte-americano). “O objetivo revolucionário é escancarar portas para que estas não mais se fechem, ou, se isto ocorrer, que sejam reabertas para outros ambientes e outros acessos” (MENEZES, [2002] 2005, p. 387). Menezes, vem dizer que devemos: “Apontar caminhos, perspectivas e direcionalidades; mas, rejeitar sistematização padronizadora e estanque de tal ou qual proposta musical”. Nisso se deve consistir nossa tarefa. “Afinal, viver é percorrer direções” (MENEZES, *idem*).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Então como se definiria a ‘musicologia “indisciplinada”’? Como seria a “ciência da música” nesse “novo tempo”?

Seria de fato uma “nova musicologia”, quando por *práxis* fosse “indisciplinada” e ‘inovadora’. A execução desta proposta indicaria a compreensão de “um novo tempo”, uma ‘nova postura método-filosófica’ que fosse a uma direção mais receptiva a novos olhares, àqueles diversos das teorias dominantes. Assim, o avanço seria “novo” de ‘inovador’ se a subárea de fato aplicasse o que ela mesma se propôs fazer em seus discursos teórico-críticos anteriores. Minha reflexão se direciona mais especificamente ao nosso próprio quintal, à ‘nova’ Musicologia brasileira (se é que de fato exista com carácter de ‘nova’).

O discurso crítico e contundente pode ser atraente, mas daí executar o que sempre se apregoou quanto ao alargamento de fronteiras, é muito diferente. Como uma sugestão enriquecedora, diríamos que a Musicologia se tornasse aluna da subárea da Composição (não seria humilhante, mas salutar). Por que? Porque a Composição já fez sua lição de casa, ela já foi à prática e continua fazendo isso. Em vários lugares, alguns de seus representantes ilustres (Debussy, Stravinsky, Schoenberg, Webern, Berg, Ives, Falla, Villa Lobos, Bartók, Hindemith, Messiaen, Schaeffer, Pousseur, Boulez, Stockhausen, Berio, Nono, Cage e outros), no Século XX, gradualmente ou não, ajudaram a praticar o desmonte do sistema musical dominante. Em sua essência, a subárea da Composição vive muito mais predominantemente da prática compositiva, do que de suas teorizações (se bem que o grupo de compositores-teóricos americanos da ‘vertente matematicamente informada’ são mais reconhecidos pelas suas formulações do que por suas composições). É nesse sentido que faz bem aprender com a subárea da Composição, reforçando que sua teoria composicional em muito tenha contribuído de maneira comprovada e relevante às subáreas da Música. Quantas contribuições foram desenvolvidas por compositores-teóricos como Schoenberg, Webern, Messiaen, Boulez, Stockhausen, Pousseur, e um sem número deles!?

Faz-se necessário à(s) Musicologia(s) o ímpeto do compositor, que em nome de sua autoria e crenças, ousa novas formulações acórdicas e sonoras. É desse espírito inventivo e perscrutador que necessitamos como ‘novos’ musicólogos, teóricos e analistas, até porque vivemos em um ‘novo tempo’

denominado ‘pós do pós’. “O discurso da sociedade pós-moderna e, correspondentemente, os fenômenos de suporte intelectual e social oferecem algum crédito para os argumentos de que o mundo de hoje e os prospectos de amanhã estão em contraste radical, e mesmo em assimetria, com o mundo dos últimos dois séculos e meio” (Cf. Scott 1997 apud SHINN, 2008, p. 44). Como exercício no mesmo paralelo de um olhar retroativo sobre os tempos e as tendências, vejamos o que acontece no campo da Teoria e da Análise Musical. Estamos perto de completar setenta anos, desde quando Milton Babbitt iniciou suas concepções musicais a partir de bases matemáticas, estabelecendo-se naquilo que John Rahn, em seu livro de 1989, anunciou e celebrou como a grande “mudança de paradigma”. E se contarmos a partir da afirmação de Rahn, estamos também por completar trinta anos, e ainda assim achamo-nos, pelo menos no Brasil, ainda vendo teorizações e análises oriundas desta linha teórico-analítica. Qual é o resultado disso? Transformaremos, de maneira *en passant* ou carregadas de maior base teórica, as discussões musicais em irrepreensíveis fórmulas e cálculos matemáticos que repetidas vezes aplicaremos em nossas análises como pesquisadores subalternos? E ou, poderíamos entender tal fenômeno, como a representação e replicação daquele contrato do ‘produto em série’ da sociedade ‘(pré)dominante’ que vende seu ‘conhecimento seriado’ através da propaganda que facilmente aceitamos fazer de ‘maneira voluntária’ como extensão do mercado acadêmico deles?

A pós-modernidade, se já está, ou não no fim, ou se tal tempo já tenha passado, ao certo é que ela “exime-se da temporalidade histórica” e está ligada ao “presenteísmo”, à “razão cínica”, à “aparência”, à “fragmentação”, ao “pastiche”, e às vezes “*deixando se levar pelo mercado*” (SANT’ANNA, 2003, p. 155, *grifo nosso*). Jean-François Lyotard (1924-1998) é sem contestação a figura mais marcante da filosofia da pós-modernidade, e para ele a pós-modernidade é um “movimento ‘anti’ posturas” (SHINN, 2008, p. 50). Se a conjuntura de hoje se configura assim, as multiplicidades e as rupturas ‘nesta pós-modernidade’ parecem ocorrer combinadas e descombinadas. Musicalmente falando, as fragmentações e as discontinuidades, o pluralismo e o ecletismo, e o que é ‘não linear’ nos conteúdos e suas aparições, tornam as águas que navegamos imprecisas e desconhecidas: não há mais lugares para se apoiar, as estruturas se quebram e se agregam em novas formações moleculares.

Nesse sentido relembro Régis Duprat (2005), quando em tom ‘musicologicamente profético’, ditava o fim das análises, pois as obras contemporâneas tinham se tornado labirínticas e imprevisíveis. Em suma, o que ele, estava dizendo, era que se fazia necessário uma mudança filosófico-analítica, aquela que não teria mais um modelo “totalizante”, como diz Laborde. Ou seja, não existem mais modelos analíticos prontos e nem teorias pré-estabelecidas. Como exemplo, uma análise *shenkeriana* por si só não daria mais conta de um ‘todo composicional’ contemporâneo fundado em vários sistemas musicais (talvez fossem necessários outros tipos analíticos manipuláveis e moldáveis).

E foi exatamente aqui que os *neo-shenkerianos*¹² e *neo-riemannianos*¹³ se estabeleceram quando criaram e se associaram respectivamente à “teoria dos conjuntos”¹⁴ e à “teoria transformacional”. O florescimento das teorias analíticas de origem matemática foi favorecido pela efervescência da experimentação composicional e uma indefinição de ferramentas analíticas que pudessem explicar a ‘nova demanda composicional pós-tonal’. Entretanto, principalmente para a teoria dos conjuntos, a mesma oportunidade, transformou-se no ‘problema pós-tonal’, pois esta teoria por si só tem dificuldade em explicar a lógica das relações e processos ligados aos múltiplos sistemas musicais conviventes e subvertidos (modal, tonal, serial: pandiatonal). Sua ‘operabilidade probabilística’ se ocupa em explicar de maneira ‘segmentada’ a substância intervalar no total cromático. Seu pré-molde intervalar é redutor¹⁵ a uma lógica ainda menor que uma oitava (o todo cromático é reduzido em espelho a partir do trítono).

Se a subárea da Composição gerou o ‘problema pós-tonal’, define-se que ela mesmo poderia oferecer uma hipótese plausível de substituição do referencial teórico-analítico. Como? Substituiríamos o dorso da moeda de ‘ênfase tecnicista’, que é matematicamente informado, por uma análise baseada na ‘ênfase original’ (na gênese), que seria ‘musicalmente informada’. Bordini diz que “[...] o modelo mais completo [...]” de análise para a música, que tem seu registro grafado em partitura, “[...] é a sua própria partitura [...]” (1994, p. 123). A obra musical então é capaz de oferecer o direcionamento para a escolha e aplicação de uma melhor ferramenta analítica. Como em um movimento reflexivo cíclico, podemos aproximar a indicação de Bordini ao que Laborde propõe sobre a metodologia *bottom-up* como modelo para o estudo crítico em música. Ressalve-se que Laborde intenta dizer que o direcionamento é primeiramente filosófico (depois metodológico), no entanto o que ele busca clarificar, traduz-se como indicativo de se “pensar o caso”, uma nítida ideia dos estudos em Música serem pensados caso a caso. (LABORDE, [2012] 2015, p. 24).

As nossas considerações finais parecem retornar à ideia da abertura deste texto, às relações entre o campo composicional e o campo teórico-analítico, entre o campo da Composição e o campo da Musicologia. Nossa “atenção” (LIMA, [2012] 2014, p. 66) é convidada a exercer um grau de

¹² Buscaram uma revitalização científica através da junção de uma prática analítica anterior ao campo matemático informado, resultando nas teorizações de Forte (1973), Rahn (1980), Straus (1989) e muitos outros.

¹³ Na mesma direção de aproveitamento de lacunas e igualmente associados às ciências matemáticas, a partir da Geometria, a teoria conhecida como a *Teoria Transformacional* formulada por David Lewin (1987), tendo como propagadores Hyer (1989), Cohn (1998), e recentemente some-se Dmitri Timoczko (2011).

¹⁴ A formação e desenvolvimento da teoria dos conjuntos tem um histórico antigo e amplo com a ação de ‘compositores-teóricos’, destacando-se Howard Hanson, Milton Babbitt e George Perle como seus iniciadores. Depois vieram Allen Forte, o que organizou, logo após John Rahn e Joseph Straus, os mais notáveis propagadores.

¹⁵ MENEZES (2015) “Mas aqui é um foco separado das alturas nas oitavas [...] E tal controle faz uma diferença total na música. É por isso que eu não gosto do *pitch class*. Ele tende a reduzir. Se trata de não reduzir à oitava (0 a 11), mas se trata de reduzir à distância de um trítono. E fazer um espelhamento de um trítono e das alturas possíveis nesse interior e tende em fazer todo um acúmulo estatístico realizando um achatamento do registro, como se não houvesse o peso, somente o croma”.

avivamento quanto aos paradoxos que permeiam as correntes na(s) Musicologia(s) brasileira(s). Seus problemas e suas incongruências originam-se a partir das musicologias dominantes, no entanto apontamos igualmente a importância da singularidade, e que devemos avançar em direção à independência intelectual sugerida a partir da *índole criativa* da Composição. Neste jogo do saber musicológico somos tangenciados e afetados voluntariamente e involuntariamente pelas forças intelectuais, suas intenções e suas “opiniões correntes” (BARTHES, 2004, p. 11), onde cada uma delas busca sua representação política e seus agenciamentos.

Como Laborde, propomos uma democratização da produção do conhecimento em música por um conceito de um "termo acolhedor" (p. 21) como definição postural para a(s) Musicologia(s) brasileira(s)). E se, esta é a definição almejável para o tempo atual, devemos entender que esta remodelação, deva caminhar com certa urgência da teoria a *práxis*. Seria fortalecedor para os campos supracitados, se houvesse uma conversão real à um posicionamento que propicie verdadeira aderência às ‘novas musicologias insurgentes’ que vem ocupando espaço neste universo ‘pós-tudo’. Não seria já tempo de se adotar tal posicionamento em direção à uma Musicologia mais aberta, mais liberta de si própria e de seus ‘cânones’? Quais deveriam ser as palavras ou o entendimento para que uma agenda fosse cumprida por uma prática autônoma sob esse "termo acolhedor"?

REFERÊNCIAS

- BARROS, José D’Assunção. *Revista Historiar*. Universidade Estadual Vale do Acaraú, v.4, n.º 4, jan. - jun., 2011. Sobral-CE: UVA, 2010.
- BARROS, José D’Assunção. *Teoria da História*. 3ª. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2013.
- BARTHES, Roland. *Anla*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BORDINI, Ricardo Mazzini. *Do Barco Pedra Lembrar-se O Barqueiro cujo Barco Era Lua*. Memorial de Composição e Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1994.
- CHAILLEY, Jacques. *Précis de musicologie*. Paris: Presses Universitaires de France, [1958] 1984.
- COHN, Richard. Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective. *Journal of Music Theory*, v. 42, n.º 2, p. 167-180. Neo-Riemannian Theory (Autumn, 1998).
- DUPRAT, Régis. Linguagem Musical e Criação. *Revista Brasileira*, jan. 2005.
- FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale UP, 1973.
- HYER, Brian. *Tonal Intuitions in Tristan und Isolde*. Ph.D. Dissertation. Yale University, New Haven, 1989.
- JULIATTO, Clemente Ivo. Seria a universidade uma empresa como as demais? *Revista Universidade em Debate*. v. 1, n.º 1, p. 12-21, jul.- dez. 2013.
- LABORDE, Denis. Por uma ciência indisciplinada da música. Tradução de Lúcia Campos e Emília Chamone. *Revista Brasileira de Música*, v. 28, n.º 1, p. 17-32, jan.- jun. 2015.

LACEY, Hugh. *Valores e atividade científica 1*. Trad. Marcos Barbosa de Oliveira, Eduardo Salles de Oliveira Barra, Carlos Eduardo Ortolan Miranda; introdução e prefácio de Pablo Rubén Mariconda. 2a. ed. São Paulo: Associação Filosófica Scientiae Studia/Editora 34, 2008.

LASKE, Otto. Toward na Epistemology of Composition. *Interface*, v. 20, n.º 3-4, p. 235-269, 1991.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York. London: W. W. Norton & Company, 1989.

LIMA, Paulo Costa. Composicionalidade: teoria e prática do compor no horizonte da atualidade. In: Maria Alice Volpe (org.). *Teoria, crítica e música na atualidade*. Série Simpósio Internacional de Musicologia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-Graduação em Música, 2012.

_____. *Teoria e prática do compor II: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2014.

MARTINS, José Antônio. Teoria analítica da música do século XX (João Pedro Oliveira). Recensão bibliográfica. *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 9, p. 165-187, 1999.

McCRELESS, Patrick. Teoria Contemporânea da Música e a Nova Musicologia: uma Introdução. *Music Theory Online. The Online Journal of the Society for Music Theory*. Volume 2.2. Ensaio apresentado no Annual Meeting of the Society for Music Theory. New York: 1995.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*: Tratado sobre as Entidades Harmônicas. 2a. ed. rev. e ampl. Cotia-SP: Ateliê, 2002a.

_____. *Conversa/Entrevista com Flo Menezes*. Entrevista concedida a Edson Hansen Sant'Ana. São Paulo: Estúdio PANaroma, UNESP, 2015.

RAHN, John. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman, 1980.

_____. New Research Paradigms. *Music Theory Spectrum*, 1989.

SANT'ANA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp: a arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

SANT'ANA, Edson Hansen. A tendência da teoria e análise ao direcionamento crítico na nova musicologia brasileira. In: XXIV ANPPOM, 2014, São Paulo. *Anais...* Instituto de Artes. Pós-Graduação em Música, São Paulo: PPG-MUS-UNESP, 2014.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Versão traduzida e editada por Marden Maluf a partir do *Harmonielehre* (1922), São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SHINN, Terry. Desencantamento da modernidade e da pós-modernidade: diferenciação, fragmentação e a matriz de entrelaçamento. *Scientiae Studia*. v. 6, n.º 1, p. 43-81, São Paulo, 2008.

STIEGLER, Bernard. *O que faz valer a pena viver*. 2010. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/6730139/o-que-faz-valer-a-pena-viver1-bernard-stiegler-revolucoes>> Acessado em: 21 agosto 2015.

STRAUS, Joseph Nathan. *Introduction to post tonal theory*. 2ª ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, [1989] 2000.

_____. *Introdução á Teoria Pós-Tonal*. Trad. Ricardo Mazzini Bordini; rev. e cons. técnica: Jamary Oliveira; prefácio: Ilza Nogueira. São Paulo: Editora da UNESP, 2012; Salvador: EDUFBA, [1989, 2000, 2005] 2013.

TIMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music, Harmony and Counterpoint in The Extended Common Practice*. New York: Oxford, 2011.

O universo sonoro de Plauto Cruz:

obra e trajetória artística em diálogo com a cidade de Porto Alegre¹

Paulo F. Parada² | Reginaldo Gil Braga³

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: Plauto Cruz gravou diversos fonogramas lançados em discos e não existem iniciativas de catalogação, registro e difusão de sua obra. Nascido em São Jerônimo, RS no ano de 1929, Plauto atuou em múltiplos meios artísticos: rádios, festivais, gravações autorais, bares e casas noturnas. Consideramos aqui a necessidade premente de organização de sua obra, priorizando a convivência com Plauto Cruz e sua família para obter dados precisos e sensíveis sobre sua trajetória artística. Assim apresentamos neste artigo os principais componentes afetivos do universo musical do flautista para difundir sua obra. Baseando-nos nas histórias de vida como a reconstituição das lembranças, as

¹ *The music of Plauto Cruz : work and artistic career in dialogue with the city of Porto Alegre*. Submetido em: 26/02/2016. Aprovado em: 05/05/2016. Este trabalho consta de uma versão ampliada de artigo científico baseado em proposta de pesquisa e feitura de relatório científico patrocinado pelo FUMPROARTE DÉCIO FREITAS (Secretaria de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre), orientado pelo Dr. Reginaldo Gil Braga (DEMUS PPGMUS UFRGS) e realizado por mim, Paulo Fernando Parada entre 2014 e 2015.

² Paulo F. Parada, nascido em 23 de março de 1989, iniciou seus estudos em música ainda na infância. Gravou seu primeiro disco de canções brasileiras em 2007, *Minhas Águas* com Plauto Cruz. Em 2010 ingressa na faculdade de música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (bacharelado em composição), orientado pelo maestro Antônio Borges Cunha, onde estuda com os professores Dimitri Cervo e Fernando Mattos. Conclui a faculdade em 2013, com interesse pelas áreas de pesquisa em Educação e Etnomusicologia. Ainda em 2013, grava e lança seu segundo disco de canções autorais, *Expressão de Compositor*. Em 2014 inicia seu trabalho de pesquisador pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, investigando cientificamente a obra e trajetória de Plauto Cruz com orientação de Reginaldo Gil Braga. Atualmente, é mestrando em etnomusicologia pela UFRGS e se dedica em pesquisas, além da prática musical. E-mail: paulinhoparada@hotmail.com

³ Reginaldo Gil Braga possui graduação em música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1992), mestrado em música pela Universidade Federal da Bahia (1997) e doutorado em música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003). É professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e membro colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS. Coordena o grupo de pesquisa ETNOMUS UFRGS, Núcleo de Estudos em Música do Brasil e América Latina. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Etnomusicologia/ Musicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: música, catolicismo popular e religiões afro-brasileiras (Batuque do RS, principalmente); memória e patrimônio musical; música popular. E-mail: reginaldo.braga@ufrgs.br

narrativas dos entrevistados e os respectivos aspectos psicossociais, buscamos recompor a trajetória artística de Plauto Cruz e do grupo de chorões contemporâneos a ele na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

Palavras-chave: Música popular: choro; Plauto Cruz: trajetória artística; Porto Alegre, RS

Abstract: Plauto Cruz has recorded several phonograms, which were released in records, and there is no initiative in cataloging, registration and broadcasting of his works. Born in São Jerônimo in 1929, Plauto has acted in many artistic environments: radio stations, festivals, copyright recordings, bars and nightclubs. Hereby we consider the urgent need to organise his works. Thus we present in this article the main affective components of the flautist's musical universe to spread his work, recovering his compositions, phonograms and personal documentation through musical ethnography. Taking the life stories as a base for memory reconstructions, the narratives from the interviewed people and the respective psychosocial, we intended to recompose Plauto Cruz's artistic path as well as from his contemporary group of *chorões* in the city of Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

Keywords: Popular music: choro; Plauto Cruz: artistic path; Porto Alegre, RS

Ao pesquisar a música e trajetória artística de Plauto Cruz, encontramos alguns desafios que procuramos problematizar ao longo deste artigo. Durante 2013 e 2014, realizamos visitas regulares à residência de Plauto Cruz, na Rua Doutor Barcellos (Zona Sul de Porto Alegre). Nesses encontros, pode-se conhecer e conviver com a família de Plauto. Nesta altura a principal preocupação foi criar uma ligação de respeito com a família Cruz, e, para isso, foi necessária a consideração da colaboração e cortesia entre pesquisador e pesquisado apontada por Anthony Seeger (2008, p. 15). A partir deste princípio ético que guiou nossa pesquisa etnomusicológica, foram coletados depoimentos dos músicos e amigos de Plauto: Mauro Moraes (músico nativista), Valtinho do pandeiro (percussionista), Chico Pedroso (cavaquinista) e Guaraci Gomes (músico arranjador).

Utilizamos como referência, entre outras fontes, a pesquisa de Ecléa Bosi em *Memória e Sociedade, Lembranças de Velhos* (1994). Bosi discorre sobre a tarefa de reconstituição das lembranças de velhos levando em consideração a narrativa dos entrevistados e os aspectos psicossociais, afirmando que “a narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória” (Ibidem, 1994, p. 68). No caso da reconstituição das lembranças acerca das composições de Plauto Cruz, enfrentamos dificuldades especiais relativas à saúde do flautista: doença de Parkinson e

perda de memória pela idade avançada⁴. Para confirmar as narrativas coletadas durante as entrevistas, contamos com o constante apoio da família Cruz – além da investigação de dados referentes aos testemunhos de músicos que colaboraram com a pesquisa.

No decorrer dos encontros, descobriu-se a existência dos cadernos de Plauto Cruz, onde o flautista mantinha os manuscritos de suas composições. A cópia dos cadernos foi gentilmente cedida pelos familiares do flautista. Para o aprofundamento da trajetória artística de Plauto, sinalizada através das composições apresentadas nos cadernos, foi necessário refletir sobre “história de vida” segundo Bourdieu:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. (BOURDIEU, 1997, p. 185).

Portanto, na acepção de Bourdieu, a história de vida é diferente do estudo de trajetória, pois no segundo caso, podemos criar relações objetivas do agente considerado ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo.

O presente trabalho levou em consideração as atualizações propostas por Braga (2014, p. 2), onde são expostas novas situações envolvendo a memória e o patrimônio musical do choro em Porto Alegre. O autor documenta os depoimentos e interações entre novos e velhos chorões⁵, afirmando que “tradição e inovação não são excludentes, tanto no presente quanto no passado” (Ibidem, p. 12). Da mesma forma, foi, portanto, necessário considerar a densidade da obra de Plauto Cruz em diálogo com a prática dos músicos que vivem o choro no tempo presente.

Assim, realizamos nossa pesquisa com ênfase no processo criativo de Plauto Cruz, sobretudo através das peças apresentadas nos cadernos. Para isso, consideramos o caminho dialógico com as pessoas que contribuíram para a realização da pesquisa – e, inserimos e contextualizamos, sempre que possível, as composições selecionadas no tempo e no espaço. Poderíamos expandir essa reflexão da relação entre os sujeitos participantes da pesquisa e o(s) pesquisador(es), considerando o campo da dialogicidade, proposto por Paulo Freire em *Pedagogia do Oprimido* (2014, p. 107): fomentando o diálogo entre os indivíduos que participam da construção do conhecimento estimulado pela pesquisa, o aprendizado é mútuo. Essa relação dialógica difere da ideia de “objeto de estudo” e do ato passivo de “ser pesquisado por”. Ao estabelecer essa quebra epistemológica, que é também metodológica, levanta-se uma discussão fundamental para a etnomusicologia e outras áreas de conhecimento.

⁴ Pensava-se que o flautista tinha doença de Alzheimer. Essa afirmação foi refutada pelos familiares da Plauto.

⁵ Utilizamos termo “chorão” para designar o músico especialista o no gênero choro.

1- Situando a música de Plauto Cruz no tempo e no espaço

Para aprofundar o universo sonoro de Plauto Cruz, parece-nos necessário uma breve incursão na história da flauta transversal no choro e seus principais componentes inseridos na construção do gênero. Segundo diversos autores (Alexandre Pompermaier, 2013, p.6, entre outros), o choro é apresentado como o primeiro gênero essencialmente instrumental da música popular brasileira de origem urbana. No Brasil do século XIX, os principais flautistas foram Mathieu-André Reichert e Joaquim Antonio da Silva Callado, criando experiências entre o “erudito” e o “popular”.

Já no início do século XX, o personagem que contribuiu para a difusão e formação do choro foi o compositor, flautista e saxofonista Pixinguinha, e, na segunda metade do século XX, os principais agentes da flauta no choro foram Altamiro Carrilho e Plauto Cruz. Para José Alexandre Ribeiro, a flauta transversa é “extremamente ágil, permitindo a execução de trilos e *staccati* muito rápidos” (2005, p. 124). Por isso, o instrumento, criado entre 1740 e 1750 é bastante versátil e utilizado tanto em pequenas e grandes orquestras, como na música urbana.

Plauto Cruz construiu sua primeira flauta a partir de lascas de taquara, contrariando a opinião inicial de seus pais que, com o passar dos anos, aderiram ao projeto musical do filho. Em 1946, a música tornou-se profissão para ele, e, considerando as possibilidades de trabalho em Porto Alegre, radicou-se na capital gaúcha. Como solista e acompanhador, suas principais atividades foram em rádios, teatros, festivais, casas noturnas e em gravações de fonogramas. Aos 21 anos de idade, Plauto inicia seu trabalho de músico profissional na Rádio Itaí, acompanhado pelo regional de Aldo Braga. Em 1956 deixa a Rádio Itaí para trabalhar na Rádio Farroupilha, onde integrou o regional de Antoninho Maciel e acompanhou Lourdes Rodrigues, Elis Regina, Vicente Celestino, Carlos Galhardo, Ângela Maria, entre outros cantores. De 1961 a 1964, trabalhou na Rádio Gaúcha com o Regional do Paraná, onde conheceu o violonista Jessé Silva - com quem gravou dezenas de fonogramas. O ano de 1964 foi o ano em que Plauto deixou a Rádio Gaúcha. Na entrevista com Plauto Cruz documentada no livro da coleção Lua Branca, Kenny Braga relata: “Plauto Cruz não gosta de falar na sua despedida da Rádio Gaúcha, juntamente com outros músicos, em consequência de decisões administrativas” (1985, p. 32). O jornalista Luis Fernando Rabello Borges afirma: “a década de 1960 representou na verdade um período de ressaca para o rádio gaúcho, pois a televisão já havia se instalado no Estado, com a TV Piratini (canal 5)” (2005, p. 14). Ainda sobre o destino do rádio, Dillenburger complementa “Os tempos dourados do rádio das décadas de 40 e 50 já não existiam mais. A concorrência comercial tornou-se mais acirrada. O rádio passava, enfim, do romantismo para o profissionalismo” (1990, p. 158).

O último trabalho assalariado de Plauto Cruz em emissora de rádio foi em 1969, na Rádio Clube

Paranaense (PRBL de Curitiba), onde permaneceu por oito meses. Em seu regresso para Porto Alegre, ainda em 1969, atuou no programa “Gente da Noite” de Túlio Piva na Rádio Difusora Porto-alegrense. Podemos constatar que as atividades de Plauto Cruz nas rádios enfatizavam suas habilidades como solista e, quando cantores convidados participavam dos programas, Plauto atuava como acompanhador – realizando principalmente as técnicas de contracanto: variações, imitações melódicas e dobramentos da melodia principal em uníssono, terças e sextas.

Plauto Cruz participou ativamente da boemia de Porto Alegre, apresentando sua música em teatros e casas noturnas ao lado de grandes nomes da Música Popular Brasileira. Um local marcante que merece destaque é o espaço *Varanda*, casa noturna da Avenida Cristóvão Colombo, esquina com a Rua Santo Antônio, bairro Floresta. O *Varanda* foi um dos espaços pioneiros da música ao vivo na cidade no início dos anos setenta. Lá, Plauto Cruz acompanhou a cantora Zilá Machado ao lado dos músicos Giba Giba (percussionista), Clio Paulo (cavaquinho), Jessé Silva e Antônio Gonçalves (violões). Ainda nos anos 70, Plauto apresentou-se nas casas noturnas *O Batelão*, último bar de Lupicínio Rodrigues (que já se encontrava enfermo devido a sua doença cardíaca), *Barça* e *Secret's Bar*, todos na Avenida Cristóvão Colombo. Já nos anos 80, os principais locais de apresentação noturna em Porto Alegre foram os espaços *Vinha D'Alho*, na Avenida Bento Gonçalves e *Viva Maria*, na Avenida Getúlio Vargas (bairro Menino Deus), onde iniciou sua parceria com João Duarte Filho, o violonista João Pernambuco. Nos anos 90, Plauto inicia uma série de apresentações em festivais nativistas⁶ do Rio Grande do Sul com o violonista Mário Barros, com quem gravou dois discos. Já na primeira década do século XXI, Plauto Cruz inicia seus trabalhos na *Cia dos Sanduíches*, localizada na Avenida Getúlio Vargas. Hoje o local celebra a passagem do flautista pela casa, intitulando o palco de *Palco Plauto Cruz*, um pequeno memorial com quadros de fotos e reportagens de jornais. Em agosto de 2002, na Cia dos Sanduíches, que Plauto Cruz comemorou seus 58 anos de carreira, dividindo o palco com Altamiro Carrilho, que visitou a capital gaúcha para comparecer ao evento e tocar com Plauto na noite porto-alegrense.

Em 30 de setembro de 2002, Plauto Cruz sofreu um atropelamento em frente ao antigo Teatro da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) na Avenida Independência e desde então possui dificuldades motoras, cancelando assim diversas atividades profissionais. Em 2010, o flautista encerra suas atividades noturnas: a doença de Parkinson agrava e tocar seu instrumento já não é possível. O último bar em que Plauto Cruz apresentou-se foi o *Odeon*, ao lado da pianista Dionara Schneider. Nossos encontros com Plauto Cruz ocorreram em momentos distintos.

⁶ Os festivais nativistas são o principal locus de apresentação de novas canções dentro do que se convencionou chamar de “música nativista do Rio Grande do Sul”, buscando aproximações e semelhanças entre elementos do folclore do Uruguai, Argentina, parte do Paraguai e extremo sul do Brasil. Essas canções retratam as tradições e vicissitudes modernas do gaúcho do campo, reais ou idealizadas. Os festivais nativistas ganham força a partir de 1971, com o surgimento do Califórnia da Canção Nativa de Uruguiana.

Eu, Paulo F. Parada, conheci Plauto em 2007, quando gravamos meu disco chamado *Minhas Águas* (2007), e pude acompanhar a partir dali, parte de suas atividades musicais. Apesar da evidente dificuldade motora, que alguns anos depois será diagnosticada como doença de Parkinson, Plauto ainda tocava com habilidade as melodias propostas e desenvolvia sem dificuldades as funções de solista, acompanhador e compositor. Nos momentos posteriores às apresentações, geralmente na janta ou no camarim, era comum Plauto apresentar novas composições em sua flauta, dedicando-as para amigos. Acreditamos que essas composições correm o risco de serem esquecidas, pois não há gravações recentes das composições de Plauto⁷. Plauto Cruz sempre me falou de sua vivência da amizade: “*a vida é bem melhor quando fazemos amigos*” é uma frase que ouvi constantemente. Assim, tornamo-nos amigos.

Eu, Reginaldo Gil Braga, conheci Plauto quando conduzia projeto de extensão universitária que envolvia jovens chorões da cidade e iniciantes no gênero entre 2007 e 2009. A chamada Oficina de Choro do CAP (Colégio de Aplicação da UFRGS) agregou à ação de extensão uma primeira pesquisa acadêmica sobre o choro em Porto Alegre, integrando os mesmos jovens como pesquisadores (2008a e 2008b). Na ocasião realizamos entrevistas com músicos da cidade, entre eles Plauto, buscando compreender as tensões e intenções entre chorões jovens e maduros. Como decorrência da pesquisa, concorremos em edital para produção de filmes etnográficos com uma proposta de documentar as rodas de choro da cidade e entrevistar esses músicos. Plauto acolheu bem a ideia e se mostrou disponível e animado quando fui até sua casa colher as assinaturas requeridas para autorização do uso de imagem.

2- Os cadernos de Plauto Cruz: o compositor

Plauto Cruz elaborou cuidadosamente os manuscritos de suas composições em cadernos pautados. São quatro volumes, escritos entre 1958 e 2003, contendo especificações de título, gênero e data de composição e apresentando, por vezes, dedicatória, finalidade da composição e data da gravação. Ao todo, são 76 composições anotadas nos quatro volumes de cadernos. Através de seus manuscritos, pudemos descobrir dados relevantes para a cultura local, investigando a história de suas composições e as pessoas envolvidas com a obra do flautista, recuperando personagens que fizeram parte da construção da identidade musical de Porto Alegre que, muitas vezes, foram esquecidos ou pouco citados pela bibliografia disponível. Considerando o método etnográfico e as entrevistas como estratégia principal, buscamos a recuperação de diversas peças de um grande quebra cabeças,

⁷ Tocando violão em Porto Alegre, acompanhei Plauto Cruz no bar *Odeon* na Andrade Neves (Centro Histórico), no auditório da Livraria Cultura, no *Boteco da Dona Nensa* na Lima e Silva (bairro Cidade Baixa), *John Bull* na Cristóvão Colombo (bairro Floresta), no *Art & Bar* na Silva Jardim (bairro Mont Serrat) e *Teatro de Arena*, na escadaria da Borges de Medeiros (Centro Histórico).

reconstituindo a identidade musical local.

As primeiras composições de Plauto Cruz datam de 1958, com o choro *Provocante*, e 1962, com a valsa inédita *Eva*⁸, dedicada a sua esposa. Observamos um verdadeiro ímpeto compositivo na década de 70, quando Plauto compõe vinte peças, a maioria do gênero choro. Por outro lado, durante a década de 60, Plauto Cruz trabalhou nas rádios Itaí, Farroupilha, Gaúcha e Rádio Clube Paranaense e, certamente, sua motivação compositiva deu-se na lacuna deixada pelo encerramento de seu trabalho nas rádios. Portanto, quando Plauto encerra suas atividades nos regionais das rádios é que efetivamente começa a compor.

Em seus manuscritos, constatamos que o flautista deixou dezenas de obras inéditas: até onde se sabe, pela presente pesquisa, 39 peças não possuem gravação em disco e/ou coletâneas. É possível que algumas destas composições, supostamente inéditas, tenham sido apresentadas aos amigos e familiares. A canção *Força Atraente*, por exemplo, nunca foi gravada por Plauto Cruz, porém presenciada a apresentação desta composição no bar Odeon e Teatro Renascença em Porto Alegre (Paulo P.).

Plauto teve diversos companheiros músicos e amigos boêmios, e algumas de suas composições que não foram gravadas são, ainda, reproduzidas oralmente por eles. Não obstante, a maioria das composições inéditas foi esquecida por músicos, amigos, familiares e pelo próprio autor. Os cadernos são, portanto, fundamentais para a recuperação das composições sem gravação, como no caso das peças: *Chorando em Torres*, *Minha São Jerônimo*, *Para Sabrina*, *Saudosista*, *Teteia*, *Um choro pró João*, *Amanda*, *Tema pró Altamiro* e, *Tributo a Portugal*, para citar algumas.

Informações que reconstituem a história musical de Porto Alegre também são recuperadas através de outros registros. Um exemplo: ao entrevistar amigos e familiares do flautista, descobriu-se que algumas apresentações têm seu registro audiovisual, revelando novas parcerias artísticas e complementando a pesquisa com componentes importantes. O palco do restaurante *Cia dos Sanduíches*, localizado no bairro Menino Deus e reduto boêmio que esteve no auge na década de noventa, é dedicado a Plauto, e lá estão reunidas matérias de jornais e fotografias raras. As fotografias revelam formações musicais testemunhadas por poucos, como a vinda de Altamiro Carrilho à capital gaúcha e sua passagem pela *Cia dos Sanduíches* em 19 de agosto de 2002. Em entrevista com Guaraci Gomes, tivemos conhecimento de uma performance musical no Solar dos Câmara com Guaraci, Plauto e Teresinha Dias. A apresentação foi gravada em registro audiovisual em 29 de outubro de 2009, uma das últimas apresentações da falecida Teresinha Dias, essa gravação está no acervo pessoal de Guaraci Gomes e ainda não foi disponibilizada.

As informações reunidas complementam o entendimento dos manuscritos do flautista e,

⁸ Registro audiovisual de trecho da peça *Eva*, tocada em momento posterior à pesquisa, acesso através do site <https://www.youtube.com/watch?v=egxmAJ30Th0> em 06-05-2016 às 8h05.

certamente, ajudarão futuramente os músicos e pesquisadores que dedicarão estudos à obra de Plauto Cruz. É necessário considerar e analisar os diversos aspectos que os manuscritos do flautista apresentam, são eles parte da constituição do universo sonoro de Plauto Cruz e da música brasileira. A seguir apresentamos o mapeamento que realizamos.

DATA	COMPOSIÇÃO	GÊNERO
??/??/1958	Provocante	choro
10/05/1962	Eva	valsa
24/06/1969	Ao Carlinhos	shots
15/04/1972	Engenho e Arte	Choro
10/09/1972	Tema de amor	choro canção
10/11/1972	Choro pro Jessé	choro
10/11/1972	Nosso choro (incompleto)	choro
15/11/1972	Gaivota	choro
10/10/1973	Romantíssimo	choro
01/06/1977	Viajando na Rumba	rumba
30/09/1977	Dedicação	choro
10/10/1977	Mavioso	choro
30/11/1977	Brazinha	choro
25/12/1977	Minha homenagem	choro
10/01/1978	Chorando em Torres	choro
18/01/1978	Chorinho pro Sebastião	Choro
02/02/1978	Chorão	choro
10/06/1978	Homenagem aos chorões	choro
20/06/1978	Chorando pra São Jerônimo	choro
24/06/1978	Para João Loyo	choro
10/07/1978	Saudosista	choro médio
20/11/1978	Tetéia	choro médio
20/12/1978	Para Sabrina	choro
10/11/1980	Momentos divinais	choro
12/10/1981	Força atraente	Choro-canção
10/02/1982	Um choro pro João	choro
07/09/1982	Tema para Marlene	rancheira
20/11/1982	Choro para o Aguinaldo	choro
10/05/1983	Flor Castelhana, letra de Mauro Moraes	valsa ou chamamé
06/06/1984	Chorinho dolente	choro
10/10/1986	Simpático	choro
17/12/1988	Graciosa	valsa
24/05/1988	Choro clássico	choro
24/11/1988	Juliana	valsa
30/09/1990	Minha São Jerônimo	choro

06/05/1991	Ao Lúcio	choro
06/08/1991	Choro prô Mário Barros	choro
30/09/1993	Amor de cachoeira	maxixe
10/11/1993	Pro Nilton	choro
10/03/1994	Uma flauta no chamamé	chamamé
10/05/1994	Maremy	choro
30/09/1994	Meu sentimento	(sem indicação)
08/10/1994	Choro maxixe	choro maxixe
31/05/1996	Nora	valsa
10/03/1997	Choro para Ana	choro
19/03/1997	Beatriz	mazurka
17/06/1997	Tema para Marta	jazz country
10/03/1997	Em tempo de valsa	valsa
29/06/1997	Choro em sextina	Choro-canção
10/09/1997	Tema para Marlene	Choro-canção
10/10/1997	Provocante	choro
15/11/1997	Ginga no samba	samba
25/12/1997	Convite ao samba	samba
23/01/1998	Amor secreto	choro canção
02/02/1998	Biucha	choro
16/08/1998	Choro sublime	choro
23/08/1998	Doce ternura	choro canção
08/09/1998	Samba moderno	samba
??/??/1999	Tema para musa, aparentemente incompleto	choro canção
30/01/1999	Ao anoitecer	canção
10/03/1999	Tema prô Guara	choro
08/04/1999	Valsa pra ti, incompleto	valsa
26/06/1999	Doce chamego, letra de Julio Rodrigues	maxixe com letra
04/11/1999	Amanda	valsa
30/12/1999	Para João Vitor	choro maxixe
14/01/2000	Eterna majestade	valsa estilizada
20/01/2000	Ao rei dos reis	valsa
30/04/2000	Aos parceiros (canção com letra), letra de Julio Rodrigues	valsa canção
24/07/2000	Doce maxixe ao Réco	maxixe
12/01/2002	Canção para o Junior	canção
18/01/2002	Tributo a Portugal	fado
24/06/2002	Tema prô Altamiro	samba
02/10/2002	São Lucas	valsa
30/07/2003	Sarau da Comadre	samba
SEM DATA	Sinfônico	choro

Figura 1 - Tabela dos Cadernos de Plauto Cruz

Como se percebe, analisando a tabela, as composições apresentadas nos manuscritos, são classificadas pelo autor e, em sua maioria, são denominadas como do gênero choro. Não obstante, encontramos valsas, maxixes, canções, sambas e outras denominações. As exceções ao choro são: fado, rumba, jazz country, mazurca, chamamé, rancheira e *shots* (schottish). É interessante observar que, na cronologia dos manuscritos, o choro predomina nos anos setenta, logo que Plauto inicia sua produção criativa. Com o tempo, percebemos uma predileção pela composição de, principalmente, canções e valsas.

Entendemos que a classificação “canção”, para Plauto, pressupõe melodias que podem ser cantadas e não necessariamente possuem letra. Isso se confirma em seu disco *Choros e Canções*, onde ouvimos somente peças instrumentais. Pelo que se sabe através dos manuscritos e da presente pesquisa, as canções com letra são *Força Atraente*⁹ e *Amanda*, recuperadas oralmente pelo flautista, e em parceria com Júlio Rodrigues nas composições *Aos Parceiros* e *Doce Chamego*, canções com letra anexada aos manuscritos. Dentre as canções com letras anexadas ao manuscrito, também encontramos *Flor Castelhana*, música de Plauto Cruz e letra de Mauro Moraes, resultado do contato de Plauto com os festivais nativistas do estado.

Guaraci Gomes é músico e arranjador, e seus principais instrumentos são o violão 6 cordas e bandolim. Conhece Plauto Cruz e sua história desde os anos sessenta, porém a amizade e a parceria musical entre eles teve início somente em 1997. Ao lado de Plauto Cruz, Guaraci participou da gravação dos discos *Em novos tempos de seresta* e *Choros e Canções*. Recebeu com entusiasmo a composição de Plauto intitulada *Tema pró Guara*, e presenciou os momentos de criação das peças inéditas: *São Lucas* (valsa de 02 de outubro de 2002, homenagem ao hospital de Porto Alegre, de acordo notação pertencente aos manuscritos), *Em tempo de Valsa* (peça inédita que não consta nos manuscritos e que Guaraci guarda com carinho em fita cassete) e a valsa *Concórdia*, que não temos registro em discos ou manuscritos, entre diversas outras composições cujo momento de criação Guaraci afirmou ter presenciado.

3- Tema pró Guara, São Lucas e outras composições: reconstituindo a história das composições através dos manuscritos e fonogramas

Ao abordar os detalhes pertinentes aos cadernos, confundimo-nos com a história da música em Porto Alegre e, por isso, lembramo-nos de personagens emblemáticos que fizeram parte da trajetória de Guaraci Gomes e Plauto Cruz. Quando Guaraci Gomes teve seu primeiro interesse pelo universo do

⁹ Registro audiovisual de trecho da peça *Força Atraente*, tocada em momento posterior à pesquisa, acesso através do site <https://www.youtube.com/watch?v=jIoxIIfewD4> em 06-05-2016.

choro, em 1964, participava de saraus em casas abertas e conhecia músicos diversos – alguns presentes até os dias de hoje na história do choro de Porto Alegre; outros, infelizmente esquecidos. Entre os primeiros, estão os violonistas Darcy Alves, “Japonês” Vitor, Telinho 7 Cordas, Fabrício Galeano; o acordeonista Paulinho Dinamite; os cavaquinistas Lúcio do Cavaquinho e Chico Pedroso, e o percussionista Valtinho do Pandeiro. A parceria musical entre Plauto e Guaraci estaria sólida somente em 1997, e, entre a boemia costumeira das noites de música e o profissionalismo dos eventos que integravam, tocavam ao lado dos violonistas João Duarte Filho, conhecido como João Pernambuco (não é João Teixeira Guimarães, violonista compositor do tema *Sons de Carrilhões*), Yamandu Costa, Mário Barros, Pedro Franco (nessa época, Pedro tocava bandolim e estava familiarizando-se com o violão 7 cordas) e Luiz Palmeira, os pianistas Adão Pinheiro e Dêlcio Vieira, os percussionistas Gilberto Gorga e Cláudio Rodrigues, e as cantoras Teresinha Dias e Maria Luiza Benitez, além dos músicos supracitados e já conhecidos de saraus dos anos sessenta.

Em relação aos fonogramas, Guaraci Gomes participou da gravação de dois discos com Plauto Cruz e outros músicos, entre os quais Yamandu Costa, Roberto Paz, Darcy Alves nos violões, Luiz Carlos Borges no acordeão, Roberto Moraes na harmônica de boca e Rogério Piva no bandolim. Os discos *Em Novos Tempos de Seresta* (1997) e *Choros e canções*, conforme lembra Guaraci, foram gravados rapidamente e com poucos *takes*. Guaraci recorda que Plauto tinha preferência por gravar sem muitos ensaios e gostava de registrar em disco sempre a primeira vez que tocavam a música no estúdio; os músicos não utilizavam metrônomo, e os convidados tinham pouco tempo para compreender a harmonia e a melodia das composições. Algumas faixas autorais do disco *Em novos tempos de seresta* foram aproveitadas para *Choros e Canções*, entre as quais, *Beatriz*, *Viajando na Rumba*, *Tema para Marta* e *Maremy*.

Nos cadernos de Plauto Cruz, encontramos vestígios de seu trabalho como acompanhador nos festivais nativistas do Rio Grande do Sul. As duas peças que evidenciam as características da música regional na composição de Plauto são *Flor Castelhana*, canção de 1983, com letra de Mauro Moraes e música de Plauto Cruz, e *Uma Flauta no Chamamé* de 1994, gravada com Mário Barros, no LP Remanso. Ao investigarmos a trajetória de Plauto Cruz e de seus colegas, constatamos que os músicos Mário Barros e Mauro Moraes acompanharam o flautista em suas incursões nos festivais nativistas durante a década de oitenta e noventa, dados que conferem com a data de notação das duas composições e materiais coletados em entrevistas.

4- *Flor Castelhana* e *Uma Flauta no Chamamé*: Plauto Cruz e os festivais nativistas do RS

Em entrevista por telefone, o intérprete nativista Mauro Moraes afirmou que tocou diversas

vezes com Plauto Cruz, e que ambos conviveram durante duas décadas, porém não reconheceu a composição da canção *Flor Castelhana*. Os manuscritos, no entanto, são a prova da parceria, assinada pelo flautista “*Flor Castelhana, música de Plauto Cruz, letra de Mauro Moraes*”. Observamos, ainda, a notação em subtítulo que apresenta uma indefinição de gênero: “valsa ou chamamé”. Em momento posterior, entreguei pessoalmente, a cópia do manuscrito para Mauro Moraes, que recordou a parceria e forneceu dados relevantes para a pesquisa.

Segundo Mauro Moraes, com o advento dos festivais nativistas, sobretudo a Califórnia da Canção Nativa, que ocorre desde 1971, surgiu um mercado de trabalho que despertou o interesse de músicos de outros meios artísticos. Foi o caso de Plauto Cruz, que migrou das apresentações de choro para os festivais nativistas, assim como ocorreu com Mário Barros que teve sua formação na música erudita.

Plauto foi premiado em diversos festivais, entre os quais a Vindima da Música Popular, em Caxias do Sul (1972), acompanhando Marco Aurélio Vasconcellos e Lúcia Helena, interpretando a canção *Acalanto*, de autoria de Marco Aurélio. Recebeu os prêmios de melhor instrumentista nas interpretações de *Canto de Morte de Gaudêncio Sete Luas* (Luiz Coronel e Marco Aurélio), em 1974, na Califórnia da Canção Nativa, e *Cordas de Espinhos*, em 1975, na quinta Califórnia da Canção Nativa (autoria de Luiz Coronel e Marco Aurélio Vasconcellos), em que sua flauta imitava o canto do quero-quero. Mauro Moraes já conquistou prêmios em festivais ao lado de Plauto Cruz, porém não existe a certeza de datas e nomes de festivais.

Moraes recorda dos letristas e poetas falecidos que enriqueciam os temas apresentados nos festivais nativistas nas décadas de oitenta e noventa. Entre eles: Antônio Carlos Machado (1935-1997), Antônio Augusto Ferreira (1935-2008), José Hilário Retamozo (1940-2004) e Aparício da Silva Rillo (1931-1995). Também lamenta a morte dos músicos e intérpretes Luiz Eugênio (1953-1989), César Passarinho (1949-1998) e Leopoldo Rassier (1936-2008). Plauto dividiu os palcos dos festivais nativistas com alguns dos nomes citados.

Plauto sempre é lembrado por sua amizade e maneira carinhosa de interagir com as pessoas. Em entrevista com Mauro Moraes, indaguei sobre o convívio com Plauto Cruz:

Ele sempre foi generoso. Eu conheço o Plauto da década de oitenta, já comecei a cruzar com Plauto Cruz através do Mário Barros. [...] Plauto naturalmente já nos cativou: pela pessoa que ele é, pela simplicidade, pelo valor que ele tem como músico. É imensurável, Plauto é muito criativo. Isso agregou muito à música gaúcha. (Mauro Moraes, comunicação pessoal em 03/11/2014)

Mauro Moraes também recordou que Plauto escrevia suas músicas em guardanapos e que, em certa ocasião, na *Cia dos Sanduíches*, o garçom deixou um copo cair ao chão, e Plauto identificou a nota musical emitida pelo copo como um fá sustentado. Protagonista de diversas histórias, Plauto gravou o

programa *Galpão Crioulo* da RBS TV com Mauro Moraes e Chico Saratt. A pesquisa motivou a redescoberta da canção *Flor Castelhana*, que revela a vivência de Plauto Cruz em relação ao mundo da música nativista do RS.

No dia 6 de novembro de 2014 pela manhã, em frente à Casa de Cultura Mário Quintana (Centro Histórico de Porto Alegre), nos reunimos com Valtinho do Pandeiro e Chico Pedroso para falar sobre Plauto Cruz. Os dois músicos veteranos conhecem Plauto Cruz desde a época das rádios nos anos cinquenta e tocaram juntos durante boa parte da trajetória do flautista. A ligação entre eles deu-se através de apresentações em bares e viagens para festivais, do ciclo de músicos que tocaram nos regionais das rádios, durante os anos cinquenta e sessenta, e da gravação do disco *Choros e Canções* de 1999.

5- *Eva, Força Atraente, Maremy e Tema pró Altamiro: a amizade e o amor na vida de Plauto Cruz*

Valtinho afirmou ter participado do conjunto intitulado *Bandinha dos Carijós*, liderado por Hardy Vedana e em que Plauto participava tocando flautim. Dos músicos integrantes do conjunto, recorda de Mário Foulán (tuba), Pedro Coelho (surdo ou bumbo), Armandino (bombardino), Paquiderme (trombone), Pedrinho Alcântara (bateria) e Ovelha (acordeão). Segundo Valtinho, a maioria dos músicos colegas da *Bandinha dos Carijós* é falecida. Ele não pôde confirmar com exatidão a época em que atuaram nesse conjunto, mas, segundo documentos e bibliografia consultada, sabemos que o grupo atuou no início dos anos sessenta (BRAGA, 1985, p. 31), tendo gravado dois LPs com a banda nos estúdios da Rádio Farroupilha. Sobre sua relação pessoal com Plauto, afirmou que é compadre do flautista: batizou o filho já falecido, Jorge Cruz. Valtinho do Pandeiro também foi amigo de Lupicínio Rodrigues, o que proporcionou a pergunta sobre a relação entre este artista e Plauto. Valtinho afirmou que Plauto pertencia ao grupo de músicos profissionais e tinha uma relação metódica de trabalho e extremo respeito em relação às apresentações, enquanto Lupicínio frequentava a boemia.

A relação de amizade entre Plauto Cruz e Chico Pedroso é estabelecida desde os anos cinquenta, quando Plauto conheceu sua falecida esposa, Eva Maremy. Chico recorda que nessa época Eva e Plauto moravam em uma residência na Rua Humberto de Campos, bairro Santo Antônio, em Porto Alegre. Comentamos sobre as composições de amor dedicadas à Eva: *Eva* (1962), *Força Atraente* (1981) e *Maremy* (1994), todas documentadas nos manuscritos. Das três composições, Plauto gravou somente o choro *Maremy*, nos discos *Plauto Cruz e João Pernambuco, 26 anos de parceria* e *Em novos tempos de seresta*. Presenciamos a apresentação do choro canção *Força Atraente*, no bar Odeon e Teatro Renascença em Porto Alegre, interpretada por Dionara Schneider (piano) e Tino Santana (voz), embora não

conheçamos registro fonográfico da canção. Já a valsa *Eva*, permanece inédita, inclusive na lembrança de Plauto, amigos e familiares – restando o manuscrito que representa a composição.

Dentre as tantas histórias recordadas em nosso encontro, podemos objetivar um evento que merece destaque. Chico Pedroso e Valtinho do Pandeiro participaram da comemoração dos 58 anos de carreira de Plauto Cruz na *Cia dos Sanduíches* (agosto de 2002), quando Altamiro visitou Porto Alegre para tocar e comemorar ao lado de Plauto e seu regional. Além de Chico Pedroso no cavaco, Valtinho no pandeiro, Plauto e Altamiro na flauta, participou do encontro o violonista João Pernambuco (João Duarte Filho). Fotos no palco da *Cia dos Sanduíches* ilustram a reunião musical. Analisando os manuscritos de Plauto, percebemos o samba *Tema pró Altamiro*, datado de junho de 2002 (dois meses antes do encontro). A composição permanece inédita, e não é difícil supor que Plauto dedicou o samba para estabelecer o convite para Altamiro participar de sua comemoração.

É interessante observar que, mesmo com tantas recordações marcadas pelo convívio com músicos e amigos, Valtinho e Chico Pedroso vivem com entusiasmo o tempo presente, lamentando apenas a falta de convívio com Plauto Cruz. A impossibilidade de encontro, afirmou Chico Pedroso, dá-se não somente devido às doenças e complicações comuns à idade avançada dos dois, mas pela necessidade pessoal de guardar na lembrança os bons momentos em que tocavam juntos. Essa dificuldade de encontro é uma característica que se percebe não somente em Chico Pedroso e Valtinho, mas em todos os colegas e amigos do flautista que foram entrevistados. Acreditamos que deve ser traumático o enfrentamento com a realidade atual de Plauto Cruz, pois não somente as habilidades musicais foram afetadas – a doença de Parkinson prejudica os movimentos e provoca afasia, segundo Oliver Sacks (2007, p. 241). Mesmo com todos os problemas expostos, Plauto é um ser presente no mundo, atuando no tempo e no espaço como agente construtor da realidade, como tentaremos demonstrar no próximo tópico.

6- *Tema para Marlene, Juliana, Amanda, Canção para o Junior e aos filhos: convivendo com Plauto Cruz e sua família, construção da pesquisa*

Eu, Paulo F. Parada, iniciei as visitas à residência de Plauto Cruz antes mesmo de começarmos a elaboração da pesquisa. Em meu convívio com Plauto, que teve seu início em 2007, criamos laços de amizade desde o primeiro encontro. Na época das apresentações, que realizamos de 2007 até 2012, o ponto de encontro para os ensaios e performances sempre foi na residência de Plauto, de onde nos dirigíamos até o local do show. O flautista sempre levava um de seus filhos para auxiliá-lo, geralmente Jorge ou Jairo.

Tive a experiência de organizar grupos com a função de acompanhar Plauto Cruz, quando

dividimos o palco com novas gerações de músicos, a maioria deles provenientes da Oficina de Samba e Choro, patrocinada pelo Banco Santander e coordenadas pelo professor Luiz Machado. Entre os músicos da nova geração do choro com quem tivemos a oportunidade de tocar estão Rafael Ferrari (bandolinista), Wladimir Umpierre (cavaquinista e violonista), Guilherme Sanches (percussionista), Elias Barboza (bandolinista), Pedro Franco (bandolinista e violonista), Guilherme Falcão (violonista) e Juliana Rosenthal (cantora e cavaquinista). Segundo Braga (2014, p. 3), Luiz Machado foi o “principal formador das novas gerações de músicos da cidade”, portanto, é necessário considerar a importância de sua escola para a formação de músicos e para a manutenção do choro em Porto Alegre.

Entre 2010 e 2012, realizei pequenas homenagens a Plauto Cruz no Teatro de Arena e na Livraria Cultura (ambos em Porto Alegre). A última apresentação que fiz com Plauto foi realizada em 26 de janeiro de 2012, na Livraria Cultura, onde definitivamente não foi possível para o flautista acompanhar o grupo tocando o seu instrumento. Com a saúde profundamente abalada, em parte pela morte dos filhos José Bernardo e Jorge, Plauto apenas cantarolava suas músicas autorais e contava a história de suas composições.

Atualmente, Plauto está sob os cuidados de seus filhos Jairo, Marlene, Maria e Juliana. Nas conversas com sua família, observei a preocupação com o registro de suas composições e ajudei-os nesse sentido, entrando em contato com a SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores Compositores e Escritores de Música), responsável pela arrecadação dos direitos de parte das composições de Plauto. Registramos algumas das músicas que não constavam nos arquivos da SBACEM e liberamos valores que estavam retidos.

A família foi extremamente solícita para com a pesquisa, apesar das incertezas em relação à possibilidade de realização das entrevistas com Plauto, devido à sua perda de memória e à afasia. Porém, nos diários de campo que mantive, registrei detalhes preciosos de nossos encontros, principalmente os que ocorreram no decorrer de 2014. É interessante perceber que, conforme as visitas aconteciam com mais frequência, a memória de Plauto recuperava detalhes que estavam esquecidos. Por exemplo, quando comecei a pesquisa, fazia algum tempo que não visitava Plauto e não fui reconhecido imediatamente. Quando toquei no violão o trecho de uma composição que gravamos juntos e que é de minha autoria, Plauto apontou para mim e disse: “essa é dele”. Percebi que a música auxiliaria a pesquisa também no sentido de estabelecer uma ligação entre as recordações do passado e os fatos presentes. Ecléa Bosí (1994, p. 39) fala sobre a lembrança de velhos, afirmando que “se as lembranças às vezes afloram ou emergem, quase sempre são uma tarefa, uma paciente reconstituição”. Passei a cantarolar as músicas que tocávamos juntos e relacioná-las com eventos e pessoas – foi quando obtive sucesso na recuperação de informações. Em quase todas as visitas, Plauto cantava sua composição *Força Atraente*, dizia que ela havia sido muito tocada no Odeon (último bar onde trabalhou)

e que gostaria de, após nossa conversa, ir até o local. Plauto cantarolava as composições inéditas *Amanda* e *Canção para o Junior*, ambas dedicadas aos seus netos e registradas nos manuscritos.

É fundamental considerar o carinho presente entre Plauto e sua família, como motivo para algumas composições. Realizei a audição do disco *Choros e Canções* ao lado de Plauto e seus familiares. Quando a música *Marlene* tocou, Plauto sorriu e apontou para sua filha Marlene – que por sua vez segurou os braços do flautista e fez uma pequena dança em gesto de afeto. Os filhos Jairo e Maria lembraram a composição *Aos Filhos*, que Plauto dedicou à sua família, “para não ter briga”, pois cada filho gostaria de ter sua composição. Infelizmente, a composição *Aos Filhos* não está presente nos cadernos de Plauto, tampouco em seus discos. Outra composição que Plauto dedicou a uma filha, a valsa *Juliana*, foi gravada no disco *Engenho e Arte* (1995-1996) e está presente nos manuscritos.

Nos últimos encontros, percebi que ele gostaria de gravar novos discos, pois comentava sobre a seleção de faixas para futuras gravações e cantarolava trechos de composições que poderiam integrar um novo registro. Essa vontade pelo fazer musical, manifestada por Plauto em diversos momentos de nossa convivência, foi uma característica constante em sua vida. Ademais, quando realizei entrevistas, coletei relatos que afirmavam o profissionalismo e a generosidade de Plauto, frutos de sua relação intensa com a música e com as pessoas. Tendo isso em vista, afirmei-lhe que, através da pesquisa poderíamos recuperar suas peças inéditas, e, possivelmente, as novas gerações de músicos do choro se interessariam por gravar suas composições. Atualmente, observamos novos vídeos no ciberespaço apresentando composições de Plauto, como é o caso do regional de Luis Barcelos interpretando *Choro para o Aginaldo*, em Copacabana, no Rio de Janeiro¹⁰.

Sabemos que nem todas as composições que constam nos cadernos foram gravadas. Não encontramos gravações de 39 das composições dos manuscritos, fato que se comprova quando observamos que Plauto anotava quando e em qual disco a música foi gravada.

7- Os fonogramas de Plauto Cruz

Em alguns casos, composições autorais que foram gravadas não pertencem aos manuscritos. É o caso de *O Choro é Livre* (ISAEC, 1978), *Schimier no choro* e *Sentimental*. Nesse mesmo disco, encontramos as composições autorais *Homenagem aos Chorões*, *Gaivota* e *Um choro pro Jessé*¹¹ (com registro nos manuscritos). Ainda no disco *O Choro é Livre*, foram gravadas composições de Ernesto Nazareth, Jessé Silva, Pixinguinha e Waldir Azevedo. O músico Guaraci Gomes comentou que, no momento da

¹⁰ Link para o vídeo: www.youtube.com/watch?v=2d-PKM2HdI. Acessado em 06-05-2016 às 8h.

¹¹ Link para a gravação de Um Choro pro Jessé, interpretada por Plauto Cruz, acessada através do site: <https://www.youtube.com/watch?v=qNkeWismZE8> em 06-05-2016 às 08h25.

escolha do repertório para a gravação do CD *Em Novos Tempos de Serestas* (MGM, 1998), produtores envolvidos com o lançamento do disco sugeriram a inserção das composições de autores já consagrados, para favorecer as vendas e o prestígio do trabalho lançado. É o caso de *Sambas e Sambas* (disco que Plauto gravou com Jessé Silva nos anos sessenta) e *Plauto Cruz, O fino da flauta* (Bandeirantes Discos, 1980), trabalhos que não apresentam nenhuma composição do flautista. No disco *Nós, os Chorões* (Continental, 1978), Plauto gravou suas composições *Tema de Amor* e *Provocante*¹², além de participar da gravação das músicas de Lúcio do Cavaquinho, Jessé Silva, Peri Cunha e outros.

No CD *Plauto Cruz, O Mago da Flauta* (MGM, 1997), entre as composições autorais foram gravadas: *Ginga no Samba* e *Choro pra Ana*. No disco *Remanso* (sem data visível no encarte), Plauto grava com Mário Barros as composições: *Uma Flauta no Chamamé*, *Choro Sinfônico* e *Choro pró Mário Barros*, além da composição *Deliciosa*, que não está presente nos manuscritos. No CD *Engenho e Arte*, também gravado com Mário Barros, Plauto toca as composições: *Juliana*, *Romantíssimo* e *Engenho e Arte*¹³. No CD *Plauto Cruz e João Pernambuco, 26 de anos de parceria* (possivelmente de 2001), encontramos as composições autorais: *Simpático*, *Maremy*, *Maxixe*, *Sublime*, *Tema ao Giovanni* (não consta nos manuscritos) e a regravação de *Romantíssimo*. É no disco *Choros e Canções* (1999) que Plauto grava somente composições autorais, algumas inéditas até o momento, outras, regravações: *Choro para o Aguinaldo*, *Beatriz*, *Convite ao Samba*, *Choro pra Ana*, *Doce Ternura*, *Tema para Marta*, *Marlene*, *Tema para o Guara*, *Nora*, *Sublime*, *Ginga no Samba*, *Choro Clássico*, *Viajando na Rumba*, *Biucha* e *Samba Moderno*. É possível que outras composições de Plauto tenham sido gravadas em coletâneas; esse é o caso do choro *Para João Loy*, gravado com o conjunto Lenha da Casa em um LP do Festival Nacional do Choro (Bandeirantes, 1977).

Plauto gravou diversos fonogramas como intérprete de outros compositores, como *Maria Fumaça*, com Kleiton e Kledir, *Porto City*, de Cigano, *Gente da Noite*, de Túlio Piva, e *Lupicínio canta Lupicínio*, com Lupicínio Rodrigues (Sonopress, 1973-1974), entre outros. Existem registros de gravações que não foram lançadas, por exemplo, a do programa Discorama da Rádio Guaíba AM, de agosto de 1975 (que nos foi gentilmente cedido em arquivo digital pelo jornalista Marcello Campos), em que Plauto acompanha Johnson e Alcides Gonçalves nas composições *Gessi* e *Centro de Lavadeiras* (ambas de autoria de Lupicínio Rodrigues e, na época, canções inéditas). Não é exagero afirmar que Plauto gravou centenas de fonogramas acompanhando cantores e conjuntos. Eu, Paulo F. Parada, tive a experiência de gravar oito músicas com Plauto Cruz em 2007¹⁴ (algumas de minha autoria, outras de

¹² Link para a gravação de *Provocante* interpretada por Plauto Cruz, acessada através do site <https://www.youtube.com/watch?v=2FMMd6gWLR8> em 06-05-2016 às 08h15.

¹³ Link para a gravação de *Engenho e Arte*, interpretada por Plauto Cruz, acessada através do site: <https://www.youtube.com/watch?v=RRg2auObemw> em 06-05-2016 às 9h.

¹⁴ Link para o disco https://www.youtube.com/watch?v=_jO3_4zEyuA&list=PLqITHD12ZydpmGMXhBreCBL3LpWW4WP9t, acessado em 06-05-2016 às 07h46.

Vinícius de Moraes e Tom Jobim, Cartola e Elton Medeiros), e, na época, conversamos sobre os diversos trabalhos em que ele gravou nas funções de solista e acompanhador.

Conclusão

Não encerramos aqui a pesquisa sobre a trajetória artística, as composições e os fonogramas de Plauto Cruz. Salientamos a necessidade de novas investigações, bem como novos estudos propondo atualizações sobre o choro em Porto Alegre. Reconhecemos a necessidade da reunião de fonogramas, vídeos, partituras e textos sobre Plauto Cruz em repositório online. Acreditamos que, assim, músicos e pesquisadores interessados no choro poderão ter acesso à obra do flautista. Essa é uma das medidas para a difusão de sua obra. Outra medida necessária para a difusão da obra de Plauto é o compartilhamento físico de suas composições. Assim, músicos profissionais e amadores despertarão o interesse para o rico material recuperado em nossa pesquisa.

Apontamos, ainda, para a urgente necessidade de recuperação da obra e das trajetórias artísticas dos músicos da cidade de Porto Alegre. Assim, procuramos lembrar aqui os nomes de artistas já falecidos, para, com isso, apresentar a possibilidade de novas pesquisas envolvendo pessoas que, infelizmente, foram relegadas ao esquecimento. Sugerimos aos futuros pesquisadores o princípio de colaboração e cortesia entre o pesquisador e o(s) pesquisado(s) – força motriz que guiou o presente trabalho. Devemos perceber que, apesar da obviedade da afirmação, pesquisas desta natureza envolvem seres humanos, e toda a complexidade do mundo e do tempo frágil que nos cerca.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *A Ilusão biográfica*. In: Razões práticas: sobre a teoria da ação. São Paulo: Papirus, 1997.
- BORGES, Luís Fernando Rabello. *Apontamentos para uma história da música na era de ouro do rádio em Porto Alegre*. In: 3º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. Novo Hamburgo: Feevale, 2005. CD-ROM.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- BRAGA, Kenny. *Plauto Cruz*. Coleção Lua Branca. Porto Alegre: Redactor, 1985
- BRAGA, Reginaldo Gil. *Memória e Patrimônio musical do choro de Porto Alegre: tensões e intenções entre tradição e modernidade*. In: Música e Cultura: Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Porto Alegre, 2014, v. 9, n.1, 2014.
- _____. “Do Prazer de tocar juntos” à articulação entre pesquisa e ensino através da extensão universitária *Oficina de Choro* In: IV Encontro Nacional da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia), 2008, Maceió. *Encontro Nacional da ABET*, 2008a.
- _____. *Pesquisadores Educadores ou Educadores Pesquisadores? Uma experiência de pesquisa e ação pedagógica participativa na Oficina de Choro do Colégio de Aplicação da UFRGS* In: Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2008, Salvador. XVIII Congresso da ANPPOM. , 2008b.

- DILLENBURG, Sérgio Roberto. *Os Anos Dourados do Rádio em Porto Alegre*. Porto Alegre: ARI-CORAG, 1990.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- POMPERMAIER, Alexandre. *O Choro em pesquisa: aspectos de uma análise multifacetada pelo viés da história regional*. In: Anais Eletrônicos do II Congresso Internacional de História Regional. Passo Fundo, 2013.
- SACKS, Oliver. *Alucinações musicais, relatos sobre música e cérebro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- SEEGER, Anthony. *Long-Term Field Research in Ethnomusicology in the 21st-Century*. In: *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 19, n. 32/33, 3-20, janeiro a dezembro 2008.
- RIBEIRO, José Alexandre dos Santos. *Sobre os instrumentos sinfônicos e em torno deles*. Rio de Janeiro: RECORD, 2005.

Audiovisuais:

- Choro pro Aguinaldo*. BARCELOS, Luis. Rio de Janeiro: 2011. Composição de Plauto Cruz. Amostra audiovisual coletada no ciberespaço, acessada pelo site <https://www.youtube.com/watch?v=2d-PKM2HdI> em 06-05-2016 às 8h.
- Engenho e Arte*. CRUZ, Plauto. Porto Alegre: 1996. Acessado através do site <https://www.youtube.com/watch?v=RRg2auObemw> em 06-05-2016 às 9h.
- Eva*. CRUZ, Plauto. Porto Alegre: 2016. Composição de Plauto Cruz, trecho de apresentação posterior à presente pesquisa. Acessado através do site: <https://www.youtube.com/watch?v=egxmAJ30Th0> em 06-05-2016 às 08h05.
- Força Atraente*. CRUZ, Plauto. Porto Alegre: 2016. Composição de Plauto Cruz, trecho de apresentação posterior à presente pesquisa. Acessado através do site: <https://www.youtube.com/watch?v=jJoxIIfewD4> em 06-05-2016 às 08h15.
- Minhas Águas*. PARADA, Paulinho. Porto Alegre, independente: 2007. Acessado através do site https://www.youtube.com/watch?v=_jO3_4zEyuA&list=PLqITHD12ZydpGMXhBreCBL3LpWW4WP9t, em 06-05-2016 às 07h45.
- Provocante*. CRUZ, Plauto. Porto Alegre, 1977. Acessado através do site <https://www.youtube.com/watch?v=2FMMd6gWLR8> em 06-05-2016 às 08h15.
- Um Choro pro Jessé*. CRUZ, Plauto. Porto Alegre, 1978. Acessado através do site: <https://www.youtube.com/watch?v=qNkeWismZE8> em 06-05-2016 às 08h25.

Discografia:

- Brasileirinho, I Festival Nacional do Choro, Choro Novo*. VÁRIOS ARTISTAS. São Paulo: Bandeirantes: 1977
- Choros e Canções*. CRUZ, Plauto. Porto Alegre: independente, 1999.
- Em novos tempos de Seresta*. CRUZ, Plauto. Porto Alegre: MGM, 1997
- Engenho e Arte*. CRUZ, Plauto; BARROS, Mário. Porto Alegre: 1995-1996
- Gente da Noite*. PIVA, Túlio; MARTINS, Eneida. Porto Alegre: Chantecler, Alvorada, 1977
- Lupicínio Rodrigues canta Lupicínio*. RODRIGUES, Lupicínio. Porto Alegre: Sonopress, 1973-1974
- Minhas Águas*. PARADA, Paulinho. Porto Alegre, independente: 2007.
- Nós, Os Chorões*. VÁRIOS ARTISTAS. Porto Alegre: Continental, 1978.
- O Choro é Livre*. CRUZ, Plauto. Porto Alegre: ISAEC, 1978
- O Fino da Flauta*. CRUZ, Plauto. Porto Alegre: Bandeirantes Discos, 1980
- O Mago da Flauta*. CRUZ, Plauto. Porto Alegre: MGM, 1997
- Plauto Cruz e João Pernambuco, 26 de anos de parceria*. CRUZ, Plauto. Porto Alegre: GNK, 200?
- Remanso*. CRUZ, Plauto; BARROS, Mário. Porto Alegre: 199?
- Sambas e Sambas*. VÁRIOS ARTISTAS. Porto Alegre: 196?

Entrevistas

Plauto Cruz e família, os filhos Marlene, Juliana, Jairo e Maria, em 14 de julho, 01 de agosto e 17 de setembro (2014)

Chico Pedroso e Valtinho do Pandeiro, em 06 de novembro de 2014

Guaraci Gomes, em 06 de outubro de 2014

Mauro Moraes, em 03 de novembro de 2014

A interpretação de *Aquarela do Brasil* por Tom Jobim: tensões em um monumento da identidade musical brasileira¹

Fabio Guilherme Poletto²

Universidade Estadual do Paraná (Brasil)

Resumo: Este artigo propõe análise histórica do cenário musical brasileiro do final da década de 1960, com especial ênfase na trajetória de Antônio Carlos Jobim (1927-1994). Para tanto, aborda e problematiza a interpretação de *Aquarela do Brasil*, canção de Ary Barroso (1903-1964) gravada por Jobim em 1970. Propõe-se a analisar esta fonte, em contraponto com a gravação original de Francisco Alves realizada em 1939, além de outros documentos. A comparação entre arranjos e interpretação fixados nesses diferentes registros gravados de *Aquarela do Brasil* aponta elementos para a compreensão de possíveis novos sentidos gerados pela versão jobiniana. Os significados sugeridos por esta interpretação indicam potenciais tensões em conceito de identidade musical historicamente negociado ao longo do século XX na canção popular brasileira.

Palavras-chave: *Aquarela do Brasil*, Ary Barroso, Brasilidade, Tom Jobim, Bossa Nova.

Abstract: This paper proposes a historical analysis of the Brazilian musical scene of the late 1960s, with

¹ *Tom Jobim's Brazil: tensions in a monument of Brazilian musical identity*. Submetido em: 05/04/2016. Aprovado em: 15/05/2016.

² Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (2011). Mestre em História pela Universidade Federal do Paraná (2004). Especialista em História e Estética da Música do século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2001). Licenciado em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1996). Atualmente é Professor Adjunto da Universidade Estadual do Paraná, Campus Curitiba I / Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Música e Práticas Interpretativas, atuando principalmente nos seguintes temas: História da Música, Estética, Música Brasileira, Práticas Interpretativas. E-mail: fabio.poletto@unespar.edu.br

special emphasis on the trajectory of Antonio Carlos Jobim (1927-1994). It addresses and discusses the interpretation of *Aquarela do Brasil* (*Brazil*), a song by Ary Barroso (1903-1964) recorded by Jobim in 1970. For this purpose, it aims to examine this version, in contrast with the original recording of the work by Francisco Alves of 1939, as well as other documents. The comparison between arrangements and performances set on these two recordings presents elements for understanding possible new meanings generated by Jobim's version. The landscape suggested by Jobim's interpretation indicates potential tensions within a concept of musical identity historically negotiated throughout the twentieth century in Brazilian popular song.

Keywords: *Brazil*, Ary Barroso, Brazilianness, Tom Jobim, Bossa Nova.

Chamou-se *Stone Flower* o sexto LP solo de Tom Jobim, gravado nos Estados Unidos entre abril e maio de 1970. Esse trabalho figura como parte final de trilogia que inclui os álbuns *Wave* e *Tide*, gravados em 1967 e 1970, respectivamente. Em seu repertório, *Stone Flower* trouxe quatro obras originais: *Tereza My Love*, *Choro*, *Andorinha* e a faixa título. Outras três composições foram recriadas a partir de originais escritos para a trilha sonora do filme *The Adventurers*. As únicas canções do disco são *Sabiá*, composta em parceria com Chico Buarque de Hollanda (1944), e *Brazil*, a versão jobiniana para *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso (1903-1964).

Após intensa exposição inicial da Bossa Nova entre os anos de 1963-1965, que caracterizaram complexo fenômeno sociocultural e mercadológico nos Estados Unidos, o interesse por essa estética passou por certo declínio.³ Não obstante, Jobim angariou aceitação como *songwriter*, e a repercussão alcançada pelo álbum de 1967 *Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim* pode ser entendida como o ápice de sua inserção naquele mercado. Ao mesmo tempo, sua música encontrou relativo espaço junto ao circuito jazzístico, o que explica em parte o caráter instrumental da trilogia *Wave*, *Tide* e *Stone Flower*.

No Brasil, por outro lado, contingências políticas derivadas do golpe militar de 1964 e dinâmicas ligadas ao mercado de bens culturais interferiram diretamente no cenário da música popular ao longo da década de 1960. A ampliação do mercado cultural trouxe novos públicos, expectativas e debates

³ Um complexo processo que gerou produtos de toda ordem e foi pautado pela ação de diferentes atores históricos, angariando variados públicos potenciais e tendo como traço mais característico o ineditismo de seu alcance comercial, "... with a explosion of bossa nova recordings" (PERRONE & DUNN: 2002, 17). Ver também, ROBERTS: 1979, 170-175; GEVERS: 2010; GOLDSCHMIDT: 2009.

sobre os rumos do que então era denominado *moderna música popular brasileira*⁴, imprimindo complexidade crescente ao cenário musical. O período foi marcado por cisões internas no grupo de artistas identificados com a bossa nova e progressivos questionamentos sobre a identificação desta estética com uma visão ingênua e acrítica do nacional desenvolvimentismo. Como resultado destas dinâmicas, os músicos tidos como bossanovistas, até meados da década de 1960 praticamente os únicos representantes de projeto musical que se propunha moderno, passaram a disputar espaços com representantes de outras tendências, cujas propostas também incluíam aspirações modernizantes. Diferentes correntes estéticas entraram em cena, propondo alternativas musicais e poéticas de representação e apropriação da tradição musical brasileira face a interferência crescente de influxos internacionais, ao mesmo tempo “... competindo pela preferência de uma população heterogênea de ouvintes potenciais” (TREECE: 2000, 128).

Estas disputas tornaram-se ainda mais acirradas devido ao progressivo sufocamento das expressões artísticas no contexto do autoritarismo. A partir de meados da década de 1960, enquanto nos Estados Unidos a aceitação de Jobim foi crescente, sua relação com certas parcelas do público brasileiro passou por mudança, em que a cobrança por posicionamento político mais incisivo embaralhava-se com a percepção de seu sucesso no exterior materializando-se em questionamentos sobre o caráter *nacional* de sua obra. Constituiu-se vetor crítico que não era exclusivo a Jobim, mas à própria estética bossanovista, tida como “alienada” e “americanizada”. A intersecção entre arte e política passou a moldar clivagem para a avaliação do papel dos artistas face a conjuntura de autoritarismo e tornaram-se recorrentes as críticas a Jobim, com cobranças de “... uma postura combativa e musicalmente mais comprometida” (FUENTES LIMA: 2008, 132). Naquele cenário, o fortalecimento das novas tendências, notadamente a *canção engajada* e o *tropicalismo*, acabou por revelar crescente desinteresse pela estética bossanovista representada pelas gravações de Jobim voltadas ao mercado norte americano. Esse panorama alcançou seu clímax no episódio da vaia à canção *Sabiá*, durante as finais do III Festival Internacional da Canção, em 1968.⁵

Como um todo, portanto, o período do pós 1968 pode ser percebido como fonte privilegiada para a compreensão de complexo movimento de inflexão em algumas características da música de Jobim, que podem ser avaliadas como sintomas de uma série de interferências: da crítica musical, da disputa com outras propostas estéticas modernizantes, da reconfiguração do mercado musical, da

⁴ Ou *MMPB*, na expressão corrente até aproximadamente meados de 1969. Com a reestruturação do campo musical a partir do final da década de 1960, em cujo processo atuaram simultaneamente artistas, indústria fonográfica, TV, rádio e mídia impressa, a sigla modificou-se para *MPB*, ou *Música Popular Brasileira*. Neste processo, as diferentes propostas artísticas que se aglutinaram em torno da sigla foram permeadas pelas expectativas de gosto das classes médias e a MPB configurou-se como “... an overwhelmingly middle-class product, made by predominantly middle-class artists for a middle-class, often student, audience”. (STROUD: 2008, 48).

⁵ Sobre este episódio, ver POLETTTO: 2015.

autocrítica perante os (des)caminhos do processo de modernização. Mas também pode-se especular que a partir da experiência traumática da via sofrida em seu país, Tom Jobim tenha tentado reaproximar-se das audiências brasileiras, com o intuito de recuperar em algum nível o capital cultural de ícone da “moderna música popular brasileira”.

Esse movimento pode ser percebido em gravações do período, em que o compositor tende a privilegiar diálogos com fontes reconhecidas da *brasilidade*⁶. Em *Tide*, por exemplo, gravou arranjo para o choro *Carinhoso*, de Pixinguinha (1897-1973). Em *Stone Flower*, prestou homenagem com composição original chamada *Choro* ao violonista Garoto (1915-1955). Entretanto, não foi apenas na direção de tradição estabelecida na linhagem do choro e do samba que o compositor procurou transitar. O próprio disco *Stone Flower* apresenta, entre obras mais afeitas à estética bossanovista (*Thereza my love*, *Andorinha*, *Sabiá* e *Olha Maria*, por exemplo), temáticas relativamente inéditas na produção de Jobim, especialmente naquela destinada ao mercado norte americano, como os maracatus *Stone Flower* e *God and the Devil in the land of the Sun*. Embora não se esgotem aí as referências a um tipo de diálogo de Tom Jobim com determinada tradição da música brasileira, estas parecem configurar as mais evidentes deste período.

Porém, é possível observar que a interpretação de Jobim para *Aquarela do Brasil* diverge de maneira evidente da versão original fixada em 1939 por Francisco Alves (1898-1952) com arranjo de Radamés Gnattali (1906-1988). Por meio de diferentes procedimentos, Jobim promoveu sutil desconstrução dos elementos fixados naquela versão, peculiaridade também notada por outros analistas (CHAVES: 2007, 143; NAPOLITANO: 2007, 138). O esforço de compreensão dessas diferenças pode indicar, portanto, como a obra foi reelaborada, sugerindo novos sentidos para a canção e indicando possibilidades para o entendimento da situação do compositor no cenário cultural daquele período.

Aquarelas...

Aquarela do Brasil é uma canção cuja estrutura pode ser dividida em três seções, formando um todo que geralmente é executado linearmente, sem repetições internas, no qual se encaixam dois planos narrativos (letra) distintos. A seção **A** da canção sustenta os seguintes versos: “*Brasil, meu Brasil brasileiro/Meu mulato inzoneiro/Vou cantar-te nos meus versos/O Brasil, samba que dá/Bamboleio que faz gingar/O*

⁶ Este trabalho toma a *brasilidade* como categoria histórica delimitadora de pressupostos característicos de uma essencialidade, elemento indefinido do *ser* brasileiro, submerso e latente, permeando as margens dos sistemas culturais, sem, contudo, negar as tensões e contradições da formação cultural brasileira. Historicamente, a *brasilidade* pode ser pensada como um dos elementos da cultura que foi continuamente utilizada e reposta como um código de pertinência, adquirindo várias conotações ao longo do século XX, não restritas aos campos artísticos. Materializando-se em projetos estéticos desde a República e forjando um arcabouço de elementos e juízos críticos que variaram conforme a concepção filosófica e/ou ideológica de sua interpretação, a *brasilidade* constituiu um valor cuja contínua importância no cenário cultural revelou-se permanente. Assim, a *brasilidade* tornou-se vetor fundamental nas diversas formulações da identidade da nação em suas imbricações com a criação cultural.

Brasil do meu amor/Terra de Nosso Senhor/Brasil! Brasil!/Pra mim... pra mim..."

A seção **B** gira em torno da mesma harmonia, embora seus perfis melódicos privilegiem terminações com notas mais longas sobre as vogais: “*Ó, abre a cortina do passado/Tira a mãe preta do serrado/Bota o rei congo no congado/Brasil! Brasil!*”

Já a seção **C** é a mais instável da canção, apresentando cromatismos melódicos e harmônicos que só nos compassos finais retomam caráter resolutivo: “*Deixa cantar de novo o trovador/À merencória luz da lua/Toda a canção do meu amor/Quero ver essa dona caminhando/Pelos salões arrastando/O seu vestido rendado/Brasil! Brasil!/Pra mim... pra mim...*”⁷

O levantamento inicial da trajetória histórica de *Aquarela do Brasil* realizado por Daniella Thompson revela cerca de 380 regravações, no Brasil e no exterior (THOMPSON: 2008, s/p). Esta canção se tornou paradigmática ao resumir musicalmente um projeto de identidade nacional calcado no samba, historicamente construído e negociado ao longo da década de 1930 (MCCANN: 2004, 41-43). Neste sentido, e não obstante as tensões que marcaram sua recepção, *Aquarela do Brasil* instituiu-se como ícone da música popular brasileira da primeira metade do século XX, galvanizando certo ideal de brasilidade em música. Sua complexa trajetória a caracterizou como emblema, espécie de documento/monumento da cultura brasileira, passível de abordagem crítica (LE GOFF: 1996, 548). Processo que se desencadeou também em função de desejo explícito do compositor Ary Barroso, que ambicionava conjugar recursos instrumentais e retóricos no sentido de gerar:

um samba que, em sonoridades brilhantes e fortes, desenhasse a grandeza, a exuberância da terra promissora, de gente boa laboriosa e pacífica, povo que ama a terra em que nasceu. Esse samba divinizava, numa **apoteose sonora**, esse Brasil glorioso. (BARROSO *apud* CABRAL: 1993, 179).

O arranjo original de Radamés Gnattali (1906-1988) cumpriu à risca a opção pelo registro monumental desejado por Ary Barroso que suplantasse a singeleza dos grupos regionais característicos das gravações de samba da década de 1930. Segundo Napolitano (2007: 44), o arranjo costura delicado equilíbrio entre sonoridades mais afeitas às *big bands* do jazz, em registro sinfonizante, ao mesmo tempo em que mantém – recalando – a tradição rítmica do samba, criando um paradigma estilístico.

Na versão de Radamés Gnattali/Francisco Alves, os dois planos narrativos são arranjos musicalmente de maneira semelhante, embora com alterações pontuais de timbres e fraseado nas repetições de seções. Entre essas apresentações, o arranjo ainda interpola um interlúdio instrumental,

⁷ Como segunda parte do plano narrativo tem-se, em “**A**”: “*Brasil, terra boa e gostosa/ Da morena sestrosa/ de olhar indiscreto/ O Brasil, verde que dá/ Para o mundo se admirar/ O Brasil do meu amor/ Terra de Nosso Senhor/ Brasil! Brasil!/ Pra mim... pra mim...*”. Em “**B**”: “*Ó, esse coqueiro que dá côco/ Oi onde amarro a minha rede/ Nas noites claras de luar/ Brasil! Brasil!*”. Em “**C**”: “*Ó, oi essas fontes murmurantes/ Oi onde eu mato a minha sede/ E onde a lua vem brincar/ Oi, esse Brasil lindo e trigueiro/ É o meu Brasil brasileiro/ terra de samba e pandeiro/ Brasil! Brasil!/ Pra mim... pra mim...*”

chegando-se ao seguinte resultado final: a estrutura tripartida (**A – B – C**) é repetida em sua totalidade por três vezes, sendo a sua segunda vez puramente instrumental.

Já a versão jobiniana propõe quatro repetições dessa estrutura, operando um corte substancial ao suprimir a seção **B**, que em nenhum momento é tocada. Ao não seguir o mesmo ordenamento formal do arranjo original, este procedimento redundava em esquema ligeiramente assimétrico na apresentação das seções, como se pode observar na figura abaixo:

Repetições	I	II	Solo Percussão	III	Solo Percussão	IV
Seções	ACC	AC		ACC		ACC

Figura 1: *Brazil* – estrutura formal.

Jobim repete este formato por quatro vezes ao longo da gravação, interpolando solos de percussão entre as repetições de número II - III e III - IV, respectivamente, terminando a sessão em *fade out*. Mas o esquema formal adotado em sua interpretação não apenas suprime as seções **B** como também duplica as partes **C** nas repetições I, III e IV, com a exceção do segundo *chorus*⁸, constituído por **A** e **C**, sem duplicação. Este tratamento gera certa *assimetria formal*, justamente ao romper com a expectativa de ordenamento das seções. Em se tratando de obra profundamente fixada na memória coletiva, este reordenamento sugere indefinição, incerteza.

Além disso, o posicionamento e duração dos solos de percussão colaboram para a aparente desestruturação do quadro formal pelo fato de não seguirem um clichê da improvisação jazzística, que geralmente prevê que os solos seguem a estrutura temporal e harmônica do *chorus*. O primeiro, localizado entre os *chorus* II e III estende-se por aproximadamente quarenta segundos; o segundo é consideravelmente mais longo, com duração aproximada de um minuto e meio. No segundo, tanto em seu início quanto no final, com o retorno ao tema pelo piano elétrico – que em certo momento, silencia – percebe-se certa hesitação dos músicos, como se o tamanho do solo e suas entradas e saídas não estivessem previamente definidos entre todos. O sentido de indefinição, portanto, é acentuado também pelos momentos de improviso, especialmente no tratamento irregular dado aos solos de percussão.

Outro aspecto crucial da interpretação de Jobim para esta canção está relacionado com o tipo de intervenção vocal. Em apenas dois momentos o compositor entoa os versos de *Aquarela*: no primeiro *chorus*, na segunda repetição da seção **C**, com pequena, mas significativa alteração: “*Deixa/cantar de novo o trovador/à merencória luz da lua/toda canção do seu amor/(...)/Quero/Ver essa Dona caminhando/pelos salões*

⁸ Na linguagem cancional norteamericana, o *Chorus* constitui parte do *Refrain*, designando as seções A em formatos AABA, ABAC, etc. Cf. FORTE: 2001, 19-20. Na linguagem jazzística, e especialmente em obras caracterizadas pela exposição de um tema seguido de variações improvisadas, o *chorus* designa toda a moldura formal e harmônica que estrutura as diversas repetições engendradas na performance. É neste sentido que o termo é aqui utilizado.

arrastando/o seu vestido rendado/(...)/Brasil!/Brasil!/Pra mim.../Pra mim...". E no terceiro *chorus*, seção **A**: *Brasil, meu Brasil brasileiro/Meu mulato inçoneiro/Vou cantar-te nos meus versos...*"

Estas intervenções da voz revelam estrato mais profundo, no conjunto geral de significados que a interpretação sugere. De certa forma, o canto de Jobim conduz a uma sutil desconstrução do plano narrativo da canção, uma vez que este não apenas não é cantado em seu formato original como também é invertido em suas sequências. Além disso, a alteração do pronome possessivo (*meu – seu*) do quarto verso da seção **C** contribui para remodelar o sentido geral da canção na medida em que altera a situação daquele que Luiz Tatit denomina o enunciador, “o *sujeito último de todas as inflexões melódicas apresentadas numa canção*” (TATIT: 2007, 69).

Este detalhe é indicativo de uma sutileza interpretativa com profundas implicações simbólicas. Aqui o sujeito que canta não mais denota certeza triunfal como na gravação original, mas um pedido, quase uma súplica: *Deixa cantar de novo o trovador/(...)/Toda a canção do seu amor...*

Pode-se especular que a ordem invertida da apresentação dos versos e a alteração pronominal efetuada por Jobim indicam espécie de mensagem cifrada. O enunciador pede permissão para cantar *de novo*, ou seja, para voltar a cantar, algo que aparentemente lhe fora negado. Sintomaticamente, estes versos são os únicos em toda a canção em que se pode perceber o predomínio de linhas melódicas não resolutivas, por sua vez reforçadas pelo cromatismo harmônico, insinuando situação de aparente indefinição. Conforme aponta Tatit:

do ponto de vista harmônico e entoativo, as descendências cromáticas, partindo e chegando à mesma frequência aguda, aumentam em muito o esforço de emissão - sendo que o deslize sobre os semitons já é por si só pouco consonante no mundo da canção - investindo melodicamente na tensão passional (TATIT: 2002, 103)

Este momento de adensamento dramático da canção só começa a ser resolvido a partir dos versos seguintes, em que alguns propósitos são afirmados pelo enunciador, em sintonia com a programação melódica descendente que tende para a asseveração, ainda que não inteiramente conclusiva. Os últimos versos cantados por Jobim revelam este (novo) sentido, perpetrado pela modificação do ordenamento esperado, ao reafirmarem a intenção do enunciador e o teor do seu pedido inicial: *Brasil, meu Brasil brasileiro/(...)/Vou cantar-te nos meus versos...*

Por sua vez, a interpretação vocal reforça a desconstrução simbólica da canção, sobretudo pela maneira como a voz, hesitante, de pouca intensidade, com ataques imprecisos e sustentados sem *vibrato*, é impostada. A interpretação vocal de Tom Jobim para *Aquarela do Brasil* subverte, portanto, o sentido geral original produzido pela interação melodia/letra/harmonia. Ao contrário da compatibilidade latente entre o enunciador e o tema exaltado, que permitia (e sugeria) o caráter grandiloquente da interpretação de Francisco Alves na gravação de 1939, a inversão da ordem esperada dos versos e a

interpretação hesitante de Jobim sugerem disjunção entre o enunciador e seu desejo de voltar a cantar o Brasil. Assim, enquanto a versão original da obra propunha “... *dessemantizar o texto em favor do tema melódico*” (TATTT, 2002, 98) a versão jobiniana parece promover nova semântica para os mesmos versos, com sentido oposto: ao invés da certeza, a dúvida.

A comparação entre as duas versões também permite avaliar como o arranjo instrumental contribuiu para a configuração de novos sentidos na interpretação jobiniana. Enquanto Radamés Gnattali produziu ampla e monumental orquestração do tema, a versão de Tom Jobim redundou em extrema economia sonora, ao utilizar apenas o tradicional *combo* jazzístico de piano (elétrico), contrabaixo acústico e seção rítmica.⁹ Nela, os instrumentos responsáveis pela seção rítmica: bateria, triângulo, *combell*, *shakes* são estranhos ao que Carlos Sandroni (2001: 81) define como *signos identitários* da tradição tímbrica do samba moderno.

Tem-se, portanto, que aspectos tímbricos, formais, rítmicos e interpretativos colaboram para a criação de sentidos de certa forma antagônicos ao universo original da obra. Estes vetores resultaram em complexo cruzamento, perceptível nesta interpretação, em que o ideal de *contenção* bossanovista foi aplicado a uma obra que constituiu paradigma da exaltação na tradição do samba.

E qual seria a resultante desta simbologia? Como avaliar uma versão de quase dez minutos de um paradigma ufanista que deriva para outro registro, marcado por hesitações e ambiguidades?

Aquela Aquarela mudou...

Uma interpretação musical é construída em função de escolhas que se revelam pertinentes para o intérprete no processo de mediação entre obra e público. Sua intervenção articula as possibilidades de ordenação dos códigos inscritos virtualmente na obra, realizando-os sob a forma de mensagem. Neste sentido, uma interpretação sempre incorpora diferentes modalidades de fidelidade na realização do *código em mensagem*, justamente pela possibilidade de interferência – em maior/menor grau – “da experiência pessoal do intérprete” (WISNIK: 1977, 107). É possível avaliar ainda que este fenômeno se intensifica pelo trabalho em estúdio, em que o resultado sonoro é consequência da atuação de diversos agentes (HENNION: 1990, 186; CHANAN: 1995, 144-145). Assim, o processo inclui certa margem residual entre o que se poderia entender como *universo original* de uma obra, isto é, o formato fixado pelo seu compositor, seja em partitura, seja em gravação, e sua realização por outrem (WISNIK: 1997, 108).

A análise panorâmica da interpretação de Tom Jobim para *Aquarela do Brasil* sugere que a revisão

⁹ Os músicos participantes da gravação foram Tom Jobim (piano elétrico/voz), Ron Carter (contrabaixo acústico), João Palma (bateria) e Airto Moreira, (percussão). Cf. encarte *Stone Flower*. Para a participação do percussionista Everaldo Ferreira: JOBIM: 2001, vol. 3, 17; CABRAL: 1997, 289.

da obra original parece desconstruir seus sentidos evocativos da brasilidade. Convém notar que, a seu modo, o arranjo de 1939 já anunciava algumas tensões futuras da bossa nova e da própria música de Tom Jobim. Isto é, internacionalizar a canção brasileira incorporando paradigmas sonoros da indústria fonográfica norte-americana e, simultaneamente, mantê-la como expressão de uma essência idealizada de Brasil, no plano poético e rítmico.

Mas a interpretação jobiniana se inseriu em cenário cultural com outro nível de complexidade. No pós-1968, essas tensões parecem ressurgir em sua versão, sugerindo a percepção do esfacelamento daquele projeto bossanovista outrora consagrado comercial e esteticamente, tanto no Brasil quanto no exterior, como sinônimo de *brasilidade moderna* no campo da música popular. Naquele cenário o lirismo bossanovista não encontrava mais a mesma ressonância.

Mas revisitar um símbolo do ufanismo dos anos 1930 impregnando-o de melancolia e incerteza também constitui um diálogo da canção com o cenário político brasileiro do começo da década de 1970, em que o viés ufanista retornava com força. Assim, o lirismo melancólico de *Brazil* parece revelar, ainda que inconscientemente, as contradições das utopias modernizantes gestadas pela canção brasileira ao longo do século XX.

REFERÊNCIAS

- Aquarela do Brasil. ALVES, Francisco (intérprete). *História da Odeon: as primeiras músicas do século XX*. Vol. 2. 1927-1942. Rio de Janeiro, EMI, Compact Disc, 2003.
- CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- _____. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.
- CHANAN, Michael. *Repeated Takes – A Short History of Recording and its Effects on Music*. London: Verso, 1995.
- CHAVES, Celso Loureiro. Matita Perê. IN: NESTROVSKI, Artur. (Org.) *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. 141-161.
- FORTE, Allen. *Listening to Classic American Popular Songs*. London: Yale University Press, 2001.
- Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim*. JOBIM, Antonio Carlos (compositor). Estados Unidos, Reprise, 1967.
- FUENTES LIMA, Patrícia Helena. *O Imaginário de Antonio Carlos Jobim: representações e discursos*. Doctoral Thesis. Department of Romance Languages (Portuguese). University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, 2008.
- GEVERS, Jeroen. *Reinterpreting Bossa Nova: Instances of Translation of Bossa Nova in the United States, 1962-1974*. Thesis (Master of Arts in Musicology) – Research Institute for History and Culture (OGC), Faculty of Humanities Utrecht University, Utrecht, 2010.
- GILBERT, Lewis, dir. *The Adventurers*. Paramount, 1970.
- GOLDSCHMIDT, Kariann Elaine. *Bossa Mundo: Brazilian Popular Music's Global Transformations (1938-2008)*. Ph.D. Dissertation, University of California, Los Angeles, 2009.
- HENNION, Antoine. The production of success. An anti-musicology of the pop song. IN: FRITH, SIMON & ANDREW (Orgs.) *On record: rock, pop the written word*. London: Routledge, 1990. 154-171.
- JOBIM, Paulo. *Cancioneiro Jobim. Obras Completas*. 5 vols. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. IN: LE GOFF (Org.) *História e Memória*. Campinas:

Editora da Unicamp, 1996. 535-556.

MCCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil: Popular Music in The Making of Modern Brazil*. London: Duke University Press, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. Aquarela do Brasil. IN: NESTROVSKI, Arthur. *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. 119-139.

_____. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

PERRONE, Charles. & DUNN, Christopher. (Ed.) *Brazilian Popular Music & Globalization*. New York: Routledge, 2002.

POLETTTO, Fabio Guilherme. Sabiá no III Festival Internacional da Canção: vaia e ocaso da estética bossa novista de Tom Jobim. *Antíteses*. Londrina, v. 8, n. 15, 43 – 66, 2015.

ROBERTS, John Storm. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. New York: Oxford University Press, 2nd. Edition, 1979.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

Stone Flower. JOBIM, Antonio Carlos (compositor). Estados Unidos, A&M Records/CTI Label, Long Play, 1970.

STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music – Politics, Culture and the Creation of Música Popular Brasileira*. Ashgate: 2008, Hampshire, England.

TATTT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *Todos Entoam – Ensaio, conversas, canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

THOMPSON, Daniella. “Recordings of ‘Aquarela do Brasil’ (Brazil)”. *daniellathompson.com* 25 de maio de 2008. <<http://www.daniellathompson.com/ary/aqualist.html>>

Tide. JOBIM, Antonio Carlos (compositor). Estados Unidos, A&M Records/CTI Label, Long Play, 1970.

TREECE, David. A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968). *Revista História Questões & Debates*. Curitiba, no. 32, 121-165, 2000.

Wave. JOBIM, Antonio Carlos (compositor). Estados Unidos, A&M Records/CTI Label, Long Play, 1967.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

Mazurka-Choro na trajetória de Villa-Lobos

Lembrança e resignificação¹

Lurian José Reis da Silva Lima²

Universidade Federal do Paraná (Brasil)

Resumo: Este artigo apresenta uma abordagem etnomusicológica da *Mazurka-Choro* no contexto da trajetória artística e social de seu compositor, Heitor Villa-Lobos. Tendo como fundamento uma análise formal e harmônica da peça bem como uma pesquisa bibliográfica e documental acerca da trajetória de Villa-Lobos, procura-se refletir sobre o processo de resignificação por que passou a *Mazurka-Choro* entre o surgimento de sua ideia inicial, em 1911, e sua publicação em 1955 como primeiro movimento da Suíte Popular Brasileira.

Palavras-chave: *Mazurka-Choro*; violão; Heitor Villa-Lobos; resignificação

Abstract: This paper presents an ethnomusicological approach to *Mazurka-Choro* within the context of the artistic and social career of its composer, Heitor Villa-Lobos. Based on a formal harmonic analysis of the piece, as well as on a bibliographical documentary research regarding Villa-Lobos' career, it aims to think about the reframing process that *Mazurka-Choro* underwent from the emergence of its initial idea, in 1911, to its first publication in 1955 as first movement of *Suíte Popular Brasileira*.

Keywords: *Mazurka-Choro*; guitar; Heitor Villa-Lobos; reframing process

¹ *Mazurka-Choro in Villa-Lobos's career: remembrance and reframing*. Submetido em: 01/05/2016. Aprovado em: 01/06/2016.

² Bacharel em violão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, atualmente é mestrando em Etnomusicologia pela Universidade Federal do Paraná sob a orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez. Email: lurianlima@gmail.com

A peça que nos ocupará ao longo deste trabalho, a *Mazurka-Choro*, constitui o primeiro dos cinco movimentos da *Suíte Popular Brasileira* – obra para violão solo de Villa-Lobos, publicada pela primeira vez em 1955 e em torno da qual se desenrolou uma história peculiar. Para trazer à luz essa suíte, Villa-Lobos reelaborou e reuniu, entre as décadas 1920 e 1950, cinco de suas primeiras composições para violão solo (dentre elas uma primeira versão da *Mazurka-Choro*) em um conjunto que lhe pareceu coerente. Mas, ao fazê-lo, achou por bem não altear as datas de composição que atribuía originalmente (e espiritualmente, como o compositor gostava de dizer) a elas, isto é, entre 1908 e 1912. Desse modo, por mais drásticas que possam ter sido as modificações por que passaram, as peças continuaram sendo situadas pelo compositor, por sua editora, por seu catálogo oficial de obras e pela musicologia brasileira de modo geral entre 1908 e 1912. O próprio conjunto acabou por ser encarado como um projeto nascido e virtualmente concluído já nas primeiras duas décadas do século XX.

Foi só recentemente que a *Éditions Durand* ofereceu ao público, em 2006, uma nova e esclarecedora edição da *Suíte Popular Brasileira* organizada e prefaciada por Frédéric Zigante. A partir dela ficou-se sabendo que, primeiro, a ideia de uma suíte para violão ocorreu a Villa-Lobos apenas no final dos anos 1920 (mais ou menos no mesmo período em que foram compostos os *12 Estudos* para violão) e que a publicação de 1955 (e organizada em 1948) traz sensíveis alterações em relação ao conjunto imaginado trinta anos antes. Humberto Amorim (2009) as sintetiza da seguinte maneira:

- 1 – A *Mazurka-Choro* e a *Schottisch-Choro* estiveram em ambas as versões;
- (...) 2 – A *Gavota-Choro* (...) [foi] adicionada apenas em 1948;
- 3 – O *Chorinho* esteve na versão de 1928, foi preterido inicialmente em 1948, sendo reconsiderado, finalmente, pouco antes da publicação de 1955.
- 4 – E (...) a *Valse-Choro*, que consta na versão da década de 1920, é uma peça completamente distinta da *Valsa-Choro*, que aparece na revisão de 1948 (p. 68-69).

Além das diferenças no formato do conjunto, tanto Amorim quanto Zigante dão como certo que o texto de cada uma das cinco peças eleitas para figurar na versão final da obra (*I. Mazurka-Choro*, *II. Schottisch-Choro*, *III. Valsa-Choro*, *IV. Gavota-Choro*, *V. Chorinho*) sofreu modificações, ainda que isso seja difícil de verificar dada a ausência de manuscritos anteriores aos que foram entregues à editora na década de 1920. A única exceção a essa regra é precisamente a *Mazurka-Choro*, cujo manuscrito originário, datado de 1911³ e intitulado *Simples*, já estava em posse do museu Villa-Lobos desde finais do século XX, mas só recentemente foi de fato “descoberto” e começou a ensejar novas interpretações não somente de sua “irmã pródiga” – por assim dizer – mas de toda a *Suíte*. Até agora, as primeiras tentativas nesse sentido, protagonizadas por autores como Humberto Amorim (*op. cit.*), Eduardo

³ A data de composição da *Mazurka-Choro* ainda é, segundo a última edição do catálogo do Museu Villa-Lobos (2009), 1908.

Meirinhos (2002) e Frédéric Zigante, procuraram questionar sobretudo o caráter “juvenil” que vinha sendo atribuído ao conjunto pela musicologia especializada⁴. A constatação das diferenças entre *Simples* e a versão publicada da *Mazurka-Choro* os levaram a perguntar se é coerente insistir na afirmação da “juventude” da *Suíte*. Isto porque o caso da *Mazurka-Choro* não deixa dúvidas sobre a intervenção de Villa-Lobos, no auge de sua consagração internacional (1940-1950) – e “maduro” portanto –, no sentido de dar às peças do conjunto uma nova e definitiva dimensão, distinta daquela que porventura tivesse em mente nos anos de 1900 e fins da década de 1920. E esta questão os levou a um outro problema especialmente caro à pesquisa musicológica tradicional: seria coerente tomar as peças da *Suíte Popular Brasileira* como obras características da “primeira fase” da produção violonística de Villa-Lobos e, portanto, como ponto de partida para pensar a “evolução” da escrita do compositor para o instrumento, a exemplo do que fazem autores como Fábio Zanon (2006: 80)?

Sem desconsiderar essas questões de ordem técnica e “histórica” (porque relacionadas ao desenvolvimento das habilidades composicionais de Villa-Lobos “ao longo do tempo”), quero neste artigo chamar atenção para um outro aspecto importante dessa discussão que uma abordagem atenta da *Mazurka-Choro* pode ajudar a elucidar. Penso que a passagem das primeiras versões das peças que comporiam a *Suíte* à *Suíte* enquanto obra acabada envolve mais do que mero acréscimo ou supressão de notas, imaturidade ou maturidade: ela constitui uma mudança no significado dessas produções enquanto discursos sociais, enquanto criações às quais Villa-Lobos conferiu um certo sentido social, histórico e estético no diálogo com seus interlocutores. Que mudança seria essa? Esta dúvida está intimamente relacionada com uma outra: que impacto teve o aparecimento em 1955 desta que seria imediatamente interpretada como a “primeira obra” para violão do “maior compositor das Américas”: a *Suíte Popular Brasileira*?

É para lançar alguma luz sobre essas questões que me proponho a analisar neste artigo a *Mazurka-Choro*. A natureza do problema implica necessariamente numa abordagem que extrapole os aspectos estritamente técnicos da peça e tente flagrar, como sugerem os preceitos da etnomusicologia, a dinâmica inerente à sua dimensão histórica, social e cultural (BLACKING, 1975). Em outras palavras, é necessário relacionar a escrita da *Mazurka-Choro* e de seu manuscrito originário às vicissitudes da trajetória social e artística de Villa-Lobos para captar os significados que o compositor atribuiu a ambos, as mensagens que com eles pretendia emitir a seus interlocutores e o modo como essas mensagens foram apreendidas. É isso que procuro fazer nas páginas que se seguem, aliando uma análise formal e motivo-melódica da obra em questão às informações obtidas por meio de uma pesquisa bibliográfica e documental acerca da trajetória de Villa-Lobos e dos contextos socioculturais nas quais ela se insere.

⁴ Veja-se, por exemplo, os textos de Turíbio Santos (1975), Marco Pereira (1984) e Fábio Zanon (2006).

1. MAZURKA-CHORO, “LEMBRANÇA” DE TEMPOS IDOS

A *Mazurka-Choro* é, na verdade, uma versão retrabalhada entre as décadas de 1920 e 1950 de uma peça chama *Simples*, composta em 1911. Trata-se de mais um dos casos de reutilização de ideias nada raros na produção de Villa-Lobos. Lembremos que duas de suas obras mais famosas, *Uirapuru* e *Amazonas*, são também reelaborações realizadas na década de 1920 de peças anteriores⁵ e que o último movimento da *Suíte Floral (Alegria na Horta)* foi inserido, em versão para orquestra, na primeira suíte *Descobrimento do Brasil* (1937), que serviu de trilha sonora para o filme homônimo de Humberto Mauro. De fato, o compositor esteve sempre atento às exigências conceituais, estéticas e mercadológicas que encontrou ao longo da carreira e sempre procurou dialogar com elas da maneira mais proveitosa. Se Canclini (2015) me permite a liberdade, diria que Villa-Lobos não se furtava a *reconverter* suas composições, isto é, a modificá-las de modo a reinseri-las em “novas condições de produção e mercado” (p. XXII).

O antropólogo entende por “reconversão” o processo pelo qual um indivíduo ou um grupo de indivíduos modificam conscientemente seus “saberes, estruturas e práticas” para adequá-los às exigências impostas por novas conjunturas econômicas e socioculturais. O conceito é utilizado pelo autor para pensar, dentre outras coisas, as estratégias de que se valem os integrantes de setores tradicionais da produção de bens simbólicos para se manterem no mercado frente ao avanço dos projetos modernizadores na América Latina. Reconversão está presente, por exemplo, na aquisição de conhecimentos tecnológicos pelo pintor que quer trabalhar como *designer* ou na estratégia dos “migrantes camponeses que vinculam seu artesanato a usos modernos para interessar compradores urbanos” (*idem*). Não seriam, portanto, as reelaborações villa-lobianas processos de reconversão em alguma medida? Apesar de não extrapolarem os limites técnicos inerentes ao campo da composição de música erudita⁶, elas também não constituem estratégias de adaptação de produtos a novas condições do mercado de bens simbólicos ou, pelo menos, à nova posição que o nome de Villa-Lobos ocupava nesse mercado? Parece-me possível arriscar aqui uma resposta afirmativa.

No caso da *Mazurka-Choro*, as estratégias de reconversão estritamente musicais foram poucas, mas significativas. Como se vê em seu manuscrito autógrafo⁷, *Simples* é composta de uma introdução e de três seções dispostas sucessivamente em uma forma bastante incomum que pode ser assim

⁵ Reelaborações de *Tédio da Alvorada* (1916) e *Myremis* (1916) respectivamente.

⁶ Mesmo no caso da suíte *Descobrimento do Brasil*, Villa-Lobos não ultrapassa esse limite. Embora a obra tenha sido composta para um filme e utilizada nele de fato, o processo criativo que deu origem a ela não parece ter sofrido interferência decisiva de considerações técnico-cinematográfica ou de quaisquer tecnologias além do papel, da caneta e de eventuais instrumentos musicais. Suas várias audições em salas de concerto no Brasil e no exterior – algumas delas regidas pelo próprio autor – são, aliás, testemunhos de sua perfeita adequação ao campo da música em sua face mais tradicional.

⁷ Ver Fig. 1.

representada: Intro-A-B-C. A tonalidade da primeira seção é Lá Menor e a das demais são Dó Maior (relativa maior) e em Lá Maior (mudança de modo) respectivamente; a seção A (c. 5-13) é formalmente organizada em um tema de 8 compassos (em forma de sentença) e as seções B (c. 14-23) e C (c. 24-39) um tema de 16 compassos (período composto) cada uma⁸. Na *Mazurka-Choro* o esquema formal e harmônico e o material motivico-melódico de cada uma das seções se manteve basicamente o mesmo, mas a disposição estrutural das partes ganhou contornos mais convencionais: uma forma Rondó (A-B-A-C-A-Coda).

Outra mudança significativa diz respeito ao que William Caplin (1998) chama de “funções de moldura” (*frame functions*), isto é, passagens ou seções situadas “antes do começo” (introduções) ou “depois do fim” (Codas ou Codetas) estrutural das peças: em *Simples* há uma introdução de 4 compassos, uma meia cadência de “dramaticidade romântica” (I – VII^o/V – V), que está ausente em sua sucessora; e, após a última repetição da seção A da *Mazurka-Choro*, Villa-Lobos incluiu (por volta da década de 1950, segundo informações do já citado prefácio de Frédéric Zigante) uma Coda relativamente longa cuja escrita destoa em grande medida do restante da peça e da qual tratarei mais adiante.

Vejam os um pouco mais de perto as características formais, harmônicas e motivico-melódicas das seções da *Mazurka-Choro* e explicitemos as pequenas nuances que a fazem destoar de sua antecessora. Lembro aos leitores que a terminologia utilizada nas análises é retirada da teoria das funções formais de William Caplin.⁹ Eis a primeira seção da peça:

Sentença

apresentação

continuação + cadencial

ideia básica α versão tônica

α versão dominante

fragmentação

frag.

id. cadencial

a b c?

un eu lent

Am: I (VII⁷) V⁷ I I II⁶ V⁷ I

CAP

Fig. 1 – *Mazurka-Choro* c. 1-8, “seção A”.

⁸ Evidentemente, estou contando também os compassos omitidos pela barra de repetição.

⁹ Não há espaço neste artigo para uma explicação detalhada dos fundamentos dessa teoria. Ela é de modo geral bastante autoexplicativa, como se verá nos exemplos que citaremos a seguir



Fig. 2 – Manuscrito de *Simples* presente nos arquivos do Museu Villa-Lobos

O gráfico nos mostra que a primeira seção é um tema simetricamente organizado em duas frases: uma de apresentação e outra continuação + cadência. A primeira frase apresenta (sobre a harmonia de tônica) e repete (sobre a harmonia de dominante) a ideia básica (que eu chamei de a) da seção, isto é, seu material melódico básico, que é auditivamente percebido como uma “coisa só”, muito embora contenha entre seus componentes alguns motivos (micro ideias) que serão reiterados ao longo das outras seções da peça: “a” (nota repetida) e “b” (arpejo).

Harmonicamente, a frase de apresentação prolonga a tônica inicial (Lá menor) por meio de acordes subordinados (VII^o7 e V7) até o início do quarto compasso. A segunda frase “continua” (desenvolve brevemente) o material apresentado na frase anterior por meio da fragmentação das unidades melódicas (de 2 para 1 compasso apenas) e do aumento o ritmo harmônico (um compasso para cada grau da progressão cadencial I-II-V-I¹⁰). Os últimos dois compassos aproveitam o impulso rítmico do final da ideia básica fragmentada (três colcheias) e encaminham o tema para o fim (cadência autêntica perfeita) com uma escala descendente (ideia cadencial), que, na terminologia de Schoenberg (1996), seria identificada como a liquidação do material melódico principal do tema.

Se olharmos novamente para o manuscrito de *Simples*, veremos que a construção de sua primeira seção é praticamente idêntica à da seção correspondente da *Mazurka-Choro*, as únicas diferenças evidentes são o movimento do baixo no comp. 8 do manuscrito e a conclusão cadência perfeita no comp. 12 num intervalo de 8^a seguido do ataque no acorde Lá Menor numa região mais aguda do instrumento, semelhante ao que ocorre na última repetição do refrão na *Mazurka-Choro*. O que marquei como “c?”¹¹, a reiteração da nota Fá4¹² e sua resolução descendente no Mi4, parece ser um gesto derivado de “a” e será, como veremos a seguir, reutilizado na seção B.

¹⁰ Apresentação, continuação e cadencial são funções formais derivadas das funções temporais básicas de início, meio e fim respectivamente: iniciam, continuam e finalizam uma dada unidade formal, neste caso, um tema. Essa “lógica temporal” é o fundamento primeiro da teoria das *funções formais* de W. Caplin (1998).

¹¹ O porquê do sinal de interrogação nessa legenda será explicado mais adiante.

¹² Consideramos como Dó central o Dó 3.

Antecedente

apresentação

ideia básica

rep.

fragmentação

frag.

continuação+cadencial

ideia cadencial

C: V^7 I $V^{\frac{6}{3}}/VI$ VI II $V(\frac{4}{3})$ $V^{\frac{4}{3}}/V$

Consequente

rep. [apresentação]

continuação

ideia cadencial (nova)

V^7 V^7 I $V^{\frac{6}{3}}/VI$ VI II $V(\frac{4}{3})$ I

M.C.

C.A.P.

Fig. 3 – *Mazurka-Choro* c. 10-19, “seção B” (repetição escrita por extenso)

O gráfico acima nos mostra que a seção B da *Mazurka-Choro* está na tonalidade relativa maior de Lá menor (Dó maior) e constitui um tema de 16 compassos, mais precisamente, um “período composto” de duas sentenças: uma antecedente (que apresenta o tema mas evita, com uma meia cadência (M.C.), a conclusão definitiva, e outra consequente (que reitera e conclui o tema com uma cadência autêntica perfeita). As sentenças seguem a mesma organização fraseológica do tema da seção A e contém os mesmos procedimentos formais e progressões harmônicas que esta (prolongamento de tônica¹³ por 4 compassos e progressão cadencial também por 4). A nova ideia básica é uma reelaboração de motivos precedente (“c?” e “b”), fato auditivamente perceptível: o início da seção B nos remete ao motivo “c?” ouvido poucos instantes antes, na ideia cadencial da seção precedente. A bem dizer, é apenas com a apresentação da nova ideia básica que se tem, retrospectivamente, a confirmação de “c?” como motivo a ser explorado pelo compositor. O símbolo de interrogação se destina, com efeito, a enfatizar essa interpretação retrospectiva. O material desta seção guarda também notável semelhança como o que se vê em sua correlata no manuscrito de *Simples*. A principal divergência fica por conta da supressão da anacruse do motivo “c?” na repetição da ideia básica e em sua fragmentação na versão final na *Mazurka-Choro*, o que confere maior fluidez melódica no desenvolvimento do tema; em *Simples* tal motivo é reiterado sem alterações.

Vale ressaltar que a progressão inicial do tema (V - I - V/VI - VI) é característica das segundas seções

¹³ A progressão (V)- I -(V/VI)- VI é um dos tipos de *prolongational progressions* elencados por Caplin, 1998.

de peças em modo menor presentes no repertório dançante dos salões do Rio em princípios século XX – músicas escritas, normalmente, para piano e destinadas a fazer dançar os convivas nas reuniões das famílias que possuíam um piano em casa, uma prática encampada pela elite por alguns estratos médios da população – bem como da tradição do Choro carioca de modo geral. Veja-se a respeito deste último parentesco as seções B de *Yara*¹⁴, de Anacleto de Medeiros, e de *Santa Morena*, de Jacob do Bandolim. Ademais, a própria dança mazurca e a forma rondó são “lugares comuns” nos dois mencionados repertórios, o que nos remete a um dado histórico importante para a compreensão do contexto em que surge, em sua primeira versão, a obra de que tratamos: música de salão e Choro, que constituíam uma boa parcela do que as classes médias ouviam na *belle-époque* carioca, possuíam mais ou menos a mesma função social (embalavam ocasiões festivas normalmente em espaços privados), eram normalmente peças curtas e mantinham estruturas musicais herdadas do Classicismo (as formas rondó e ternária principalmente, a quadratura, a harmonia tradicional, etc.).

Na verdade, a distinção entre danças de salão e o choro no início do século XX diz mais respeito às suas *práticas*, ao modo como se tocava e se *vivia* determinadas músicas, do que às suas respectivas superfícies musicais. Ou, dito de outro modo, as expressões “dança de salão” e “choro” não delimitavam propriamente gêneros musicais discretos, mas sobretudo modos de execução e escuta socialmente diversos. Como nos informa o historiador José Ramos Tinhorão (1998), o que viria a configurar-se como o gênero de música popular que chamamos de Choro surge no Rio de Janeiro do século XIX por meio da apropriação das músicas europeias (dançadas e cantadas nas festas da elite) por indivíduos oriundos das camadas médias da população que vinham se formando e se avolumando no mesmo passo em que se modernizava a infraestrutura, incrementava-se a burocracia e urbanizava-se a vida na capital do Império e, de modo geral, em todo o país:

Com as principais cidades deixando, finalmente, de voltar-se para o campo, para viver seu próprio sistema de relações, as novas camadas sociais originadas pela maior diversificação do trabalho (ante o aumento das atividades industriais) e dos serviços (efeito das grandes obras urbanas – água, esgotos, iluminação a gás, transportes, etc.), passavam a estruturar-se em classes conforme os demais países europeus ou da América do Norte (p. 208).

É no seio das camadas médias desse tecido social complexo que as valsas, mazurcas, schottisches, quadrilhas e, principalmente, as polcas dos salões da elite são modificadas e inseridas em novos contextos: elas passam a integrar os eventos festivos em casas populares e o repertório das bandas militares e dos espetáculos teatrais da incipiente indústria do entretenimento. As danças ganham, então, novos traços pelas mãos de instrumentistas e compositores brasileiros; são executadas,

¹⁴ Esta particularmente parecida melodicamente com a seção de B da *Mazurka-Choro*. Lembremos, aliás, que Villa-Lobos deve créditos a Anacleto por ter incluído *Yara* na última seção do famoso *Choros n. 10*.

agora, não apenas por pianos, como era praxe no meio aristocrático, mas também pelas orquestras de operetas, pelas já citadas bandas militares e pelos conhecidos conjuntos de flauta, violão e cavaquinho, que a historiografia da música popular viria a estabelecer como o paradigma instrumental dos princípios do choro.

Como nos informa o primeiro etnógrafo do Choro carioca, o chorão Antônio Gonçalves Pinto (1978), em seu célebre livro de memórias *O Choro*, participam desse processo de apropriação e recriação da música de salão instrumentistas e compositores amadores e profissionais, a maioria dos quais tocava e criava “de ouvido” porque não possuía o conhecimento formal da música erudita necessária ao registro e leitura da música em partitura. Por outro lado, havia um bom número de intermediários culturais, sujeitos que dominavam a leitura, escrita e técnicas de composição da música erudita e que tinham, além disso, vivência na cultura das classes populares: Antônio Callado, Viriato, Patápio Silva, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Henrique Alves de Mesquita, dentre outros. Logo a produção nacional daqueles gêneros de salão, protagonizada por esses intermediários culturais, começou a rivalizar com as composições importadas e a ser consumida por uma parcela expressiva da população, inclusive aí a própria elite. No início do século XX, esses processos de hibridação eram tais que falar em valsa, polca, etc., ou em Choro ou “música de salão”, era falar em estruturas musicais semelhantes ou mesmo idênticas – no caso de uma composição de sucesso que fosse largamente consumida, como ocorreu a algumas peças de Nazareth e Chiquinha Gonzaga por exemplo – as quais, porém, adquiriam cores, improvisos, gestos e significados diversos em diferentes espaços sociais: dos salões ao som dos pianos, aos conjuntos instrumentais das festas em casas populares desprovidas do distinto instrumento de teclas. Não admira, portanto, que Villa-Lobos tenha composto dentro dos moldes dessas danças: elas faziam parte do cotidiano musical do Rio de Janeiro. E o compositor não se aproxima desses moldes apenas no caso em questão aqui, mas em maior ou menor grau em toda sua produção violonística oficialmente datada entre 1900 e 1920: o *Choros n. 1* (1920) e as demais peças da *Suíte Popular Brasileira* não deixam dúvidas sobre isso.

Vejamos, por fim, a seção C da *Mazurka-Choro*.

Antecedente

apresentação
ideia básica I/α

rep.

continuação
frag. frag. i. b.

Meno

(rall.)

I V⁷/II II (p) V⁶ 7 I

Consequente

rep.

a tempo

rit.

ideia contrastante

I V⁷/II II 6 (p) V(4 7) I

CAP

Fig. 4 – *Mazurka-Choro* c. 28-44, “seção C”

Trata-se de mais um período de 16 compassos, dessa vez na tonalidade é de Lá maior. O antecedente, contudo, possui uma frase de continuação pouco característica, harmonicamente pelo menos, de uma sentença: as unidades rítmicas são condensadas em 01 compasso (fragmentação) mas a harmonia se mantém sempre na dominante (V) até o retorno da tônica. O consequente substitui essa frase de continuação por uma “ideia contrastante”, um contorno melódico novo, sem muita relação com o material motivico do restante da peça, que se desenrola sobre uma progressão cadencial (II-V-I). É possível interpretar as duas unidades de oito compassos como duas longas progressões cadenciais (I-II-V-I), sendo que a segunda é única que traz um fim “satisfatório” (a primeira seria uma cadência evitada). Vale notar que a “ideia básica” (1/a) desta seção é uma inversão daquela que aparece na seção A; assim como ocorre na seção precedente, Villa-Lobos reutiliza aqui o material apresentado no início da peça. Em comparação com *Simples*, a última seção é a que apresenta maiores alterações harmônicas, destinadas a dar mais densidade a certos acordes e mais variedade na condução das vozes; melodicamente, a única alteração significativa diz respeito aos dois compassos finais, que, na *Mazurka-Choro*, ganham um contorno descendente mais *cantábile* e menos “dançante” do que o arpejo ascendente seguido de salto de 3ª Menor que vemos no manuscrito.

Ao final deste percurso analítico, podemos dizer que, do ponto de vista estritamente técnico-musical, *Simples* tornou-se *Mazurka-Choro* sobretudo por meio de uma reorganização de sua macroestrutura: daquela forma pouco convencional e mais “ligeira” (no sentido da duração) A-B-C passa-se à forma Rondó, mais corriqueira e, além disso, mais próxima do repertório do choro e da

música de salão do início do século XX. A exclusão da introdução presente no manuscrito e as modificações empreendidas na harmonia que apontei acima não foram drásticas o suficiente para falarmos em uma total reformulação de conteúdo ou mesmo de uma “sofisticação” demasiada da simplicidade que caracteriza o manuscrito de 1911. Nesse sentido, em que pesem as modificações conscientes empreendidas pelo compositor em sua fase “madura”, a escrita da *Mazurka-Choro* constitui essencialmente uma “lembrança”, bastante fiel, dos primeiros anos da carreira do compositor e, portanto, de suas primeiras experiências ao violão. Não é implausível supor, nesse sentido, que assim como ocorre nesse caso particular, as demais peças que viriam a compor a *Suíte Popular Brasileira* sejam, também elas, rememorações mais ou menos fiéis de suas primeiras versões, sobretudo quando levamos em conta que suas respectivas organizações formais possuem tangências evidentes com aquelas que encontramos na *Mazurka-Choro*: a forma Rondó, os tipos temáticos e a harmonia claramente funcional, a predominância do desenvolvimento motivico-melódico em detrimento da construção de texturas mais complexas, como aquelas que encontramos em alguns dos *12 Estudos*, além da economia na exploração das possibilidades sonoras e das particularidades técnicas do instrumento.

Advirto, porém, que, no caso que nos ocupa neste trabalho, de forma alguma essa “continuidade musical” é capaz de eclipsar a ruptura do “significado” que a construção da *Mazurka-Choro* representa em relação à *Simples* e que tentarei flagrar nas páginas que se seguem. É na apreciação dessa ruptura, aliás, que poderemos mais propriamente entender a maior divergência “estritamente musical” entre as duas, qual seja, a Coda inserida à *Mazurka-Choro* às vésperas da publicação de 1955, cuja análise, por esse motivo, também integrará nossas próximas reflexões.

2. UMA “SIMPLES” PEÇA DE TRABALHO

Dirijamo-nos, pois, à questão do “deslocamento” de significado operado por Villa-Lobos na *Mazurka-Choro*, fator preponderante na diferenciação desta relativamente à peça *Simples*.

Disse acima que entre essas duas obras “irmãs” não há contrastes formais, harmônicos ou melódicos muito drásticos. Isso é certo. Observemos agora um dado exterior à pauta musical. No final do manuscrito de *Simples* (Fig. 1), Villa-Lobos escreveu a seguinte nota: “Esta música é para se dar como estudo; não considero absolutamente música séria.” Trata-se de uma orientação ao executante, segundo Amorim (*op. cit.*), a Eduardo Luiz Gomes, aluno de violão de Villa-Lobos. Isto significa que o futuro compositor foi, pelo menos em 1911, professor de violão e que *Simples* não era uma “música séria”, mas um “estudo” apenas, composto para servir de lição a um aluno. Duas informações preciosas, que muito tem a nos dizer sobre a trajetória de Villa-Lobos e sobre as transformações da obra em questão.

Até por volta de 1915, Villa-Lobos não era um compositor de ofício: compunha sim, mas suas

principais atividades eram a de instrumentista, antes de tudo, e, ao que parece, a de professor de violão ou violoncelo (seu instrumento principal) conforme as oportunidades aparecessem. As informações sobre ele que colhi em periódicos cariocas da década de 1900 revelam que sua atuação profissional começou cedo e foi sempre intensa e variada: tocava com diversos grupos musicais e em diferentes eventos – sarais e bailes em *clubs* privados, apresentações de operetas, concertos de câmara em benefício de outros músicos, etc. Sua preocupação primeira, nesse tempo, era semelhante a de qualquer jovem instrumentista de classe média baixa e com pouca escolaridade: tocar, conseguir algum dinheiro e, quem sabe, conquistar o seu espaço na cena musical. Acredito, aliás, que garantir o sustento era a mais urgente e, ao mesmo tempo, a mais complicada de suas missões: em 1899, a morte de seu pai Raul Villa-Lobos, funcionário concursado da Biblioteca Nacional, deixara a situação financeira de sua família extremamente complicada e o impelia a procurar com urgência seus meios próprios de subsistência; e, para obscurecer ainda mais o quadro que se descortinava diante dele, o mercado de trabalho da música que teria de enfrentar não era dos mais favoráveis a tal missão.

É consenso entre os historiados da música¹⁵ que se ocuparam do Rio de Janeiro de fins do século XIX e início do século XX o fato de que a cena musical da cidade nesse período crescia a passos largos, acompanhando os processos de urbanização, de industrialização (deficiente, mas constante), o aumento geral da atividade econômica e a consequente concentração populacional que vinham tornando mais intensa e mais dinâmica a vida dos cariocas desde os últimos anos do Império. É certo, porém, que essas transformações não implicaram em melhora nas condições de trabalho do músico nem aumento de seus ganhos. Se o mercado de partituras se aquecia, quem ganhava eram os editores; se era maior o público pagante nos espetáculos teatrais, quem colhia o lucro eram seus organizadores e os proprietários dos teatros; se as confeitarias, cinemas e gravadoras contratavam mais músicos, pagava-lhes, todavia, mal como de costume. Por isso, viver de música nessa época significava ter de desdobrar-se em vários, trabalhar em diversos lugares, fosse teatro, confeitaria, cinema ou salão, dar aulas, vender composições a editores, enfim, trabalhar o máximo para receber o mínimo. Como mostra Roberval Linhares Rosa (2012), as biografias de dois dos nomes mais famosos da música brasileira, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, não deixam dúvidas a respeito da exploração a que se submetiam os trabalhadores da música nesse período: os dois vendiam os direitos de suas obras ao mercado de partituras, executavam as “novidades” desse mercado nas próprias lojas de partitura dando pequenas “amostras grátis” aos possíveis compradores, tocavam em salas de espera de cinemas, gravavam discos nos primórdios da indústria fonográfica para a famosa Casa Edison, eram contratados para tocar em eventos festivos em casas particulares, lecionavam...

¹⁵ Veja-se, por exemplo, Tinhorão (*op. cit.*), Roberval Linhares Rosa (2012), Avelino Romero Pereira (2007), Magda Clímaco (2008), dentre outros.

Villa-Lobos, assim como outros nomes que fariam fama no meio da música erudita brasileira na primeira metade do século XX (Lourenzo Fernández e Camargo Guarnieri, por exemplo), não escapou a essa realidade e por pouco não encaminhou a sua vida para outro rumo. Em 1901, aos 15 anos, o jovem violoncelista tentou ingressar no Ginásio Nacional (Colégio Pedro II)¹⁶, instituição que poderia lhe abrir possibilidades profissionais pouco acessíveis a quem não participasse da elite. Era, aliás, segundo afirma Mariz (1987), desejo de sua mãe, dona Noêmia, vê-lo formar-se em medicina. Villa-Lobos, porém, não obteve sucesso nessa empreitada e já no ano seguinte começaria a se apresentar ao violoncelo nos *clubs* sociais da cidade¹⁷, algo que faria constantemente até o início da década seguinte. Em 1904 chegou a trabalhar como primeiro secretário na administração de uma dessas sociedades, o *Bouquet-Club*, atividade que possivelmente lhe provia algum ganho extra¹⁸. Nesse mesmo ano, ingressou nos cursos noturnos do Instituto Nacional de Música, a principal instituição de ensino de música erudita da capital. No entanto, essa tentativa de aprimorar suas habilidades naquilo que melhor sabia fazer terminaria precocemente quando Henrique Oswald, o compositor que assumiu a direção do Instituto após a demissão de Alberto Nepomuceno, pôs fim aos cursos noturnos (PEREIRA, 2007).

Nos anos seguintes, Villa-Lobos continuou sua atuação como violoncelista de pequenos grupos de câmara ou de pequenas orquestras, mas tentou também outros caminhos para conseguir seus recursos. Em 1907, entregou a *Valsa Romântica* à redação do jornal *Correio da Manhã*¹⁹, provavelmente com a esperança de fazer algum sucesso entre os consumidores de dança de salão – a exemplo do que faziam Nazareth e Chiquinha Gonzaga, conforme mencionamos acima. E, em outubro do mesmo ano, prestou concurso para guarda da alfândega²⁰, no qual, ao que parece, não teve êxito.

Ora, essa busca por caminhos profissionais alternativos é característica de um jovem vacilando diante de um futuro incerto. É possível que Villa-Lobos tivesse ambições estéticas nesse momento, mas certamente as necessidades materiais falavam mais alto. O que o teria motivado a fazer o concurso para guarda da alfândega senão a oportunidade de arranjar um meio seguro de subsistência? É curioso notar, aliás, que, se tivesse de fato ingressado nessa carreira de guarda da alfândega, Villa-Lobos teria se enquadrado perfeitamente ao extrato socioeconômico ao qual pertencia a maioria dos músicos do choro do Rio de Janeiro daquela época: o de funcionário público de baixo escalão (TINHORÃO, *op. cit.*).

Mas Villa-Lobos não virou funcionário público nem médico: continuou trabalhando com música, que era o que melhor sabia fazer. Entre 1908 e 1912 seguiu em busca de oportunidades para tocar no

¹⁶Ver *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1901, 3 de abril.

¹⁷No dia 30 de dezembro de 1902, a *Gazeta de Notícias* menciona um concerto no *Bogary Club* do qual Villa-Lobos participou como violoncelista.

¹⁸Ver *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1904, 4 de janeiro.

¹⁹Ver *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1907, 27 de agosto.

²⁰Ver *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1907, 19 de outubro.

Rio de Janeiro e em outras cidades. Sabemos que ele passou boa parte do ano de 1908 em Paranaguá, onde realizou alguns concertos, e que em 1912 viajou pelo Norte e Nordeste do Brasil com uma companhia de operetas (GUÉRIOS, 2009).

O violão esteve presente em sua vida desde, pelo menos, o início de 1900. No acervo do Museu Villa-Lobos, o documento mais antigo referente ao instrumento é o manuscrito incompleto da *Valsa de Concerto n. 2*, datado de 1904. O bom domínio técnico do violão que Villa-Lobos possuía nessa época, ponto pacífico na literatura sobre o compositor, se confirma com a escrita dessa peça (AMORIM, *op. cit.*). Sua atuação em espaços públicos como violonista, entretanto, ainda é pouco ou nada comprovada. E não havia mesmo muitas oportunidades de trabalho para violonistas no Rio de Janeiro do período do qual se fala aqui. O violão fazia parte do cotidiano da cidade, era um instrumento especialmente querido pelas camadas médias da população, já figurava como um dos símbolos da cultura nacional, mas não encontrava muito espaço nas salas de concerto, nos salões, nos bailes, enfim, nos lugares onde Villa-Lobos circulava como violoncelista. Contudo, como nos informa Taborda (2011), a popularidade do instrumento e o crescente interesse que os primeiros concertistas do violão começavam a despertar no público abria um campo de trabalho informal, é verdade, mas possível: a docência.

Para que Villa-Lobos fosse professor de violão, entretanto, precisaria ser conhecido como bom violonista, já que dificilmente teria como pagar os anúncios de suas aulas na imprensa. Alguns relatos de músicos populares da época afirmam que o futuro compositor circulava nos espaços onde se tocava choro e lá mostrava suas habilidades ao violão. Diz o famoso Donga – integrante dos *Oito Batutas*, o grupo capitaneado por Pixinguinha que fez sucesso na década de 1920 – sobre seu encontro com Villa-Lobos:

Eu conheci o Villa-Lobos numa época em que o falecido Catulo Cearense [poeta, violonista, cantor de modinhas, famosíssimo nas primeiras décadas do século XX no Rio] tinha uma escola na Rua Botafogo, no Encantado. [...] Então, vem daí o meu conhecimento com Villa. Ele era mais velho que eu. O choro imperava então. Eu tocava cavaquinho, ele tocava violão. E sempre tocou bem. Acompanhava e solava. Se não acompanhasse bem, naquela roda não podia se meter não. [...] Villa-Lobos sempre foi improvisador. Foi um grande solista de violão, grande, grande. Sempre tocou clássicos difíceis, coisas com técnica. Sempre foi o técnico, sempre procurou o negócio direito (*apud* CARVALHO, 1988: p. 30).

Se o contato do futuro compositor com os músicos do choro é difícil de comprovar documentalmente, foi-me possível encontrar, todavia, um registro inédito, até onde pude averiguar, da participação de Villa-Lobos, ao lado do famoso cantor popular e frequentador dos choros, Catulo da Paixão Cearense, em uma conferência sobre a modinha brasileira realizada em 1910 no salão da associação dos empregados do comércio:

O salão da Associação dos Empregados do Commercio [*sic*] vai, esta tarde, regorgitar [*sic*]. O nosso colega Alvarenga Fonseca faz, pela segunda vez, a sua palestra sobre a “Modinha

brasileira” com o brilhante concurso do cantor brasileiro Catullo Cearense, que, acompanhado ou violão pelos professores Heitor Villa-Lobos e Augusto Alves, cantará algumas das suas produções (*A Imprensa*. “Notas e Reclames”. Rio de Janeiro, 19 de nov. de 1910).

Ora, se Villa-Lobos apareceu publicamente como violonista nesta ocasião, e acompanhando o mais famoso modinheiro da época, é certo que poderia muito bem ser requisitado a dar aulas particulares de violão. Aliás, isso viria bem a calhar para alguém que, como ele, dispunha de poucos recursos e abraçava quaisquer oportunidades profissionais que aparecessem.

Com efeito, Villa-Lobos não deixou escapar a oportunidade de ensinar violão. O manuscrito de *Simples* vem comprová-lo. A peça, como já mencionamos, destinava-se a ser tocada por um dos alunos conquistados pelo “professor”, instrumentista, enfim, trabalhador Villa-Lobos. Era, por assim dizer, uma “peça laboral”, com fins didáticos, intimamente vinculada à luta do jovem músico por sua subsistência, sem nada de glorioso na origem e nenhum projeto estético ao qual se vinculasse. Como anotou o futuro compositor do *Choros*, essa não era “música séria”, repleta das intenções artísticas que o incitariam a compor as suas obras a partir de 1913, quando o casamento com Lucília Guimarães, a experiência acumulada em uma década de trabalho e a crença na posse de talento primoroso o fariam seguir a carreira “séria” de compositor.

A busca por esse novo e ambicioso projeto de vida exigiria grandes esforços criativos e, sobretudo, habilidade no trato com o público e com os demais integrantes do campo artístico do Rio. Villa-Lobos teria que mostrar a eles a sua “genialidade”, tarefa na qual uma peça didática não ajudava em nada. Era preciso compor quartetos, peças para piano solo, sinfonias, poemas sinfônicos, ópera, gêneros ditos “sérios” na cena da música erudita carioca daquele tempo. Isso explica por que *Simples* ficaria esquecida por quase duas décadas. Além de obra didática, ela havia sido escrita para violão, instrumento que, por ser desprovido dos brasões de nobreza que a sociedade brasileira dera ao piano, não entrava senão muito raramente nas salas de concerto em que Villa-Lobos pretendia fazer-se conhecido e reconhecido como grande compositor. Aliás, as poucas tentativas no sentido de mostrar o potencial de concertista do popular instrumento encontravam resistência de parte da crítica e do público ao qual ela se dirigia. É o que afirma Márcia Taborda (*op. cit.*: p. 84-85) ao se deparar com o seguinte comentário publicado no *Jornal do Commercio* a respeito do concerto de violão promovido por Brant Horta e Ernani Figueiredo em maio de 1916:

Os reclamos na pompa de sua fértil adjetivação levam às culminâncias de concerto artístico uma audição de violão. Debalde os cultivadores desse instrumento procuram fazê-lo ascender aos círculos onde a arte paira. Tem sido um esforço vão o que se desenvolve neste sentido. O violão não tem ido além de simples acompanhador de modinhas. E quando algum virtuose quer dele tirar efeitos mais elevados na arte dos sons, jamais consegue o objetivo desejado, ou mesmo resultado seriamente apreciado (grifo nosso).

Certamente, Villa-Lobos, o antigo “acompanhador de modinhas” e professor de violão, não

ganharia nada se tentasse impor as duas obras para violão a um público que acenava positivamente a esse tipo de crítica. Uma “afronta” desse tipo poderia constituir um grande empecilho para seu almejado futuro de compositor erudito, dadas as circunstâncias do campo artístico-musical da época.

É verdade que no início do século XX, um cenário musical erudito relativamente independente começava a ser estruturado no Rio de Janeiro graças ao apoio político e financeiro que o substituto do Imperial Conservatório, o Instituto Nacional de Música, recebeu durante o processo de consolidação do regime republicano (VERMES, 2004). Queria-se expandir o ideal de “modernização” que orientava as reformas na infraestrutura, na economia e na política do país para o âmbito cultural de modo a promover uma renovação tanto física quanto “espiritual” em relação ao período do Império. O encarregado da parte musical dessas mudanças, Leopoldo Miguez, procurou organizar o currículo e as atividades promovidas pelo Instituto a partir do modelo dos conservatórios Europeus. Seu intuito era aumentar a abrangência dos cursos, estimular formação de instrumentistas profissionais para todos os naipes de orquestra e aumentar a frequência das atividades musicais com a abertura do auditório do Instituto a concertos extraordinários. Surgiam, com essas reformas, novas possibilidades de formação (inclusive os “cursos noturnos” em que se inscreveu Villa-Lobos) e de atividade profissional além de um ambiente propício a debates estéticos entre os partidários da música operística italiana que reinava sob os auspícios do Imperador (cujo principal representante era o crítico Oscar Guanabara) e os defensores da música de Wagner e do Romantismo francês, correntes que constituíam o componente propriamente artístico das reformas de Miguez.

Esse esboço de um campo artístico-musical independente, no entanto, não foi suficiente para garantir às novas gerações de músicos brasileiros a possibilidade de ascensão e estabilidade financeira e profissional, conforme já mencionamos. O sucesso de quem quisesse seguir a carreira de “compositor sério” ainda dependia fundamentalmente da oportunidade de estudar e apresentar-se nos grandes centros artísticos europeus, um empreendimento que não podia ser financiado facilmente pelos ganhos obtidos no trabalho como músico profissional no Rio de Janeiro daquela época. Recorrer à subvenção do Estado ou ao apoio de integrantes da elite que tivessem, por ventura, uma inclinação ao mecenato era uma necessidade que não desapareceu do meio musical brasileiro com proclamação da República. E, levando em conta a coincidência histórica entre poder político e elite econômica no Brasil e o caráter extremamente personalista das relações que, segundo afirma Jeffrey Needell (1993), os membros da elite carioca mantinham entre si no início do século XX, era imprescindível ao músico que almejasse altos voos construir um bom relacionamento com esses ilustres ouvintes, tanto pela música que produzisse e oferecesse a eles quanto pelo modo de se portar em sociedade.

Com efeito, Villa-Lobos soube lidar com tais exigências. Munido de um admirável espírito empreendedor, contando sempre com os conselhos e a dedicação de sua primeira esposa, Lucília Guimarães, primeira intérprete de várias de suas composições, e recebendo a ajuda de amigos

musicistas, sempre dispostos a executar suas obras, o compositor chegou mesmo a conquistar um lugar de destaque na cena musical carioca entre o fim da década de 1910 e o início da década seguinte. Ainda que não implicasse nem em prestígio unívoco entre seus pares e muito menos em sucesso financeiro, essa proeminência lhe abria oportunidades importantes e acenaria para um futuro mais livre em termos criativos bem como para uma reviravolta estética e ideológica em sua carreira, no bojo da qual aquele “simples” artefato escrito para violão poderia tornar-se memória viva e ganhar um novo significado.

3. UMA MAZURKA BRASILEIRA: RESSIGNIFICAÇÃO DO PASSADO

A partir de 1915, Villa-Lobos passa dividir seu tempo entre a atividade de violoncelista na Sociedade de Concertos Sinfônicos, em cafés e cinemas do Rio de Janeiro, com o trabalho assíduo de composição e com uma luta financeiramente difícil para realizar seus concertos. As obras que compôs de 1915 a 1920 refletem o seu desejo e sua *necessidade* de provar, para a crítica, para o público e para seus pares, que dominava as tradições musicais hegemônicas no meio musical carioca – o melodismo dos compositores italianos do XIX, o cromatismo e dramaticidade das óperas de Richard Wagner, a música descritiva de Franz Liszt e o wagnerianismo instrumental do pós-romantismo francês – e as tendências inovadoras que começavam a aparecer – as experiências politonais, as escalas exóticas, a ressurreição dos modos litúrgicos e as inovações harmônicas do modernismo francês em sua primeira fase (LAGO, 2010). De fato, conhecer e explorar as possibilidades do tradicional e do moderno eram imperativos para um *outsider* como Villa-Lobos, compositor pouco ajustado às convenções socioculturais que regiam o seu meio: ele não possuía o diploma do Instituto Nacional de Música nem de qualquer outra instituição de ensino para atestar a sua formação e legitimar o seu talento; sem falar que sua atividade como instrumentista em espaços informais deveria pesar negativamente sobre sua reputação no meio tradicionalmente elitista da música erudita. Em tais circunstâncias, sua tentativa de sucesso exigia, além de demonstrações de originalidade, a comprovação da bagagem cultural em que fundamentava suas criações originais.

A luta para mostrar-se um inovador consciente foi certamente difícil e exaustiva, mas rendeu a Villa-Lobos elogios e incentivos da crítica brasileira desde a primeira apresentação de sua *Suíte Característica*, em 1915, pela sociedade de concertos em que trabalhava. Cinco anos após a estreia – e depois de ter realizado diversos concertos camerísticos e sinfônicos exclusivamente com obras suas, os quais quase sempre redundavam em fracasso financeiro – o seu talento despertou o interesse também de um ilustre pianista polonês que, em 1920, deu uma série concorridíssima de recitais no Rio de Janeiro: Arthur Rubinstein. Com os holofotes voltados para si, Rubinstein soltou publicamente um elogio a Villa-Lobos que causou alvoroço na imprensa e contribuiu significativamente para colocar o

compositor no centro das discussões musicais da época:

É justo, porém, já que se me apresenta esta oportunidade, declarar que me surpreendeu o sr. Villa-Lobos. Um grupo de amigos desse compositor brasileiro proporcionou-me o ensejo de ouvir trabalhos seus e, dessa audição, ficou-me a convicção de que o seu país tem nesse compositor um artista eminente, em nada inferior aos maiores compositores modernos da Europa (*A notícia*. “A arte musical brasileira”. Rio de Janeiro, 24 de junho de 1920)

A “eminência” e a “modernidade” de que fala Rubinstein não passaram despercebidas por um certo grupo ainda disperso de intelectuais paulistas e cariocas que almejava sintonizar os rumos da arte brasileira com as novidades trazidas à baila pelas vanguardas daquele início de século na Europa. Tanto que, ao final de 1921, quando esse grupo se articula em torno do escritor Graça Aranha e do “milionário esclarecido” Paulo Prado na organização do evento emblemático do modernismo no Brasil, a Semana de Arte Moderna, o único compositor brasileiro chamado por eles para apresentar-se no evento é Villa-Lobos. O convite foi extremamente oportuno. A Semana de 1922 marca, em âmbito nacional²¹, a primeira apresentação de Villa-Lobos fora da capital e, portanto, a expansão de seu círculo de amigos e admiradores para além das fronteiras do Rio de Janeiro. Isso somado ao “atestado” internacional de seu talento (o elogio que lhe prestara Rubinstein) abriu caminho para aquele que foi, talvez, o principal acontecimento de sua carreira: a viagem à Paris, em 1923.

Com ajuda financeira de figuras ilustres, com as quais estreitou relações nesse período (entre elas o milionário carioca Arnaldo Guinle, e os “mecenas” paulistas Olívia Guedes Penteado e Paulo Prado), e com a subvenção de vinte contos de réis concedidos pelo governo federal, Villa-Lobos foi se apresentar e se reinventar na capital francesa. Cumpria-se também com ele o destino que tiveram todos os compositores brasileiros de destaque até aquele momento: ir à Europa antes de confirmar o seu prestígio na terra natal.

Apesar desta sua primeira estada em Paris não lhe render dinheiro algum e tampouco ter significado um grande sucesso artístico, ela foi decisiva para a *reconversão* fundamental de sua linguagem musical. Pode-se dizer em termos bastante gerais que esta linguagem se tornaria “parisiensemente” moderna, por meio da incorporação da métrica aditiva que – dizem os manuais de musicologia – Stravinsky inaugura em música erudita; e tematicamente “brasileira”, pela utilização de procedimentos estilísticos oriundos do choro, pela citação ou reelaboração de melodias folclóricas e pela evocação de “atmosferas ritualísticas” que pretendiam fazer referência à música indígena. Eram precisamente as “tópicas” populares e indígenas das Américas que o público francês da época queria ouvir na música erudita latino-americana, como lembraria mais tarde Mário de Andrade (1928) em seu *Ensaio* famoso.

²¹ Em 1919, a Associação Wagneriana de Buenos Aires apresentara, numa audição inteiramente dedicada a compositores brasileiros, um dos quartetos de cordas de Villa-Lobos.

Villa-Lobos dispôs-se então a atender a essa demanda. O resultado disso é que, ao voltar para o Brasil no ano seguinte, não havia um compositor tão “experimentalista” nem tão programaticamente nacionalista quanto ele. Villa-Lobos incorporara, enfim, o personagem pelo qual ficou mundialmente conhecido: o compositor nacional-modernista-brasileiro por excelência.

Em meio a esse processo de redirecionamento intelectual, Villa-Lobos resgatava do ostracismo um velho companheiro seu: o violão. É fácil entender por quê. A necessidade de mostrar-se “sério” aos olhos do público carioca (aquele que raramente ouvia violões *in concert*) já não era tão premente, uma vez que a viagem a Paris, a atividade artística intensa que manteria nos anos seguintes tanto no Rio quanto e São Paulo, e o interesse cada vez maior da crítica por suas composições o haviam elevado a um alto posto no campo musical – no Brasil, Villa-Lobos não era mais um jovem em busca de reconhecimento, mas, em larga medida, um exemplo a ser seguido. É isso, aliás, o que afirmam insistentemente ao longo da década de 1920 os gurus do nacionalismo musical brasileiro que se formou a partir da Semana de Arte Moderna: Renato Almeida e Mário e Andrade. Some-se à relativa liberdade criativa que advinha dessa circunstância o fato de que o violão era extremamente prestigiado pelas plateias parisienses e representava, como aqui, um signo da “brasilidade”, e logo se compreende o reencontro: o violão ganhava um novo e especial lugar na trajetória de Villa-Lobos. Não é à toa que os *12 Estudos* surgem nessa época.

Em 1928 Villa-Lobos viajou novamente a Paris, dessa vez às expensas do magnata Arnaldo Guinle. O contexto que se desenhava era completamente outro. O compositor “sério” já era muito mais familiar aos parisienses do que em 1923, estava em vias de concluir a sua famosa série de *Choros* e construía um estilo de compor original, no qual as “atmosferas” da música popular do Rio e do “primitivismo ameríndio” tinham um lugar todo especial. Podia mostrar-se, assim, um “compositor nacional” para a França e mundo verem – seguia, decidido, o caminho estético e ideológico que o faria conhecido como “intérprete da alma sonora do Brasil”. Nessa segunda viagem, além de apresentar algumas de suas principais obras em concertos exclusivamente dedicados a elas, Villa-Lobos assinou seu primeiro contrato com a editora Max Eschig para publicar algumas de suas composições. E, em meio a essa efusão de brasilidade, estando ele em terra estrangeira sedenta por novidades tropicais, havendo, como se sabe, um ambiente muito receptivo ao violão na cena musical parisiense (ZIGANTE, 2006), não seria interessante aproveitar o ensejo e publicar algumas peças para este instrumento tão representativo da cultura brasileira? Mas quais seriam essas peças?

Ora, Villa-Lobos já trabalhava desde 1923 na série dos *12 Estudos*. Essa, que talvez seja sua maior contribuição para a literatura violonística, era a escolha mais óbvia. Mas sobreveio-lhe ainda uma outra ideia, a ideia que mudaria o destino da obra que nos ocupa neste trabalho: Villa-Lobos resolveu reunir algumas de suas primeiras peças para violão sob um título bem representativo da tendência estética-ideológica que agora seguia, o nacionalismo, e incluí-las no projeto de publicação. É assim que, no final

da década de 1920, emerge, paralelamente aos *Estudos*, o arquétipo inicial da *Suíte Popular Brasileira*, na qual aquela velha “peça de trabalho” de que falávamos algumas páginas acima foi incluída com algumas alterações estritamente técnicas e com um nome muito mais atraente: *Mazurka-Choro*, uma peça “característica”, mais uma produção do “compositor nacional”, do criador dos *Choros*, do *brasileiro* que encantava Paris.

Eis aí a principal novidade da *Mazurka-Choro* em relação a *Simples*: o sentido que ela adquire em meio à produção de Villa-Lobos da década de 1920 em diante. De “peça de trabalho” ela se transforma, por meio de um procedimento consciente de ressignificação, em *uma das primeiras obras daquele que se via e era visto como o compositor brasileiro por excelência*. Esta é uma mudança que não pode ser subestimada. É verdade que a publicação da *Suíte* foi postergada para 1955, mas esse fato apenas corroborou a eficácia do *discurso social* que o compositor pretendia emitir com ela.

Na década de 1950, Villa-Lobos já havia conquistado um enorme prestígio internacional, compunha concertos encomendados por renomados instrumentistas, era convidado a reger suas obras em algumas das salas de concerto mais famosas dos EUA e da Europa, recebia títulos e homenagens de órgãos internacionais, dava palestras sobre sua produção, sobre seus posicionamentos estéticos – enfim, tratava de disseminar o seu legado. Não por acaso, esse é também o momento em que uma narrativa “fantástica” de sua história de vida transformava-se em documento para a posteridade com a publicação, em 1949, da biografia *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*, escrita pelo diplomata e musicólogo Vasco Mariz.

Como já observou o antropólogo Paulo Guérios (2009), o objetivo primordial desse livro é dar coerência à principal tese que Villa-Lobos mesmo elaborara para dar sentido à sua vida, qual seja, a de que o “nacionalismo musical” ao qual ele adere a partir da década de 1920, naquela efervescência cultural que se seguiu à organização da Semana de Arte Moderna, é, na verdade, um traço “natural” de sua personalidade. Em sua argumentação, Mariz apresenta “documentos” e “fatos” (a maioria dos quais ditados pelo próprio biografado) que explicam e comprovam que Villa-Lobos *sempre* foi nacionalista e sempre transmitiu seu nacionalismo à música que fazia. Dentre os “fatos” encontram-se as já célebres histórias que o compositor gostava de contar (sobretudo depois de sua segunda vigem a Paris) sobre suas supostas viagens pelo interior do Brasil em busca de material folclórico, durante as quais teria entrado em contato com índios da Amazônia, com os sertanejos do Nordeste, com colonos do Sul, e assim por diante. Além desses causos, o contato de Villa-Lobos, em seus primeiros anos de carreira, com a música popular do Rio ganha especial destaque: ali o biógrafo vê surgirem as ideias germinais dos *Choros*, das *Bachianas Brasileiras*, etc. Evidentemente, a *Suíte Popular Brasileira*, que viria à luz poucos anos depois da biografia, não deixa de constar nos autos desse processo. Afinal, ela é, desde o título, uma obra “nacional”, e possui a particularidade ímpar de ter sido composta, segundo os dados oficiais, quando o artista era jovem, entre 1908 e 1912.

Portanto, se Villa-Lobos logrou fazer-se o maior e mais duradouro mito da música erudita no Brasil, isso não se deve somente à sua vasta e inovadora produção, ou ao sucesso que essa produção alcançou internacionalmente – o mito se construiu fundamentalmente sob o signo da “brasilidade” como narrativa épica da descoberta da “identidade musical” brasileira.

[O mais importante para Villa-Lobos] foi a procura de uma consciência nacional em matéria de música erudita, um modo próprio de ser. Durante vários séculos, ser erudito em música significava aqui conhecer, desejar e imitar a música europeia; significava, pelo menos a partir do século passado, estar alienado em relação à produção musical do povo que, bem antes dos eruditos, tinha nacionalizado músicas europeias como a valsa, a polca [...], etc. (KIEFER, 1986: 111).

Assim como fazem Bruno Kiefer e Mariz, a esmagadora maioria dos trabalhos musicológicos sobre Villa-Lobos tomam a “procura de uma consciência em matéria de música nacional” como principal instrumento heurístico e o suposto nacionalismo inato como traço mais característico da existência do compositor. Dentro dessa linha de pensamento, o aparecimento da *Suíte Popular Brasileira* caiu como uma luva. Para o próprio Bruno Kiefer, essa obra representa o primeiro passo no “caminho que conduziu Villa-Lobos a ele mesmo [à composição de música nacional]” (*ibidem*: p. 45); para Gerard Béhague (1994) ela é “historicamente significativa” na medida em que “atesta” que Villa-Lobos, ainda jovem, já tinha “consciência” da estilização de danças europeias pelos músicos das rodas de choro como importante “fonte da música popular” (p. 134) – como se o futuro compositor estivesse precocemente preocupado em coletar “matéria prima” para sua música nacional. É impressionante notar que esse tipo de raciocínio tenha influenciado inclusive um historiador como Jeffrey Needell, comprometido com a tese de que a cultura erudita do Brasil no início do século XX não passava de reprodução colonizada de correntes europeias. Diz o historiador que “(...) no que diz respeito à obra de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), sua bem-sucedida e característica adaptação da tradição musical brasileira se anuncia nos ‘choros’ de sua *primeira obra publicada* [*sic*], a *Suíte Popular Brasileira* (1908-1912)” (NEEDEL, 1993: p. 209, grifo nosso).

Nada obstante, os construtores e os reprodutores da mitologia villa-lobiana desconsideram, se é que não suprimem deliberadamente, o que procurei mostrar na segunda seção deste artigo: que não havia nenhum projeto artístico-estético-ideológico empreendido por Villa-Lobos na década de 1900, que suas principais preocupações nessa época eram de ordem material, que a *Suíte* é feita de peças *avulsas e remodeladas*, uma das quais (a *Mazurka-Choro*) não passava, em sua primeira versão, de um “estudo” ao qual o compositor não imputava o *status* de “música séria” nem tampouco o epíteto de “obra nacional”.

Vê-se, assim, o quão eficaz foi a reinserção de *Simplex* (transformada em *Mazurka-Choro* e em parte da *Suíte Popular Brasileira*) em novas condições de produção e mercado. Ela ganhou uma

importância histórica jamais imaginada por Villa-Lobos em 1911. E essa eficácia foi acrescida ainda pela Coda que lhe foi adicionada, por volta de 1950. Entre as décadas de 1920 e 1950, Villa-Lobos teve tempo de reelaborar o conjunto da *Suíte* e deixá-lo um pouco mais “interessante”, musicalmente falando, sem, contudo, mudar sua data oficial de composição. Nesse processo, foi criada a Coda (Fig. 5) da *Mazurka-Choro*, que apesar de ter sido organizada formalmente mais ou menos nos mesmos moldes tradicionais de tipos temáticos, soa muito mais “moderna” do que o restante da peça. A melodia cantábile no topo de uma sucessão de acordes paralelos formados por intervalos de quarta e a interessante cadência final, em que se embaralham o acorde de II grau e as notas do V grau, dão um ar de particular originalidade à singela criação “laboral” de Villa-Lobos.

Apresentação

ideia básica

d

f

rep.

I (IV) I (IV)

Continuação

fragmentação (f)

frag.

Cadencial

I (II⁶) I V(4) PCE

d

3) II⁴ IV I CAP

Fig. 5 – *Mazurka-Choro* c. 54-65, “Coda”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos pressupostos de que parte o antropólogo Paulo Guérios (*op. cit.*), em seu estudo paradigmático sobre a trajetória de Villa-Lobos, é aquele segundo o qual a música produzida por um compositor é “constitutivamente um discurso social: o uso que o artista faz de determinadas linguagens e estéticas em determinados momentos nos diz muito sobre suas buscas, sonhos e aspirações” (p. 20).

Foi também a partir desse prisma que intentei, neste artigo, observar o processo de transformação de *Simples* em *Mazurka-Choro* e mostrar que o que se modificou fundamentalmente em tal processo foi o significado do “discurso social” que aquela “peça de juventude” trazia consigo.

Na primeira seção, analisei a estrutura formal e harmônica bem como certos detalhes motivico-médicos da *Mazurka-Choro* para mostrar que, no sentido estritamente técnico-musical, ela constitui essencialmente uma “lembrança” de seu manuscrito originário e, portanto, das primeiras experiências de Villa-Lobos ao violão no contexto musical do Rio de Janeiro do início do século XX. Também sugeri que esse estatuto de “lembrança” poderia ser estendido às demais peças que compõe a *Suíte Popular Brasileira*, dadas as similaridades evidentes entre a escrita delas e a escrita da *Mazurka-Choro*.

Mas, a despeito dessa “continuidade musical”, minhas reflexões subsequentes sustentam a tese de que a *Mazurka-Choro* promove uma ruptura fundamental com o significado de *Simples* enquanto “discurso social”. Como vimos, *Simples* é originalmente uma “peça de trabalho” – um “estudo” ao qual o compositor não atribuía o *status* de “música séria” – que reflete menos uma intenção estética conscientemente fundamentada do que a difícil luta de um jovem músico pela própria subsistência. E, no entanto, quando Villa-Lobos resgata essa antiga peça, transforma-a em *Mazurka-Choro* e a integra à *Suíte Popular Brasileira*, ele a investe de um significado completamente diferente: ela se transforma em uma “obra nacional”, um dos primeiros “testemunhos” comprobatórios da história de vida que Villa-Lobos criou para si em seu momento de glória e que a musicologia tratou de naturalizar: aquela de um compositor desde sempre preocupado em conhecer a riqueza musical do povo de seu país e em transpor essa riqueza para suas criações. O corolário “musical” desse processo de resignificação é a Coda da *Mazurka-Choro*, adicionada por volta da década de 1950, cuja escrita mais ousada que a do restante da peça reveste de certa originalidade e “modernidade” aquela “simples” recordação de seus primeiros anos de luta.

Ao fim e ao cabo, o que flagramos ao resgatar a história da *Mazurka-Choro* é uma reflexão de Villa-Lobos sobre si mesmo e sobre sua história, na qual passado e presente, sincronia e diacronia, se unem e conferem à trajetória do artista um sentido coerente.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Livraria Martins editora, [1928] 1972.
- BÉHAGUE, Gegard. *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul*. Austin: Ilas, University of Texas, 1994.
- BLACKING, J. *How musical is man?* London: University of Washington Press, 1975.
- CAPLIN, William. *Classical form: a theory of a theory of formal functions for the instrumental music of*

Haydn, Mozart, and Beethoven. New York: Oxford University Press, 1998.

CARVALHO, H. B. *O canto do pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

CLÍMACO, M. de M. *Alegres dias chorões: o choro como expressão cultural de Brasília – anos 1960-presente*. 2008. 487 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Ciências Humanas Universidade de Brasília.

GARCIA CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2015.

GUÉRIOS, P. R. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

LAGO, M. A. C. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

MEIRINHOS, Eduardo. Primary Sources and Editions of Suite Popular Brasileira, Choros No. 1, and Five Preludes, by Heitor Villa-Lobos: a comparative survey of differences. *Electronic Theses, Treatises and Dissertations*. Paper 2500.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009.

NEEDELL, J. D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musi Med, 1984.

PINTO, A. G. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte, 1978.

ROSA, R. L. *Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos pianeiros na cena urbana do Rio de Janeiro – dos anos 50 do Império aos 60 da República*. 2012. 331 f. Tese (Doutorado). Universidade de Brasília – Instituto de Ciências Humanas.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, J. R. *A história social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VERMES, Mônica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez e os conservatórios europeus. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, vol. VIII, dez. 2004.

VILLA-LOBOS, H. *Suite Populaire Brésilienne: nouvelle édition revue et corrigée par Frédéric Zigante*. Paris: Éditions Durand, 2006.

_____. *Simples*. Manuscrito autógrafo. Acervo do Museu Villa-Lobos.

ZANON, Fábio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. In: *Música Erudita Brasileira: textos do Brasil* n. 12. Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, São Paulo, 2006. p. 79-85.

A flauta e as competências técnicas e interpretativas na preparação e execução do excerto orquestral do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy¹

André Sinico² | Cristina Capparelli Gerling³

Universidade Federal do Rio Grande do Sul | Brasil

Resumo: O texto integra um estudo maior sobre a qualidade da execução do excerto orquestral para flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy que está dividido em quatro partes: competências técnicas e interpretativas na preparação e execução, análise temporal, critérios de avaliação em situação audição e sua relação com a ansiedade de *performance* musical. Este artigo apresenta discussões, sugestões, comentários e possíveis soluções quanto as competências técnicas e interpretativas na preparação e execução do solo de flauta por músicos profissionais. Considerando o fato que em situação de audição os quatro primeiros compassos devem ser tocados em uma única respiração, a respiração e o seu controle tornaram-se competências primordiais discutidos na literatura como documentado nas observações e sugestões de McCutchan (1994), Lord (1998), Debost (2002), Toff

¹ Claude Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune*: the flute and technical interpretive skills for the learning and performing of the orchestral excerpt. Submetido em: 02/04/2016. Aprovado em: 31 /07 /2016.

² Doutorando e Mestre em Música – Flauta pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como bolsista da CAPES. Bacharel em Música – Flauta pela Universidade Estadual de Campinas e Licenciado pela Universidade Católica de Brasília. Foi Professor de Música de Câmara na Escola de Música de Brasília e flautista da Orquestra Sinfônica Jovem de Campinas – UNICAMP. E-mail: asinico@hotmail.com

³ Pianista e Professora Titular da UFRGS desde 1996, concilia ativamente suas atividades docentes, de pesquisas e artísticas seja como palestrante, como professora convidada para masterclasses no país e no exterior, como concertista e recitalista, como parceira com destacados instrumentistas, como integrante de bancas de concurso de pianos e concursos docentes e como pesquisadora do CNPq na área de cognição musical, psicologia da música e do repertório latino-americano do século XX. E-mail: cgerling@ufrgs.br

(2005), Baxtresser (2008) e Toff (2012), bem como nos estudos realizados por Buck (2003) e Rodrigues (2015).

Palavras-chave: Claude Debussy; *Prélude à l'après-midi d'un faune*; excerto orquestral para flauta; competências técnicas e interpretativas.

Abstract: The text integrates a larger study on the quality of performing of the orchestral flute excerpt of Claude Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune*, which is divided into four parts: technical and interpretative skills for the learning and performing, timing analysis, assessment criteria in audition situation, and its relationship to the music performance anxiety. This paper presents discussions, suggestions, comments and possible solutions to technical and interpretive skills for the learning and performing by professional musicians. Considering the fact that in audition situation the first four measures should be played in one single breath, breathing and breath control have turned out to be the primordial skills discussed in the literature as attested in the observations and suggestions of McCutchan (1994), Lord (1998), Debost (2002), Toff (2005), Baxtresser (2008), Toff (2012), as well in studies conducted by Buck (2003) and Rodrigues (2015).

Keywords: Claude Debussy; *Prélude à l'après-midi d'un faune*; orchestral flute excerpt; technical and interpretive skills.

Com o título *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Claude Debussy (1862-1918) nomeou seu poema sinfônico composto entre 1891 e 1894, baseado em poema homônimo de Stéphane Mallarmé (1842-1898), este último escrito em 1865, mas publicado apenas em 1876, em uma edição limitada com ilustrações do pintor impressionista francês Édouard Manet (1832-1883). Segundo Toff (2005, p. 18), a obra foi estreada no concerto da “*Société Nationale de Musique* em seu 242º programa foi realizado na *Salle d'Harcourt*, 40 na rua *Rochechouart*, [...] no sábado, 22 de dezembro de 1894”.

A instrumentação do poema sinfônico de 110 compassos é composta por flautas (3), oboés (2), corne inglês, clarinetas (2), fagotes (2), trompas (4), harpas (2), e cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos). A obra orquestral possui a forma ternária livre: ABA', a qual resulta de uma certa inovação ao hesitar o desenvolvimento do tema (GRIFFITHS, 1978, p.9). Assim, tal forma poderia ser compreendida em prelúdio, interlúdio e paráfrase. Nos quatro compassos que dão início ao *Prélude à*

l'après-midi d'un faune de Debussy encontram-se as seguintes informações: *Très modéré*, armadura de clave de Mi Maior/Dó# menor, compasso composto de 9/8, dinâmica piano e as expressões *doux et expressif*.

Griffiths (1978, p.7) comentou que “se a música moderna teve um ponto de partida preciso, podemos identifica-lo nesta melodia para flauta que abre o *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy” e que, de acordo com Toff (2005, p.6), “Georges Barrère foi o primeiro flautista a dar voz ao anseio do fauno conforme sugestivamente interpretado por Claude Debussy”. Ainda a autora mencionou que, Barrère teve alguma influência na concepção da obra visto que trabalhou proximamente à Debussy em diversos ensaios (TOFF, 2005, p.18). Contudo, a respeito desse excerto orquestral, Debost (2002, p.47) relatou que mesmo após trinta anos de carreira em uma orquestra, considera o solo de flauta desta obra orquestral o mais difícil. Certamente que essa afirmação está fundamentada na complexidade musical do excerto orquestral e na imprescindibilidade de domínio e *expertise* do flautista sobre aspectos técnicos e interpretativos para a sua execução. No entanto, ressaltamos também a beleza singular desta melodia que foi dedicada à flauta pelo compositor por não haver melhor instrumento de sopro para representar o fauno e a sua flauta de pã, tornando-se uma referência para a literatura do instrumento.

Ainda que as audições orquestrais exijam do flautista a execução dos trinta compassos iniciais, nos restringiremos aos quatro primeiros compassos por oferecerem demandas técnicas e interpretativas desafiadoras tanto em termos de material necessário para uma análise, quanto por apresentar a ideia principal, comumente chamada de ‘tema do fauno’. As demandas musicais, técnicas e interpretativas dos quatro primeiros compassos oferecem os critérios de comparação e avaliação necessários para a realização deste estudo. A respeito deste excerto orquestral para flauta, Piedade (2009, p.3) comentou que “o início da obra é inovador, começando com um solo de flauta em arabesco marcando o intervalo de trítone Dó#5-Sol4 e finalizando com o modo dórico de Dó#”. É incontestável quanto à inovação presente nesta obra, entretanto, o trecho em questão é demasiadamente breve e elusivo para que um modo seja definido. Griffiths (1978, p.7) comentou que “Debussy deixa pairar uma dúvida sobre a tonalidade”. O autor complementou que uma das principais características da música moderna se trata da libertação do sistema tonal (Maior/menor), ao mesmo tempo, o que não significa o surgimento da atonalidade, mas sim o desvencilhamento das relações harmônicas (GRIFFITHS, 1978, p.7). Desse modo, tal instabilidade é dada por meio de cromatismo e, em seguida, pela ambiguidade na ausência de cadência, apesar de haver certa estabilidade trazida por intervalos diatônicos na segunda parte do solo de flauta. Na Figura 1, ilustramos os intervalos melódicos do excerto orquestral de Debussy com destaque

ao intervalo de trítono entre as notas Dó^{#5} e Sol⁴ em cabeças brancas, os intervallos cromáticos e diatônicos em cabeças pretas.



Fig. 1 - Intervallos melódicos do excerto orquestral do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy com destaque ao trítono (Dó^{#5} e Sol⁴) em cabeças brancas destacadas em vermelho, e os intervallos cromáticos e diatônicos em cabeças pretas.

O tema do fauno representado pelo excerto orquestral para flauta composto pelos quatro primeiros compassos do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy encontra-se na Figura 2 a seguir:



Fig. 2 - Excerto do solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, compassos 1 a 4.

A melodia é composta por uma ondulação cromática apresentada pelo solo de flauta e é dividido em duas partes distintas. A primeira, que denominamos de 1a, tem como notas estruturais o intervalo de quarta aumentada/quinta diminuta, isto é, o trítono (Dó^{#5}-Sol⁴) em torno do qual se desenvolve os dois primeiros incisos, ilustrado na Figura 3 abaixo:



Fig. 3 - Parte 1a do solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, compassos 1 e 2.

Contudo, o trítono não soa como um intervalo dissonante, pois tende a resolver cromaticamente e com um balanço melódico em torno de três tons inteiros (Dó^{#5}-Si⁴, Si⁴-Lá⁴, Lá⁴-Sol⁴) dissolvidos pelo cromatismo. O preenchimento do espaço entre o intervalo de trítono pelo cromatismo não permite identificar uma específica tonalidade maior ou menor (GRIFFITHS, 1978, p.7). Além disso, o movimento cromático descendente foi escrito em valores cada vez mais curtos, porém possui uma recuperação mais lenta e breve em um movimento ascendente. As duas notas extremas (Dó^{#5} e Sol⁴) constituem-se em dois polos de atração com suas durações mais longas.

A segunda parte desta melodia inicial, que denominamos 1b, organiza-se em torno do modo Dórico, mas com a ausência do Fá[#]5, apresentado na Figura 4 a seguir:



Fig. 4 - Parte 1b do solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, compassos 3 e 4.

Em contraposição a definição de uma tonalidade deste excerto orquestral, Griffiths (1978, p.8-9) afirmou que “o terceiro compasso registra uma resolução na tonalidade de Si Maior”. O autor acrescentou que “a harmonia diatônica é agora apenas uma possibilidade entre muitas, não necessariamente a mais importante, nem necessariamente determinante da forma e da função” (GRIFFITHS, 1978, p.9). Por outro lado, o movimento ascendente com intervalos de segunda maior e quarta justa no início da parte 1b leva ao clímax deste excerto orquestral, o qual retoma em movimento descendente de graus disjuntos e ritmo mais lento dando um caráter de repouso com o uso do Lá[#]4 e, assim, proporcionando uma sensação de continuidade melódica através do oboé, o qual se prolonga até o compasso 30.

Ao avançarmos na análise do tema da obra orquestral em questão, Griffiths (1978, p.9) acrescentou em sua análise que “este tema da flauta reaparece como motivo por quase todo o *Prélude*, embora as vezes expandindo-se em ornamentações ou disperso em fragmentos independentes; reiteradas vezes o tema é retomado depois de se prestar digressões”. O autor complementou que o tema ressurge no decorrer da obra com breves intervenções da clarineta e do oboé, da seguinte forma: a clarineta apresenta o desenvolvimento mais extenso do tema, enquanto o oboé torna-se responsável por reestabelecer a quietude do início da obra a fim de que o tema do fauno seja representado pela flauta (GRIFFITHS, 1978, p.9). Além disso, podemos afirmar que esse artifício é utilizado para tornar possível o emprego do timbre como fator estruturador da forma, uma vez que ao ouvirmos essa mesma melodia sendo executada por outro instrumento nos causa estranhamento por sabermos que esse tema pertence à flauta.

A partir daqui apresentamos discussões, sugestões, comentários e possíveis soluções quanto as competências técnicas e interpretativas necessárias para a preparação e execução do excerto orquestral para flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy. A metodologia encontra-se baseada na compilação de escritos de flautistas internacionalmente renomados por meio de investigação bibliográfica escrita por McCutchan (1994), Lord (1998), Debost (2002), Toff (2005), Baxtresser

(2008), Toff (2012), bem como de estudos realizados por Buck (2003) e Rodrigues (2015).

1. AS COMPETÊNCIAS TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS

O excerto orquestral de trinta compassos com expressiva participação da flauta no *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy tem sido frequentemente discutido na literatura, de fato, tem sido uma das passagens mais abordada e estudada na literatura do instrumento (Debost, 2002; Baxtresser, 2008; Toff, 2012). Outros aspectos discutidos relacionam-se aos flautistas que inicialmente deram vida a esta obra (McCutchan, 1994; Lord, 1998 e Toff, 2005), bem como o mencionado *survey* de Buck (2003), o estudo sobre estratégias de preparação de flautistas profissionais para audições orquestrais no Brasil de Rodrigues (2015), além dos estudos de comparação de gravações por flautistas profissionais em orquestras europeias e outro sobre critérios de avaliação em situação de audição orquestral conduzidos pelos presentes autores, os quais integrarão parte de um estudo maior. Ao todo, podemos mencionar a existência de ao menos doze competências técnicas e interpretativas que os flautistas devem dominar para o executar o seu instrumento com excelência: respiração, sonoridade, afinação, timbre, vibrato, dinâmica, andamento, articulação, acurácia rítmica, rubato, estilo, fraseado e expressividade. Algumas dessas competências técnicas e interpretativas são compreendidas de modo mais amplo, isto é, podem resultar da interação entre técnica e interpretação. Assim, podemos agregar as competências técnicas e interpretativas de maneira mais integradora tais como: respiração; sonoridade (afinação, timbre, vibrato, dinâmica); tempo (andamento, articulação, acurácia rítmica, rubato) e estilo (fraseado e expressividade). Assim sendo, é possível percebermos que cada conjunto de habilidades de execução pode, de algum modo, também interagir entre si. Desse modo, justificamos a importância de discutirmos aqui cada uma dessas competências técnicas e interpretativas do ponto de vista do flautista profissional e, ao mesmo tempo, apoiados na literatura, a fim de compreendermos de que forma ocorrem essas micro e macro interações no solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy.

1.1. RESPIRAÇÃO

O que corriqueiramente é denominado de respiração traduz-se na capacidade que o instrumentista desenvolve para inspirar e controlar a sua expiração, isto é, o volume e a velocidade da coluna de ar para que a frase musical não sofra descontinuidade e assim, o curso da melodia prossiga sem interrupções. Por outro lado, o termo respiração também compreende a inspiração sinalizada por

meio de vírgula na partitura para que haja a tomada de ar sem prejuízo do fluxo da frase musical. Ambos os casos têm sido frequente e amplamente discutidos por McCUTCHAN, 1994; LORD, 1998; DEBOST, 2002; BUCK, 2003; TOFF, 2005; BAXTRESSER, 2008; RODRIGUES, 2015; SINICO & GERLING, 2015 como a competência técnico-interpretativa mais discutida deste excerto orquestral. Buck (2003, p. 43) comentou que os flautistas mencionaram a respiração como principal aspecto a ser trabalhado neste excerto. No entanto, a autora explicou que “o controle da respiração e a duração da respiração devem sustentar uma sonoridade bela, cujo som deve criar a textura da linha melódica do solo de flauta” (BUCK, 2003, p. 43). O estudo de Rodrigues (2015) corroborou o estudo de Buck (2003) ao apontar também a respiração como uma das competências técnicas e interpretativas mais citadas pelos entrevistados. Além disso, o controle da respiração e o fato de executar o solo de flauta com ou sem respiração também foram apontados pelos participantes da pesquisa (RODRIGUES, 2015, p. 52). A autora mencionou que dois dos músicos profissionais lembraram que “o nervosismo pode ser o principal inimigo do flautista na execução deste excerto, uma vez que o controle de ar é totalmente influenciado pela adrenalina no corpo” (RODRIGUES, 2015, p.53). Realmente há motivos para tal preocupação, pois o músico quando submetido a situações estressantes de *performance* musical – como é o caso por exemplo da audição para a posição de uma orquestra profissional – pode favorecer o surgimento de sintomas inerentes à ansiedade de *performance* musical. De acordo com Sinico (2013, p.87-88), cinco sintomas fisiológicos de ansiedade de *performance* musical foram relatados pelos estudantes de flauta em sua pesquisa como o aumento dos batimentos cardíacos, hiperventilação, boca seca, sudorese e cefaleia. Tais sintomas, por exemplo, podem comprometer a qualidade da execução, principalmente, daqueles aspectos técnicos e interpretativos que estão diretamente relacionados à respiração. Desse modo, dificultando a execução de fraseados longos como é o caso deste excerto orquestral para flauta.

Segundo McCutchan (1994, p.78), Moyse tocou o *Prélude à l'après-midi d'un faune* sob a regência de Debussy pelo menos uma vez, provavelmente durante ou após 1908, quando o compositor começou a reger suas próprias obra. Provavelmente, a tradição de executar o solo de flauta em uma única respiração teve seu início com Moyse após o compositor não ter tecido elogios a sua execução (McCUTCHAN, 1994, p.78). Contudo, Buck (2003, p.43) comentou que o fato de tocar em uma única respiração ou tomar uma ou mais respirações para executar esse excerto orquestral tem sido motivo para debates calorosos entre os flautistas.

Desse modo, Lloyd (apud LORD, 1998) explicou que:

De acordo com a tradição, o flautista deve tocar a frase de abertura em uma única respiração, embora na vida real, a maioria dos flautistas não levem esta advertência ao pé da letra. (LLOYD

apud LORD, 1998).

Em confirmação as palavras de Lloyd, Debost (2002) acrescentou que:

No entanto, devemos, às vezes, ser capazes de tocar uma frase longa como a primeira frase do *Prélude à l'après-midi d'un faune* em uma única respiração. Muitos regentes veem isso como um teste importante. (DEBOST, 2002, p.47).

Porém, o autor explicou melhor a respeito:

Quando você está tocando o *Prélude à l'après-midi d'un faune*, em uma situação de concerto, não é tão importante se você respira antes do final da primeira frase. Em uma audição para uma posição na orquestra, no entanto, a expectativa habitual é que o solo de flauta deveria ser executado ininterruptamente desde o início. (DEBOST, 2002, p.39).

Buck (2003) reafirmou as palavras de Debost ao comentar sobre a questão da respiração no excerto orquestral ao afirmar que:

A questão central não é o número (ou ausência) de respirações, mas a habilidade de respirar imperceptivelmente, sem [chamar à] atenção, de modo que a frase flua sem interrupção (BUCK, 2003, p.43).

A questão da respiração nesse excerto vem gerando pontos de debate quanto ao número de respirações que um flautista deveria ou poderia tomar, ou seja, esta questão atinge o cerne do domínio técnico de cada instrumentista. Debost (2002, p.47) elucidou que “flautistas capazes de sustentar a frase mais longa nem sempre são aqueles com a maior cavidade torácica, mas aqueles que administram seu ar mais eficientemente”.

Esse mesmo autor acrescentou ainda que a resposta ao problema de executar uma frase longa não é o uso da respiração circular, porque se o som está fora de foco e mal administrado a técnica não irá esconder o fato que a administração e o controle do ar não estão dominados (DEBOST, 2002, p.47). Assim sendo, podemos desconsiderar o emprego da respiração circular como alternativa do flautista para a execução do excerto orquestral.

Embora flautistas renomados discutam pormenorizadamente sobre a importância da execução do excerto orquestral para flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy em uma única respiração e seus desdobramentos referentes ao domínio técnico no instrumento (Lord, 1998; Baxtresser, 2005), não podemos omitir a real possibilidade de alguns flautistas optarem por respirar ao longo do solo. Portanto, é necessário discutirmos aqui algumas sugestões de respirações que não causam prejuízo ao fluxo da frase musical.

De acordo com Lloyd, um local aceitável para se respirar neste excerto orquestral encontra-se no quarto compasso:

Falando seriamente, penso na respiração como algo inútil, ter que tocar tudo de uma só vez. Penso que é permitido respirar antes das três últimas notas, porque são de fato o encaminhamento para o solo de oboé. (LLOYD apud LORD, 1998).



Fig. 5 - Parte 1b do solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, compassos 3 e 4 com a anotação de respiração sugerida por Peter Lloyd em vermelho.

Baxtresser (2008, p.10) reafirmou as palavras de Lloyd ao dizer que “o melhor lugar é após o primeiro Si no compasso 4”. Contudo, a autora vai além dando outras duas opções para que o flautista possa respirar durante a execução e justificou:

Outras opções são após o Mi no compasso três ou após o Sol no compasso dois. Após os primeiros quatro compassos do solo, o flautista deve tocar com maior projeção e aguçada consciência da música como um todo (BAXTRESSER, 2008, p.10).

As sugestões de Baxtresser (2008) estão ilustradas na Figura 6 a seguir:

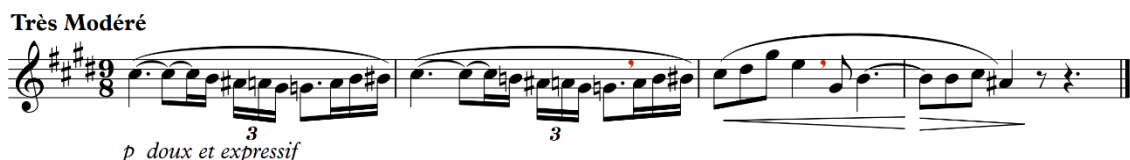


Fig. 6 - Excerto do solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, compassos 1 a 4, com as anotações de respiração sugeridas por Jeanne Baxtresser em vermelho.

Nas três possibilidades de respiração apresentadas, os flautistas buscam evitar quebras na continuidade da frase musical. Contudo, a qualidade das respirações irá determinar a competência técnica e interpretativa que o flautista tem sobre o seu instrumento.

1.2. SONORIDADE

Ao tratarmos da sonoridade da flauta, não é possível ignorar a qualidade da produção sonora nesse instrumento sem discutir a respiração visto que é um componente essencial. Da mesma forma, precisamos discutir outras competências técnicas e interpretativas pois interagem entre si e dependem direta ou indiretamente da respiração.

Segundo Wye (1988),

Quando a sonoridade é discutida, a palavra sonoridade é usada como um substantivo coletivo para um número de qualidades desejadas, qualquer ou todas elas contribuem para uma parte

significativa da 'sonoridade' como um todo (WYE, 1988, p.5).

Em acréscimo, Toff (2012, p.92) comentou que “a produção sonora da flauta é parte ciência e parte arte” e acrescentou que “não há uma fórmula de ações físicas que irá criar uma boa sonoridade – porque não há consenso sobre o que constitui exatamente uma sonoridade ideal”. Contudo, algumas características da sonoridade do instrumento são comumente apresentadas e compartilhadas pelos flautistas. As características apontadas mais frequentemente indicam que o som deve ser cheio e redondo; claro, focado e centrado; com a presença de ressonância e projeção. Ainda segundo Toff (2012, p.92), “a sonoridade deve ser flexível, capaz de uma variedade de matizes e mudanças de dinâmica, de modo que a sonoridade se torne um veículo de expressão, bem como da técnica”. Entretanto, ao versarmos sobre produção sonora da flauta não podemos omitir uma discussão sobre a importância da embocadura. Em publicação póstuma o próprio Boehm (1964) comentou que:

Quando alguém encontra a embocadura adequada, o som pode ser claramente emitido em um delicado piano, deveria intensificá-lo gradualmente até o forte sem alterar a afinação, e, então, trazê-lo de volta a um pianíssimo mais suave (BOEHM, 1964, p.135-136).

De acordo com Wye (1988, p.5), as qualidades que compõem a sonoridade são “cor, tamanho, projeção, intensidade, vibrato e pureza”. Ao observarmos esses relatos, podemos compreender que a sonoridade da flauta resulta da coordenação e do domínio das seguintes competências técnicas e interpretativas: afinação, timbre, vibrato e dinâmica, os quais são alguns dos pontos levantados no livro-texto de Moyse (1934) intitulado “*De la Sonorité – Art et Technique*”, cujo o objetivo é:

Dar aos estudantes os significados, através de exercícios metódicos de desenvolvimento, modificação e transformação de suas próprias habilidades e ao mesmo tempo oferecer a possibilidade de alcançar uma bela sonoridade na flauta (MOYSE, 1934, p.2).

Debost (2002, p.39) afirmou ainda que “o comprimento de sua respiração não deve ser sacrificado às custas da qualidade do som. Devendo encontrar timbre e cor com muito pouco gasto de ar”. Por último, Toff (2012, p.93) comentou que a qualidade do som do instrumento “é determinado pela presença e força relativa de parciais. Em geral, quanto maior a reverberação da série harmônica, mais rico será o som e maior a sua projeção”. Certamente que a sonoridade é um requisito primordial para a execução do instrumento e de seu repertório. Contudo, assim como no caso da respiração não podemos desassociar a produção de som de outros aspectos técnicos e interpretativos tais como a afinação, timbre, vibrato e dinâmica. A seguir, discorreremos sobre cada um deles.

1.2.1. AFINAÇÃO

Seashore (1938, p.74) esclareceu que a afinação é “a capacidade de controlar a altura/frequência dos sons em três situações: (1) reprodução de um som padrão; (2) a execução de desvios leves do padrão e (3) a produção de intervalos”. Além disso, o autor complementou ao afirmar que “a capacidade de reprodução de um som padrão é algo elementar e que depende principalmente de um bom senso de afinação” (SEASHORE, 1938, p.74). Embora a afinação não deva ser uma preocupação do ouvinte, a sua deficiência pode ser a primeira coisa a ser notada, até mesmo por não-músicos. Debost (2002, p.134) comentou que a desafinação produz “uma sensação de desconforto auditivo que invalida qualquer percepção de uma natureza expressiva”. E mais, Toff (2012, p.100) explicou que “afinação não é, como frequentemente presumido, um elemento independente de musicalidade – é uma parte integral da produção do som” e concluiu que “a sonoridade e a afinação são produtos dos mesmos mecanismos fisiológicos”. Além da respiração, velocidade e volume de ar, parâmetros variáveis da embocadura, dinâmica, vibrato, proporções acústicas do instrumento, material e influências climáticas também são apontadas como elementos que interferem na afinação da flauta. Nas palavras de Debost (2002, p.134), “afinação é um assunto inesgotável”, devido aos diversos elementos que a envolvem.

Toff (2012, p.101) mencionou que “a flauta não é um modelo de acústica perfeita; algumas soluções alternativas inerentes à sua construção impedem-na de ter uma afinação absolutamente precisa”. A autora explicou que “no registro médio, o Dó^{#5} tende de ser alto ” e no caso do *Prélude à l'après-midi d'un faune*, é exatamente com essa nota que o compositor inicia o solo de flauta. Como tratado anteriormente, o Dó^{#5} aparece quatro vezes neste trecho, sendo duas vezes como um dos polos de estabilidade da melodia, como podemos verificar na Figura 7 abaixo:



Fig. 7 - Excerto do solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, compassos 1 a 4, com flechas apontando para o Dó^{#5} recorrente.

A fim de compensar problemas oriundos da acústica do instrumento, o flautista precisa realizar ajustes na afinação, em algumas notas mais que outras. Para comprovar essa afirmativa citamos Fletcher (1974, p.57) que reconheceu que “um instrumentista deve ser capaz de variar a afinação do som levemente (para se manter em sintonia com outro instrumento) e também deve ter o controle da

dinâmica do seu som”. Em consonância, Debost (2002, p.134) argumentou que “nosso critério moderno é a igualdade em todas as extensões e em todos os graus da escala cromática”. Para isso, há alguns recursos que podem ser utilizados para modificar a afinação da nota no instrumento e Toff (2012) selecionou dois deles como exemplo. A autora explicou que “o método mais fácil e comum é a mudança de direção da coluna de ar” e nos detalha o procedimento para baixar e subir a afinação a seguir:

Para abaixar a afinação, o flautista deve soltar a mandíbula e baixar a cabeça; rolar a flauta para dentro; puxar os cantos da boca ligeiramente para trás; cobrir o orifício da embocadura com o lábio inferior; e puxar o lábio superior para baixo para dirigir a coluna de ar para dentro da flauta. [...] Para subir a afinação, faça exatamente o contrário: o flautista deve levantar a cabeça, projetar a mandíbula para fora, soprar através do orifício em um ângulo mais agudo (então menos ar adentra a flauta), aumentar a pressão da respiração e dos lábios e diminuir a abertura dos lábios (TOFF, 2012, p.101-102).

Outro procedimento também utilizado para a correção da afinação na flauta é dedilhado, isto é, a utilização de dedilhados alternativos daqueles comuns ao instrumento. A respeito desse procedimento, Toff (2012) explanou do seguinte modo:

Nas flautas de chaves abertas (modelo francês) é possível subir a afinação de algumas notas ao rolar o dedo apropriado para o lado inferior do orifício logo abaixo da abertura de ventilação. [...] Outros dedilhados alternativos são possíveis em ambas as flautas de chaves abertas e fechadas (TOFF, 2012, p.102).

A autora referiu-se ao Dó[#] tanto no registro médio quanto agudo como sendo uma nota muito problemática na flauta devido a sua afinação sempre muito alta. Como exemplo para a correção do Dó[#]5 presente no excerto orquestral do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, sugeriu a adição das chaves primeira, segunda e terceira da mão direita (TOFF, 2012, p.102), conforme a Figura 8 a seguir:

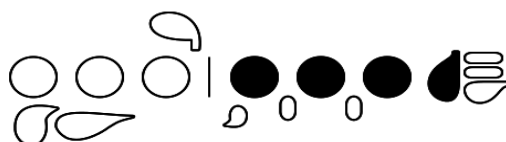


Fig. 8 - Diagrama do dedilhado alternativo do Dó[#]5 sugerido por Toff (2012), com a adição das chaves primeira, segunda e terceira da mão direita - em preto.

O uso de dedilhado alternativo possibilita a correção da afinação da nota, que ao mesmo tempo pode sofrer influência em sua impedância acústica, isto é, na resistência física que o instrumento oferece à condução do som ou na propagação das ondas sonoras, consequentemente, poderá interferir no timbre

devido à ausência de algumas parciais.

No sítio *The Virtual Flute*⁴ pode ser encontrada outras opções de dedilhados alternativos para esta nota em questão quanto para toda a extensão da flauta. Também há a possibilidade de consultar dedilhados para trinados, microtons e multifônicos utilizando os seguintes recursos de busca no sítio: chaves abertas/fechadas, Mi mecânico ou não e pé em Dó ou em Si.

1.2.2. TIMBRE

Fabiani e Friberg (2011, p.193) explicaram que o “timbre é frequentemente definido como a qualidade que nos permite distinguir entre dois instrumentos quando todos os demais atributos são os mesmos”. Os autores completaram que “esta definição implica que o timbre está relacionado a parâmetros acústicos, em ambos os termos de qualidade espectral (p. ex., número de harmônicos) e qualidade de dinâmica (p. ex., velocidade de ataque)” (FABIANI; FRIBERG, 2011, p.193). Luce e Clark (1967) comentaram ainda que o “timbre também varia no mesmo instrumento, dependendo de sua afinação e dinâmica no qual é tocado, bem como em outras técnicas de execução” (LUCE; CLARK, 1967 apud FABIANI; FRIBERG, 2011, p.194). Quanto a distinção de timbre de instrumentos semelhantes ou não, Sethares (2005) mencionou outra definição de timbre que, “em análise, as diferenças entre cores do som de instrumentos são encontradas para corresponder com as diferenças nos harmônicos representados no som” (SETHARES, 2005, p.28). A respeito disso, Seashore (1938) explicou que:

O timbre é determinado primeiramente pelo número, pela ordem e a intensidade relativa da fundamental e seus harmônicos como expressados em forma de onda sonora. É também modificado pela afinação absoluta e a intensidade total do som como um todo” (SEASHORE, 1938, p.20).

A nota mais grave é chamada de fundamental e as notas mais agudas são denominadas de parciais ou harmônicos. Sobre o timbre da flauta, Seashore (1938, p.189) explicou que “há apenas cinco parciais em cada uma das duas notas mais graves”.

No caso da flauta, Dó⁴ como nota fundamental produz cinco parciais ou harmônicos constituídos pela oitava, décima segunda, décima quinta, décima sétima e décima nona, ou seja, pelo primeiro, segundo, terceiro, quarto e quinto harmônicos, respectivamente. A série harmônica do Dó⁴ da flauta está ilustrada na Figura 9 a seguir:

⁴ The Virtual Flute – The University of New South of Wales, Australia. Disponível em: <<http://flute.fingerings.info/>>



Fig. 9 - Série harmônica da nota Dó4 (fundamental) da flauta, Dó5 (1° harmônico), Sol5 (2° harmônico), Dó6 (3° harmônico), Mi6 (4° harmônico) e Sol6 (5° harmônico), respectivamente.

A respeito da base acústica da flauta, Toff (2012, p.93) comentou que “a qualidade do som é determinada pela presença e força relativa dessas parciais. Em geral, quanto maior o conteúdo harmônico, mais rico e maior a sua projeção”. Fletcher (1974) explicou detalhadamente o processo de como ocorre a influência dos harmônicos no timbre da flauta:

Obviamente, uma das habilidades mais básicas na técnica da flauta é aprender a controlar apenas uma nota da série que realmente soará. No entanto, temos de reconhecer que, sempre que uma nota é tocada, todos os harmônicos superiores da série estarão soando de certa forma. Uma vez que as intensidades relativas desses harmônicos determinam o timbre do som, é importante ser capaz de controlá-las dentro de certos limites (FLETCHER, 1974, p.57).

Lord (1998) trouxe a explicação prática de Lloyd quanto a sua preparação antes da execução o excerto orquestral de Debussy:

Na performance, antes de eu começar a tocar este [solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune*], eu estava sempre tocando o Sol agudo o mais pianíssimo que conseguia.... Qualquer coisa para obter uma embocadura [extremamente] pequena, por isso que, quando o maestro chegava, sabia que eu poderia começar de forma mais econômica possível e ter ar suficiente para executar a frase (LLOYD apud LORD, 1998).

Além disso, a autora acrescentou informações complementares as estratégias de preparação de Lloyd por meio de sua observação:

Lloyd era capaz de manter a velocidade do ar movimentando rápido o suficiente para manter a cor e vida no som. Mas, enviando-o através da menor abertura possível que ele era capaz de conservar seus recursos sem prejudicar aquele som” (LORD, 1998).

Desse modo, ao discorrermos sobre as questões envolvidas na nota Dó#5 na flauta em decorrência de sua acústica, não devemos apenas priorizar a escolha do dedilhado alternativo para o solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* com o intuito de corrigir a afinação, mas também com vistas ao timbre, o qual é um elemento essencial nas obras de Debussy. Através do sítio *The Virtual Flute* citamos mais dois exemplos de dedilhado alternativo para o Dó#5, ambos considerados efetivos no quesito afinação (0% de margem), mas de timbres diferentes. Podemos observar os exemplos dos diagramas de dedilhados alternativos para a nota Dó#5, ambos para flauta com chaves abertas, Mi mecânico e pé em Si, conforme as Figuras a seguir:



Fig. 10 - Diagrama de dedilhado alternativo para o Dó[#]5 chaves de polegar, 2 e 3 na mão esquerda; 1, 2, 3 e Dó na mão direita.



Fig. 11 - Diagrama de dedilhado alternativo para o Dó[#]5 de timbre mais escuro, ou seja, presença de menos parciais, chaves: 2 e 3 na mão esquerda; 1, 2 e Ré[#] na mão direita.

Contudo, a decisão a ser tomada dependerá das escolhas para a realização das indicações contidas na partitura tais como: dinâmica – piano; expressividade – *doux et expressif*, além do conhecimento estilístico sobre o compositor em questão. Outro aspecto técnico e interpretativo a ser considerado quanto a produção sonora da flauta no *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy concerne o vibrato, sobre o qual trataremos em seguida.

1.2.3. VIBRATO

Fuks e Fadle (2002) explicaram quanto a produção do vibrato em instrumentos de sopro:

Vibrato em instrumentos de sopro pode ser produzido por variações isoladas ou combinadas em pressão do sopro ou fluxo de ar, as restrições nas vias aéreas causada pelo movimento da laringe e língua, e movimento e tensão dos lábios e maxilar (FUKS; FADLE, 2002, p.329).

Debost (2002, p.260), por sua vez, complementou explicando que o vibrato “é uma modulação na afinação da sonoridade da flauta, fazendo-a subir e abaixar em mais ou menos de forma controlada”. Contudo, Fletcher (1974, p.61) esclareceu que “há efetivamente três variações de som envolvido em um vibrato normal – uma leve variação na afinação, uma variação na dinâmica e uma variação no conteúdo harmônico”. Toff (2012, p.108), por sua vez, concluiu que há três tipos de vibrato: “afinação, intensidade (dinâmica) e timbre”. O autor comentou que as variações na dinâmica e no conteúdo harmônico são mais predominantes nos instrumentos de sopro. Além disso, explicou que a variação de pressão do sopro na boca, quando mensurado, pode causar uma oscilação de até 20 por cento na afinação – para mais ou para menos – a partir seu ponto central, o que é decorrente de uma típica nota

com vibrato (FLETCHER, 1974, p.61). Toff (2012, p.108) confirmou a afirmação de Fletcher (1974) ao explicar que “o vibrato de afinação, a afinação flutua para cima e para baixo da nota de partida; em Lá=440Hz, por exemplo, varia entre 438 e 442 frequências por segundo”. A autora explicou que “o vibrato de afinação pode ser variado alterando, quer a amplitude da flutuação ou em sua velocidade”. Fletcher (1974) pormenorizou a respeito da flutuação resultante no nível sonoro:

Tipicamente, é algo como um fator de dois, mas muito mais importante é a flutuação na qualidade sonora. Assim, enquanto a amplitude da fundamental varia por volta de apenas 20 por cento, as amplitudes do terceiro, quarto e quinto harmônicos, os quais são tão fortes quanto ou ainda mais fortes que a fundamental, pode variar por mais que um fator de seis, seguindo o pulso do vibrato (FLETCHER, 1974, p.61).

O autor mencionou também que as variações associadas à afinação, em contraste, são pequenas. Por fim, Fletcher (1974, p.61) concluiu que “deveríamos, no entanto, caracterizar o vibrato da flauta predominantemente tímbrico, ao invés de vibrato de afinação ou dinâmica”. Por outro lado, Toff (2012, p.108) explicou que “a combinação de vibrato de afinação e intensidade resulta no vibrato tímbrico”. Sobre a combinação mencionada acima, a autora detalhou que “a razão é que quando o nível de dinâmica de uma sonoridade muda, a composição dos harmônicos da sonoridade altera correspondentemente; e é a composição de harmônicos que determina o timbre (TOFF, 2012, p.108). Quanto ao vibrato de dinâmica, compreende que a flutuação no nível dinâmico de uma nota não pode ser totalmente separável daquele ligado à afinação (TOFF, 2012, p.108). Portanto, podemos concluir que os vibratos de afinação e dinâmica são interdependentes e, por sua vez, o vibrato tímbrico encontra-se diretamente relacionado à ambos.

Em acréscimo, Toff (2012) mencionou que há três escolas básicas de pensamento:

A primeira postula que o vibrato é uma parte natural da produção sonora, a qual não pode ou não deveria ser ensinado. A segunda escola acredita que porque o vibrato deve ser cuidadosamente controlado, deve ser ensinado. A terceira escola toma uma posição intermediária segura: alguns executantes têm vibrato natural, mas outros devem ser ensinados e ainda aqueles com o vibrato natural podem ser ensinados para melhorá-lo e controlá-lo (TOFF, 2012, p.109).

Apesar dessas divergências quanto ao ensino do vibrato, não podemos negar a imprescindibilidade de seu domínio bem como de suas várias utilidades interpretativas. O vibrato transmite afeto e beleza à sonoridade, intensifica a expressão enfatizando notas em particular, realça a percepção de movimento, projeta o som adicionando intensidade, além de possibilitar a variação do timbre. Toff (2012, p.116) comentou que “a velocidade do vibrato deveria ser coordenada com a velocidade da música, mais rápido em *allegro*, mais lentos em *adagio*”. A autora sugeriu alguns usos efetivos do vibrato na literatura orquestral. No caso do solo de flauta inicial do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, Toff

(2012, p.116) recomendou o vibrato de dinâmica a fim de “realçar a natureza estática do Dó^{#5} antes do movimento cromático descendente”. Buck (2003, p.45) alertou que “uma banca de audição pode ser persuadida pelo flautista ao expressar uma frase musical convincente – com diversas cores e vibrato inseridos no som ao invés de prestar atenção estrita ao ritmo regular”. Em oposição a alguns tópicos tratados anteriormente, Buck (2003, p.45-46) mencionou que “o acréscimo de nuance e vibrato ao Dó^{#5} sustentado para imitar o formato da linha, sem alterar os dedilhados, constitui-se em um desafio adicional que testa a capacidade de moldar essa frase com a cor”. Ou seja, a autora defendeu o uso de nuances e vibrato do Dó^{#5} ao invés de dedilhados alternativos para a correção da afinação e timbre, uma vez que o vibrato pode atuar nesses aspectos técnicos e interpretativos.

Ainda sobre uso de vibrato no excerto orquestral do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, Buck (2003) explicou sobre as implicações do seu uso ou não uso:

Deve-se evitar completamente a pulsação dos tempos através do vibrato rítmico, prestando muita atenção para manter o vibrato homogêneo no som. Muitas vezes o flautista dominará o som com vibrato excessivamente medido, pensando que o seu uso conserva volume de ar. Ou, o flautista não usará nenhum vibrato, sustentando um som menor controlado, mas desprovido de ressonância. Isso produz uma cor de som estática e monótona, minimizando o esforço que é preciso para criar um som bonito e arredondado. Idealmente, o vibrato pode mudar constantemente em velocidade e amplitude, tornando-o flexível para movimentar o Dó[#] sustentado, movimentando a frase de outro modo convincente sem as reais mudanças de afinação impressos. Desse modo, é possível ter um melhor entendimento para a utilização de controle da respiração em uma interpretação realizada nessa frase de abertura (BUCK, 2003, p.46).

De posse destas observações e conselhos, podemos frisar a importância do emprego do vibrato nesse excerto orquestral de forma a contribuir para uma interpretação competente no que concerne aos demais aspectos técnicos que compõem a sonoridade do flautista até o momento apresentados.

1.2.4.DINÂMICA

Podemos compreender a dinâmica como a intensidade de volume com a qual as notas e os sons são expressados musicalmente. Desse modo, ao tratarmos da realização de dinâmicas na flauta, Debost (2002, p. 63) afirmou que os problemas de dinâmica estão [quase] relacionados as questões técnicas, como: suporte da coluna de ar e no sopro, causando, consequentemente, problemas de afinação. Debost (2002, p.63) comentou que “os problemas com dinâmicas nunca vêm sozinhos. Eles comparam-se à paleta do pintor e são inúteis se não se relacionam com o conteúdo musical, tanto quanto a condições objetivas da execução instrumental o permitem”. Enfaticamente, o autor lançou o seguinte questionamento “O que fazer com um instrumentista de orquestra que toca tão suave que nós não

podemos ouvi-lo?”

No início do excerto orquestral para flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy anotou a dinâmica piano, seguida pelas expressões *doux et expressif*, obrigando-nos a refletir não só sobre o grau de intensidade (volume) que o flautista deve empregar em sua execução, mas também nas características do timbre e, conseqüentemente, do vibrato. Debost (2002, p.64), comentou que “tocar *p* e especialmente *pp* requer muita concentração e, sim, esforço. Nós devemos compensar pela perda natural de energia no som”. Em seguida, o autor comentou ainda sobre essa perda natural de energia que “na execução em *p*, *pp* deve ser sanada de forma quase artificial, fornecendo ao som uma energia interna e misteriosa (DEBOST, 2002, p.64). O que nos parece uma explicação muito subjetiva e que pouco contribui, de forma didática, para melhor compreendermos sobre o processo de sua realização no instrumento. Fletcher (1974, p.60) comentou que “não é possível mudar a dinâmica da execução da flauta sem afetar o timbre do som” e explicou que “para mudar de altura do som produzido pela flauta, devemos mudar a quantidade de energia transmitida a partir do jato, e isso significa uma alteração no fluxo total de ar”. O autor afirmou que para a produção de um som de qualidade similar em intensidade e flexibilidade, o flautista deve utilizar um sopro constante variando no tamanho da abertura dos lábios (FLETCHER, 1974, p.60).

Quanto a dinâmica desse excerto orquestral para flauta, Lloyd declarou que “a terceira experiência assustadora nesse solo é a sua marcação de dinâmica ‘*piano*’”. O músico explicou que “alguns flautistas são encorajados a entrar quase inaudível, enquanto outros ignoram a marcação completamente, a fim de projetar o som” (LORD, 1998). Lord (1998) comentou que Lloyd lembra os flautistas que “a mudança do som da flauta com diferentes cores pode implicar em uma dinâmica, [...] o pianíssimo é uma cor bonita suave com vida” (LORD, 1998).

Por sua vez, Buck (2003) comentou que:

Não há indicações de mudanças dinâmicas, fazendo com que o flautista considere o vibrato e timbre como os meios para desenvolver e manter o fluxo em direção ao terceiro compasso em que a melodia é aberta em intervalos ascendentes para um Sol^{#5} e delinea a primeira implicação harmônica de um acorde menor (BUCK, 2003, p.44).

Nos terceiro e quarto compassos do excerto orquestral, o compositor adicionou reguladores de dinâmica, um sinal de crescendo e outro de diminuendo, respectivamente. Contudo, Buck (2003, p.44) mencionou que “o crescendo no terceiro compasso continua através do Si do quarto compasso; no entanto, a maioria dos flautistas negligenciam este detalhe quando questões de controle de respiração dominam suas atenções”. Sobre crescendo, Debost (2002) comentou que:

Temos também a tendência em culminar nossos progressos de dinâmica muito rapidamente.

[...]. Por isso, devemos deixar a flauta fazer a primeira parte do crescendo naturalmente. Então, gradualmente podemos relaxar e expandir a sonoridade alcançando o objetivo” (DEBOST, 2002, p.65).

Quanto ao sinal de diminuendo, o autor explicou que “é na verdade uma indicação de que a intensidade ainda está relativamente forte; podemos mantê-la nesse nível por parte do diminuendo”, além disso “à medida que diminuimos, os elementos suaves da execução voltam em ação gradualmente: mais apoio, mais tenuto, ritenuto, sostenuto, menos volume, mas mais velocidade do ar e mais vibrato para animar o tom” (DEBOST, 2002, p.65).

Desse modo, é possível perceber como aspectos técnicos e interpretativos como: a afinação, timbre, vibrato e dinâmica se relacionam e interagem entre si na constituição da sonoridade, bem como na respiração. Podemos até mesmo dizer que a articulação poderia estar incluída aqui. Por outro lado, neste excerto orquestral para flauta, podemos compreender a articulação como uma competência técnica e interpretativa de caráter temporal.

1.3. TEMPO

Questões temporais ou de manipulação temporal também integram as competências técnicas e interpretativas para a execução do excerto orquestral do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy e organizam-se em três categorias a saber: andamento, acurácia rítmica/rubato e articulação.

1.3.1. ANDAMENTO

Très modéré é o andamento indicado no início da obra orquestral *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, porém não há nenhuma indicação metronômica por parte do compositor ou mesmo do(s) editor(es), sendo uma decisão a ser tomada pelo flautista. A escolha do tempo metronômico poderá influenciar positiva ou negativamente as demais competências técnicas e interpretativas, principalmente, aquelas ligadas diretamente à respiração. Por outro lado, não é possível nos distanciar do andamento indicado pelo compositor a fim de não alterar questões relacionadas ao estilo e expressividade musical. Visto isso, Buck (2003, p.45) exemplificou que “[o flautista] pode trabalhar objetivando o valor da colcheia de 92 a 96 batimentos por minuto”. Em decorrência da dificuldade do controle da respiração, a autora explicou que “começando com a colcheia a 108bpm, deve-se manter o Dó[#] por trinta e duas pulsações (a extensão da primeira frase) para testar o controle da

respiração”. Além disso, a autora instruiu que:

Se o flautista não pode tocar as trinta e duas pulsações confortavelmente, a marcação metronômica pode ser alterada (para mais rápido) a fim de prover a sustentação plena. A melhora do apoio e do controle da respiração ocorre com uma desaceleração gradual da marcação metronômica, incorporando tempos mais lentos, mantendo o timbre e a afinação estáveis (BUCK, 2003, p.45).

Embora Buck (2003) tenha sugerido uma indicação metronômica ao andamento *Très modéré* desse excerto orquestral para flauta, não encontramos na literatura outras sugestões a esse respeito. O fato é que essa designação de andamento se refere a um tempo muito moderado ou tal qual referenciado por Rousseau (1768) como sendo equivalente ao termo italiano “*Adagio*”, o segundo das cinco principais graduações de movimento na música. Aqui surge os primeiros questionamentos de ordem temporal a respeito deste solo de flauta. Existe um andamento padrão na interpretação dessa obra gravada por orquestras profissionais? Qual é a variação de andamento entre essas gravações e o seu andamento médio?

1.3.2. ACURÁCIA RÍTMICA/RUBATO

É possível observar no decorrer deste tópico a existência de um impasse quanto ao emprego da acurácia rítmica ou do rubato no solo de flauta, isto é, a execução rítmica estrita ou de sua flexibilidade. Primeiramente, iremos perceber nos relatos a seguir uma preocupação dos flautistas com a proporção entre as células rítmicas. A respeito disso, Buck (2003) mencionou que “o uso deliberado de uma ligadura no quinto tempo do compasso de abertura cria uma suspensão para os ritmos descendentes de dúina e tercina dos tempos sucessivos que repousam momentaneamente sobre o trítono” (BUCK, 2003, p.43).

A autora explicou detalhadamente o seu relato acima que:

O próprio intervalo de trítono é instável e este é o lugar que o flautista pode persuadir significado e expressão, especialmente visto que o valor do Sol é uma colcheia pontuada e outra nota ligada que leva de volta ao D⁶ invariável em semicolcheias” (BUCK, 2003, p.43).

Em vista disso, Buck (2003, p.43) advertiu que “uma armadilha dos flautistas que participam de audição é tocar muito livremente com rubato, no final das contas tomando tempo extra para respirações”. O que pode ser visto como um benefício maior ao executante que para a própria música. Destarte, a autora concluiu que “isto distorce o ritmo impresso da linha melódica e retarda o movimento das notas após cada Dó[#] ligado” (BUCK, 2003, p. 43). Em corroboração, Rodrigues (2015) trouxe um relato de um dos flautistas que explicou que “apesar de ser um solo não se deve tocar livre

ritmicamente, sendo importante mostrar as diferenças entre duínas e tercinas” (RODRIGUES, 2015, p.53).

Em entrevista publicada na *Musical America*, Moyse relatou a sua experiência ao executar o *Prélude à l'après-midi d'un faune* em 1908 sob a regência de Claude Debussy. Moyse comentou que “Debussy [...] exigiu execução rítmica exata” (McCUTCHAN, 1994, p.78). Assim, podemos compreender que Debussy era um compositor muito rigoroso com a escrita e fazia questão que a sua música fosse executada com exatidão rítmica. A escrita rítmica desse solo de flauta é também um fator importante no afastamento da tonalidade, onde o seu caráter improvisatório é somente conseguido caso os valores rítmicos forem respeitados. Por isso, ao consultarmos a partitura desta obra orquestral como um todo, verificamos que não há nenhuma indicação de rubato por parte do compositor, apenas mudanças de andamento e, variação, principalmente, alargamento rítmico do tema do fauno.

Em dissonância aos relatos mencionados acima, Debost (2002) comentou que “quanto mais sofisticada a música se torna, mais se afasta das limitações de forma e estrutura” (DEBOST, 2002, p.91). O autor complementou que:

A partitura revela, no entanto, como o compositor nos mostra onde estar à vontade e onde o ritmo deve ser exato, onde a solidão relativa permite liberdade e onde as necessidades do conjunto nos obriga a aderir as regras da massa (DEBOST, 2002, p.91).

Debost (2002) reiterou a sua ideia de liberdade interpretativa ao mencionar que:

Em nosso repertório orquestral, muitos solos dá-nos uma certa quantidade de liberdade como: 4ª Sinfonia de Brahms, Salomé de Strauss, Petrouchka de Stravinsky, Concerto para Orquestra de Bartók, Daphnes et Chloé de Ravel, *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy e mais (DEBOST, 2002, p.91).

Assim sendo, Debost (2002) considerou que o *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy proporciona certa liberdade ao flautista na execução mesmo sem qualquer indicação do vocabulário musical que o convide a interpretar este excerto orquestral utilizando-se do rubato. É importante lembrar que esse tipo de discussão foi muito forte no início do século XX, quando os intérpretes, ainda ligados ao Romantismo, desrespeitavam a escrita da música impressionista que era pouco compreendida até então. Por isso, não podemos negar a persistência dessa ideia romântica também por parte de alguns intérpretes do século XX como a de Michel Debost. Concomitantemente, não podemos ignorar a atenção indispensável quanto a proporção rítmica desse excerto orquestral para flauta, visto que o tema do fauno será rerepresentado outras vezes no decorrer da música, principalmente, com um alargamento rítmico. Outros questionamentos de ordem prática são trazidos à tona, tais como: os flautistas profissionais respeitam o rigor rítmico desse excerto orquestral de Debussy, o qual torna-se

parte do estilo do compositor e cria um caráter improvisatório?

1.3.3. ARTICULAÇÃO

Articulação é definida como a arte ou o processo da fala e segundo Boehm (1964, p.147), “somente é possível declamar ou expressar corretamente as palavras de um texto em um instrumento musical por meio da articulação, ou seja, pelo ataque das notas de acordo com o significado ou o início das sílabas das palavras, sendo importante aprender sobre a arte do golpe de língua e a sua correta aplicação”. Esta definição aplica a execução da flauta da mesma forma se aplica a expressão verbal. Por outro lado, de acordo com Toff (2012, p.117), “a articulação não é somente o golpe de língua, como a maioria dos instrumentistas de sopro definem, mas algo muito mais amplo e mais semelhante ao que comumente pensamos como fraseado”. No entanto, criou-se uma distinção entre articulação e fraseado. A primeira refere-se a forma em que o executante separa as notas individualmente uma das outras por meio do staccato ou legato. A segunda refere-se a uma analogia linguística ou sintática do termo utilizada desde o século XVIII com o intuito de debater o agrupamento de notas sucessivas, especialmente em melodias. De qualquer modo, Toff (2012, p.117) comentou que “articulação é um método de junção dos sons musicais, determinando seus começos e fins e as relações entre notas individuais e aquelas à sua volta”.

Ao tratarmos de nosso excerto orquestral para flauta, podemos citar pelo menos dois tipos de articulações presentes: o *non-attack* ou ataque sem língua e o legato.

A respeito da articulação *non-attack*, Teixeira (2014) explicou que:

O *non-attack* é um tipo de articulação que não utiliza nem a língua nem outro órgão do aparelho fonador para obstruir o fluxo da corrente de ar, senão a própria musculatura da respiração. Trata-se de um tipo de articulação fonatoriamente não oclusiva (TEIXEIRA, 2014, p.96).

De acordo com Teixeira (2014), a articulação oclusiva bilabial /p/ é produzida pelo movimento de dois articuladores móveis: lábios superior e inferior. Trata-se da articulação de consoante oclusiva curta [...] (TEIXEIRA, 2014, p. 92). Toff (2012, p.122) explicou que esse tipo de articulação “deveria ser usado em ocasiões especiais onde a música indica grande sutileza de abordagem”. A autora ainda comentou que o “flautista inglês William Bennett sugere tal ataque, por exemplo, para o início do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy” (TOFF, 2012, p.122). Mas não somente no ataque do primeiro Dó^{#5}, mas ao iniciar os compassos 2 e 3; e o Si do quarto compasso.

Quanto ao legato, Toff (2012) descreveu como sendo “um simples termo que meramente indica

ligação, a ausência do ataque de língua”, mas explicou em outras palavras como “suavidade e continuidade do som que deve ser alcançado pela combinação de respiração e suporte contínuos e embocadura flexível sincronizada com atividade de dedilhados” (TOFF, 2012, p.122-123). Isto é, o legato significa mais que um som contínuo e flexível, mas a sua união a uma digitação cuidadosa, suave, a fim de evitar qualquer tipo de quebra do fluxo sonoro, cujo tipo de articulação que é também necessária para a execução do solo de flauta em questão.

À vista disso, podemos perceber a relação, independência e interação da articulação na realização de outras competências técnicas e interpretativas. A deliberação quanto ao tipo de articulação irá influenciar diretamente na afinação, timbre e dinâmica da nota. Além disso, a duração da articulação tende a alterar o andamento e caráter da música. A utilização do legato, neste caso, contribuirá com o estilo, fraseado e expressividade musical, proporcionando um caráter mais suave e melhor condução do fraseado do solo de flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy.

1.4. ESTILO

Para melhor compreendermos o estilo musical deste poema sinfônico e, conseqüentemente, para uma melhor interpretação deste excerto orquestral para flauta é necessário antes, conhecermos melhor sobre o poema de Stéphane Mallarmé. Piedade (2009) explicou que:

Seu poema coloca-se no gênero de *églogue*, procurando dar continuidade às éclogas de Virgílio, que, por sua vez, inspiradas nos idílios de Teócrito, inauguram toda uma nova ideia de natureza como lugar de uma beleza nostálgica, o bucólico: trata-se do estilo pastoral (PIEADADE, 2009, p.3).

O autor acrescentou que “na écloga de Mallarmé, o fauno acorda de um sonho no qual era seduzido por ninfas” (PIEADADE, 2009, p.3). Ao mesmo tempo, a existência de holófrases – de uma palavra que equivale por uma frase completa – acaba por confundir o leitor quanto ao que seria realidade, desejo ou sonho no decorrer do texto. Por esta razão, Debussy declarou que:

Somente a música tem o poder de evocar livremente os lugares inverossímeis, o mundo indubitável e quimérico que opera secretamente na misteriosa poesia da noite, nos milhares de ruídos anônimos que emanam das folhas acariciadas pelos raios da lua (DEBUSSY apud GRIFFITHS, 1998, p.10).

Ao tratar do poema sinfônico, Griffiths (1998, p.10) comentou que “a prosa é tipicamente enigmática e carregada de imagens, mas a referência ao sonho é suficientemente clara”. O autor ainda mencionou que a música debussyniana em analogia com os sonhos é mais reveladora que a comparação com a estética impressionista das artes plásticas, apesar de certos títulos de suas obras poderem ser

aplicadas à algumas pinturas de Monet (GRIFFITHS, 1998, p.10).

A respeito do estilo em questão, Toff (2012) explicou que “o terceiro maior estilo francês é o impressionismo, caracterizado principalmente pela suave, obscura e ampla harmonia definida, delicadas nuances de timbre, e liberdade da forma e estrutura frasal” (TOFF, 2012, p.253). A autora explanou ainda que:

O estilo de Debussy é acima de tudo de contenção: ele alcança o máximo de efeito emocional com o mínimo de gesto musical. Linhas de solo são construídas de pequenas células melódicas, melodias buscam inspiração no cantochão, a escala de tons inteiros e elementos orientais. [...]. Concomitantemente, a impressão do som é de natureza estática, com a harmonia funcionando de maneira não tradicional. O uso exuberante de cor é um elemento sonoro predominante (TOFF, 2012, p.253-254).

Embora Debussy abandonar a música narrativa, a evocação de imagens e movimentos oblongos sugerem uma atmosfera transponível e fantasiosa. A ambientação sugere um bosque no preguiçoso calor da tarde, no entanto, o escopo da música de Debussy encontra-se entre este ambiente e os pensamentos do fauno na écloga de Stéphane Mallarmé em que se inspirou, construído a partir de cenários sucessivos em que se projetam os desejos e sonhos do fauno (GRIFFITHS, 1998, p.10).

Com bases nesse pressuposto estilístico, é preciso que o flautista reflita e delibere sobre alguns aspectos técnicos e interpretativos que estão relacionados ao estilo musical de Debussy, tais como: timbre, vibrato e articulação, os quais melhor representarão sonoramente o ambiente e a imagética de sonhos.

1.4.1. FRASEADO E EXPRESSIVIDADE

Ao tratarmos do fraseado agregamos a ele outros dois aspectos técnicos e interpretativos: a expressividade e a articulação, como mencionada anteriormente.

Segundo Toff (2012, p.147), “há duas escolas de pensamento sobre fraseado, uma mais intuitiva e outra mais analítica”. A autora explicou que “a escola intuitiva usa o modelo verbal, igualando a função de fraseado com aquela de pontuação no idioma”. A respeito da escola analítica, Toff (2012) esclareceu que:

A segunda escola de pedagogia do fraseado é uma extensão da análise formal, que considera uma frase para ser criada em vários níveis: ataque ou articulação inicial; fórmulas rítmicas, acentos, intensidade, dinâmicas e cores, que impulsionam a frase do começo ao fim, terminações características, e finalmente, tanto silêncios internos quanto externos (TOFF, 2012, p.149).

Em vista às características segundo a escola analítica, o fraseado é definido por Debost (2002,

p.176) como sendo “uma relação entre liberdade e restrição, tensão e relaxamento, intensidade e repouso – entre tempo e espaço, e entre o som e o silêncio”. Desse modo, podemos assegurar quanto a relevância do flautista conhecer a estrutura da frase musical, o que lhe dará mais recursos para a sua interpretação criando momentos expressivos e contrastantes por meio do uso de outros aspectos técnicos e interpretativos.

Em referência ao fraseado do excerto orquestral do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, Rodrigues (2015) mencionou alguns relatos dos seus pesquisados. Em linhas gerais, alguns flautistas enfatizaram na importância de existir uma diferença de sonoridade entre os dois primeiros compassos, principalmente, em relação ao uso do vibrato, na valorização do cromatismo ou executando de maneira mais expressiva o segundo compasso. Também a dinâmica e o timbre foram mencionados, isto é, executar com uma intensidade maior e com um timbre mais próximo ao da flauta de Pá (RODRIGUES, 2015, p.52). Em corroboração a isso, tomamos a seguinte explicação de Toff (2012):

Devido a estes objetivos estéticos e técnicos, a flauta, com sua estreita gama de dinâmica, sua limitação a unidades melódicas relativamente curtas, seu ‘foco microscópico’, sua capacidade de criar nuances sutis de cor e suas afinidades para a associação da linha melódica, a faz o veículo ideal para Debussy (TOFF, 2012, p.254).

Ao examinarmos sobre o que tornou a música expressiva no novo repertório francês para flauta do final do século XIX e início do século XX, Powell (2002, p.218-219) concluiu que “como anteriormente na música francesa para flauta, uma específica qualidade sonora, o estilo de execução e a sensibilidade emocional, todos completamente em caráter francês, encontravam-se intimamente conectados”. Assim, podemos concluir sobre a existência de particularidades do emprego da flauta na música francesa desde os primórdios, devido a sua sonoridade, expressividade e sensibilidade que se aproxima da voz humana.

DISCUSSÕES

Primeiramente, podemos observar a partir desta compilação de escritos quanto a importância do excerto orquestral para flauta do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy à literatura do instrumento. Em segundo lugar, apesar da singularidade da linha melódica do tema do fauno, o solo de flauta requer do executante domínio sobre algumas competências técnicas e interpretativas, além de conhecimento estilístico da música debussyniana para a deliberação quanto à alguns aspectos interpretativos.

Em linhas gerais, a respiração revelou-se a competência técnico-interpretativa primária deste

excerto orquestral por esperar que o flautista o execute em uma única respiração, demonstrando total controle sobre a respiração, especialmente, em situações de audição. No entanto, é intrigante o fato de que Lord (1998) e Baxtresser (2008) ofereceram sugestões de lugares intermediários para respirar, enquanto Buck (2003) discutiu sobre possível estratégia de estudo relacionada ao controle do andamento. Em razão disso, podemos ser levados a questionar, em alguns momentos, sobre a real necessidade do flautista executar os quatro primeiros compassos do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy em uma única respiração em outras situações de performance musical que não a de audição, bem como o fato que isso tenha se tornado uma tradição na literatura do instrumento desde 1908 a partir do relato de Marcel Moyse.

As demais competências técnicas e interpretativas pareceram tornar-se subsumidas ao controle da respiração, isto é, a deliberação quanto aos aspectos técnicos e interpretativos relacionados à sonoridade, tempo e estilo poderão influenciar diretamente na respiração e no seu controle. Fundamentados nessas discussões, sugestões e comentários igualmente esclarecedores, foi nosso objetivo aqui discutirmos como flautistas profissionais tem encontrado soluções individuais na preparação e execução deste excerto orquestral tão desafiador.

REFERÊNCIAS

- BAXTRESSER, Jeanne. *The Orchestral Excerpts for Flute with Piano Accompaniment*. King of Prussia, Pensilvania: Theodore Press, 2008.
- BOEHM, Theobald. *The Flute and Flute Playing in Acoustical, Technical and Artistic Aspects*. MILLER, Dayton C. (Trad.). Mineola: Dover Publications, Inc. 1964.
- BUCK, Elizabeth. *The Orchestral Flute Audition: An Examination of Preparation Methods and Techniques*. Thesis (Doctoral of Musical Arts). Houston, Texas: Rice University, 2003.
- DEBOST, Michel. *The Simple Flute*. New York: Oxford University Press, 2002.
- DEBUSSY, Claude A. *Prélude à l'après-midi d'un faune*.
- FABIANI, Marco; FRIBERG, Anders. *Influence of pitch, loudness, and timbre on the perception of instrument dynamics*. In: The Journal of Acoustical Society of America, October de 2011, 130 ed.: 193-199.
- FLETCHER, Neville H. *Some Acoustical Principles of Flute Technique*. In: The Instrumentalist XXVIII (February 1974): 57-61.
- FUKS, Leonardo; FADLE, Heinz. *Wind Instruments*. In: PARNCUTT, Richard; McPHERSON, Gary E. (Ed.). *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002: 319-334.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge

Zahar Ed., 1998.

LORD, Suzanne. *The Teaching Methods of Peter Lloyd*. Dissertation (Doctor of Musical Arts). Tallahassee, Florida: The Florida State University, 1998.

McCUTCHAN, Ann. *Marcel Moyse: The voice of the flute*. Portland: Amadeus Press, 1994.

MOYSE, Marcel. *De la Sonorité: Art et Technique*. Paris: Alphonse Leduc, 1934.

PIEADADE, Acácio Tadeu de Carmargo. *A longa tarde de um fauno*. In: DAPesquisa, Vol. 3, n° 2, 01 de julho de 2009: 7.

POWELL, Ardal. *The Flute*. Yale University Press, 2002.

RODRIGUES, Juliana M. B. *Audições Orquestrais para Flauta no Brasil: um estudo sobre estratégias de preparação*. Dissertação (Mestrado em Música). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. 2015.

SEASHORE, Carl E. *Psychology of Music*. New York: McGraw-Hill Book Company Inc., 1938.

SETHARES, William A. *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale*. 2a. Madison, Wisconsin: Springer-Verlag London Limited, 2005.

SINICO CUNHA, Andre. *Ansiedade de Performance Musical: causas, sintomas e estratégias de estudantes de flauta*. Dissertação (Mestrado em Música). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2013.

TEIXEIRA, Helder. *Três pontos de articulação na flauta: reflexões fonéticas*. In: Revista Vórtex, 2014: 88-101.

TOFF, Nancy. *Monarch of the Flute: The Life of Georges Barrère*. New York: Oxford University Press, 2005.

_____. *The Flute Book*. New York: Oxford University Press, 2012.

WYE, Trevor. *Practice Books for the Flute: Tone*. Vol. 1. Novello, 1998.

Ciclo Hápticos¹

Para Quinteto de Sopros

Jorge Luiz de Lima Santos²

Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

Resumo: Memorial e partitura de *Ciclo Hápticos*, escrita em 2014 para quinteto de sopros. O memorial descreve brevemente as ferramentas metodológicas empregadas para o planejamento e criação da obra. De um lado, para produção do material melódico-harmônico foi empregado o Sistema-Gr de composição musical, desenvolvido por Carlos Almada (2014). Do outro lado, para organização formal, utilizamos o *software Partitions* - que faz parte do conjunto de programas do Parsemat, elaborado por Pauxy Gentil-Nunes (2009) – o qual informa o conjunto total de possibilidades de partições de um dado número.

Palavras-chave: Composição, Quinteto de Sopros, Processos Criativos, Partitura

Abstract: Memorial and score of *Haptic Cycle*, written in 2014 for Wind Quintet. This memorial describes briefly the two compositional and methodological tools employed on the piece. On the one hand, for the production of melodic-harmonic elements, we employed the *Gr-System* for musical composition, developed by Carlos Almada (2014). On the other hand, for the formal design, we employed the software *Partitions* - elaborated by Pauxy Gentil-Nunes (2009) –, which informs the total amount of partitions possibilities of a given number.

Keywords: Score, Composition, Creative Processes, Wind Quintet

¹ *Haptic Cycle for Wind Quintet*. Score. Submetido em: 14/08/2015. Aprovado em: 13/02/2016.

² Doutorando em Composição na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Composição Musical pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), bacharel em Violão pela UNIRIO, bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Pernambuco. Em 2014, junto com mais dois jovens compositores, estreou o “Projeto Baixo Clero: Compositores” que visa promover concertos fora do ambiente acadêmico com obras originais dos integrantes e de compositores convidados. Foi idealizador e curador da Série Prismas Musicais (2010-2013) dedicada à promoção de jovens talentos da música clássica e formação de plateia. Email: jorgelsantos02@gmail.com

O *Ciclo Hápticos (Háptico I, II e III)* para quinteto de sopros, escrito em 2014, é resultado parcial da minha dissertação de mestrado intitulada *A Textura Musical na Obra de Pierre Boulez*. Nesta peça, procurei utilizar os resultados da pesquisa e análise de três obras de Boulez afim de modelar e parametrizar as composições, fazendo uso de dois procedimentos metodológicos: o Sistema-Gr e o Parsemat.

1. Estrutura Formal

Para organização formal, utilizei o *software* Partitions (parte do conjunto de programas *Parsemat* elaborado por Pauxy Gentil-Nunes) que informa o conjunto total de possibilidades de partições do número 5 (equivalente ao quinteto para o qual se destina a obra)³, de modo a permitir a organização da forma a partir de todas as combinações particionais possíveis entre os instrumentos. Pude, assim, construir e delinear a forma (seções e subseções das peças) texturalmente, usando todas as partições (conjunto de combinações de um dado número) possíveis para essa formação, ou seja, todas as combinações instrumentais e texturais possíveis para quinteto de sopros foram empregadas. Assim, a forma foi estabelecida a partir do conjunto-léxico 5, ou seja, todas as partições possíveis nas densidades-número entre 1 e 5 (resultando num total de 18 possibilidades) Cada movimento apresenta 6 partições padrões distintas, de modo que todas as 18 fossem utilizadas no ciclo completo. A proposta foi construir texturas contrastantes, tanto dentro do próprio movimento quanto nas transições que os separam, de maneira que as mesmas funcionassem como elemento estrutural na delinação da forma, tal qual constatado nas obras analisadas.

2. Estrutura Melódico-Harmônica

Para produção do material melódico-harmônico foi empregado o Sistema-Gr de composição musical. O sistema vem sendo desenvolvido por Carlos Almada (2012; 2013; 2014) fundamentado nos princípios da variação progressiva (originalmente, *developing variation*) e da *Grundgestalt*, ambos elaborados por Arnold Schoenberg. O Sistema-Gr (de *Grundgestalt*) toma como ponto inicial a existência de relações isomórficas entre alguns elementos estruturais musicais (alturas, intervalos e durações) e o conjunto dos números inteiros. Os elementos musicais são isolados e manipulados por intermédio de operações aritméticas. Para a produção do material musical (melódico, harmônico e rítmico) da peça composta a partir de células básicas (máximo de quatro notas) extraídas das três obras de Boulez

³ No caso dessa formação, na qual os instrumentos tocam apenas linhas individuais, o número 5 corresponde de fato as partes sonoras e se relaciona, portanto, diretamente com a textura, ou seja, com a densidade-número.

analisadas, denominadas no sistema como axiomas.⁴

3. Considerações finais

A peça é dividida em três movimentos relativamente independentes, cada qual baseado em dois axiomas extraídos de três obras de Pierre Boulez. Assim, extraí excertos da *Sonatine pour flûte et piano* para *Háptico I*, de *Avant L'Artisan Furieux/Le Marteau sans Maître* para *Háptico II*, e de *Dérives 1* para *Háptico III*. O material resultante do processamento pelo Sistema-Gr serviu como esboço do conteúdo harmônico e melódico da obra. Apesar desse uso, absolutamente imperceptível mesmo para um profundo conhecedor das obras, o diálogo com as mesmas se estabelece mais nitidamente no espelhamento da forma e na tentativa de recriar em alguma medida seu caráter textural, ora mais motivico em *Háptico I*, ora mais pontilhado e irregular em *Háptico II*, ora vago e incerto em *Háptico III*. Vale ressaltar que *Hápticos II e III* foram estreadas em setembro de 2014 no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ pelo *Quinteto Brincadeira a Cinco*⁵. *Háptico I* continua, todavia, inédita.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos de L. *O Sistema-Gr de composição musical*. Disponível em: <http://grupomusmat.files.wordpress.com/2014/01/sistema-gr.pdf>. Acessado em: 01.05.2014.

_____. *O Sistema-Gr de composição musical baseada nos princípios de variação progressiva e Grundgestalt*. Música e Linguagem, Vitória, vol. 2, nº 1, p.1-16, 2013.

_____. *Um modelo analítico para variação progressiva e Grundgestalt*. In: XXII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 2012. João Pessoa. **Anais ...** João Pessoa: UFPB, 2012.

GENTIL-NUNES, Pauxy. *Análise Particional: uma mediação entre composição musical e teoria das partições*. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

SANTOS, Jorge L. L. *A Textura Musical na Obra de Pierre Boulez*. [Dissertação]. Vol.1. UFRJ, 2014.

⁴ Para detalhes sobre origem e constituição do Sistema-Gr e dos elementos conceituais, terminológicos e funcionais a ele associados, ver ALMADA (2014)

⁵ Para assistir aos vídeos da performance das obras, clicar em [Háptico II](#) e [Háptico III](#).

Ciclo Hápticos

para Quinteto de Sopros

Jorge L. Santos

Rio de Janeiro - 2014

Háptico I

(Almada N. 3)
para quinteto de sopros

A

Jorge L. Santos

Muito livremente - Lento

♩ = 60

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Horn in F

Bassoon

The first system of the musical score is for measures 1 through 4. It features five staves for the woodwind section: Flute, Oboe, Clarinet in B \flat , Horn in F, and Bassoon. The time signature is 4/4. The Flute part begins with a whole rest in measure 1, followed by a half note G \sharp 4 in measure 2, and a half note A \sharp 4 in measure 3, with a trill (tr) indicated above the final note. The Oboe, Clarinet, Horn, and Bassoon parts all play sustained whole notes. The Oboe and Clarinet parts are marked *fpp* (fortissimissimo) in measures 2 and 3. The Horn and Bassoon parts are also marked *fpp* in measures 2 and 3. The Flute part has a dynamic marking of *f* (forte) in measures 2 and 3. The system concludes with a dynamic marking of *f* in measure 4.

5

poco rall., Tempo primo

The second system of the musical score is for measures 5 through 8. It features five staves for the woodwind section. The Flute part begins with a half note G \sharp 4 in measure 5, followed by a half note A \sharp 4 in measure 6, and a half note B \sharp 4 in measure 7, with a trill (tr) indicated above the final note. The Oboe, Clarinet, Horn, and Bassoon parts all play sustained whole notes. The Oboe and Clarinet parts are marked *fpp* (fortissimissimo) in measures 5 and 6, and *p* (piano) in measures 7 and 8. The Horn and Bassoon parts are also marked *fpp* in measures 5 and 6, and *p* in measures 7 and 8. The Flute part has a dynamic marking of *f* (forte) in measures 5 and 6, and *mf* (mezzo-forte) in measures 7 and 8. The system concludes with a dynamic marking of *f* in measure 8.

9

poco rall.. Meno mosso

(tr)

pp dolce

f

p

ff

pp dolce

p

pp dolce

p

Rapido e rítmico

$\text{♩} = \text{c. } 210$

B

13

p

pp

f

pp

pp

pp

pp

pp

pp

18

26

33

f

mf

f

The musical score is written for a quintet of sopranos, consisting of five staves. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into three systems, each containing five staves. The first system starts at measure 18 and ends at measure 25. The second system starts at measure 26 and ends at measure 32. The third system starts at measure 33 and ends at measure 39. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system features a melodic line in the first staff with a series of eighth and sixteenth notes, accented, and a bass line that enters in measure 25 with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the melodic development in the first staff, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in measure 28. The third system shows a more active bass line starting in measure 33, with a forte (*f*) dynamic marking in measure 36. The score concludes with a final measure at measure 39, marked with a double bar line and a stylized flourish.

42

$\text{♩} = \text{♩}$

frullato

mp

nat.

mp

50

f

f

6

57

mf

mf

f

mf

64

gliss.

p

p

meno sempre

pp

rit..

Moderato quasi lento

7

74 **C** ♩ = 80

p espress. *legato*

80

mp *poco meno legato*

85 **poco accel. . .**

mf marcato sempre

mf marcato sempre

mf

mf

89

f cresc. sempre

f cresc. sempre

f più marcato

f più marcato

cresc. sempre

cresc. sempre

93

molto marcato *ff* *più cresc.*

molto marcato *ff*

ff *ff* *più cresc.*

ff

ff

97

molto rall.. *gliss.* *pp*

fff *fff* *pp* *gliss.* *pp*

fff *pp*

fff *gliss.* *pp*

fff *gliss.* *pp*

* Glissando curto e rápido, adaptando as diferenças para que todos cheguem juntos

Grave e espaçado

10 100 **D** ♩ = c.50

vibrato muito lento e oscilando afinação

pp *pp* *ppp* *subito* *pp*

103

portamento de voz, quase como appoggiatura

pp *pp* *ppp*

portamento de voz, quase como appoggiatura

pp *ppp*

107

pp *dolce*

pp

111

mp

mp

mp

Più mosso

12

E ♩ = c.60

114

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

120

pp *pp* *p* *dim. molto*

pp *p* *dim. molto*

pp *p* *dim. molto*

F Poco mais agitado

♩ = c. 72

13

128

mp

pp

pp

136

mp

pp

pp

14

143

f *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

149

rall. . **molto rall. .**

mf *mf* *p* *dim. molto* *mf* *p* *dim. molto* *pp* *mf* *p* *dim. molto* *pp*

Rapido e rítmico

15

G

♩=c.220

159

niente

ppp *più niente*

167

f

174

mf

182

f

190

tr~

golpe de língua
em "r" rolado - som similar ao frullato

2/4

mp

199

f

f

f

207

mf *p* *meno sempre* *pp*

gliss. *p*

mf *p*

H Moderato
♩ = c.92

216

p espress. *p espress.*

225

mp poco meno legato

230

mf

20

235

marcato sempre

f cresc. sempre

f cresc. sempre

marcato sempre

f più marcato cresc. sempre

f più marcato cresc. sempre

239

3

5/16

5/16

5/16

5/16

3/4

Deciso

I ♩ = c. 100

245

molto marcato *ff* *più cresc.*

molto marcato *ff*

ff *ff* *più cresc.*

ff

ff

251

Con fuoco

J ♩ = c.240

249

fff *fff* *ff* *mp* *mp* *mp*

(2 + 2 + 3)

255

254

(2 + 2 + 3)

ff

(3 + 2 + 2)

mp

(3 + 2 + 2)

mp

(2 + 3)

(3 + 2 + 2)

mp

(2 + 3)

(3 + 2 + 2)

mp

260

cresc. *ff* *fff* *fff*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

266

Measures 266-268 of the Adagio section. The score is in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). Measure 266 features a piano introduction with a half note G4 in the right hand and a half note F4 in the left hand. Measure 267 continues with a half note G4 in the right hand and a half note F4 in the left hand. Measure 268 is a full orchestral entry marked *fff*, featuring a piano introduction with a half note G4 in the right hand and a half note F4 in the left hand. The score includes a *Harm-* section with a piano introduction.

Prestissimo $\text{♩} = \text{c.} 132$

269

Measures 269-272 of the Prestissimo section. The score is in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). Measure 269 features a piano introduction marked *fff* with a piano introduction. Measure 270 features a piano introduction marked *sfz* with a piano introduction. Measure 271 features a piano introduction marked *sfz* with a piano introduction. Measure 272 features a piano introduction marked *sfz* with a piano introduction. The score includes a *Harm-* section with a piano introduction.

a Carlos Almada

Háptico II

(Almada N° 4)

Rápido e preciso

Jorge L. Santos
(2014)

A ♩ = c.138

♩ = ♩

Flute

Oboe

Clarinet in B♭

Horn in F

Bassoon

7

13

13

mp

mp

20

Più mosso

B $\text{♩} = c.146$

poco rit..

p non vibrato

pp

p non vibrato

dim.

f

26

f

p

30

cresc.

cresc. più

dolce

dolce

Meno mosso

40 $\text{♩} = c. 132$

ff

tr

pp

tr

pp

tr

pp

Moderato deciso

46 **poco rit.** C $\text{♩} = c. 100$

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

mp

54

mp *cresc.* *mf*

Più mosso

64

f *ff* *f* *ff* *f* *ff*

67

p *cresc.* 4

72

ff *subito* 7 *f* 4 *subito*

76 **D** ♩=c.120

The musical score is for a quintet of sopranos, indicated by the 'D' in a box and the tempo marking '♩=c.120'. The score is in 4/4 time. Measures 76-82 are marked with a large bracket on the left. Measures 83-89 are marked with a large bracket on the left. The score consists of five staves. Measures 76-82 show a melodic line in the first staff, starting with a *mf* dynamic and a *marcato* marking, and ending with a *pp* dynamic. Measures 83-89 show a melodic line in the first staff, starting with a *mf* dynamic, and ending with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

87

mf

mf

pp

p

Meno mosso

92

f

f

f

95

pp

100

molto rit..

dim. *molto* *niente*

10

104

E **Tranquilo**
♩ = c. 100

Musical score for measures 104-108. The score is for a quintet of sopros (five woodwinds). The key signature is E major (one sharp). The time signature is 4/8. The tempo is marked 'Tranquilo' with a quarter note equal to approximately 100 beats per minute. The dynamics are marked 'mp' (mezzo-piano) in measure 105. The notation includes rests for all instruments in measures 104 and 106-108, and a melodic line for the second instrument in measure 105.

109

Musical score for measures 109-113. The score is for a quintet of sopros (five woodwinds). The key signature is E major (one sharp). The time signature is 4/8. The dynamics are marked 'mp' (mezzo-piano) in measure 109, 'mf' (mezzo-forte) in measure 110, and 'pp' (pianissimo) in measures 111-113. The notation includes melodic lines for all instruments, with some instruments playing in the right hand and others in the left hand.

118

f
f
p
p
p

128

poco rit..

Mais calmo

F $\text{♩} = c.70$
legato
pp
legato
pp
legato
pp

pp
pp
pp

12

136

mf

legato

f

legato

141

f

legato

Più mosso

147

ff *sfz* *sfz* *pp*

ff *sfz* *sfz* *pp*

ff *sfz* *sfz* *f*

f

f

poco rall..

G **Rápido** $\text{♩} = \text{c. } 132$

153

f

poco rit..

14 **Meno mosso****H**

♩ = c. 92

159

f

f

f

164

cresc.

f

mf marcato

marcato

marcato

169 **poco rit.**

I **Leve**
♩ = c. 180

mf *mp* *mp* *mp* *mp*

175

p *dim.* *sempre* *dim.* *sempre* *pp* *subito*

lontano
4

Háptico III

Almada N° 5

Para Quinteto de Sopros

Molto Lento ♩ = c.40

Jorge L. Santos
(2014)

A

Flute

Oboe

Clarinet in B♭

Horn in F

Bassoon

molto legato

pp

The first system of the musical score is for measures 1 through 6. It features five staves for the woodwind section: Flute, Oboe, Clarinet in B♭, Horn in F, and Bassoon. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/2. The Flute, Oboe, and Clarinet in B♭ staves contain whole rests for all six measures. The Horn in F staff also contains whole rests. The Bassoon staff begins with a piano (*pp*) dynamic and a *molto legato* instruction. It plays a melodic line starting on G3, moving through A3, B3, C#4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, and ending on D5. The notation includes slurs and ties to indicate the legato phrasing.

7

molto legato

pp

mf

pp

pp

The second system of the musical score covers measures 7 through 12. It continues the five-staff woodwind section. Measures 7 through 11 show the Flute, Oboe, and Clarinet in B♭ staves with whole rests. The Horn in F staff also has whole rests. The Bassoon staff continues its melodic line from the previous system, maintaining the *molto legato* phrasing and *pp* dynamic. In measure 12, the Flute, Oboe, and Clarinet in B♭ staves remain at rest, while the Horn in F staff has a whole rest. The Bassoon staff concludes the phrase with a *pp* dynamic. The Oboe staff has a *mf* dynamic marking in measure 12, corresponding to a whole note G5. The system concludes with a double bar line.

20

Sheet music for 'The Rose Tree' in G major, 3/4 time. The score is for a vocal melody and piano accompaniment. The piano part features a prominent triplet in the right hand and a triplet in the left hand. The vocal melody is written in treble clef. The piano accompaniment is written in treble and bass clefs. The score includes dynamic markings: *ppp*, *mp*, and *pp*. The tempo is marked 'Allegretto'.

B Ancora Lento e Legatíssimo

26

molto legato
p

31

molto legato sempre
mf
p

35

cresc.

39

molto legato

mp

mp

mp

mp

C Più mosso e caótico

5

43

più marcato

subito *p* *cresc.*

subito *p* *cresc.*

subito *p* *cresc.*

subito *p* *cresc.*

subito *p* *cresc.*

50

mf *p*

mf *p*

mf *p*

mf *p*

mf *p*

6 57

65 *poco rall.*

D Livre/Cadência *

acorde (multifônicos)

* Cada instrumento realiza sua parte no tempo e subdivisões que desejar, a escrita é apenas uma sugestão que pode ser ou não seguida. Pensar como uma cadência ou improvisação livre

72

7

air notes

mute

mp

sfz *sfz*

cantar dentro do instrumento

This system contains measures 72 through 76. It features four staves. The first staff has a box labeled 'air notes' above a series of notes marked with 'x'. The second staff begins with a 'mute' instruction and a crescendo line starting from a mezzo-piano (*mp*) dynamic. It includes two fortissimo (*sfz*) markings. The third staff has a box labeled 'cantar dentro do instrumento' above a melodic line. The fourth staff is empty.

77

tr nat. *subito* *subito*

mute *tr*

This system contains measures 77 through 81. The first three staves are empty. The fourth staff contains a melodic line with a trill (*tr*) and a natural (*nat.*) marking, followed by two 'subito' markings. The fifth staff begins with a 'mute' instruction and ends with a trill (*tr*) marking.

83

key clicks

f *sfz*

Scherzando

E $\text{♩} = \text{c.100}$

abafar com mão

pizz.

88

pizz.

pizz.

92

Vivo e Deciso

poco rall..

F ♩ = c. 132

95

103

Meno mosso ♩ = c. 92

112

121

129

Livre

Presto

pp-subito *ff* *sfz* *sfz*

pp-subito *ff* *sfz* *sfz*

pp subito *ff* *sfz* *sfz*

pp-subito *sfz* *sfz*

pp subito *ff* *sfz* *sfz*