

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Paulo Sérgio Rosa Filho

**Nova música para saxofone no Brasil:  
dialogismo no repertório de concerto**

Prof. Dr. Oíliam Lanna  
Orientador

BELO HORIZONTE  
2020

PAULO SÉRGIO ROSA FILHO

**Nova música para saxofone no Brasil:  
dialogismo na música de concerto**

Trabalho de Dissertação submetido ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Processos Analíticos e Criativos

Orientador: Prof. Dr. Oíliam Lanna

BELO HORIZONTE  
2020

R788n Rosa Filho, Paulo Sérgio.

Nova música para saxofone no Brasil [manuscrito]: dialogismo na música de concerto / Paulo Sérgio Rosa Filho. - 2020.  
139 f., enc. : il.

Orientador: Oiliam Lanna.

Linha de pesquisa: Processos analíticos e criativos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música para saxofone. 3. Música - Análise, apreciação. 4. Composição (Música).  
I. Lanna, Oiliam. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 788.44



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Paulo Sérgio Rosa Filho**, em 11 de dezembro de 2020, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Oíliam José Lanna

Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Leonardo Pellegrim Sanchez  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Rogério Vasconcelos Barbosa  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Me. Robson Miguel Saquett Chagas  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. José Henrique Padovani Velloso  
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Jose Henrique Padovani Velloso, Professor do Magistério Superior**, em 14/12/2020, às 16:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Pellegrim Sanchez, Usuário Externo**, em 15/12/2020, às 10:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

Documento assinado eletronicamente por **Oíliam Jose Lanna, Professor do Magistério Superior**, em 15/12/2020, às 16:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do



[Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Robson Miguel Saquett Chagas, Professor do Magistério Superior**, em 15/12/2020, às 17:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Vasconcelos Barbosa, Membro**, em 15/12/2020, às 22:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0463261** e o código CRC **CA02FF4F**.

*Dedico este trabalho à memória de meu avô,  
Antônio Roque Pantano,  
que durante toda sua vida nos ensinou a tentar,  
errar e aprender.*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo incansável apoio e pelos sacrifícios durante toda minha formação musical.

Ao meu irmão, por ter sido o primeiro a me ensinar que não é da idade que se extrai sabedoria.

Aos amigos, pela preciosa companhia na imprevisível odisseia da existência.

Aos professores de saxofone ao longo da vida: Leonardo, William, Jota e Robson. Agradeço pelo aprendizado e, sobretudo, pela amizade.

A todos os professores que, de alguma forma, contribuíram para minha irrevogável paixão pelo conhecimento e pela docência.

Ao Prof. Dr. Rogério Vasconcellos, Prof. Dr. Leonardo Pellegrim e Prof. Me. Robson Saquett, pela cuidadosa leitura e pela disponibilidade à banca.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Oiliam Lanna, pela paciência inesgotável; pelo acompanhamento assíduo durante todo o percurso do mestrado; e por me ensinar a ouvir, com respeito absoluto, aquilo que se é dito.

À CAPES, pelo apoio financeiro, que viabilizou a realização desta pesquisa.

Ao Gustavo e ao Marcus, por me ajudarem a amenizar o peso da vida.

Aos familiares.

Aos professores, funcionários e amigos da Escola de Música da UFMG, por preencherem com vida o ambiente escolar.

À vida, que mesmo perante minhas lamúrias diárias, vem me concedendo a honra das danças matinais.

*Desinventar objetos. O pente, por exemplo.*

*Dar ao pente funções de não pentear.*

*Até que ele fique à disposição de ser uma begônia.*

*Ou uma gravanha.*

*Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.*

O livro das ignoranças - Manoel De Barros (1916 - 2014)



FILHO, Paulo Sérgio Rosa. **Nova Música para saxofone no Brasil: dialogismo no repertório de concerto**. 2020. 139f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

## RESUMO

Tomando como referência minha experiência anterior enquanto intérprete, pude observar, dentro do repertório brasileiro para saxofone, elementos composicionais que se apresentavam de forma recorrente em diversas obras. Partindo da possibilidade de que tal recorrência pudesse ser analisada de forma a propor relações entre o histórico do saxofone, seu desenvolvimento, o repertório tradicional e o repertório contemporâneo brasileiro, tomei como referência teórica o pensamento do autor russo Mikhail Bakhtin, no intuito de expor, a partir de conceitos como o *dialogismo*, como o saxofone e seu repertório podem ser permeados por uma dimensão extra musical. Para isso, optei pelo enfoque no repertório para saxofone solo, que foi levantado em três etapas: pela busca em meu acervo pessoal; pela consulta à biblioteca da Escola de Música da UFMG; e, por último, através de questionário enviado a 28 professores de saxofone no ensino superior. Realizado o levantamento, selecionamos as obras para análise levando em consideração dois fatores: a recorrência da citação das obras nas respostas do questionário e a diversidade de materiais e técnicas composicionais empregadas. A partir das obras selecionadas, foi possível apresentar, em cada caso particular, como o processo composicional se relaciona com questões externas ao texto musical. Por último, trago reflexões sobre duas obras minhas, compostas durante o percurso do mestrado, no intuito de descrever, desta vez da perspectiva de compositor, o compor enquanto processo constantemente perpassado por diversos enunciados no emaranhado do diálogo.

**Palavras-chave:** saxofone, dialogismo, música brasileira contemporânea.

FILHO, Paulo Sérgio Rosa. **Nova Música para saxofone no Brasil: dialogismo no repertório de concerto.** 2020. 139f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

### ABSTRACT

Taking as a reference my previous experience as a performer, I was able to observe, within the Brazilian repertoire for saxophone, compositional elements that were presented in a recurring way in several works. Starting from the possibility that such recurrence could be analyzed in order to propose relationships between the history of the saxophone, its development, the traditional repertoire and the contemporary Brazilian repertoire, I took as a theoretical reference the thought of the Russian author Mikhail Bakhtin, in order to expose, from concepts such as *dialogism*, such as the saxophone and its repertoire, they can be permeated by an extra musical dimension. For this, I chose to focus on the solo saxophone repertoire, which was raised in three stages: by searching on my personal collection; by consulting the library of the UFMG School of Music; and, finally, through a questionnaire sent to 28 saxophone teachers in higher education. Once the survey was carried out, we selected the works for analysis taking into account two factors: the recurrence of the works' citation in the questionnaire responses and the diversity of materials and compositional techniques used. From the selected works, it was possible to present, in each particular case, how the compositional process relates to issues external to the musical text. Finally, I bring reflections on two of my works, composed during the course of the master's degree, in order to describe, this time from the perspective of the composer, composing as a process constantly pervaded by several statements in the tangle of dialogue.

**Keywords:** saxophone, dialogism, Brazilian contemporary music.

## ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1: FANTASIE SUR UN THEME ORIGINAL, DE JULES DEMERSEMAN	54
FIGURA 2: IMPROVISATION I, DE RYO NODA	57
FIGURA 3: PAISAGEM SONORA Nº 6, DE RODRIGO LIMA	57
FIGURA 4: A SOLIDÃO ECOA EM NOITES CALMAS, DE RAFAEL FELÍCIO	58
FIGURA 5: A SOLIDÃO ECOA EM NOITES CALMAS	66
FIGURA 6: GLISSANDO DE PALHETA	66
FIGURA 7: GLISSANDO DE PALHETA	67
FIGURA 8: GLISSANDO DE PALHETA	67
FIGURA 9: GLISSANDO DE PALHETA	67
FIGURA 10: GLISSANDO DE PALHETA	67
FIGURA 11: UTILIZAÇÃO DE SOM EÓLIO	68
FIGURA 12: UTILIZAÇÃO DE SOM EÓLIO	68
FIGURA 13: SERESTA Nº 2	72
FIGURA 14: SERESTA Nº 2	72
FIGURA 15: SERESTA Nº 2	73
FIGURA 16: PADRÃO RÍTMICO EM SERESTA Nº 2	74
FIGURA 17: PADRÃO RÍTMICO EM SERESTA Nº 2	74
FIGURA 18: RECORRÊNCIA DA ACENTUAÇÃO NA NOTA FÁ	75
FIGURA 19: PAISAGEM SONORA Nº 6	78
FIGURA 20: GRUPO DE NOTAS DA PRIMEIRA SEÇÃO	78
FIGURA 21: PAISAGEM SONORA Nº 6	78

FIGURA 22: TESSITURA E EXPLORAÇÃO DE DINÂMICAS	79
FIGURA 23: SLAP TONGUE	79
FIGURA 24: INSCRIÇÃO "COM SWING DE JAZZ"	80
FIGURA 25: FRULATO	81
FIGURA 26: FRULATO, MULTIFÔNICO E QUIÁLTERAS	81
FIGURA 27: ANÁLISE INTERVALAR	86
FIGURA 28: CÉLULA INTERVALAR [0,1,4]	86
FIGURA 29: UTILIZAÇÃO DO REGISTRO SUPERAGUDO	87
FIGURA 30: PARTITURA GRÁFICA DE "ARAPUCA"	92
FIGURA 31: ARDUÍNO, BOTÕES E BATERIA ACOPLADOS AO SAXOFONE SOPRANO	94
FIGURA 32: BULA DE "ARAPUCA"	96
FIGURA 33: DENSITY 21.5, DE EDGARD VARÈSE	102
FIGURA 34: DENSITY 21.5, DE EDGARD VARÈSE	102
FIGURA 35: DENSITY 21.5, DE EDGARD VARÈSE	103
FIGURA 36: DENSITY 21.5, DE EDGARD VARÈSE	103
FIGURA 37: NÃO SEI QUANTAS ALMAS TENHO	104
FIGURA 38: QUIÁLTERA DE NOVE NOTAS	104
FIGURA 39: VARIAÇÃO DA QUIÁLTERA DE NOVE NOTAS	105
FIGURA 40: QUIÁLTERA DE SETE NOTAS	105
FIGURA 41: VARIAÇÃO DA QUIÁLTERA DE SETE NOTAS	105
FIGURA 42: VARIAÇÃO DA QUIÁLTERA DE SETE NOTAS	106
FIGURA 43: GRUPO DE NOTAS REPETIDAS	106
FIGURA 44: TRECHO FINAL DE "NÃO SEI QUANTAS ALMAS TENHO"	107

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1: INSTRUMENTAÇÃO UTILIZADA NO REPERTÓRIO LEVANTADO	62
GRÁFICO 2: OBRAS PARA SAXOFONE SOLO - RECORRÊNCIA NO QUESTIONÁRIO	63

## ÍNDICE DE TABELAS

TABELA 1: OBRAS PARA SAXOFONE SOLO DE COMPOSITORES BRASILEIROS

60

## **SUMÁRIO**

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1 - HISTÓRICO E CONTEXTUALIZAÇÃO</b>	<b>16</b>
1.1 O saxofone no século XIX	17
1.2 O saxofone na primeira metade do século XX	21
1.3 O saxofone no Brasil: da chegada ao ingresso na academia	27
1.4 As pesquisas sobre o saxofone na música brasileira	33
<b>CAPÍTULO 2 - O PENSAMENTO BAKHTINIANO COMO FERRAMENTA PARA A ANÁLISE MUSICAL</b>	<b>34</b>
2.1 Percurso histórico da análise musical como disciplina isolada	34
2.2 As diversas possibilidades do olhar sobre um objeto musical: música e linguística	37
2.3 O pensamento bakhtiniano no contexto analítico-musical e a abordagem do repertório para saxofone a partir do conceito de dialogismo	41
<b>CAPÍTULO 3 – O REPERTÓRIO TRADICIONAL PARA SAXOFONE</b>	<b>50</b>
3.1 Os recursos técnicos e o repertório tradicional para saxofone	51
3.1 Reverberações do repertório tradicional na música contemporânea brasileira	56
<b>CAPÍTULO 4 – LEVANTAMENTO, SELEÇÃO E ANÁLISE DAS OBRAS</b>	<b>59</b>
4.1 A solidão ecoa em noites calmas (2017), de Rafael Felício	63
4.1.1 Introdução	63
4.1.2 A solidão ecoa em noites calmas: análise e comentários sobre o processo colaborativo compositor - intérprete	64
4.2 Seresta nº 2 (2001), de Liduíno Pitombeira	70
4.2.1 Introdução	70

4.2.2 Seresta nº 2, op. 59a: diálogos entre a música popular brasileira e o repertório de concerto	71
<b>4.3 Paisagem Sonora nº6 (2006), de Rodrigo Lima</b>	<b>75</b>
4.3.1 Introdução	75
4.3.2 Paisagem Sonora nº6, de Rodrigo Lima: análise e comentários sobre o processo criativo e sua dimensão dialógica	76
<b>4.4 Fantasia Sul América (1983), de Cláudio Santoro</b>	<b>82</b>
4.4.1 Introdução	82
4.4.2 Fantasia Sul América (1983), para saxofone solo: serialismo e o processo de transcrição no repertório para saxofone solo	83
<b>CAPÍTULO 5 – EXPERIMENTAÇÕES PRÁTICAS DO PROCESSO CRIATIVO E SUA DIMENSÃO DIALÓGICA</b>	<b>89</b>
<b>5.1 Arapuca, para saxofone soprano, live electronics e vídeo</b>	<b>89</b>
<b>5.2 Não sei quantas almas tenho (2020), para saxofone soprano solo</b>	<b>99</b>
<b>6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>109</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>110</b>
<b>ANEXO A – Partitura de “A solidão ecoa em noites calmas”, de Rafael Felício</b>	<b>113</b>
<b>ANEXO B – Partitura de “Seresta nº 2”, de Liduíno Pitombeira</b>	<b>120</b>
<b>ANEXO C - Partitura de “Paisagem Sonora nº 6”, de Rodrigo Lima</b>	<b>127</b>
<b>ANEXO D – Partitura de “Fantasia Sul América”, de Cláudio Santoro</b>	<b>131</b>
<b>ANEXO E – Partitura de “Arapuca”, de Paulo Rosa</b>	<b>134</b>
<b>ANEXO F – Partitura de “Não sei quantas almas tenho”, de Paulo Rosa</b>	<b>136</b>



## INTRODUÇÃO

Existem inúmeras maneiras de olhar para uma obra musical. Analisar música é, antes de qualquer coisa, lançar olhar sobre aquilo que se enxerga na superfície e tentar buscar, mediante os recursos disponíveis, a camada não superficial de elementos que a constituem. Entretanto, o analista sempre irá se valer de um ou outro recurso para se aproximar do objeto musical. Há, por exemplo, o analista que é também instrumentista e executa a obra referida, tendo com ela a proximidade da interpretação. Há o analista que aborda o texto musical da perspectiva de sua gênese, do processo composicional, de suas técnicas e estruturas. Há, também, aquele que interessar-se-á pelos diversos aspectos históricos, por vezes chamados extra musicais, que formam o contexto da criação musical.

Pode-se dizer que, para este trabalho, houve um pouco de inquietação sobre tudo. Enquanto saxofonista, sempre me coloquei disposto a compreender o que quer que estivesse tocando, como o *sommelier* que, antes de discorrer sobre uma bebida, tenta buscar suas principais características, dados sobre sua produção, matéria prima etc. Como compositor aventureiro, procurei compreender os diversos elementos que constituem o fazer composicional, não apenas no repertório para saxofone, mas em qualquer material que saltasse os olhos. Descobri muito cedo que ambas as práticas são, inevitavelmente, circundadas por elementos que extrapolam o texto musical, o que trouxe à tona o interesse pelo histórico, pelo contextual.

Foi a partir da busca pelas possíveis camadas que formam uma obra musical que me saltou aos olhos outra possibilidade: há, sem dúvidas, elementos extra musicais que circundam o processo criativo. Porém, seria possível traçar, a partir desta perspectiva, relações que corroborassem a relevância de uma análise extra textual para a compreensão do processo composicional? Ou, mais ainda, seria possível apontar, dentro do texto musical, sinais que concordem com as relações propostas?

No intuito de encontrar soluções para as questões anteriores, tive contato, ainda na graduação, com a abordagem dialógica da análise musical, respaldada, sobretudo, no pensamento do autor russo Mikhail Bakhtin, especialmente suas reflexões sobre as relações entre enunciados no discurso. Para Bakhtin, “o falante não é um Adão bíblico, só relacionado

com objetos virgens ainda não nomeados, aos quais se dá nome pela primeira vez.”<sup>1</sup> Ou seja, o pensador admite como prerrogativa o fato de que, numa existência humana onde o ser é antecedido e sucedido por outros seres, não existe palavra virgem, neutra de sentidos e de direção. Todo enunciado faz parte, de alguma forma, do emaranhado de significações que compõe o discurso. E, neste caso, inclui-se o discurso musical, pois também os enunciados musicais são repletos de signos, de sentido e dialogam a todo momento com o pretérito e com o porvir.

Iniciadas as reflexões sobre a dimensão dialógica dos enunciados musicais, pude inserir, nestas reflexões, o saxofone enquanto elemento central de interesse. Há, na história do saxofone, um percurso sinuoso que fez deste instrumento um dos mais versáteis da atualidade, sendo encontrado em inúmeras esferas do fazer musical. Por conta disso, é possível notar, quando da utilização do saxofone na música de concerto, muitos elementos que fazem alusão, por exemplo, à sua presença na música popular, em especial no jazz e na música popular brasileira. A princípio, não haveria nisso nada de espetacular, não fosse pela recorrência. Ou seja, o saxofone é tão constantemente utilizado em referência ou como parte dos elementos composicionais que fazem alusão à música popular que sua relação com estes gêneros é quase parte de seu vocabulário.

Esta constatação serviu de estopim para outra pergunta. Não sendo o vocabulário da utilização do saxofone na música de concerto apenas sua relação com a música popular, quais seriam, então, e como ocorrem outros elementos que, pela recorrência, podem ser compreendidos como algo além da coincidência ou da influência, mas como estruturas idiomáticas?

Propostas as provocações iniciais, iniciei o trabalho de pesquisa pela redação do **primeiro capítulo**, que consiste em traçar um percurso histórico para o saxofone em algumas etapas. Primeiro, a partir de sua invenção e popularização; segundo, através de sua chegada no Brasil, percorrendo até o momento do ingresso do saxofone na academia; e, por último, buscando demonstrar algo sobre o estado-da-arte sobre as pesquisas acadêmicas que abordam o saxofone na música brasileira.

No **segundo capítulo**, me dediquei à revisão bibliográfica referencial para a análise, essencialmente composta por escritos atribuídos ao Círculo de Bakhtin. Para alcançar uma linha de pensamento que justificasse a abordagem analítica a partir da perspectiva dialógica,

---

<sup>1</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016.

procurei expor um breve histórico da análise musical enquanto disciplina isolada, ressaltando as diversas abordagens relacionadas às teorias linguísticas que despontaram ao longo do século XX.

No **terceiro capítulo**, proponho uma perspectiva distante da usual sobre o conceito de repertório tradicional, sob a justificativa de que, para o saxofone, enquanto instrumento surgido durante o século XIX e que atinge a maturidade de seu reconhecimento na música de concerto europeia do século XX, o sentido de tradicional está naquelas obras do repertório que contribuíram para o estabelecimento do saxofone e seu desenvolvimento pedagógico, e muito menos em relação a um repertório de estética semelhante à tradição musical clássico-romântica.

Apresentada a argumentação reflexiva que alicerça o texto, apresento, no **quarto capítulo**, a análise de algumas obras do repertório brasileiro para saxofone solo, no intuito de demonstrar aspectos dialógicos em sua constituição e concepção. Para isso, realizei um levantamento do repertório solo em três fases: a primeira, através da busca em meu acervo pessoal; a segunda, através da consulta ao acervo da Biblioteca da Escola de Música da UFMG; e, por último, através da aplicação de um questionário, enviado a 28 professores de saxofone do ensino superior brasileiro. Após o levantamento, foram selecionadas 4 obras para análise. Para isso, utilizamos os seguintes critérios: a recorrência da menção a determinada obra nas respostas do questionário; e a diversidade dos materiais e técnicas composicionais empregados.

Por último, no **quinto capítulo**, tratei do processo composicional mas, desta vez, da perspectiva do compositor. Na redação deste capítulo, procurei demonstrar como o processo é constantemente perpassado por outros enunciados e que, ainda que não demonstrados de maneira despida no texto musical, contribuem para sua concepção. As duas peças abordadas, elaboradas durante o percurso do mestrado, encontram-se disponíveis em anexo a esta pesquisa.

Sobretudo, vale ressaltar, o esforço desta pesquisa não está em buscar justificativa para uma análise que ignora ou desconsidera o texto musical, mas que, pelo contrário, tenta compreendê-lo em diversos níveis de profundidade, conferindo, assim, aos símbolos de uma partitura, uma significação discursivo-musical. Ou, como diria Manoel Barros, *desinventar objetos*.

## CAPÍTULO 1 - HISTÓRICO E CONTEXTUALIZAÇÃO

Quando comparado a outros instrumentos da música de concerto, o saxofone é muito jovem. Por essa razão, inclusive, ocorre com ele algo bastante incomum quando tratamos dos estudos sobre instrumentos musicais: data de invenção. Não só data de invenção, mas também data de patente e muitos outros registros de como aconteceu o processo de concepção do saxofone pelo belga Antoine Joseph Sax na primeira metade do século XIX. Inventado na primeira metade do século XIX<sup>2</sup> e patenteado em 1846, o saxofone tem menos de dois séculos de existência e, nos dias de hoje, é um instrumento amplamente difundido, fato este que se deve em grande parte à sua utilização em diversos estilos da música popular.

No Brasil, o saxofone encontra-se comumente presente em gêneros da música popular e nas práticas de bandas, desde o século XIX. Todavia, há uma escassez de registros históricos que possam demonstrar um panorama dos primórdios da chegada do instrumento em território nacional, especialmente quando se diz respeito a partituras editadas para saxofone ou que o incluísse em sua formação, ainda que seja possível encontrar textos jornalísticos ou mesmo menções em outros veículos de imprensa sobre a presença do saxofone em apresentações musicais (CARVALHO, 2015).

Há, ainda, o trajeto particular - ainda que não alheio aos outros aspectos anteriormente citados - do ensino e da pesquisa envolvendo o saxofone no Brasil. Sobre o ensino, muito do que se tem a dizer está relacionado às raízes do ensino do saxofone na Europa, bem como seu desenvolvimento estrutural. A respeito da inserção do saxofone na academia, há, dentre outros diversos fatores, a notada influência da trajetória de Dilson Florêncio, renomado saxofonista e professor brasileiro.

Portanto, neste capítulo, iremos nos ater aos aspectos históricos que dizem respeito ao saxofone em seu contexto histórico geral: sobre a criação, a divulgação e o desenvolvimento do instrumento na Europa; sobre o percurso do saxofone no cenário musical brasileiro, bem como saxofonistas de destaque; e, por último, sobre o ensino e a inserção do saxofone no contexto acadêmico, tratando também sobre as pesquisas acadêmicas envolvendo o este instrumento.

---

<sup>2</sup>Há uma imprecisão quanto a data de invenção do saxofone. Isso porque os registros oficiais demonstram apenas datas para a exibição do instrumento. CARVALHO (2015) cita uma exibição pública em 1839, e PINTO (2005) aponta a fatídica exibição com a presença do compositor Hector Berlioz, em 1842.

## 1.1 O saxofone no século XIX

O saxofone é um instrumento da família das madeiras. Tal classificação se dá principalmente por conta do sistema de vedação, que consiste em furos realizados ao longo de um tubo, que são tampados por chaves e tornam as alturas das notas mais graves ou mais agudas, conforme o músico abre ou fecha as chaves. Além disso, possui uma palheta que vibra e transmite a vibração sonora para o corpo do instrumento, que a amplifica. Este é o mesmo processo de funcionamento básico de todos os outros instrumentos da família das madeiras.<sup>3</sup> Porém, o saxofone conta com duas características que o diferem dos seus familiares mais próximos: a produção do seu corpo em metal e a conicidade do tubo. Estes dois fatores estão presentes em outros instrumentos de madeira modernos, mas não juntos. Como resultado destas características, obtém-se um instrumento com a versatilidade das madeiras, mas com a capacidade de projeção da família dos metais.

Concebido inicialmente como instrumento para bandas de música, o saxofone deveria, a princípio, preencher a lacuna de um instrumento da família das madeiras, com timbre versátil, mas com a projeção de um instrumento da família dos metais, suprimindo as necessidades das bandas de música, como aponta a curiosa fala do próprio Adolphe Sax, em fala traduzida por CARVALHO (2015):

“Sabemos que, em geral, a sonoridade dos instrumentos de sopro é forte demais ou fraca demais, uma ou outra dessas falhas é especialmente perceptível nos baixos. O oficleide, por exemplo, que reforça os trombones, produz um som tão desagradável que deve ser mantido fora das salas de ressonantes, devido a sua incapacidade de tocar suavemente. O fagote, ao contrário, tem um som tão fraco que ele só pode ser usado para partes de acompanhamento e recheio; para efeitos de forte específicos de orquestração ele é praticamente inútil. Devemos notar que o fagote é o único instrumento deste tipo que se mistura bem com instrumentos de corda.” (P. 25 e 26)

Inicialmente, o saxofone obteve espaço primeiro em bandas de música na França, sendo empregado, posteriormente, em toda a Europa. Sobre este sucesso, podemos dizer que a admissão do saxofone pelos grupos musicais deve-se, muito provavelmente, não apenas às suas características sonoras, mas também ao contexto político-social em que ele surge, como aponta CARVALHO (2015):

Para compor este cenário de forma sintética, devemos primeiro ter em mente que havia uma forte competição entre as bandas militares da Europa, bastante acirrada por ambições artísticas e nacionalistas; Inglaterra,

---

<sup>3</sup> BAINES, Anthony. *Woodwind Instruments and Their History*. 3ª edição. New York: Dover Publications, 1991.

Alemanha, França e Itália disputavam o primeiro lugar na corrida do progresso da música, no aprimoramento da mecânica, afinação e eficiência de instrumentos antigos, na introdução de novos instrumentos, e na solução dos problemas acústicos de equilíbrio e projeção em execuções ao ar livre. (p. 25)

Junto ao aparecimento do saxofone e sua inserção no contexto musical europeu do século XIX, há o desenvolvimento do repertório e do ensino do instrumento. Sobre o repertório, as primeiras iniciativas para que fossem criadas e publicadas obras foram do próprio inventor, Adolphe Sax. Reconhecendo a importância dessas ações para que o instrumento se consolidasse como algo novo e singular, e não um desenvolvimento da família dos clarinetes, Adolphe Sax cria sua própria editora de partituras para trabalhar junto a compositores:

“Adolphe Sax percebeu que o saxofone precisava de um repertório considerável para que resistisse às ações do tempo e superasse os desafios de ser um instrumento jovem em um mundo musical estabelecido. Ele se esforçou para garantir que uma coleção de repertório se viabilizasse, criando uma editora de partituras que existiu entre 1850 e 1870. Foram sete compositores que inicialmente escreveram obras para saxofone e piano. Os quatro compositores que tornaram-se conhecidos por suas obras foram o renomado *cornetista* Joseph Arban, o eminente flautista Jules Demersseman, o clarinetista virtuoso Hyacinthe Klosé e Jean-Baptiste Singelée.” (DE VILLIERS, p. 24 e 25, tradução própria<sup>4</sup>.)

DE VILLIERS (2014) aponta, ainda, a utilização destas obras como peças de concurso, e também para o ingresso no *Conservatório de Paris*. Além disso, trata do preconceito inicial referente ao ensino do saxofone e seu repertório. Segundo o autor, a invenção de Adolphe Sax era vista como limitada e como um instrumento fácil de se dominar. DE VILLIERS justifica que, apesar da qualidade da invenção de Adolphe Sax e da boa perspectiva sobre as exposições públicas, as obras do repertório inicial não demonstravam as qualidades do saxofone de forma ampla. Aliado a isto, está o fato de que os instrumentistas, ao que tudo indica, não dominavam bem as técnicas do saxofone, fazendo com que o instrumento soasse limitado e fácil.

---

<sup>4</sup> “Adolphe Sax realised that the saxophone needed a substantial repertory to stand the test of time and overcome the challenges of an infant musical instrument in an established musical world. He worked to ensure that a collection of repertory could be made possible by creating a sheet music publishing house which existed from the 1850s to the 1870s. There were seven initial composers that wrote works for the saxophone and piano. The four composers who became well-known for their contributions were the renowned cornet player, Joseph Arban, the eminent flautist Jules Demersseman, clarinet virtuoso Hyacinthe Klosé and Jean-Baptiste Singelée.”

No que tange a pedagogia, LEVINSKY (1997) traça um panorama bastante detalhado sobre os métodos de saxofone entre os anos de 1846 e 1946<sup>5</sup>, o qual CARVALHO (2015) visita em seu trabalho. Segundo LEVINSKY, os três primeiros métodos para saxofone foram escritos entre 1840 e 1846, sendo eles o *Méthode complete e raisonée de saxophone*, de George Kastner; o *Méthode complete de saxophone*, de Jean François Barthelemy Cokken; e o *Méthode elementaire de saxophone*, de Hartmann. (LEVINSKY, 1997 apud. CARVALHO, 2015). Dentre os três, o método de George Kastner, de 1846, tem especial relevância, especialmente por ter sido escrito em colaboração com o próprio Adolphe Sax.

Outra curiosa característica sobre o ensino do saxofone diz respeito aos membros de sua família. Apesar das muitas mudanças em relação à tabela apresentada por KASTNER (1846), já naquele ano o método de COKKEN (1846) indicava a utilização dos saxofones em Mib, alto ou barítono (CARVALHO, p. 85). Sobre isso, DE VILLIERS diz que uma das possíveis razões para a predileção do ensino do saxofone alto em relação aos outros membros da família do saxofone se dá, especialmente, por conta do contrastante desenvolvimento do repertório para este instrumento em relação a seus familiares:

“Esta dissertação trata do saxofone alto como o principal instrumento de concerto, mas Sax e muitos outros tinham uma ideia muito mais ampla do repertório que podia ser tocado em todos os tipos de saxofone. Desde o início do saxofone, houve muitas tentativas de ampliar o repertório para incluir todos os outros saxofones que Adolphe Sax projetou. Exemplos notáveis incluem o *Solo Premier*, de Demersseman, e o *6º Solo de Concerto*, de Singelée, que foram escritos para saxofone tenor. O *7º Solo de Concerto*, de Singelée, foi escrito para saxofone barítono e suas duas *Fantaisies* são para saxofone soprano (Ingham 1999: 53). Em minha opinião, a falta de quantidade e qualidade nestas obras limitou muito a expansão posterior do repertório do saxofone clássico para apenas o saxofone alto. Embora existam exceções notáveis, como a *Fantasia para saxofone soprano* (1948), de Villa-Lobos, não há muitas obras originais de alta qualidade que se adequem às características do tenor e do barítono para marcar presença no repertório para saxofone de concerto. Esperançosamente, em um futuro próximo o repertório para esses instrumentos pode se expandir, mas a tendência tem sido escrever para o saxofone alto, no que diz respeito ao repertório de

---

<sup>5</sup> An analysis and comparison of early saxophone methods published between 1846-1946.

música clássica, uma vez que as pesquisas têm mostrado que este é o preferido como instrumento solista.” (P. 26 e 27, tradução própria<sup>6</sup>.)

As próximas iniciativas notáveis no sentido da pedagogia do instrumento se dariam após algum tempo. Em 1867, Louis-Adolphe Mayeur, notável músico belga, de habilidades virtuosas ao saxofone e também em outros instrumentos<sup>7</sup>, apresenta o seu *Grande méthode complète de Saxophone*. Com uma considerável riqueza de detalhes no conteúdo apresentado, traz informações de extrema relevância, como, por exemplo, as que dizem respeito às mudanças estruturais pelas quais o saxofone havia passado nas últimas décadas desde sua invenção. É, inclusive, a partir destas informações que CARVALHO (2015) confronta a afirmação de HEMKE (1975), de que até o ano de 1898, o saxofone chegava apenas até a nota Si grave, o que vai de encontro à informação presente no método de Mayeur. Considerando a morte de Mayeur em 1894, e o fato de que, na ampliação de seu método em 1896, já constavam afirmações sobre a extensão do saxofone que divergem do proposto por HEMKE. A julgar pelas afirmações de Mayeur, constatamos que a extensão do saxofone já era muito próxima da atual, compreendendo do Sib grave, abaixo da pauta, ao Fá agudo, acima da pauta.<sup>8</sup>

O conjunto de informações até aqui exposto nos permite observar, de forma muito sucinta, como se deu a inserção do saxofone nas práticas musicais europeias do século XIX, especialmente nas bandas musicais, tratando também sobre a produção de repertório, fortemente incentivada por Adolphe Sax, bem como o desenvolvimento inicial da pedagogia, através dos métodos abordados. O que fica claro, sobretudo, é que o saxofone buscava ocupar seu espaço como instrumento solista, consolidar-se no cenário musical europeu e deixar de

---

<sup>6</sup> “This dissertation concerns itself with the alto saxophone as the main concert instrument, but Sax and many others had a much broader idea of the repertory that could be played on all the of the saxophone. From the commencement of the saxophone there were many attempts to broaden the repertory to include all the other saxophones that Adolphe Sax designed. Notable examples include Demersseman’s Premier solo and Singelée’s 6e solo de concert that were written for tenor saxophone. Singelée’s 7e solo de concert was written for baritone saxophone and his two Fantaisies are for soprano saxophone (Ingham 1999: 53). It is my opinion that the lack of quantity and quality in these works severely limited much of the future expansion of the classical saxophone repertory to the alto saxophone. Although notable exceptions do exist, like the Villa-Lobos Fantasia (1948) for soprano saxophone, there are not many original works of high quality which suit the tone of the tenor and baritone to gain a presence in the concert saxophone repertory. Hopefully, in the near future the repertoire for these instruments can expand, but the trend has mostly been to write for the alto saxophone regarding the classical music repertory, since research has so far shown the instrument to be the preferred solo instrument.”

<sup>7</sup> Mayeur foi aluno de Adolphe Sax e um dos primeiros virtuosos do saxofone. Era clarinetista principal e clarinete baixo da Ópera de Paris e da Ópera de Bruxelas.

<sup>8</sup> A referida extensão diz respeito às notas como escritas para o saxofone, e não em som real.



lado o status de instrumento jovem, comumente taxado como fácil ou tecnicamente restrito, para figurar entre os expoentes da música de concerto do século XIX.

## 1.2 O saxofone na primeira metade do século XX

A invenção do saxofone coincidiu com diversos fatores que influenciaram não só as práticas musicais da segunda metade do século XIX, mas o modo de vida da sociedade como um todo. Há de se levar em consideração, por exemplo, o crescente desenvolvimento tecnológico e industrial durante o período, principalmente em relação à utilização de combustíveis fósseis e às novas possibilidades envolvendo o manejo do aço. Neste mesmo cenário, ocorrem diversas práticas artísticas que dialogam com o novo ritmo adotado pela sociedade urbana e pelas estéticas que se alastram nos centros urbanos. Iremos nos ater apenas ao fazer musical, especialmente àquilo que envolve a utilização do saxofone.

O afloramento do jazz enquanto manifestação cultural acontece num momento muito próximo ao desenvolvimento do saxofone. Segundo HOBBSAWM, em seu livro “A história social do jazz” (1989):

“No swing, e especialmente no início do período moderno, o sax realmente se tornou o instrumento central do jazz, quase substituindo a clarineta e até mesmo forçando os outros metais para um papel de segundo plano. Isso certamente aconteceu por que eles se prestavam a um virtuosismo técnico justificado musicalmente: eles representavam as cordas no jazz.” (p. 135)

O virtuosismo mencionado por HOBBSAWN acaba dando ao saxofone o papel de protagonismo não só no jazz, mas também garantindo sua participação em obras orquestrais, onde os compositores passaram a utilizar o instrumento como referência à música popular.<sup>9</sup> Fato é que, no início do século XX, poucos compositores se propuseram a utilizar o saxofone como parte da instrumentação de suas obras, como aponta KOEHLIN (1954):

“Os instrumentos inventados por Adolphe Sax são bem conhecidos hoje, mas (lamentavelmente) as orquestras sinfônicas não os usam fluentemente ainda (exceto a tuba). Estes instrumentos são o saxofone e o saxhorn. (p.96)

Na orquestra, por exemplo, foi explorado por poucos compositores, como Heitor Villa-Lobos e George Gershwin, principalmente pela relação estabelecida entre a utilização do saxofone no jazz e na música popular brasileira, como aponta KOEHLIN:

---

<sup>9</sup> GERSHWIN, George. “*Rhapsody in Blue*” (1924) e “*An american in Paris*” (1928), são dois excelentes exemplos da utilização do saxofone como um instrumento jazzístico dentro da orquestra.

Nos últimos anos, o jazz ressuscitou o saxofone; também, para algumas pessoas, o instrumento parece inseparável do gênero "light music"; mas por outro lado, muitos jovens compositores (desde 1918) tomaram simpatia pelos sons revelados a eles pelas orquestras negras, e especialmente pelo saxofone, cujos recursos preciosos entenderam perfeitamente, de modo que sua "ressurreição" parece estar em andamento, e que hoje o fato de escrever uma obra sinfônica com uma parte de saxofone deixou de ser um obstáculo à sua execução." (p.96)

Todavia, a pequena participação do saxofone na música orquestral do início do século XX deve-se, em parte, à já citada escassez de obras para saxofone, além de diversas lacunas no ensino.<sup>10</sup> Mas há, sobretudo, alguns pontos que demonstram a construção de significado do saxofone enquanto instrumento profanador e imoral, o que o afastaria ainda mais dos ambientes da música de concerto, como relata DE VILLIERS, em uma citação de 1917 a respeito da popularização do saxofone no início do século XX nos Estados Unidos da América:

“Nenhum outro instrumento pode ser tão imoral. O saxofone é gutural, selvagem, ofegante e de baixo apelo. A imoralidade abstrata do saxofone é apenas um exemplo do poder que o pecado dourado tem no momento sobre mentes ingênuas. Medidas severas devem, mais cedo ou mais tarde, ser tomadas sobre a questão da nossa música dançante e aplicadas proibindo o uso do saxofone neste contexto ou obrigando os músicos a tocá-lo de outra maneira.” (EVANS, 2013 apud. DE VILLIERS, 2014, tradução própria<sup>11</sup>).

Em seu trabalho, DE VILLIERS aponta diversos outros indicativos do rebaixamento moral sofrido pelo saxofone nos E.U.A. durante este período, porém complementa a hipótese com um fator muito relevante. Durante a década de 1890, surge a primeira fábrica estadunidense para a produção de saxofones. A partir do conhecimento de Edward Lefebre e do apoio estrutural da empresa C.G. Conn, os E.U.A. começaram a produzir saxofones de excelente qualidade, competindo e, segundo o autor, muitas vezes superando a qualidade dos instrumentos produzidos, àquela época, pelas fábricas europeias. Tal iniciativa surtiu um efeito imediato em relação ao instrumento, especialmente pelo barateamento decorrente da produção em território nacional. A exemplo disso, DE VILLIERS diz que, usualmente, Edward Lefebre teria de pagar cerca de US\$150 por um saxofone importado de Paris, enquanto

---

<sup>10</sup> Um fato muito representativo sobre as lacunas no ensino do saxofone na Europa no século XIX diz respeito à presença do saxofone no Conservatório de Paris. Após Adolphe Sax lecionar na instituição de 1858 a 1870, o curso foi fechado, sendo reaberto apenas em 1942, já com Marcel Mule.

<sup>11</sup>“No other musical instrument can be so immoral. The saxophone is guttural, savage, panting and low in its appeal. The abstract immorality of the saxophone is but an example of the power that gilded sin has for the moment over thoughtless minds. Some severe action must sooner or later be taken upon the matter of our dance music and measures enforced prohibiting the use of the saxophone in this connection or compelling musicians to play it in another fashion.”

um saxofone de qualidade superior, mas produzido pela C.G. Conn poderia ser comprado pela quantia de U\$100.

Além da produção de saxofones, a C.G. Conn, junto a Edward Lefebre, começou a introduzir melhorias em seus instrumentos, em relação aos saxofones de baixa qualidade que chegavam da Europa. Diversas correções nos projetos fizeram com que a afinação, ponto crítico e que roubava créditos do saxofone, se tornasse consideravelmente mais estável.

Na música de concerto, obras de grande representatividade começam a surgir, grande parte por encomenda da saxofonista francesa Elise Hall. Uma das primeiras mulheres a se destacar apresentando-se com o saxofone, Elise Hall foi, sobretudo, uma grande incentivadora do repertório original para o instrumento. Dentre as obras encomendadas por ela, estão:

*Rhapsodie*, de Claude Debussy (1903-1911)

*Légende et Impression d'automne*, de André Caplet,

*Légende*, de Florent Schmitt (1918)

*Choral varié*, de Vincent d'Indy (1903)

*Suite*, de Gabriel Grovlez

*Poème élégiaque*, de Philippe Gaubert

*Andante et Concertstück*, de Jean Huré

*Premier Concerto*, de Paul Gilson (1902)

*Fantaisie Mauresque*, de François Combelle (1920)

*Légende*, de Georges Sporck (1905)

*Siberia et Octuor* de Henry Woolett

*Pastorale*, de Léon Moreau

*Divertissement Espagnol, Rhapsodie* (1900), *Ballade carnavalesque* (1903), de Charles Loeffler

*Impression*, de Georges Longy (1902)

*Rhapsodie op. 26*, de Jules Mouquet

*Chant*, de Paul Dupin

Dentre a extensa lista de obras, aquela que representa a maior guinada do saxofone no século XX é a *Rhapsodie*, de Claude Debussy. Porém, ao que tudo indica, a obra não é fruto de qualquer entusiasmo do compositor francês em relação ao saxofone, mas sim de interesse financeiro. Encomendada em 1901, momento em que Debussy trabalhava em seu *Pelléas et Mélisande*, a obra teria sido concluída apenas em 1903, mas incompleta: Debussy não haveria entregado a orquestração, mas apenas a pequena parte solo de saxofone, tendo sido concluída posteriormente por Jean Roger-Ducasse. Somados todos os contratemplos, a peça foi estreada apenas em 1919, momento em que Elise Hall já estava praticamente surda e praticamente afastada do saxofone. Sua situação de saúde, junto à demora em estrear a peça - há de se lembrar que, em 1919, Debussy já havia falecido há cerca de um ano - fizeram com que a crítica enxergasse a obra com maus olhos, duvidando, inclusive, de sua originalidade. Quatro anos após a última récita, em 1920, Elise Hall faleceu, em Boston.

Mas é a partir da década de 1920 que o saxofone desponta, definitivamente, no cenário musical internacional. Com o fenômeno das *jazz band's*, nos E.U.A., o instrumento ganhou especial notoriedade como solista. Na Europa, sua aparição no repertório orquestral aumenta consideravelmente, a citar:

O solo de saxofone alto em *Quadros de uma Exposição* (1922), orquestrada por Maurice Ravel;

O naipe de saxofones (alto 1, alto 2, tenor) em *Rapshody in Blue* (1923), de George Gershwin;

O solo de saxofone alto em *A criação do mundo* (1923), de Darius Milhaud;

A aparição em *Tudandot* (1926), de Giacomo Puccini;

Os solos para saxofone soprano<sup>12</sup> e tenor em *Bolero* (1927), de Maurice Ravel;

O naipe de saxofones (alto, tenor, barítono) em *Um americano em Paris* (1928), de George Gershwin.

---

<sup>12</sup> Originalmente, o solo teria escrito para saxofone sopranino em Fá. Porém, nunca houve registro deste instrumento, o que, aliado ao fato de que o registro do solo não se adequaria a um saxofone sopranino e seria necessária a troca para um saxofone soprano em Sib, convencionou o uso deste último como solista.

O considerável aumento na aparição do saxofone no repertório orquestral não pode ser enxergado como coincidência, mas como consequência da popularização do instrumento pelos diversos fatores expostos anteriormente. O saxofone, a este ponto, já estava muito próximo de realizar a ambição de Adolphe Sax, e tornar-se o instrumento consolidado que Sax havia planejado.

No que tange o saxofone como solista, há grande relevância do aumento do repertório por ocorrência do aparecimento de solistas que despontaram no século XX, principalmente na Europa e nos E.U.A. Dentre eles, podemos citar os nomes de Marcel Mule e Sigurd Raschèr.

Marcel Mule (1901-2001), saxofonista e pedagogo francês, ingressou como saxofonista da *La Musique de la Garde Républicaine*, a banda da guarda republicana de Paris, em 1923. Foi o segundo professor do curso de saxofone do Conservatório de Paris, após o próprio inventor do instrumento. Assumindo a cadeira de professor de saxofone em 1942, Marcel Mule desenvolveu intensa atividade como pedagogo, tendo escrito métodos para o ensino do saxofone que figuram, até os dias de hoje, como alguns dos mais importantes no estudo do instrumento.

Além de pedagogo, Marcel Mule foi um músico extremamente virtuoso. Com seu impressionante domínio técnico, cativava também pelo uso de seu característico vibrato, praticamente não utilizado entre os saxofonistas até então, como aponta CARVALHO (2015):

“Segundo Hemke (1975), Marcel Mule (1901-2001, sucessor de Adolphe Sax na cadeira de saxofone do Conservatório de Paris), tinha conhecimento de vários saxofonistas que o precederam na Banda da Guarda Republicana francesa que não usavam a técnica, se dando conta ter sido ele próprio um dos primeiros instrumentistas de sopro na música de concerto a adotar o vibrato no fim da década de 1910, influenciado por sua experiência prévia como violinista. Como poderoso elemento subjetivo no conceito sonoro e expressivo, Marcel Moyse também ressalta o preconceito contra “jovens partidários do vibrato” por grande parte dos instrumentistas de sopro em 1905; até jovens flautistas eram acusados e guilhotinados pelo “crime”; segundo ele, seu uso era considerado “pior que cólera”.” (p. 90 e 91)

Coube a Marcel Mule a estreia de diversas obras, como:

*Legende* (1918), de Florent Schmitt, estreada em 1933;

O primeiro movimento do *Concertino da Camera* (1935), de Jacques Ibert, estreado em 1935;

*Concerto op. 65* (1934), de Pierre Vellones, estreado em 1935;

Outro importante saxofonista para o processo de estabelecimento do saxofone como instrumento solista foi Sigurd Raschèr (1907-2001). Nascido em Elberfeld, na Alemanha, apresentou-se com algumas das mais importantes orquestras europeias, como a Orquestra Filarmônica de Berlim. Em 1933, com a posse de Adolf Hitler, Raschèr muda-se para a Dinamarca, onde passa a lecionar no *Royal Danish Conservatory of Music*. Durante este período, Sigurd Raschèr atuou como pedagogo e, talvez mais expressivamente, como solista, tendo encomendado e estreada uma grande quantidade de obras originais para saxofone, dentre as quais estão alguns das mais importantes peças do repertório, como:

Estreia, em 1934, do *Concerto em Mib maior* (1934), de Alexander Glazunov;

Estreia, em 1935, da integralidade do *Concertino da Camera* (1935), de Jacques Ibert;

Além de uma grande lista de obras dedicadas a ele, como:

O *Konzertstück für Zwei Altsaxophone* (1933), de Paul Hindemith;

O *Konsert för Saxophon och Stråkorkester* (1934), de Lars Erik Larsson;

A *Ballade for Alto Saxophone, String Orchestra, Piano and Tympani* (1938), de Frank Martin;

O *Concertino for Alto Saxophone and Wind Ensemble* (1955), de Warren Benson.

Apesar de seu sucesso como saxofonista na Europa, foi nos E.U.A. que Sigurd Raschèr se estabeleceu e fez a maior parte de sua carreira. Lá, apresentou-se com grandes orquestras, como a Orquestra Filarmônica de Nova York, e em grandes teatros, como o Carnegie Hall. Ao longo de sua carreira, Raschèr atuou como solista em mais de 250 oportunidades.

Após a popularização do saxofone a nível mundial e a respectiva consolidação no mundo da música de concerto, bem como seu estabelecimento no Conservatório de Paris a partir de 1942, uma grande quantidade de músicos se dedicaram ao saxofone, que já contava com repertório, pedagogia e estrutura bem desenvolvidos. Portanto, como não pretendo, neste trabalho, me ocupar demasiadamente com o histórico do saxofone, irei me ater até este ponto para, posteriormente, tratar das décadas seguintes da perspectiva do contexto musical brasileiro.

### 1.3 O saxofone no Brasil: da chegada ao ingresso na academia

Há, de forma geral, três etapas do percurso histórico do saxofone no Brasil: a primeira, que compreende, aproximadamente, do início da década de 1850 até a década de 1920; a segunda, da década de 1920 até a década de 1970; e a terceira, da década de 1970 até os dias de hoje. Entretanto, há uma discrepância no enfoque que se dá, usualmente, às duas últimas etapas em relação à primeira. De forma geral, os trabalhos acadêmicos tendem a se distanciar deste período inicial, sendo muito comum pesquisadores tratarem do histórico do instrumento já partindo da segunda ou mesmo da terceira etapa.

A meu ver, existem duas possíveis justificativas para que isso ocorra. Primeiro, a real dificuldade em acessar informações referentes a este período até pouco tempo atrás, devido à dispersão dos registros e o não agrupamento em um único trabalho. Esta justificativa, entretanto, foi remediada há alguns anos, principalmente a partir do trabalho de CARVALHO (2015), que conduz, de maneira exemplar, a discussão em torno da chegada do saxofone desde a década de 1850, demonstrando não apenas a presença deste no ambiente de concerto brasileiro, na contramão do consenso geral instituído entre os saxofonistas, mas também a existência de grandes saxofonistas, que atuavam com frequência e reconhecimento.

Em segundo lugar, há a possibilidade da perspectiva da colonialidade, como apresentada, por exemplo, no recente dossiê “*Música enquanto prática decolonial*”, da revista PROA (UNICAMP)<sup>13</sup>:

“Esse conceito elabora o modo como epistemologias periféricas são desacreditadas, invisibilizadas e desperdiçadas pelo ocidente. A expansão das formas hegemônicas de conhecimento e produção do mesmo, deslegitima o legado intelectual e histórico e a produção de conhecimento que emergem de populações não-ocidentais.” (p. 13)

A colonialidade, aqui tratada *como constitutiva da modernidade, e não derivada*, funciona, dentre outros vários aspectos, como agente validador de determinadas práticas musicais, onde se inclui *o repertório eurocentrado, o ensino e processos de epistemicídio de fazeres locais* (p. 11).

A partir deste conceito, podemos refletir sobre o ingresso do saxofone no Brasil. Admitindo o Brasil como país antes colonizado, a defesa da teoria da colonialidade é de que, mesmo com o fim do colonialismo, os aspectos que constituíram a sociedade brasileira se

---

<sup>13</sup> DEL PINO, Ramón; COHON, João Casimiro; SANCHEZ, Leonardo Pellegrim. Dossiê: Música enquanto prática decolonial. **Revista PROA**, Campinas, v. 1, n. 10, p. 9-17, jan-jun de 2020.

fundaram, essencialmente, nas relações de exploração, que vão para muito além do material, e talvez, principalmente cultural. Esse processo de invalidação dos fazeres culturais locais, como apontado pelo dossiê antes citado, traz como uma das principais características a importação cultural da Europa, que se perpetua tanto nas práticas quanto no ensino musical. Por essa perspectiva, aquilo que não é importado, ou seja, que não corrobora as heranças coloniais, passa a ser periférico e descredibilizado.

Considerando a colonialidade como elemento fortemente presente no Brasil do século XIX - e, certamente, no Brasil atual -, pode-se concluir que o percurso inicial do saxofone no país carece de menções acadêmicas e de divulgação não apenas pela falta de registro, mas também por ir na contramão do processo de importação cultural. Ainda que muitos elementos da presença do saxofone no país sejam, de fato, importados - como o próprio repertório, constituído em grande parte de *fantasias, variações e árias de ópera* (CARVALHO, 2015) -, a figura do intérprete passa, muitas vezes, pelo crivo da validação externa, tão frequentemente presente no ambiente musical.

Reiterando a afirmação anterior de que o foco deste trabalho não se encontra no histórico do saxofone, e tampouco nas discussões sobre colonialidade - o que mereceria, sem dúvida, muito mais espaço e abrangência -, me limitarei a esta breve apresentação sobre colonialidade, partindo, então, para o histórico do saxofone no Brasil.

Para este trabalho, apresentar um panorama do histórico do saxofone no Brasil se justifica pelas diversas possibilidades que se abrem a respeito das relações dialógicas encontradas no repertório brasileiro para saxofone solo na música de concerto. Demonstrar tais relações, que serão apresentadas adiante, acrescenta de forma positiva às análises, trazendo os aspectos dialógicos do discurso musical como fator que vem para contribuir com a compreensão das peças selecionadas. Ou seja, o apontamento de elementos extratextuais como parte das análises visa cumprir o objetivo de discorrer sobre as obras em outras dimensões que não a do texto musical, sem querer, com isso, propor quaisquer suposições não embasadas sobre o processo composicional.

Começamos, então, por aquilo que tratei como a primeira etapa da inserção do saxofone no contexto musical brasileiro, que compreende, aproximadamente, da década de 1850 até a década de 1920. Neste sentido, os trabalhos de CARVALHO (2014) e CARVALHO (2015) apresentam, de forma detalhada, os acontecimentos que podem nos levar a algumas conclusões. Calçados a partir da análise de diversos documentos comprobatórios,



em grande parte disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, os trabalhos de CARVALHO apresentam dados muito relevantes, como a chegada do saxofone ao Brasil no início da década de 1850<sup>14</sup>, e a presença, já naquele momento, do instrumento no cenário da música de concerto, através de recitais e demais apresentações.

Nas décadas seguintes, entre 1860 e 1890, inicia-se o processo de inserção do saxofone nas bandas de música, militares e civis, muito comumente em substituição ao *oficleide*, incentivado tanto pela fama atribuída ao nome do inventor, Adolphe Sax, quanto pela tendência, a nível global, em substituir instrumentos limitados em recursos por outros modernos. É nesta fase que surge a primeira geração de saxofonistas brasileiros, a citar: João José Pereira da Silva, Domingos Miguel, Viriato Figueira da Silva, Cesário Vilela, Anacleto de Medeiros, Abdon de Lyra, entre outros. (CARVALHO, 2014). Aliado a isso, está a aparição do instrumento já nos primeiros passos do choro, que influi de forma direta para a popularização do saxofone e sua respectiva absorção pela música popular brasileira.

Observa-se, ainda, dois pontos em particular que diferem entre o cenário brasileiro e os cenários estadunidense e europeu, antes apresentados. Primeiro, a escassez do repertório escrito para saxofone por compositores brasileiros a partir da segunda metade do século XIX, o que torna o processo de desenvolvimento do instrumento no contexto da música de concerto dificultado. Segundo, a ausência de uma fábrica nacional para a produção de saxofones, na contramão das duas situações antes apresentadas.<sup>15</sup>

Em meados de 1920, inicia-se o que tratei como a segunda etapa do percurso do saxofone no Brasil, onde o mesmo sofreria influências da música popular estadunidense, fortemente motivadas pelo fenômeno das *jazz-bands*. No Brasil, podemos observar tais influências em relação ao choro, a exemplo do grupo *Os Oito Batutas*, após a fatídica<sup>16</sup> turnê

<sup>14</sup> “O Correio Mercantil, e Instructivo, Político e Universal em agosto do mesmo ano, traz na coluna Espectáculos, o anúncio do teatro São Pedro de Alcântara de um “expectaulo variado em português e frances” no qual em meio a diversas atrações, executa o “Sr. João José Pereira da Silva, igualmente por obséquio no seu novo instrumento - Saxofone - umas diffíceis variações” (Correio Mercantil, e Instructivo, Político e Universal, Rio de Janeiro, Espectáculos, 30 set. 1854, grifos meus).” (CARVALHO, 2014)

<sup>15</sup> Não podemos apresentar com exatidão os dados sobre as primeiras iniciativas no sentido da produção de saxofones em território brasileiro. Entretanto, para justificar a afirmação, tomemos como exemplo a fábrica de instrumentos musicais Weril, fundada apenas em 1909. Sendo considerada a maior fábrica de instrumentos de sopros brasileira, tal informação nos sugere que as iniciativas anteriores, se existiram, foram de caráter artesanal e sem as possibilidades de propagação das empresas de fabricação estadunidenses e europeias.

<sup>16</sup> Trato como fatídica a referida turnê do grupo *Os Oito Batutas*, entre outras razões, pelo caráter de validação usualmente conferido a este fato. Ou seja, a exportação do choro enquanto gênero musical entendido àquele momento como originalmente brasileiro, e que figurava em posição de destaque em palcos europeus, especialmente da referenciada cidade de Paris, contribuiu para que esta turnê ganhasse destaque na trajetória do grupo, bem como na história do choro.

realizada em Paris, no ano de 1922. Na oportunidade, através da *convivência com músicos de quatro bandas de jazz* (VELLOSO, 2006), Pixinguinha teria tido os primeiros contatos com o saxofone, como ele mesmo relata:

“No conjunto que se apresentava na casa em frente ao Shéhérazade, havia um músico que, durante a apresentação, mudava do violoncelo para o saxofone, principalmente na hora de tocar o shimmy. Um dia, Arnaldo Guinle me perguntou: ‘Você toca aquele instrumento?’ Respondi: ‘Toco.’ Na verdade, eu já conhecia a escala e sabia que era quase igual à da flauta. ‘Então vou mandar um para você’, me disse Arnaldo Guinle. Um mês depois, o saxofone estava pronto. Levei o instrumento para o hotel e ensaiei. No dia seguinte, já estava tocando uns chorinhos no saxofone. Mas só toquei naquele dia, porque não queria magoar o músico da casa em frente. Toquei só para o Arnaldo ouvir. Ele ficou satisfeito com o que ouviu. Depois, fiquei só na flauta. Quando voltei para o Brasil é que passei a tocar mas saxofone. Mas nós trouxemos outras novidades de lá. Na volta o nosso pessoal estava tocando violão-banjo (Donga), cavaquinho-banjo (Nelson Alves), essas coisas. (PIXINGUINHA apud. VELLOSO, 2006, p. 35. Entrevista concedida ao MIS-RJ, 1997, p.63)

O relato de Pixinguinha demonstra a influência da música dançante estadunidense não apenas em relação ao saxofone, mas na música brasileira como um todo. VELLOSO (2006) atribui a este fenômeno, inclusive, o aprimoramento técnico dos músicos que tocavam música popular:

“A popularização do jazz no Brasil nos anos 20 exigiu dos músicos o estudo e o aprimoramento de técnicas de execução, com o intuito de facilitar o ingresso nas melhores orquestras, que disputavam um competitivo mercado de shows. Muitos músicos, como Romeu Silva, Donga e Pixinguinha, formaram, cada qual, a sua jazz band, procurando arregimentar os melhores instrumentistas.” (VELLOSO, 2006, p.41)

Em paralelo à explosão das *jazz bands* e dos grupos de choro influenciados em grande parte por esta formação, o saxofone de concerto seguia seu trajeto no Brasil, ainda que de maneira tímida. Um dos grandes ícones deste período foi o saxofonista mineiro Ladário Teixeira. Tido como um dos saxofonistas mais virtuosos de todo o mundo à sua época, Ladário Teixeira era cego e desenvolveu sua carreira como concertista. Apesar do reconhecimento internacional<sup>17</sup>, até o ano de 1958, Ladário não teria conseguido realizar *uma só gravação*. Apesar disso, nutria sincero despreço pela música popular, já que *não admitia tocar nem ouvir música popular*. (AMORIM, 2012 apud. CARVALHO, 2015)

---

<sup>17</sup>Além de diversos concertos realizados no exterior, Ladário realizou a proeza de desenvolver, junto à Selmer Paris, um modelo de saxofone com as características que lhe agradavam. Um dos pioneiros na utilização do registro sobreagudo do saxofone, o modelo de 1929 contava com duas chaves de registro agudo, que facilitariam a emissão das notas além da região natural. Além disso, o instrumento contava com um Lá Grave, pouco usual no saxofone alto.

Podemos observar, tanto em relação a Ladário Teixeira quanto a Pixinguinha que, de forma geral, o reconhecimento acontece “de fora para dentro”. A respeito de Pixinguinha, VELLOSO aponta que:

“O reconhecimento pelos franceses do virtuosismo de Pixinguinha conferiu ao músico grande prestígio. A impressão que os europeus tinham sobre a música e a cultura brasileiras, tidas como selvagens e primitivas, inseria-se em uma perspectiva etnocêntrica comum na Europa naquela época. Porém, a súbita conscientização quanto à detenção, pelos músicos brasileiros, de uma sabedoria e de técnicas peculiares, proporcionou aos Oito Batutas e a Pixinguinha, o reconhecimento de seu valor artístico e técnico, além de reverência e admiração, despertando sua curiosidade em relação à música brasileira.” (VELLOSO, 2006, p. 39 e 40)

A respeito de Ladário Teixeira, CARVALHO (2015) apresenta diversos depoimentos que ressaltam o prestígio de sua atuação internacional, citando constantemente os concertos na Europa, com ênfase na *capital da França, a cidade-luz, onde realizou estupendos concertos*.

O ponto em comum para ambas as situações é a validação do artista nacional em contextos externos, especialmente na Europa e, posteriormente, nos Estados Unidos. Apesar do reconhecido virtuosismo de Ladário Teixeira e de Pixinguinha, é a partir do selo do *velho mundo* que tais artistas foram reconhecidos. Naturalmente, a contribuição deste reconhecimento para o estabelecimento do saxofone como protagonista tanto na música de concerto quanto na música popular é inegável, mas corrobora a hipótese anterior de que a história do saxofone no Brasil é comumente contada a partir da perspectiva da colonialidade.

Para além da relativa juventude do saxofone em relação aos instrumentos tradicionais ocidentais, podemos destacar sua recente inserção no ambiente acadêmico brasileiro, introduzindo o que nomeei como a terceira etapa do percurso do saxofone no Brasil. O primeiro curso superior de saxofone do Brasil foi criado apenas em 1979, na ocasião do ingresso do renomado saxofonista brasileiro Dilson Florêncio no curso de Bacharelado em Música da Universidade de Brasília (UnB). O curso de saxofone, à época inexistente, foi criado para atender à demanda do jovem saxofonista, que foi orientado pelo professor de clarineta Luiz Gonzaga Carneiro. Dilson Florêncio é um ponto de extrema relevância para a introdução do saxofone na academia, como destaca FILHO (2018):

“A carreira de Dilson Florêncio se alinha em grande parte com o surgimento de uma escola representativa do saxofone clássico no Brasil. Com a obtenção do diploma pela UNB em 1983, muda-se para a França, com o objetivo de estudar saxofone clássico. Após um ano de contato com a escola francesa de saxofone, é admitido em

1984 no Conservatório de Paris, na classe do professor Daniel Deffayet, sendo o primeiro sul-americano a ingressar no curso de saxofone desta instituição. Permanece quatro anos na França e, então, regressa ao Brasil em 1987, trazendo consigo toda a bagagem adquirida durante este período.”

Quando regressa ao Brasil, Dilson Florêncio traz consigo uma extensa vivência da escola francesa do saxofone, uma das primeiras a se dedicar ao repertório clássico e ao desenvolvimento do instrumento no ambiente de concerto. Durante seus estudos no Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Dilson Florêncio foi orientado pelo saxofonista e pedagogo Daniel Deffayet. Com seu regresso, em 1987, pôde desenvolver diversas atividades relacionadas ao saxofone clássico no país até que, no ano de 1990, assume a cadeira de Professor de Saxofone da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), tendo sido o primeiro professor formado em saxofone a ocupar tal posição. A trajetória de Dilson Florêncio, bem como sua atuação na academia foi de suma importância para o saxofone no país, como destaca FILHO (2018):

“A partir da ida de Dilson Florêncio para a França e da posterior volta para o Brasil, diversos outros saxofonistas percorreram uma trajetória semelhante, fazendo com que o saxofone clássico figurasse entre os protagonistas no cenário musical brasileiro e que passasse a ser, cada vez mais, objeto de interesse dos compositores e pesquisadores.”

Segundo levantamento realizado por CHAGAS (2020) e ALMEIDA (2020), existiam, no momento da pesquisa, 28 instituições, tanto públicas quanto privadas, com cursos superiores envolvendo o saxofone, no âmbito da licenciatura e do bacharelado, contando com 35 professores dedicados ao instrumento. Naturalmente, é sempre árdua a tarefa de precisar uma lista de todos os cursos de nível superior no Brasil que contam com o ensino do saxofone, sendo que, ao que tudo indica, os números continuam crescendo<sup>18</sup>, o que é especialmente significativo em relação à década de 1990, momento da chegada de Dilson Florêncio.

As etapas até então expostas nos são relevantes por dois motivos em especial. Primeiro, pelos indicativos de um histórico do saxofone no Brasil que data de muito antes dos renomados saxofonistas que surgem a partir da década de 1920, com indícios que remontam ao início da década de 1850. Segundo porque, ao contrário da crença geral, o saxofone está inserido no contexto da música de concerto brasileira desde sua chegada ao país. O que

---

<sup>18</sup> No início do presente trabalho, em 2018, averiguei através do levantamento de mesmo perfil realizado por ALMEIDA (2017) contava com 16 cursos superiores com o ensino de saxofone, sendo 19 professores do instrumento, no total. Os números não indicam, necessariamente, o aumento real de 19 para 35 professores em dois anos, mas que, ao menos no que diz respeito à divulgação de tais dados, a realidade dos números demonstra o crescimento da presença do saxofone na academia.

observamos, entretanto, é a demora do ingresso do mesmo no ambiente acadêmico, mais de 120 anos após sua chegada. Tais observações virão a contribuir, mais a frente, para as reflexões sobre o repertório brasileiro para saxofone solo que será analisado.

#### **1.4 As pesquisas sobre o saxofone na música brasileira**

Ainda mais recente do que a invenção do saxofone ou do que sua inserção no meio acadêmico no Brasil é a realização, entre nós, de pesquisas sobre o instrumento. Mais especificamente, há cerca de duas décadas desde a publicação do primeiro trabalho acadêmico relacionado ao saxofone. Trata-se de um artigo chamado “Os contrapontos para sax tenor de Pixinguinha nas 34 gravações com Benedito Lacerda - Primeiras Reflexões”, de autoria de Alexandre Caldi, do ano de 1999. Desde então, é crescente a quantidade de trabalhos que vêm sendo realizados sobre o instrumento, muito por conta do aumento da oferta dos cursos de nível superior com habilitação no Brasil, como aponta a pesquisa realizada por ALMEIDA (2017), onde foram consultados os currículos de 19 professores de saxofone de 16 instituições de nível superior diferentes, com intuito de organizar as publicações que fossem relacionadas ao instrumento. No momento da pesquisa, foram listados 62 trabalhos relacionados ao saxofone.

No que diz respeito ao saxofone na música brasileira, os números são ainda menores. Segundo FILHO (2018), até o momento haviam 36 trabalhos publicados sobre o tema. Dentre os trabalhos levantados, apenas 9 tratavam sobre temas relacionados à música brasileira de concerto, tornando este recorte ainda menos explorado.

A preocupação referente às pesquisas sobre o saxofone no país ajuda a compreender onde se enquadra o presente trabalho no cenário apresentado, principalmente quando tratamos sobre a música brasileira de concerto, onde foram catalogados apenas 9 trabalhos desde a inserção do instrumento na academia. Além disso, os dois levantamentos citados acima demonstram quão escassa é a produção acadêmica sobre o saxofone, visto que até o momento da realização dos levantamentos, haviam apenas 20 dissertações e 4 teses concluídas.

## CAPÍTULO 2 - O PENSAMENTO BAKHTINIANO COMO FERRAMENTA PARA A ANÁLISE MUSICAL

Neste capítulo, proponho a utilização das reflexões bakhtinianas como ferramenta para a análise do repertório de concerto brasileiro para saxofone. Conceitos como o dialogismo, abordados durante minha pesquisa, são centrais na obra do pensador russo Mikhail Bakhtin, e servirão de norte para o pensamento analítico aqui exposto. Para demonstrar como tal teoria se aplica ao contexto do saxofone na música de concerto brasileira, irei discorrer brevemente sobre a análise musical enquanto área de estudo, bem como suas relações históricas com outras áreas do saber, inclusive a linguística, alcançando, por fim, a relação com a teoria bakhtiniana.

### 2.1 Percurso histórico da análise musical como disciplina isolada

Não pretendo tratar de modo exaustivo o trajeto da emancipação da análise musical como área de estudo, tanto pela imensa quantidade de informação já disponível sobre o assunto, quanto pelo caráter de *organismo vivo*<sup>19</sup> que podemos apontar como característica desta área. Porém, mostra-se relevante para o percurso que iremos traçar que uma breve digressão histórica seja apresentada.

Segundo o Dicionário Aurélio, define-se *análise* (*sub. feminino*) por:

1. *Ato ou efeito de analisar.*
2. *Separação ou desagregação das diversas partes constituintes de um todo; decomposição.*
3. *Exame de cada parte de um todo, tendo em vista conhecer sua natureza, suas proporções, suas funções, suas relações, etc.*

As diversas definições formais presentes no Dicionário Aurélio para a palavra *análise* evidenciam, de forma geral: 1 - a divisão do todo em várias partes; 2- o exame de cada parte individual; e 3 - a “reconstituição do todo”, em vias de melhor compreendê-lo. E é a este

---

<sup>19</sup> Assim como o saxofone e as pesquisas acadêmicas que a ele se refere, a análise musical se demonstra em constante processo de evolução e de acréscimo teórico, através de diversas propostas de sistematização ou de aplicação de diversas propostas analíticas.

último ponto, da compreensão do todo, que se atribui, historicamente, a utilização da análise musical como ferramenta musicológica, como aponta CORREA (2006):

“[...] A análise musical, antes simples apêndices em notas de programas, caminha para avaliação da obra por meio da decomposição de sua estrutura nos seus elementos constituintes e, finalmente, adquire autonomia suficiente para poder prescindir dos diversos fatores que compõem o fato musical.” (p. 35)

Segundo CORREA (2006), a análise musical apresenta três momentos históricos: a utilização *como auxílio nos programas de concerto*; o posterior *procedimento de segmentação da música* e, por fim, sua emancipação. A exemplo desta afirmação, o autor cita o *Grove's Dictionary*, famoso compêndio que reúne dezenas de milhares de verbetes e que teve sua primeira versão publicada em 1878. Apesar disso, é curioso, como aponta CORREA, que a inclusão do verbete sobre análise musical tenha ocorrido pela primeira vez apenas em 1980:

“Até então, a menção à análise musical era encontrada no verbete distantemente aparentado “notas de programa”. As notas de programas eram definidas como “anotações em programas de concertos sobre a música a ser interpretada, também chamadas de notas analíticas”. (p. 34)

As datas mostram, sobre a análise musical, o teor incipiente de sua estruturação enquanto área de estudo. Sua utilização, no século XVIII, como auxiliar aos programas de concerto, demonstra o objetivo primeiro deste recurso: a compreensão da obra musical por uma plateia. Poderíamos crer, visto o atual estado de evolução em que se encontram os diversos métodos analítico-musicais, a imprescindibilidade da segmentação do texto musical propriamente dito através de seus diversos parâmetros sonoros<sup>20</sup>. Porém, nossa pequena digressão aponta, antes de tudo, a intenção expositiva da análise, em vista de se fazer entender determinada obra nas salas de concerto. É ligeira, porém, a tentativa de delimitar quais aspectos de determinada obra o analista deveria abordar:

“Schumann, contemporaneamente a Hoffmann, enumerou os quatro pontos sob os quais uma obra deveria ser considerada: forma (conjunto, partes separadas, período, frase); composição musical (harmonia, melodia, escritura, estilo); de acordo com a ideia particular que o artista desejou representar; segundo o espírito que subjaz à forma, ao material e à ideia.” (CORREA, 2006, p. 37).

<sup>20</sup> “Emprego o termo **PARÂMETRO** para designar cada uma das variáveis que constituem os eventos sonoros, delimitando-os e, por consequência, caracterizando-os. Assim, os parâmetros fundamentais, que constituem qualquer tipo de fenômeno sonoro, são **ALTURA, DURAÇÃO, INTENSIDADE e TIMBRE**.” No original: “Empleo el término **PARAMETRO** para designar cada una de las variables que obran sobre los hechos sonoros, delimitándolos, y por lo tanto caracterizándolos. Así, los parámetros fundamentales, que hacen a cualquier tipo de fenómenos sonoros, son **ALTURA, DURACION, INTENSIDAD y TIMBRE**.” GRELA, 1985, p. 4.

A tentativa de Schumann de delimitar e elaborar um método para a análise musical não é isolada. Tal tentativa aconteceu de diversas formas ao longo da inserção da análise na academia. NATTIEZ (1990) aponta a análise como *plural*, demonstrando a grande quantidade de teorias analíticas desenvolvidas no breve espaço de quatro anos, de 1985 a 1989. Como exemplo, NATTIEZ cita cinco trabalhos eminentes à época:

- o capítulo “Análise, teoria e música nova”, do livro de Joseph Kerman, **Musicologia** (1985);
- o artigo “Análise”, assinado por Marc Devoto, da nova versão do **Harvard Dictionary of Music** (1986);
- a reedição, em livro de bolso (1987), do longo artigo de Ian Bent, “Análise”, publicado em 1980 no **New Grove Dictionary of Music and Musicians**;
- **A guide to musical analysis**, de Nicholas Cook (1987);
- **Music Analysis in Theory and Practice**, de Jonathan Dunsby e Arnold Whittall (1988).

Na sequência, o autor aponta outras dez tendências analíticas para o século XX, segundo sua perspectiva:

- A teoria da harmonia tonal, de Schenker;
- Harmonia, forma e motivo, proposta por Schoenberg;
- Análise motívica e temática, de Réti;
- *Set Theory*, para a abordagem de música atonal, de Forte;
- Análise rítmica e melódica, de Meyer;
- o *Musical Criticism*, de Kerman, Rosen, Newcomb e Treitler;
- a Semiologia Musical, de Ruwet e Nattiez;
- a análise por computador;
- a Teoria Generativa, de Lerdahl e Jackendoff;
- a análise das músicas de tradição oral.

A perspectiva de Nattiez, na década de 1990, dos caminhos futuros para a análise musical apresentavam, com certa nitidez, dois aspectos: primeiro, sua pluralidade, pelo cada vez maior número de métodos e perspectivas de abordagem de tal área; segundo, a entrada *numa fase na história da análise musical que nos obriga a admitir a coexistência dos diferentes modelos disponíveis*. Percebe-se, na fala do autor, a consciência não do caráter embrionário e criador das diferentes propostas, mas sim de sua complementaridade, seja por



concordância, divergência ou mesmo pela completa inadequação em relação a determinado objeto musical. Podemos extrair, destarte, uma das principais características da análise musical: o olhar para o objeto musical específico, que contém seu próprio texto, autor, contexto histórico e social, parâmetros sonoros, composicionais, etc. Ou seja, não nos cabe aqui traçar um caminho assertivo para a teoria analítica musical, mas sim demonstrar, por meio de seu próprio percurso histórico, a diversidade e as inúmeras possibilidades que para ela se desenvolveram. Seguiremos, então, para relacionar a análise musical com outras áreas de estudo.

## 2.2 As diversas possibilidades do olhar sobre um objeto musical: música e linguística

Não é recente o interesse acadêmico no que tange o diálogo entre diversas áreas do saber. Tratando-se da análise musical, podemos acentuar sua aliança com teorias lógico-matemáticas, com a análise através de computadores, a semiologia da música, linguística e a análise do discurso aplicadas à música, entre outras. A esse respeito, NATTIEZ (2004) aponta a aliança da análise musical com outras áreas de estudo, na segunda metade do século XX, de caráter emancipatório:

“Acabava-se o impressionismo do comentário! Em 1966, o inventor da música concreta, Pierre SCHAEFFER (1966, p.19) lançava um grito de alarme, bem revelador do espírito do tempo: "No seu conjunto, a abundante literatura consagrada às sonatas, quartetos e sinfonias, soa vazia. Somente o hábito pode nos encobrir a pobreza e o caráter disparatado destas análises (...). Se toda explicação se esquiva, seja ela cognitiva, instrumental ou estética, melhor seria confessar, acima de tudo, que nós não sabemos grande coisa sobre a música. E o pior ainda, que aquilo que dela sabemos é de natureza a mais nos perturbar que orientar." O terreno estava maduro para a importação, em musicologia, de métodos que não tinham vergonha de reivindicar, no procedimento, o espírito de rigor. E, de fato, é o que a linguística tinha a oferecer.” (p. 8)

O próprio Nattiez, através de sua abordagem semiológica da música e do modelo tripartite de semiologia musical (NATTIEZ; MOLINO), se fez valer dessa tendência. A semiologia, enquanto área multifacetada de estudo, serviu à análise musical como suporte para uma abordagem sígnica ampla, diferente do tradicional seccionamento proposto pela tradição advinda das notas de concerto. Apesar de tratar a semiologia enquanto área isolada do estudo de maneira polêmica<sup>21</sup>, o musicólogo propõe o seu modelo de análise musical

---

<sup>21</sup> Em seu artigo “O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo *La cathédrale engloutie*, de Debussy” (2014), Nattiez inicia o texto com o título “**A semiologia não existe**”, onde aponta, na sequência, duas razões para afirmação: primeiro, a diversidade epistemológica e científica dos estudos que englobam a semiologia; segundo, a falta de um *corpus* aparente de abordagem para a semiologia enquanto área emancipada de estudo.

baseado em três dimensões da constituição simbólica, adaptada do modelo semiológico tripartite de Jean Molino:

1 - A dimensão *poiética*, que se refere ao processo criador, intencional ou não, passível de ser descrito ou reconstituído;

2 - A dimensão *estésica*, que diz respeito à recepção de determinada forma simbólica e sua respectiva significação;

3 - O nível *neutro*, por vezes chamado por Nattiez de *nível material*, onde *a forma simbólica se manifesta física e materialmente sob o aspecto de um vestígio acessível à observação* (NATTIEZ, 2014).

Portanto, o modelo tripartite NATTIEZ - MOLINO, propõe lançar olhar sobre um objeto musical através de suas dimensões constitutivas. Para isso, considera-se uma relação entre a criação e a recepção do objeto, mas também um nível de *vestígio material* que permeia os níveis *poiético* e *estésico*. Em concordância com suas próprias observações, Nattiez não abdica integralmente de outras perspectivas analíticas preexistentes e tampouco tem qualquer intenção messiânica ao abordar a análise musical através dos símbolos que a compõem. Aqui, observamos, na verdade, uma proposta de abordagem analítica que considera a sugerida complementaridade dos níveis da criação, da recepção e do material simbólico empregado na elaboração da obra. Em seu artigo, a análise semiológica a partir deste modelo recebe um breve resumo:

“Por conseguinte, a semiologia não é a ciência da comunicação. Ela é o estudo da especificidade do funcionamento das formas simbólicas, isto é, a análise da organização material de seus signos (a análise do nível neutro) e dos fenômenos de remissão provocados por esses signos: essas remissões se repartem entre o pólo poiético e o pólo estésico. A análise do nível neutro descreve formas e estruturas mais ou menos regulares (razão pela qual seria preferível falar de quase-estruturas, não obstante ser este um termo algo portentoso); as análises poiéticas e estésicas descrevem e interpretam processos.” (NATTIEZ, 2014, p. 16)

A apresentação (muito breve, diga-se de passagem) do modelo de análise semiológico tripartite de NATTIEZ-MOLINO não pretende um aprofundamento na semiologia da música. Porém, apresentar diferentes formas da concepção do objeto e da análise musical constitui parte importante de nossa digressão, com interesse especial na relação entre música e linguística.

Segundo LANNA (2005), *música e linguagem não têm apenas um casamento histórico, mas uma íntima ligação de nascença*. Esta ligação, porém, é tratada com muito cuidado em seu trabalho, onde discorre sobre as restrições de se considerar música *como* linguagem, visto que *não se pode falar de música como linguagem universal*. Aqui, apresenta-se o primeiro problema na concepção de música como linguagem: a dificuldade da *tradução*. O objeto musical nem sempre é transponível para outro local e tempo. Não se anula que dificuldades similares possam ocorrer com a linguagem, na tradução de determinada obra de seu idioma nativo para outro distante, ou até mesmo para uma realidade temporalmente distante. Porém, como exemplifica LANNA (2005):

“[...] Se existem perdas nos exemplos citados, parece inconcebível, por outro lado, adaptar para o *koto* e para uma gama japonesa uma só frase melódica de um solo executado, numa flauta rústica, por um índio *Urubu-kaapor*. Poderíamos ainda exercitar a imaginação, tentando antever o que restaria de um samba executado por uma orquestra de balalaicas.” (p. 47)

Apresenta-se, ainda, outro problema da concepção da música como linguagem. Trata-se do *cotejamento com o referente do signo linguístico*. Ou seja, devido à ausência de um *referencial imediato* em música, torna-se possível e, sobretudo, mais eficaz sua abordagem transdisciplinar em diversas direções, e a literal referência aos signos linguísticos não se faz necessária, visto que a ausência de *referencial imediato* não pressupõe a inexistência da produção de sentido, mas um sentido que se constrói, muitas vezes, de forma não descritível de maneira verbal, sendo grandemente enriquecida pela transdisciplinaridade.

Datam de meados das décadas de 1950 e 1960<sup>22</sup> os primeiros trabalhos que marcam o encontro entre análise musical e linguística. São múltiplas as formas com que os analistas empregaram o pensamento linguístico para sua elaboração. NATTIEZ (2004) discorre sobre alguns dos modelos analíticos mais conhecidos, como o método da **análise paradigmática**, de Nicolas Ruwet. Não cabe, para o percurso teórico que pretendo traçar, qualquer tentativa de explicação, ainda que superficial, dos métodos analíticos concebidos com relação à linguística, ainda que apenas dos dois anteriormente citados. Esta tentativa, muito provavelmente, resultaria em dois problemas: primeiro, na explicação rasa de modelos de análise muito complexos e, por consequência, a ineficácia da explicação; e segundo, uma elucubração teórica exaustiva que em quase nada acrescentaria a este trabalho. Como já

---

<sup>22</sup> “Se existe, no campo da análise musical, desde o fim dos anos cinquenta, um corpus abundante de pesquisas e de estudos realizados sobre obras e estilos específicos, é porque a música, como objeto, apresentava características intrínsecas que se prestavam, particularmente bem, às exigências do estruturalismo e dos métodos linguísticos, naquilo que eles tinham de mais rigorosos!” (NATTIEZ, 2004, p.9)

demonstramos, a partir da exposição do modelo semiológico tripartite de NATTIEZ-MOLINO, o ponto que mais chama atenção para nosso construto teórico é o aspecto transdisciplinar da análise musical, e como a linguística cumpre, segundo a perspectiva de Nattiez, a tarefa de dar forma e precisão à análise.

É curioso, todavia, a forma com que, inicialmente, a análise musical se relaciona com a linguística. Ao passo que a transdisciplinaridade permite ao analista o terreno amplo da associação entre duas ou mais áreas de estudo, também fica evidente a clara rigidez com que alguns modelos linguísticos se inserem neste cenário. A exemplo, o modelo proposto por Schenker, que se assemelha em grande parte à teoria gerativista chomskiana<sup>23</sup>. O princípio da teoria gerativa de Chomsky buscava, em resumo, *propor a descrição completa de uma língua dada*, através de dois componentes essenciais: *um conjunto de regras, que descrevem as ligações e a hierarquia existente entre os “constituintes imediatos” de uma frase*; e, a este conjunto de regras, o correspondente *indicador sintagmático, uma estrutura arborescente que resulta da aplicação destas regras e mostra a estrutura subjacente e hierárquica da frase* (NATTIEZ, 2004, p.29). Progressivamente, o audacioso objetivo de Chomsky de propor um conjunto finito de regras que dessem conta de explicar as frases de um sistema de linguagem, transformou-se na tentativa de *conferir às frases uma descrição estrutural*.

Quando transposto ao contexto da música, o modelo gerativo implica uma problemática similar à da linguagem: não é possível, através de um conjunto finito de regras, conceber um modelo estrutural genérico para a compreensão musical. Nattiez aponta de forma crítica e com tom de ironia tal transposição:

“No domínio musical, a ferramenta gerativa se adapta, particularmente bem, à descrição de um *estilo*, com a condição de que o *corpus* seja suficientemente simples para tornar-se objeto de um conjunto finito de regras, que permitam a geração de “falsificações” reconhecidas pelo especialistas como pertencendo ao mesmo conjunto, no todo conferido às produções musicais uma descrição sintagmática que das mesmas explicita a organização imanente. Ninguém propôs ainda a gramática gerativa do estilo de Wagner...” (NATTIEZ, 2004, p. 29)

Mas voltemo-nos ao problema da *tradução*, apontado por LANNA (2005) e apresentado anteriormente. Não há, a meu ver, apenas uma inconsistência técnica no modelo chomskiano, quando vislumbra a incapacidade de delimitar um conjunto finito de regras para

---

<sup>23</sup> A ideia de semelhança, entretanto, não implica numa ordem de causa e efeito, visto que o modelo Schenkeriano de análise precede a teoria gerativista de Chomsky.

a interpretação de determinado estilo. Há, também, a inadequação espaço-temporal: sobre quais pilares poderia ser edificada a sistematização, por exemplo, da prática musical<sup>24</sup> de um índio *Urubu-kaapor*? Caberia a nós, no papel de musicólogos moldados no pensamento e na tradição ocidental, o estabelecimento, a hierarquização e a análise de uma prática musical de nós tão distante, com fins de gerar uma sistematização tão enrijecida?

Não tomarei mais tempo tratando sobre a teoria gerativa. A crítica que apresentei ao modelo, anteriormente, justifica apenas a decisão pela perspectiva da análise musical que optei seguir: para diferentes situações, lugares, estilos e demais pormenores presentes num contexto de produção musical, existem diferentes abordagens analíticas que vão, cada uma à sua medida, se adequar ou não ao objeto estudado. Em resumo, não nos cabe apontar um ou outro modelo de análise como a solução para qualquer repertório, mas demonstrar o caminho que aponta para a teoria bakhtiniana como guia para as análises elaboradas em meu trabalho.

### **2.3 O pensamento bakhtiniano no contexto analítico-musical e a abordagem do repertório para saxofone a partir do conceito de *dialogismo***

Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) foi um pensador russo do século XX. Nascido em Orel, na Rússia, Bakhtin nos deixou a difícil tarefa de situar sua obra de acordo com uma área do saber. Difícil porque ele próprio não se deu esta tarefa: Bakhtin escreveu sobre assuntos tão diversos quanto se pudesse imaginar. Descrito por alguns como pensador marxista, devido ao conteúdo de obras como *O Marxismo e a filosofia da linguagem*, e por outros como teórico do romance, especialmente por sua inovadora perspectiva a respeito da obra de Dostoievski, não nos caberia aqui definir em qual área do pensamento ele melhor se enquadra. Pelo contrário, nos valem exatamente da transdisciplinaridade que guia o

---

<sup>24</sup> Até mesmo o emprego do termo *musical* gera polêmica. A discussão, na etnomusicologia, de qual dimensão o que entendemos pela *prática musical* ocupa em diferentes culturas é motivo de diversos estudos acadêmicos, que abordam desde sua utilização ritualística até as relações com a fala. Cabe a nós, entretanto, apenas pontuar a possível inadequação do termo.

pensamento bakhtiniano para demonstrar seu enquadramento de acordo com o objeto central da presente pesquisa.

A obra de Bakhtin vem sendo constantemente abordada no ambiente acadêmico brasileiro<sup>25</sup>. Parte da justificativa por esse interesse advém, com certeza, da pluralidade temática que o próprio Bakhtin dedicou a seus escritos. Porém, podemos apontar, entre outras possíveis<sup>26</sup>, uma característica que permeia quase toda a obra de Bakhtin e que nos permite transpor seu pensamento para muitos contextos diferentes: a dimensão *dialógica* do discurso. Trato, aqui, sobre a *dimensão dialógica do discurso*, pois não caberia qualquer conceituação do termo *dialogismo* ou outro referente à pluralidade do pensamento bakhtiniano sem antes apresentar alguma perspectiva real da sua utilização pelo autor. Não pretendo, todavia, me valer da prolixidade para aproximar o leitor de Bakhtin e, por isso, irei me ater apenas ao necessário para chegarmos ao respaldo teórico-analítico da utilização de sua obra para minha pesquisa.

Mikhail Bakhtin participou, desde muito cedo, de um cenário muito propício à reflexão filosófica. Advindo de uma família “cultivada e liberal, os pais de Bakhtin procuraram dar aos filhos a melhor educação possível, inclusive acesso à cultura e ao pensamento europeus” (CLARK; HOLQUIST, 2008, p. 43). Além disso, chama atenção a relação de proximidade que Mikhail e seu irmão, Nikolai, cultivaram durante a juventude, marcada especialmente pelo interesse mútuo pelo diálogo e pelo debate, acentuado pelo

---

<sup>25</sup>“Bakhtin é um autor que está na moda. Todos falam dele, citam-no, discutem-no. Ele entrou até no discurso pedagógico dos níveis fundamental e médio de ensino.” (FIORIN, 2016, p.7)

<sup>26</sup> Poderíamos dizer, por exemplo, sobre as diversas edições das obras do *círculo de Bakhtin* no Brasil. Recentemente, a Editora 34, detentora dos direitos autorais do *Círculo de Bakhtin* no Brasil, lançou uma nova edição de *Marxismo a filosofia da linguagem*, com autoria concebida a V. Volóchinov. Nesta nova edição, a tradutora, Sheila Grillo, aponta para alguns fatos pertinentes à referida obra, por exemplo, sobre sua primeira tradução no Brasil ter sido feita *a partir do francês com consultas à tradução americana e ao original russo*. Não pretendo apontar aqui qualquer ineficácia de tal processo de tradução. Contudo, a atual edição da Editora 34, datada de 2017, conta com um extenso e muito elucidativo ensaio introdutório de Sheila Grillo, obtido como parte dos resultados de sua pesquisa diretamente dos escritos em russo, realizada em Moscou, com apoio da FAPESP. Ainda que seja inegável a qualidade de outras traduções disponíveis, o ensaio que prefacia o texto principal desta edição de *Marxismo e filosofia da linguagem* provê ao livro uma contextualização histórico-social indispensável para a compreensão das obras do *Círculo de Bakhtin*.

intelecto fértil de ambos os irmãos. Soma-se a isso a educação domiciliar provida pela governanta da família, de origem alemã, que os acompanhou até Mikhail completar os 9 anos de idade:

“Mikhail era especialmente afeiçoado à preceptora, que possuía pendores intelectuais e lia Darwin. Ela lhes proporcionou uma iniciação completa na cultura europeia, com ênfase nos Antigos, ainda que tudo refratado pelo meio alemão. Os irmãos leram a *Iliada* e a *Odisseia*, por exemplo, na prosa de uma tradução germânica. Na maior parte do tempo eles até se comunicavam com a governanta em alemão.” (CLARK; HOLQUIST, 2008, p.48)

Além do contato, desde a tenra infância, com o pensamento europeu e com o idioma alemão, alinha-se ao interesse plural de Mikhail Bakhtin o fato de que seu pai fora transferido de Orel, cidade pequena e de aspecto provinciano na Rússia, para Vilno, na Lituânia. Vilno era, ao contrário de Orel, uma cidade culturalmente muito plural em diversos aspectos - desde a miscelânea de línguas até a arquitetura -, marcada pela presença dos diferentes grupos étnicos que ali habitavam. Apesar de ser, oficialmente, uma colônia russa, a realidade popular na Lituânia se impunha de forma oposta aos preceitos religiosos e culturais, como um todo, da governança russa.

O contexto familiar e social de Bakhtin ultrapassa sua própria biografia. Podemos observar que a diversidade idiomática, religiosa, arquitetônica, em suma, cultural que permeou a criação de Mikhail Bakhtin são fatores importantíssimos para compreendermos o posterior interesse pelo pensamento europeu como um todo, não apenas dos estudos linguísticos, mais intimamente ligados à sua formação acadêmica, mas também pelas artes, pela literatura e pela produção científica e filosófica em geral.

É importante ressaltar que tanto o pensamento quanto a produção de Bakhtin não aconteceram, em sua maioria, de forma isolada. O debate e o interesse multidisciplinar habitavam, também, aqueles outros intelectuais que estiveram mais próximos de Bakhtin. Ao conjunto de amigos próximos que colaboraram entre si costuma-se nomear de *O Círculo de Bakhtin*. Não há uma composição fixa de participantes deste grupo, já que Bakhtin

desenvolveu sua obra e habitou em diversos lugares<sup>27</sup>. Disso, o que mais nos chama atenção é, uma vez mais, a pluralidade de assuntos discutidos pelo círculo:

“O círculo de Nevel incluía um largo espectro de interesses e ocupações profissionais. Foi formado por dois grupos de velhos amigos, bem como por alguns indivíduos da região, como um certo Koliubákin que era um médico bacteriologista local.” (CLARK; HOLQUIST, 2008, p.65)

A relação de Bakhtin com seu círculo tem, além da característica colaborativa que permeou toda a vida do autor, caráter *incongruente* da perspectiva da carreira, como apontam CLARK e HOLQUIST (2008), ao tratar sobre as atividades do *círculo* já em Leningrado, de 1924 a 1929:

“A maioria dos integrantes deste círculo estava envolvida nos grandes debates intelectuais da época e numa assustadora série de atividades profissionais e culturais. As atividades em que o próprio Bakhtin se achava empenhado parecem escassas, por contraste. O principal registro de sua vida intelectual durante o período situa-se antes em suas obras.” (p. 117)

A carreira profissional é um dos últimos pontos biográficos que nos cabe mencionar a respeito de Bakhtin, já que este fator somará, junto à sua prisão, em 1929, para a posterior e importante discussão a respeito da *autoria* em sua obra. Não há consenso entre os estudiosos de Bakhtin sobre esta questão, mas FIORIN (2016) os divide em três grupos: os que consideram Bakhtin o autor de todos os trabalhos em que se questiona a autoria<sup>28</sup>; aqueles que pensam que Bakhtin deve ser considerado autor apenas dos trabalhos por ele assinados ou encontrados em seu acervo; e, por último, os que consideram dupla autoria às *obras disputadas*, numa espécie de trabalho colaborativo.

Fato é que a prisão de Mikhail Bakhtin, em 1929, e seu exílio<sup>29</sup> em Kustanai, no Casaquistão, a partir de 1930 e estendendo-se até 1936, somado à precária condição de saúde

<sup>27</sup> CLARK e HOLQUIST utilizam *círculo* aliado ao nome das cidades habitadas por Bakhtin, para se referir aos grupos de pensadores que com ele conviviam. No livro, os autores referem-se, por exemplo, a um *Círculo de Nevel*, correspondente à mudança de Bakhtin após sua formatura, em 1918, para escapar da fome e do frio de Petrogrado. Em outro momento, os autores utilizam novamente o termo após a mudança de Bakhtin para Vitebsk, em 1920 e, novamente, intitulado um dos capítulos do livro, *o Círculo de Leningrado, 1924-1929*.

<sup>28</sup> A exemplo, podemos citar: *O discurso na vida e o discurso na arte* (1926); *O freudismo: um esboço crítico* (1929) e *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929), com autoria de Valentin Volóchinov.

<sup>29</sup> Segundo CLARK e HOLQUIST, tudo indica que o exílio de Bakhtin em Kustanai, bem como as *melhores condições* conferidas em sua prisão, na Rússia, devem-se tanto pelo *bom temperamento* quanto pelas condições físicas de Bakhtin, acometido pela osteomielite, que tornava sua saúde bastante frágil e exigia muitos cuidados.



causada, em especial, pela osteomielite, impediram Bakhtin de ocupar uma posição de prestígio acadêmico por grande parte de sua vida. A conjunção destes fatores, aliada à característica colaborativa do *círculo de Bakhtin*, leva a uma postura tradicional dos estudiosos em admitir a terceira hipótese apresentada por FIORIN (2016), da autoria colaborativa. Por essa razão, iremos incluir em nossa reflexão textos como *Marxismo e filosofia da linguagem*, sem questionar a quem propriamente o texto deveria ser atribuído, mas sim para nortear importantes características do pensamento de Bakhtin e do *círculo*.

Há, além do problema da autoria e da transposição espaço-temporal, uma outra dificuldade em compreender a obra de Bakhtin: são poucas as vezes em que o autor define, de forma precisa, conceitos que são centrais em seu pensamento. Isso se dá, na verdade, porque Bakhtin não está preocupado em fornecer uma metodologia de abordagem linguística pontual, como Saussure e o *estruturalismo*, ou Chomsky e o *gerativismo*. A preocupação de Bakhtin se situa, antes, na relação dialógica entre *enunciados*. Em um de seus trabalhos mais conhecidos, *Os gêneros do discurso*, Bakhtin profere uma das frases que melhor sintetizam esse pensamento:

“Qualquer que seja o objeto do discurso do falante, ele não se torna objeto do discurso em um enunciado pela primeira vez, e um determinado falante não é um primeiro a falar sobre ele. O objeto, por assim dizer, já está ressalvado, contestado, elucidado e avaliado de diferentes modos; nele se cruzam, convergem e divergem diferentes pontos de vista, visões de mundo, correntes. O falante não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados, aos quais se dá nome pela primeira vez.” (BAKHTIN, 2016, p.60 e 61)

A bem humorada metáfora com a figura do Adão mítico, deixa explícita a impossibilidade do falante criador genuíno, que profere palavras em terra virgem, mas diz respeito também à própria língua, que é carregada de ideologia. Todavia, é importante dizer que o autor não descarta a participação do indivíduo e sua influência na língua que, como matéria viva, influencia e também é influenciada pelo falante, como fica explicitado em *Marxismo e filosofia da linguagem*:

“No plano que nos interessa, a essência desse problema se reduz a *como* a existência real (a base) determina o signo, e *como* o signo reflete e refrata a existência em formação.” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 106)

Podemos notar que Bakhtin compreende a língua como sistema mutável, em constante processo de transformação, mas também repleta de conteúdo. Os enunciados antes proferidos, influenciam e constituem os enunciados do presente, o que FIORIN (2016) chama de *primeiro conceito de dialogismo*, que diz respeito ao modo de funcionamento real da linguagem: *todos os enunciados constituem-se a partir de outros*. Em relação à música, tal premissa se demonstra verdadeira, como discutiremos neste trabalho. Se o Adão mítico não discursa, tampouco compõe. O processo criativo individual em música, assim como para o falante de determinada língua, é permeado por outros enunciados e com eles dialoga constantemente. Para exemplificar, SCHROEDER e SCHROEDER (2011) utilizam o *sistema dodecafônico*, do qual o compositor Arnold Schönberg é tido como idealizador e que culminaria no posterior *serialismo*. Neste caso, ainda que o mérito da invenção seja concedido a Schönberg, o *sistema dodecafônico* faz parte, também, de um contexto estético concernente ao final do século XIX e início do século XX. Os autores citam, por exemplo, a obra de Bela Bartók, Igor Stravinsky, Paul Hindemith, entre outros compositores que, a despeito da estruturação composicional proposta por Schönberg, também contribuíram para o conjunto de concepções estéticas e linguagens composicionais que despontaram durante o mesmo período. Mas a relação entre os enunciados pode acontecer também pela negação, como demonstra outro exemplo utilizado por SCHROEDER e SCHROEDER, ao se referirem à obra *4:33*, de John Cage, onde o intérprete deve permanecer em silêncio durante toda a peça. O caráter de originalidade que tal proposta carrega só pode ser concebido quando a obra é comparada com outras, ou seja, com aquelas que formam o que pode-se compreender como repertório tradicional de concerto. Neste caso, podemos ver que mesmo a negação carrega em si uma dimensão dialógica.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, são expostas duas das principais tendências do pensamento filosófico-linguístico naquele momento: o *subjetivismo individualista*<sup>30</sup> e o *objetivismo abstrato*<sup>31</sup>. A primeira, considerando o indivíduo como ser criativo, desconsidera

---

<sup>30</sup> Segundo Volochinov, o subjetivismo individualista *analisa o ato do discurso individual e criativo como fundamento da língua (ou seja, todos os fenômenos linguísticos sem exceção). O psiquismo individual representa a fonte da língua. [...] O mais importante representante e fundador da primeira tendência foi Wilhekm von Humboldt.* (VOLÓCHINOV, 2018, p.148 e 149)

<sup>31</sup> Sobre a segunda tendência, Volochinov diz que *do ponto de vista da segunda tendência já não se trata da criação consciente da língua pelo indivíduo falante. A língua contrapõe-se ao indivíduo como uma norma inviolável e indiscutível, a qual só lhe resta aceitar.* (VOLÓCHINOV, 2018, p. 156)

os aspectos sociais e, portanto, ideológicos que constituem a língua e são transmitidos ao indivíduo. A segunda, por outro lado, considera a língua como um sistema rígido, constituído a partir de regras preestabelecidas e transmitido ao indivíduo, sem sofrer dele qualquer alteração. Apresentando de maneira dialética ambas as teorias, o autor atinge o objeto da crítica, justamente pela ausência, em ambas, da perspectiva dialógica. O conceito bakhtiniano de *dialogismo*, amplamente presente neste livro, considera que o *enunciado monológico finalizado é, na verdade, uma abstração*, e que tal abstração é fruto, segundo o autor, da origem dos estudos linguísticos na Europa, que remontam à filologia e à tentativa da sistematização de línguas mortas<sup>32</sup>. Segundo o autor, não devemos compreender a língua fora de sua dimensão *social* e tampouco como *norma inviolável*, e então conclui que:

“A realidade efetiva da linguagem não é o sistema abstrato de formas linguísticas nem o enunciado monológico isolado, tampouco o ato psicofisiológico de sua realização, mas o acontecimento social da interação discursiva que ocorre por meio de um ou de vários enunciados.” (p. 218 e 219)

Se a linguística não deveria, para os pensadores do *círculo*, analisar a língua apenas da perspectiva subjetivista psicofisiológica ou apenas da perspectiva objetivista do sistema monológico e inviolável, para nós, tampouco a análise musical deveria lançar olhar sobre uma obra musical e, em nosso caso específico, sobre o repertório de um instrumento musical - o saxofone - apenas sobre uma ou outra perspectiva. Como argumenta VOLOCHINOV (2017), *somente um grito animal inarticulado é de fato organizado a partir do interior, do aparelho fisiológico do indivíduo*. Ou seja, não pretendemos, com isso, qualquer historicismo injustificado, mas sim refletir a respeito do repertório contemporâneo de concerto para saxofone a partir da perspectiva dialógica, onde tanto a língua quanto o discurso musical, permeados e constituídos *de e a partir de* enunciados, não são sistemas imutáveis. É principalmente nesse sentido que o pensamento bakhtiniano nos orienta.

Há, todavia, uma segunda maneira de enxergar o *dialogismo* na obra do *círculo de Bakhtin*. FIORIN (2016) a define como *segundo conceito de dialogismo*. Para ele, *trata-se da incorporação pelo enunciadador da(s) voz(es) de outro(s) no enunciado*. Diferentemente do primeiro conceito, aqui, é possível enxergar os resquícios de vozes externas no discurso. Neste caso, o discurso alheio pode ser inserido no enunciado de duas formas: explicitamente,

---

<sup>32</sup> “Guiada pela necessidade filológica, a linguística sempre partiu do enunciado monológico finalizado, o monumento antigo, tomado como realidade última.” (VOLOCHINOV, 2018, p.184)

quando o texto é citado e separado do texto do enunciador; e de forma não explicitada, onde não há separação entre os enunciados do citante e do citado.

Não pretendo criar qualquer associação objetiva entre os termos utilizados na teoria linguística de Bakhtin - que, diga-se de passagem, se vale de muitos pormenores não expostos aqui - e a análise musical. Ainda que possamos tratar da dimensão discursiva da música, assim como da língua, os *signos* que compõem ambos os sistemas são distintos. Para SCHROEDER e SCHROEDER (2011), inclusive, os signos em música se comportam de maneira distinta dos signos da língua:

“Acontece, porém, na música, que alguns signos, pela recorrência do uso em determinados contextos, vão se “estetizando”, cristalizando determinados significados de tal modo que esses significados passam a ser tidos como intrínsecos ao próprio material ou ao elemento frequentemente a ele ligado. É o caso, por exemplo, de determinadas associações historicamente construídas, como entre o modo maior e o caráter alegre; ou o modo menor e o caráter triste das músicas.” (p. 138)

Porém, assim como na língua, também na música podemos observar a presença do discurso externo no discurso do enunciador. Em um primeiro momento, poderíamos pensar que uma análise musical respaldada pela teoria bakhtiniana melhor se enquadraria em relação à produção musical que envolve o texto, seja na música de concerto ou na música popular. Apesar disso, a dimensão dialógica, em ambos os conceitos de dialogismo apresentados, pode ser reconhecida e analisada também na música instrumental, assunto que será abordado com maior profundidade no **capítulo quatro** deste trabalho, dedicado às análises. Cabe a nós, por ora, pontuar que os enunciados presentes na música instrumental constituem, também, um emaranhado de relações discursivas que, ainda que compostas por outros *signos* que não os da língua, podem ser compreendidos através da sua constituição individual, mas também no contexto social.

Portanto, ressalto que o recurso da transdisciplinaridade não irá nos excluir o trabalho de análise do texto musical. O respaldo do pensamento bakhtiniano, em especial do conceito de *dialogismo*, serve para guiar as reflexões que serão obtidas a partir da cuidadosa observação das peças, sempre ciente do já apresentado problema da *tradução*.

Por último, cabe justificar que a abordagem superficial da teoria linguística e suas muitas vertentes aqui apresentada, não cumpre a função da explanação sistemática e da aplicação de tais teorias, mas tampouco era essa nossa expectativa inicial. Ao realizarmos esta digressão através da história da análise musical, sua emancipação enquanto disciplina isolada

e a posterior tendência à transdisciplinaridade, possibilitamos a aproximação de nosso objeto central de pesquisa - o repertório de concerto contemporâneo para saxofone no Brasil - com a teoria bakhtiniana, que nos guiará na análise do texto musical, permitindo o olhar para a *música* enquanto matéria viva e constantemente mutável.

### CAPÍTULO 3 – O REPERTÓRIO TRADICIONAL PARA SAXOFONE

Neste capítulo, pretendemos discutir algumas das acepções mais correntes do termo “tradição” e, a partir delas, refletir sobre o que consideramos como repertório tradicional no caso específico do saxofone. Em seu artigo “A questão da tradição: algumas considerações preliminares para se investigar o saber-fazer tradicional”, CASTRIOTA (2014) traça um panorama de diversos conceitos de tradição, tecendo críticas a cada um deles. Dentre estes conceitos, um dos primeiros citados pelo autor é o de Paul Oliver, de que se consideram tradicionais “... aqueles aspectos do comportamento, dos costumes, do ritual ou do uso de artefatos que foram herdados das gerações anteriores”<sup>33</sup> (p.2). O autor afirma que, desta perspectiva, a tradição foi entendida como uma transmissão inerte de uma estrutura social (p.3). Porém, tal definição não considera a seletividade social como um fator que altera o conceito de tradição. Em outras palavras, há uma intervenção da sociedade no que será tratado como tradição, como afirma WILLIAMS (1979)<sup>34</sup>, tradição será “...uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-moldado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural”. (p.3) Apesar da afirmação primeira, OLIVER afirma que, em uma sociedade, o tradicional “depende da autoridade de suas tradições para afirmar pensamentos e ações do presente”.

SHILS (1981)<sup>35</sup> propõe uma perspectiva mais ampla sobre tradição, definindo como “qualquer coisa que é transmitida ou passada do passado para o presente ... tendo sido criada através de ações humanas ... [de] pensamento e da imaginação, ela é passada de uma geração para a próxima”. A definição de SHILS diz respeito à substância, ou seja, aquilo que é transmitido, do que sobre o processo de transmissão:

“Todos os padrões consolidados da mente humana, todos os padrões de crença ou modos de pensar, todos os padrões consolidados das relações sociais, todas as práticas técnicas e todos os artefatos físicos ou objetos naturais [que] são suscetíveis a se tornarem objetos de transmissão; cada um deles é capaz de se tornar uma tradição” (SHILS,1981, p. 16).

Há, ainda, o conceito de tradição inventada, retirado da obra homônima de HOBBSAWM e RANGER<sup>36</sup>, de que:

<sup>33</sup> Encyclopedia of vernacular architecture of the world. Cambridge: University Press, 1997.

<sup>34</sup> WILLIAMS, Raymond. Cultura e sociedade 1780 -1950. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979. FORUM.

<sup>35</sup> SHILS, Edward. Tradition. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

<sup>36</sup> HOBBSAWM Eric; RANGER, Terence. The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. JOKILEHTO

“Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.” (p. 10)

Segundo CASTRIOTA (2014), HOBBSAWM dividirá as tradições inventadas em três categorias:

“...(a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou o pertencimento a grupos e comunidades reais ou artificiais; (b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade, e (c) aquelas cujo principal objetivo seria a socialização, a inculcação de crenças, sistemas de valores e convenções de comportamento.” (HOBBSAWM; RANGER, 1984 apud. BARCI, 2014)

A partir das definições expostas, é possível traçarmos alguns paralelos com a utilização do termo repertório tradicional no que diz respeito ao saxofone na música de concerto. Podemos propor, essencialmente, duas definições para o que chamamos de repertório tradicional para saxofone. Primeiro, é possível compreender como aquelas obras que fazem parte da estética musical dita tradicional, usualmente eurocentrada<sup>37</sup>. Tais obras apresentam, além de características composicionais referentes à tradição da música de concerto eurocentrada, a utilização de técnicas convencionais do saxofone, com raras situações onde há exploração do registro superagudo e do *slap*, por exemplo. Em segundo lugar, há a compreensão de repertório tradicional como constituído daquelas obras que figuram entre as mais representativas para o desenvolvimento do saxofone e do seu ensino, incluindo tanto obras esteticamente mais próximas à tradição eurocentrada, quanto peças que exploraram os mais diversos recursos técnicos do saxofone, bem como estéticas composicionais do século XX. Assumindo que, da perspectiva histórica, que leva em consideração o saxofone e seu desenvolvimento técnico e pedagógico, sua inserção e validação no ambiente da música de concerto europeia e internacional, a segunda hipótese apresentada nos parece mais coerente enquanto definição do que seria o repertório tradicional do instrumento, e será sobre ela que iremos nos ater adiante.

### 3.1 Os recursos técnicos e o repertório tradicional para saxofone

Os recursos técnicos estão entre os elementos composicionais mais decisivos para o enquadramento de uma peça neste ou naquele período da história da música ocidental. É a

---

<sup>37</sup> A exemplo, o *Concerto para saxofone alto e orquestra em Mib maior* (1934), de Alexander Glazunov; o *Concertino da Camera para saxofone alto e onze instrumentos* (1935), de Jacques Ibert; o *Concerto para saxofone alto e orquestra* (1934), de Lars-Erik Larsson, entre outros.

partir deles que diversos compositores, durante o século XX, buscaram se distanciar da tradição da música de concerto. Há, por costume, a ideia de que a utilização das chamadas técnicas estendidas representa a ruptura com a tradição anterior, o que nos leva a duas inquietações. A primeira, de que a tentativa de ruptura, por si só, dialoga com a tradição através da negação, sendo, portanto, a ela direcionada e dela originada. Segundo porque, na história da música ocidental, observa-se que a técnica, enquanto conjunto de possibilidades de tocar um instrumento musical, transforma-se constantemente e que as técnicas estendidas, recorrentemente associadas à música do século XX, acompanham a trajetória dos instrumentos musicais, à medida em que se traz à luz a exploração de uma sonoridade não compreendida no escopo técnico tradicional.

No que tange os instrumentos de sopro da família das madeiras, resguardadas as singularidades que os distanciam e levando em consideração os fatores em comum, podemos admitir que o conjunto de possibilidades técnicas compreendido atualmente como *técnica tradicional* diz respeito ao período clássico-romântico da música ocidental. Há, também nestas características, a ideia de ruptura com a tradição anterior e a proposição de novos referenciais:

“Do stile rappresentativo do início do século XVII até a primeira metade do século XVIII o contraste entre sonoridades, dinâmicas e texturas é um fator ao mesmo tempo dramático e estruturador da escritura composicional, o que se percebe, por exemplo, na construção do concerto grosso através da alternância entre concertino e ripieno ou na valorização de sonoridades como aquelas exploradas por Monteverdi ou, mais tarde, por Vivaldi.” (PADOVANI; FERRAZ; 2011)

Ao passo em que “o contraste entre sonoridades, dinâmicas e texturas” se apresenta como estrutura composicional na música descritiva barroca, agindo não apenas como recurso interpretativo, mas também criativo, o período Clássico posterior buscaria certo grau de homogeneização destes fatores, o que, aliado aos avanços científicos da Revolução Industrial, daria origem inclusive a novos instrumentos musicais:

“Se no contexto iluminista, o stile galante e o classicismo incipiente de meados do século XVIII procuraram eliminar certos elementos sonoros, dramáticos e gestuais que permitiam uma grande exploração de recursos instrumentais estendidos, a consolidação das orquestras e a evolução técnica na fabricação de instrumentos decorrente do contexto da Revolução Industrial viriam a permitir novas experiências voltadas à ampliação dos meios instrumentais e de seu emprego nos grupos orquestrais. Nesse período, por exemplo, ocorrem várias experimentações na construção de instrumentos de teclado de modo a potencializar a resposta dinâmica e a homogeneizar as características espectrais de tais instrumentos. É nesse contexto que o pianoforte – já comum em meados do século XIX – e, ainda



antes, o fortepiano, vieram a tomar o lugar do cravo e do clavicórdio, paradigmas instrumentais da música barroca.” (PADOVANI; FERRAZ; 2011)

Como abordado no primeiro capítulo deste trabalho, é justamente no interlúdio entre a primeira e a segunda Revolução Industrial que surge o saxofone. Há, neste momento, um conjunto já praticamente estabelecido de recursos para a construção e para a execução dos instrumentos de madeiras, consequência, em parte, da exploração cada vez maior das possibilidades da seção das madeiras na orquestra:

“Como a maioria dos leitores deste livro já sabem, a seção das madeiras é formada por um pequeno grupo de músicos na qual o maior virtuosismo da orquestra sinfônica e operística está concentrado. É a principal seção solista da orquestra, contendo, a despeito da pequena quantidade de músicos, a maior quantidade de estrelas entre todas as seções. Eles são estrelas porque os compositores, por mais de duzentos anos, assim os fizeram, confiando a eles aqueles trechos ou motivos de sua música que, por sua natureza, exigem especial expressividade através da escolha das vozes solistas, elevadas sobre a consagrada fundação formada pela seção de cordas da orquestra.” (BAINES, 1991, p. 25)

A romântica perspectiva atribuída por BAINES (1991) à seção das madeiras na orquestra coincide, todavia, com o trato a ela conferido pelos compositores a partir do século XIX e durante todo o período Romântico. Segundo PADOVANI e FERRAZ (2011), as transformações e os recursos conferidos especialmente ao piano e aos instrumentos de sopro deixam de ser peculiaridades individuais caras apenas ao instrumento, e passam a formar parte do processo criativo musical. No caso da orquestra, por exemplo, a escolha da instrumentação, antes compreendida como a distribuição das vozes de uma obra entre o itinerário da orquestra, passa a ser, pouco a pouco, parte formante do processo composicional.

É, portanto, em relação a essa seção de madeiras da orquestra que o saxofone é concebido no século XIX. Há, nesta condição, dois aspectos: primeiro, a posição de destaque conferida a estes instrumentos; segundo, a grande gama de recursos técnicos particulares a cada um dos instrumentos da seção das madeiras. Tais aspectos podem ser compreendidos como algumas das possíveis causas para a dificuldade na aceitação do saxofone na música de concerto - já que deveria ser colocado ao lado das referidas *estrelas* da orquestra -, mas também como referencial tanto para o repertório inicial quanto para a pedagogia do instrumento.

Sob o escopo técnico da utilização dos instrumentos da família das madeiras é que são escritas as primeiras obras para saxofone. Como dito no primeiro capítulo deste trabalho, o

próprio Adolphe Sax encomendou, durante a segunda metade do século XIX, uma série de obras a compositores apoiadores de sua invenção, no intuito de estabelecer o saxofone como parte do ambiente musical europeu. Estas primeiras obras foram escritas, essencialmente, a partir da estética musical clássica-romântica, comumente exigindo do saxofonista muita agilidade e exibindo virtuosismo:

Figura 1: *Fantaisie sur un theme original*, de Jules Demersman

Entretanto, com raras ressalvas<sup>38</sup>, o repertório inicial para saxofone de concerto não atingiu grande projeção. É a partir da década de 1930 que surge a maior parte das obras mais representativas para o que compreendemos como repertório tradicional. Isto coincide com o aparecimento dos primeiros grande solistas e pedagogos do saxofone, como já tratado

<sup>38</sup> Podemos inserir nesta lista obras como *Rapsodie* (1901), de Claude Debussy, e *Legende op. 66*, de Florent Schmitt, ambas encomendadas pela saxofonista Elise Hall.

anteriormente, os quais encomendaram e tiveram a si dedicadas grande parte das obras que primeiro atingiram repercussão internacional na música de concerto.

Tratamos, num momento anterior, sobre o importante papel atribuído aos saxofonistas Marcel Mule e Sigurd Rascher, duas importantes figuras do saxofone na primeira metade do século XX. Porém, devido ao percurso histórico do saxofone, ao qual ressaltamos a demora de sua inserção no ensino formal europeu, muitos outros saxofonistas foram responsáveis por importantes progressos pedagógicos e de aumento do repertório. Entre eles, está o saxofonista francês Jean-Marie Londeix.

Entre as razões que nos levam a crer que Jean-Marie Londeix mereça atenção especial nas reflexões sobre o repertório tradicional, está o fato de que diversas das obras que primeiro exploraram o saxofone a partir dum conjunto de estruturas técnico-estéticas que podem ser compreendidas como *técnicas estendidas* foram a ele dedicadas. A exemplo disso, podemos citar a *Sonata pour saxophone alto et piano* (1970), de Edison Denisov. Segundo MARQUES (2015), esta é a “primeira obra de grande importância que utilizou multifônicos”, além do fato de que a obra “pertence à fase serial do compositor”. Além desta obra, podemos citar *Improvisation I* (1971) e *Mai* (1975), ambas escritas para saxofone alto solo pelo compositor japonês Ryo Noda. Noda, que foi também aluno de Jean-Marie Londeix, utiliza diversos recursos técnicos não convencionais em suas obras, buscando aproximar a execução do saxofone a instrumentos e elementos composicionais da música tradicional japonesa.

Além das diversas obras a ele dedicadas, Jean-Marie Londeix é autor de uma das mais importantes referências bibliográficas sobre a utilização dos recursos técnicos do saxofone. *Hello! Mr Sax: parameters du saxophone* (1989) não foi a primeira publicação sobre o que pode ser entendido como o estudo das técnicas estendidas, mas tem sua importância pela abrangência e clareza com que apresenta as possibilidades do instrumento, como afirma MARQUES (2015):

“A obra traz informações pertinentes sobre os recursos idiomáticos do instrumento, delimitando o que é ou não possível tocar, inclusive as técnicas estendidas anteriormente citadas, de modo que compositores e intérpretes poderiam utilizá-lo para nortear os seus trabalhos. Diferentemente dos escritos anteriores, o livro de Londeix não traz exercícios nem estudos técnicos e sim um texto sólido sobre acústica do instrumento, mecânica, técnica e recursos instrumentais.”

Fato é que, tanto as obras citadas quanto o livro de Jean-Marie Londeix, compõem parte expressiva da pedagogia do saxofone, sendo enquadradas dentro do referido repertório

tradicional do instrumento, apesar da ampla utilização das técnicas estendidas. Isto nos leva a crer, portanto, que o repertório tradicional para saxofone, diferentemente do que acontece com outros instrumentos da orquestra que se desenvolveram a partir de sua utilização na música de tradição clássica-romântica, é também formado por obras compostas a partir de estéticas e elementos composicionais caros à música do século XX, mas que têm importante papel no desenvolvimento e no percurso histórico do saxofone. Por consequência disso, trataremos, a seguir, da dimensão dialógica que permeia o repertório tradicional, tomando como referencial o repertório brasileiro para saxofone.

### 3.1 Reverberações do repertório tradicional na música contemporânea brasileira

“A própria sonoridade das trompas comporta uma dimensão histórica. Uma entrada súbita das trompas após um tutti provoca em nós, espontaneamente, senão uma associação direta, ao menos uma alusão a certos elementos do romantismo tardio. Eu posso pensar numa passagem da Oitava Sinfonia de Bruckner, na coda do movimento lento, onde numa grande tranquilidade e doçura, as quatro trompas tocam subitamente uma passagem que soa como uma citação de Schubert, mas vista através dos olhos de Bruckner.” (LIGETI apud HÄUSLER, 1998, p. 395-396)

Estabelecer relações entre diferentes obras apresenta uma série de dificuldades, entre elas, a de demonstrar, com coerência, como tais relações se estabeleceram. Para que isso seja possível, é preciso que nos atentemos não apenas ao texto musical, mas também às diversas outras questões que rodeiam as obras em questão, num processo de busca por marcas que apontem na direção correta, como descreve LIGETI:

“Você toma um pedaço de foie gras, o deixa cair sobre um tapete e o pisoteia até que ele desapareça, eis como eu utilizo a história da música e, sobretudo, a da ópera. Há muitas citações, de Schubert e de Rameau entre outras, mas não as percebemos. (...) Por outro lado, há falsas citações; quando eu era estudante, eu devia escrever em diferentes estilos, minuetos à maneira de Haydn ou de Mozart, ou rondós à la Couperin, e eu tomei aqui alguns desses fragmentos da juventude. Você pensa que é de Haydn, e é de Ligeti... São falsas citações, citações sintéticas.” (LIGETI apud MICHEL, 1985, p. 114-5)

Podemos observar certas estruturas musicais que estão presentes em diversas obras do repertório para saxofone, como uma espécie de herança do vocabulário do instrumento. Como demonstração destas estruturas vocabulares, utilizaremos a obra *Improvisation I* (1971), de Ryo Noda. Esta obra tem sua sonoridade baseada nas flautas shakuhachi, instrumento tradicional japonês semelhante à flauta doce ocidental, porém mais rigorosa quanto às medidas de construção, como aponta FUCHIGAMI (2011):

“O termo shakuhachi surgiu a partir de uma antiga unidade de medida utilizada na China e no Japão, em que um shaku corresponde a aproximadamente 30,3 cm, e hachi significa “oito”, definindo o tamanho padrão da flauta, que é de 1,8 shaku. A nomenclatura estabelecida para se referir a este instrumento é sempre a mesma, embora sejam fabricadas flautas maiores e menores, com afinações, tessituras e timbres diferentes.”

A sonoridade das flautas shakuhachi não seria replicável a partir do uso do conjunto de técnicas tradicionais do saxofone. Portanto, Ryo Noda se utiliza das técnicas estendidas para se aproximar de tal sonoridade. Podemos notar a utilização de cinco tipos diferentes de técnicas estendidas nesta peça: manipulação do vibrato, alterações de quarto de tom, *flutterzunge*, bisbilhando e glissando.

No início da peça, Noda apresenta o seguinte material:

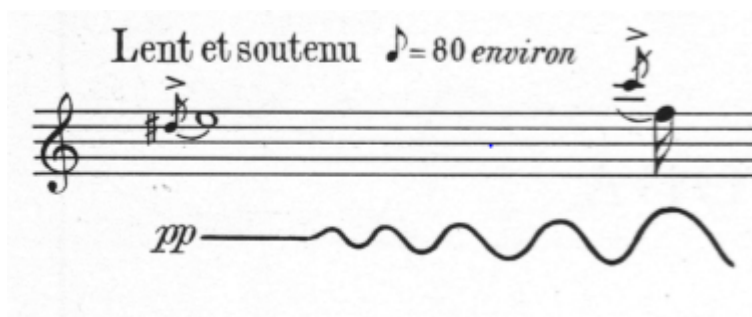


Figura 2: *Improvisation I*, de Ryo Noda

Este arquétipo, constituído por uma nota que se inicia com dinâmica pianíssimo e é seguida por um gesto curto abrupto, é percebido no início de diversas outras obras do repertório para saxofone solo, como é o caso de *Paisagem Sonora n° 6* (2006), de Rodrigo Lima, e *A solidão ecoa em noites calmas* (2017), de Rafael Felício. Abaixo, seguem os trechos iniciais das duas peças:

Figura 3: *Paisagem Sonora n° 6*, de Rodrigo Lima



Figura 4: *A solidão ecoa em noites calmas*, de Rafael Felício

Seria raso afirmar que o diálogo entre tais obras acontece apenas por conta da semelhança entre seus materiais iniciais. Porém, vale ressaltar que *Improvisation I* é uma das primeiras obras para saxofone solo a explorar de forma sistemática as técnicas estendidas do instrumento, inserido dentro de uma estética não tradicional. Além disso, pelas características da peça, que não exigem do intérprete grandes demonstrações de virtuosismo ou de resistência, frequentemente é utilizada como recurso pedagógico para o ingresso do saxofonista no aprendizado das técnicas estendidas.

Portanto, podemos dizer que o diálogo que se estabelece entre os arquétipos aqui apresentados não é apenas fruto de livre comparação, mas da sabida importância que a obra de Ryo Noda representa para o breve histórico do repertório para saxofone. Ainda, o contato direto de Ryo Noda com Jean-Marie Londeix, bem como a dedicatória da obra destinada ao saxofonista francês, o qual foi um dos maiores incentivadores do saxofone na música contemporânea, traz à peça a projeção e a importância histórica do pioneirismo. Dessa perspectiva, justifica-se afirmar que determinados arquétipos podem influenciar o processo criativo de outras obras para o mesmo instrumento, mesmo que indiretamente, através, por exemplo, da colaboração entre compositor e intérprete.

Mais do que isso, pretendemos afirmar que a dimensão dialógica a qual nos referimos vai para muito além da citação, mas toma uma forma quase estrutural no processo composicional. Ao passo em que podemos observar, de forma mais clara, a utilização em outras obras de elementos como o então exposto início de *Improvisation I* (1971), outros importantes processos da criação de uma obra musical compreendem não apenas a ideia inicial do compositor, mas também o repertório anterior do instrumento para o qual se dedica, sua bibliografia pedagógica, manuais de utilização técnica e, muitas vezes, o contato com o intérprete. É, portanto, uma camada mais profunda e não observável da dimensão dialógica, que só pode ser compreendida através de fatores externos ao texto musical, mas que representam, em muitos casos, parte crucial para a compreensão estrutural de uma peça.

## CAPÍTULO 4 – LEVANTAMENTO, SELEÇÃO E ANÁLISE DAS OBRAS

Para tornar possível o processo de análise das obras contemporâneas para saxofone escritas por compositores brasileiros, foi necessário, antes de tudo, realizar o levantamento do repertório e, posteriormente, a seleção dentre as obras levantadas. O levantamento foi realizado em três etapas: primeiro, na consulta de meu acervo pessoal, que conta com uma grande quantidade de peças para saxofone. Segundo, através da consulta do arquivo de partituras para saxofone da Biblioteca da Escola de Música da UFMG. Após a realização das duas primeiras etapas, pudemos observar que há uma grande diversidade de formações instrumentais envolvendo o saxofone nas obras de compositores brasileiros, especialmente em obras de música de câmara. Dentre as peças que utilizam o saxofone como solista frente à orquestra ou frente a outras formações de grandes grupos instrumentais<sup>39</sup>, há pouca exploração das técnicas estendidas do saxofone, tratando-se, comumente, de obras que utilizam o saxofone dentro de suas possibilidades ditas convencionais. Há, porém, no repertório solo do instrumento, a maior quantidade de obras onde são explorados os mais diversos recursos do saxofone, além de características composicionais e estéticas referentes à música contemporânea. Portanto, o primeiro filtro utilizado para o levantamento do repertório foi a escolha da análise apenas de obras para saxofone solo. O primeiro levantamento demonstrou a possibilidade de um pequeno número de peças solo para saxofone, o que nos levou à terceira parte do levantamento, que consistiu na aplicação de um questionário enviado por e-mail aos professores de saxofone das instituições de ensino superior que contam com o ensino de saxofone no currículo. Ao todo, o questionário foi enviado para 28 professores de 22 diferentes instituições de ensino superior em todo o país.<sup>40</sup>

O questionário enviado contava, inicialmente, com 8 obras para saxofone solo. Porém, após o colhimento das respostas, foram reunidas 18 novas peças, número que impressiona pela discrepância com o levantamento inicial. Foram incluídas, durante o processo, uma obra composta por mim, além de uma outra composta por Rafael Felício, dedicada a mim, pela ocasião de um recital realizado durante o 3º Encontro Alagoano de Saxofonistas. Como resultado, obtivemos a tabela abaixo, como o total de 28 obras para saxofone solo, onde

---

<sup>39</sup> Por exemplo, a *Fantasia para saxofone soprano e orquestra* (1948), de Heitor Villa-Lobos; o *Concertino para saxofone alto e orquestra* (1954), de Radamés Gnattali; o *Concerto para saxofone soprano e orquestra* (2013), de Liduíno Pitombeira, entre outros.

<sup>40</sup> Devido à alta rotatividade do corpo de professores, principalmente nas instituições de ensino particulares, tornou-se inviável a tarefa de enviar o questionário a todos os docentes relacionados ao saxofone no ensino superior. Compreendendo isso, o questionário foi enviado ao maior número possível de professores universitários aos quais tivemos acesso, tomando como referência o levantamento realizado no trabalho de CHAGAS e ALMEIDA (2020).

aquelas destacadas em cor *verde*, foram colhidas durante o levantamento inicial; destacadas em cor *vermelha*, aquelas colhidas através da aplicação de questionário; e, por fim, em cor *amarela* aquelas inseridas por mim, através da evolução de meu arquivo pessoal durante a realização deste trabalho:

<b>OBRAS DE COMPOSITORES BRASILEIROS PARA SAXOFONE SOLO</b>	<b>INSTRUMENTAÇÃO</b>
<b>Fantasia Sul América - Cláudio Santoro</b>	<b>SAXOFONE ALTO</b>
<b>Brazilian Landscape nº 7 - Liduíno Pitombeira</b>	<b>SAXOFONE SOLO (não especificado)</b>
<b>Seresta nº 2 - Liduíno Pitombeira</b>	<b>SAXOFONE SOLO (não especificado)</b>
<b>Paisagem Sonora nº6 - Rodrigo Lima</b>	<b>SAXOFONE ALTO</b>
<b>A solidão ecoa em noites calmas - Rafael Felício</b>	<b>SAXOFONE ALTO</b>
<b>Saxouave - Eduardo Ribeiro</b>	<b>SAXOFONE ALTO</b>
<b>Azul - Herivelton Campos</b>	<b>SAXOFONE ALTO</b>
<b>Monólogo 96 - Edmundo Villani-Côrtes</b>	<b>SAXOFONE TENOR</b>
<b>Pkerj para Sax Barítono Solo - Marcílio Onofre</b>	<b>SAXOFONE BARÍTONO</b>
<b>Resonant Figure I para Sax Alto Solo - Marcílio Onofre</b>	<b>SAXOFONE ALTO</b>
<b>Linha de sombra - André Ribeiro</b>	<b>SAXOFONE ALTO</b>
<b>After Telluris II - Alexandre Lunsqui</b>	<b>SAXOFONE BARÍTONO</b>
<b>H1N1 - Gustavo Bonin</b>	<b>SAXOFONE SOPRANO</b>
<b>Beryllisations Nº 1 - Jailton de Oliveira</b>	<b>SAXOFONE ALTO</b>
<b>Beryllisations Nº 2 - Jailton de Oliveira</b>	<b>SAXOFONE ALTO</b>
<b>Beryllisations Nº 3 - Jailton de Oliveira</b>	<b>SAXOFONE ALTO</b>
<b>Kundalini - Rodrigo Bussad</b>	<b>SAXOFONE ALTO</b>



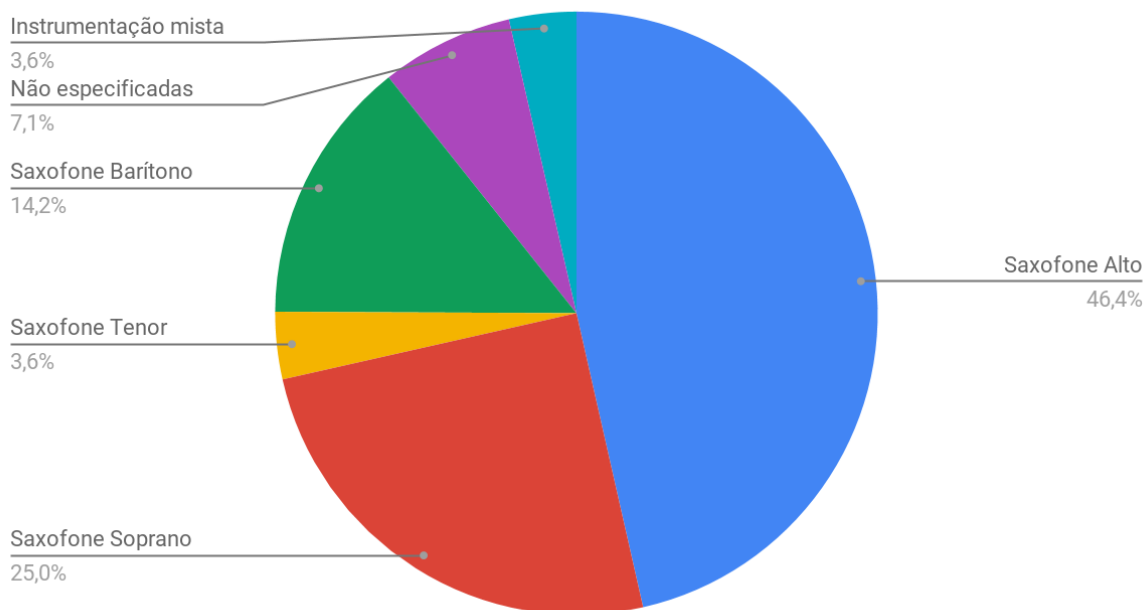
<b>Kundalini II - Rodrigo Bussad</b>	<b>SAXOFONE SOPRANO</b>
<b>Tre pezzi per floriana - Paulo Guicheney</b>	<b>SAXOFONE SOPRANO</b>
<b>Monólogo - Douglas Braga</b>	<b>SAXOFONE ALTO</b>
<b>Pathwork - Douglas Braga</b>	<b>SAXOFONE ALTO</b>
<b>Mescalina - Luiz Gonçalves</b>	<b>SAXOFONE SOPRANO</b>
<b>NOS_RIDA1 - Carlos Gontijo</b>	<b>SAXOFONE SOPRANO</b>
<b>Khyma - Gilberto Carvalho</b>	<b>SAXOFONE SOPRANO E ALTO</b>
<b>Akousmatik para saxofone barítono solo - Alexandre de Faria Oliveira</b>	<b>SAXOFONE BARÍTONO</b>
<b>Suíte para Saxofone Barítono - Marcos de Paula</b>	<b>SAXOFONE BARÍTONO</b>
<b>Não sei quantas almas tenho - Paulo Rosa</b>	<b>SAXOFONE SOPRANO</b>
<b>Ventim - Rafael Felício</b>	<b>SAXOFONE SOPRANO</b>

*Tabela 1: Obras para saxofone solo de compositores brasileiros*

Entretanto, apesar do exponencial aumento no catálogo de obras para saxofone solo, chamou-nos atenção o fato de que a maioria das novas obras recolhidas foram citadas apenas uma vez no questionário. Isto nos leva a crer na possibilidade de que, apesar da grande expressiva quantidade de trabalhos reunidos, poucos são levados a conhecimento geral dos saxofonistas no meio acadêmico, demonstrando uma possível dificuldade na divulgação do repertório.

Além disso, foi possível observar a maior utilização do saxofone alto na instrumentação das peças, em detrimento dos saxofones soprano, tenor e barítono. Das 28 peças levantadas, 13 utilizam apenas o saxofone alto; 7 utilizam apenas o saxofone soprano; 4 utilizam apenas o saxofone barítono; e apenas 1 peça utiliza o saxofone tenor. Ainda, uma das obras tem instrumentação mista (saxofone alto/soprano), e outras duas não discriminam a instrumentação, constando apenas a inscrição de “saxofone solo”, como demonstra o gráfico abaixo:

## Instrumentação utilizada no repertório levantado



*Gráfico 1: Instrumentação utilizada no repertório levantado*

O próximo passo consistiu na escolha do repertório a ser analisado. Vista a dificuldade em analisar, no âmbito de uma pesquisa de mestrado, todas as 28 peças para saxofone solo levantadas, resolvemos tomar dois fatores como critérios para a seleção do repertório, sendo 1 - a recorrência da citação das obras no questionário; 2 - a diversidade dos materiais e técnicas composicionais empregadas nas obras selecionadas. A lista das peças citadas com maior recorrência está expressa no gráfico abaixo, em valores percentuais:

## Obras para saxofone solo - Recorrência no questionário

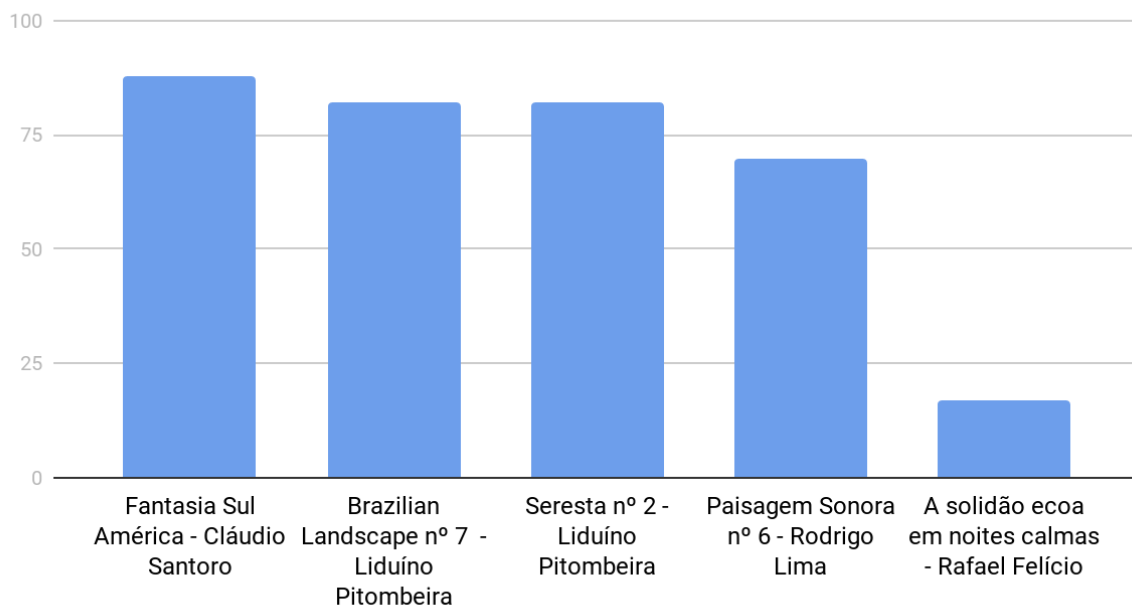


Gráfico 2: Obras para saxofone solo - Recorrência no questionário

Dentre as quatro obras mais citadas, duas delas são do compositor Liduíno Pitombeira e, devido às semelhanças na estética<sup>41</sup> empregada pelo compositor em ambas as obras, optamos por selecionar apenas uma das duas obras, nos deixando, então, com três entre as peças mais citadas. Para complementar o material a ser analisado, decidimos por inserir mais uma peça dentre as mais citadas em termos percentuais. Optamos pela peça *A solidão ecoa em noites calmas*, de Rafael Felício, levando em consideração a diversidade de materiais composicionais empregados em relação às outras peças escolhidas, além do fato de tal obra ter sido a mim dedicada, o que traria para a análise não apenas a perspectiva externa, mas também da contribuição entre compositor e intérprete no processo criativo.

### 4.1 A solidão ecoa em noites calmas (2017), de Rafael Felício

#### 4.1.1 Introdução

Como dito anteriormente, os processos e materiais composicionais formaram parte dos critérios para a escolha das peças a serem analisadas. Neste caso em específico, para além

<sup>41</sup>A semelhança estética observada, vale afirmar, não apresenta qualquer tipo de crítica à obra de Liduíno Pitombeira, pretendendo apenas, como mencionado anteriormente, realizar a escolha das obras a serem analisadas, tomando a diversidade estética dentre as peças escolhidas como um dos critérios de seleção.

disso, somou-se o fato de que o processo criativo foi perpassado pela colaboração entre compositor e intérprete, da qual fiz parte e, portanto, pode vir a acrescentar ao texto.

Escrita em 2017 pelo compositor mineiro Rafael Felício, *A solidão ecoa em noites calmas* traz diversas características que saltam aos olhos, tanto na escrita quanto sobre o que envolve o processo criativo. Há, por exemplo, a meticulosidade na utilização das técnicas estendidas, onde o compositor detalha com muita precisão como espera que ocorra a manipulação do vibrato. Ainda, a relação com o texto escrito pelo próprio compositor, não especificada na partitura, mas presente na gênese da peça, apresenta-se como uma das diversas peculiaridades que serão analisadas a seguir.

#### **4.1.2 A solidão ecoa em noites calmas: análise e comentários sobre o processo colaborativo compositor - intérprete**

*A solidão ecoa em noites calmas*

*E constrói seu templo*

*Entre paredes brancas.*

*Reverbera corpo e mente*

*De quem não se encontra*

*Em lugar nenhum.*

*A solidão se faz gigante*

*Quando se faz silêncio*

*E com a calma do tempo estanque*

*Cala a cabeça alvoroçada*

*De quem não sabe para onde ir.*

*Em palco de tacos marrons*

*É que se tem a dança singular*

*Do indivíduo ébrio, torto e sem rumo*

*Que se cala para si mesmo*

*Intentando escutar a solidão*

*Que só ecoa em noites calmas.*

Rafael Felício, 2017.

O poema, homônimo à peça *A solidão ecoa em noites calmas*, é também de autoria de Rafael Felício e serviu de referência para a obra. Escrita para saxofone alto solo, explora os mais diversos recursos do instrumento, desde as diversas possibilidades de cada um dos registros, do mais grave até o superagudo, e também através da grande utilização de técnicas estendidas.

Para a escrita do texto musical, o compositor optou pela escolha de um conjunto de quatro notas centrais que, inicialmente, serviram como ponto de partida, como comenta Rafael Felício em texto a mim enviado:

“Esta obra surgiu a partir de uma ideia simples, do ruído que se transforma em som e desse som que vai, cada vez mais, se expandindo e ganhando todo o registro do saxofone. No início, esse ruído se transforma na nota Sib, a primeira nota de destaque da obra, e no decorrer da música vão aparecendo outras notas de destaque (essas que possuem grandes repousos ou repetições insistentes). Ao total, elas formam o seguinte conjunto de quatro notas, Sib, Mi, Lá e Mib, portanto, são pontos de referência até a aparição de um Fá em registro superagudo do instrumento na página cinco.”

Segundo o compositor, o material harmônico para além do conjunto de quatro notas da peça se organiza da seguinte forma:

“A obra focaliza este conjunto apenas nas notas longas, sendo que as bordaduras têm como única regra harmônica possuírem poucos saltos, privilegiando sempre os graus conjuntos, e o material que se caracteriza pelas articulações de acentos e staccatos tem, por contrário, como única regra harmônica, possuir muitos saltos, dando importância às sétimas e quintas.”

Combinadas, a estratégia de desenvolver a peça a partir da utilização de uma série de quatro notas que são utilizadas como eixo para os desdobramentos propostos pelo compositor, junto da utilização do material harmônico livre, trazem à obra uma grande gama de

possibilidades motílicas, mantendo a sensação de repouso trazida pela recorrência das notas da série.

O conjunto de quatro notas é transposto no clímax da peça, momento no qual uma nota ré<sup>42</sup> do registro superagudo do saxofone é sustentada em dinâmica ff e fff, quando o conjunto passa a ser formado pelas notas mi, fá, si bemol e si<sup>43</sup>:

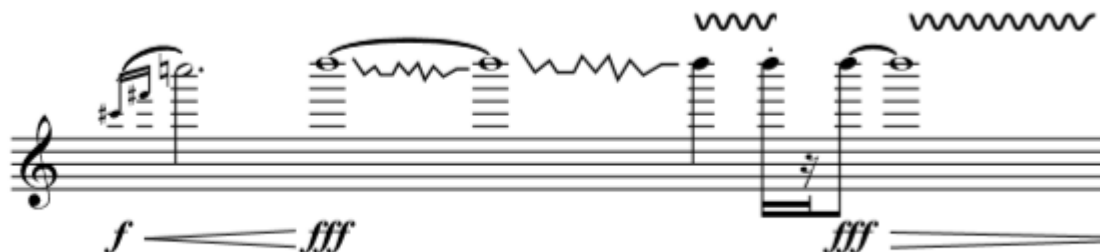


Figura 5: *A solidão ecoa em noites calmas*

A obra *A solidão ecoa em noites calmas* é, também, fruto da colaboração entre compositor e intérprete. Em tais situações, é muito comum que a peça seja constituída a partir de um plano criativo composicional, apresentado pelo compositor, perpassado pela experiência prática do intérprete. Tal colaboração pode, indiretamente, se apresentar de diversas formas no resultado final da peça. Nesta obra, podemos observar a grande utilização de técnicas estendidas, que são manejadas com muito cuidado em relação à realização prática. A exemplo disso, podemos ver alguns recortes da utilização do glissando de palheta:



Figura 6: *glissnando de palheta*

42

Nota escrita para o saxofone alto em Mib.

43

Notas reais da partitura em dó.



Figura 7: glissando de palheta



Figura 8: glissando de palheta



Figura 9: glissando de palheta

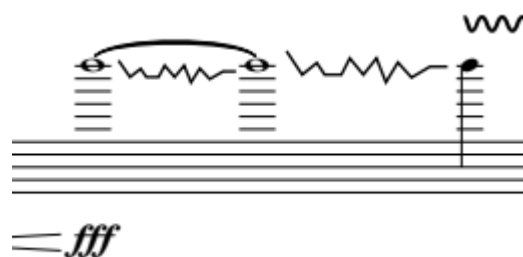


Figura 10: glissando de palheta

Podemos observar que, nos cinco casos expostos acima, o compositor opta pela escrita de tal recurso apenas nas notas do registro agudo e superagudo do saxofone. Tal tratamento do glissando de palheta procede, de acordo com o funcionamento do saxofone, já que a vibração da palheta é consideravelmente maior no registro agudo do instrumento. Portanto, realizar oscilações de altura sem utilização do chaveado, apenas a partir da manipulação da palheta, torna-se mais simples nesses registros.

Outro exemplo do cuidado prático na utilização das técnicas estendidas diz respeito aos sons eólicos. Tal técnica consiste em enviar ar para dentro do instrumento sem fazer a

palheta vibrar. Para que isso ocorra, o intérprete deve diminuir a velocidade da coluna de ar, ao mesmo tempo que afrouxar ligeiramente a tensão da embocadura. A partir desta técnica, Rafael Felício trabalha a transformação de som eólico em som real e vice-versa, como um recurso timbrístico e também de amplitude de dinâmicas. O que chama atenção, no entanto, é o trato das dinâmicas no momento das transições dos sons eólicos para o som real. Por exemplo, no primeiro compasso, há uma nota sol do registro médio agudo do saxofone, que se inicia como som eólico, *dal niente*, e torna-se som real. A emissão da nota sol deste registro é bastante confortável para o saxofonista, o que permite uma grande amplitude de dinâmicas. Portanto, no momento da transição, o compositor indica que o som real deve começar a partir da dinâmica piano, como na figura abaixo:



Figura 11: utilização de som eólico

Tal efeito não traz grandes dificuldades ao intérprete, devido ao registro em que se encontra a nota sol do exemplo anterior. Mas, como podemos observar na sequência, o tratamento das dinâmicas é diferente quando o recurso é utilizado na nota dó# do registro grave do saxofone:



Figura 12: utilização de som eólico

Devido ao seu formato cônico, o saxofone tem grandes diferenças entre os seus registros grave, médio e agudo. No registro grave, acentua-se a dificuldade em emitir as notas em dinâmica piano ou mais suaves. Portanto, de forma muito prudente, o compositor escreve, no momento da transição do som eólico para o som real, a dinâmica mezzo forte, permitindo que o intérprete toque de forma muito mais confortável.

Ainda a respeito do processo colaborativo entre compositor e intérprete, podemos apontar certas características comuns a este tipo de situação. RAY (2010) aponta para algumas destas características:



“No século XXI, o performer toma a frente desta colaboração. As iniciativas de encomenda de obras partem de instrumentistas que querem ver escrito para seu instrumento uma obra na linguagem de ‘x’ compositor, o que valorizaria seu instrumento. Atitude bem diferente da busca por novos timbres que dominou a música ‘contemporânea’ do início do século XX. A colaboração do performer então era ainda de executante ‘experimentador’ de iniciativas composicionais. O século XXI apresenta um performer, líder, parceiro por vezes na criação, interessado não somente em sua auto-promoção artística mas com compromisso em ampliar qualitativamente o repertório para seu instrumento para fins artísticos e pedagógicos, inclusive” (RAY apud. MARQUES, 2010, p. 1312).

Grande parte do repertório para saxofone vem, essencialmente, dos anseios apresentados por RAY (2010). Primeiro, pela tentativa de validação do instrumento, num contexto estabelecido da música de concerto europeia, através da encomenda de obras que, de alguma forma, viessem a trazer a marca de compositores renomados para o repertório do instrumento. No caso específico do saxofone, portanto, tal processo se adianta, não sendo caro apenas aos instrumentistas do século XXI, mas acompanhando a história do saxofone desde o seu surgimento. O que se altera, de fato, é a posição assumida pelo instrumentista no processo colaborativo, como destaca MARQUES (2015):

Nesse caso, o intérprete é realmente (re)situado (DOMENICI, 2012), saindo da posição de mediador transparente, entre a obra musical e o público, passando a ter voz neste processo. (MARQUES, 2015, p. 22)

A partir das afirmações de RAY (2010) e MARQUES (2015), que situam o instrumentista não apenas como “mediador transparente”, mas sim ativo e influente no processo criativo, podemos refletir sobre a dimensão dialógica existente na relação entre compositor e intérprete. Primeiro, partindo do pressuposto bakhtiniano de que:

“O objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões do mundo, tendências” (BAKHTIN, 1992, p. 319)

Assumindo a perspectiva bakhtiniana do discurso, a obra é perpassada não apenas pelo papel do instrumentista em relação a ela, mas também por práticas e concepções anteriores sobre o mesmo assunto. Ou seja, durante o processo colaborativo, não se apresenta apenas o instrumentista em sua neutralidade, como uma espécie de conselheiro para assuntos técnicos, mas também as reflexões que decaem sobre os estudos do instrumento - qualquer que ele seja - tocado pelo músico. Podemos afirmar, então, que o processo dialógico ocorre, neste sentido, em camadas: não é apenas fruto da reflexão presente, mas também do discurso que

acompanha a história das diversas práticas musicais, nas quais se inserem a composição e a performance.

Sabendo que não é da neutralidade, mas sim da completude de significados dos enunciados que se realizam os discursos e, portanto, a relação compositor-intérprete, a expectativa gerada é a da resposta, já que:

“A compreensão amadurece apenas na resposta. A compreensão e a resposta estão fundidas dialeticamente e reciprocamente condicionadas, sendo impossível uma sem a outra” (BAKHTIN, 1988, p.90)

Bakhtin expõe, através desta citação, uma das principais dificuldades no processo colaborativo: o fazer-se entender. Considerando que ambos os músicos são formados por diversas experiências e referências, que geram expectativas em parte baseadas em tais referências, qual é a melhor forma de expor aquilo que se tem internalizado, partindo do pressuposto de um ouvinte leigo? Ou seja, no caso do instrumentista, como expor as possibilidades e limitações do instrumento, sem deixar rastro de dúvida, de forma sucinta e clara? E, para o compositor, como discorrer sobre os anseios criativos, sobre os sons que lhe inundam a imaginação, sem qualquer recurso prático?

Fica clara a impossibilidade, para ambos, de cumprirem a totalidade das expectativas. Porém, no processo criativo colaborativo, embebido pelas relações dialógicas, o discurso encontra resposta na transformação, e é por isso que se faz colaborativo, e não apenas uma atividade de consultoria técnica.

Sobretudo, nos cabe salientar que, para a história do saxofone, o trabalho conjunto entre compositor e intérprete tem papel fundamental no desenvolvimento e na pedagogia do instrumento. Por conta disso, enxergamos o incentivo e a divulgação de jovens compositores brasileiros como parte crucial para que o saxofone continue se desenvolvendo no país.

## **4.2 Seresta n° 2 (2001), de Liduíno Pitombeira**

### **4.2.1 Introdução**

Dentre os compositores brasileiros que escrevem para saxofone com maior frequência, encontra-se o cearense Liduíno Pitombeira. Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro e compositor extremamente prolífico, tem como uma das características mais marcantes de suas obras o diálogo com a música popular brasileira. Em seu catálogo de obras,

disponível em seu site na web<sup>44</sup>, Liduíno Pitombeira reúne 18 obras escritas para saxofone, das quais 2 são peças solo: *Brazilian Landscape n° 7* e *Seresta n° 2*. Para efeitos de análise, vamos nos ater somente a sua *Seresta n°2*, a fim de relacioná-la com um dos objetivos centrais deste trabalho, que consiste em demonstrar como acontece o diálogo entre música popular brasileira e música contemporânea no repertório para saxofone.

#### **4.2.2 Seresta n° 2, op. 59a: diálogos entre a música popular brasileira e o repertório de concerto**

Escrita para saxofone solo (sem especificação de qual modelo da família dos saxofones), *Seresta n° 2* é dividida em duas seções de uma mesma obra: I - Noel Rosa e II - Pixinguinha. Logo na primeira página, há um breve texto do compositor que justifica o título, dizendo:

“Seresta é a denominação brasileira de serenata, que surgiu na tradição do início do século XVI em Portugal. Consiste em tocar músicas líricas à noite enquanto caminha pelas ruas. Dois elementos são importantes na formação da seresta brasileira: o estilo vocal se torna lamentável e a linguagem musical incorpora elementos do choro. Este trabalho de dois movimentos é inspirado na seresta e é uma homenagem a Noel Rosa (1910-1937) e Pixinguinha (1897-1973), ambos grandes compositores brasileiros associados a esse gênero. O primeiro movimento - Noel Rosa - é um movimento lento e livre. O segundo - Pixinguinha - é rápido e rítmico. A peça termina com uma coda que traz de volta idéias do primeiro movimento.”

De forma sintética, Liduíno analisa sua própria obra, deixando clara a relação direta com a música popular brasileira e, em especial, com dois grandes compositores da música popular. Fato é que, ainda que não fossem anunciadas através de um texto descritivo, tais relações poderiam ser observadas através do texto musical.

A escolha do saxofone como instrumento aqui responsável por fazer alusão a dois grandes compositores da música popular brasileira é, por si só, fato digno de análise. O instrumento, extremamente presente na música popular, ocupa um lugar de destaque quando há, no repertório de concerto, hibridismo com a música popular. O protagonismo do saxofone na música popular - e até mesmo do saxofonista, como era o caso do próprio Pixinguinha, a quem Pitombeira dedica o segundo movimento - faz com que uma peça para saxofone solo, em específico nesta ocasião, onde as relações do instrumento com a estética de referência para a peça estão muito arraigadas no imaginário popular, consiga cumprir bem o objetivo de

---

<sup>44</sup> <https://www.pitombeira.com/#saxophone>

promover uma relação entre a música contemporânea e elementos estruturais da música popular brasileira.

Logo após o título, temos a indicação metronômica que sugere a velocidade da semínima a 52 batidas por minuto, como mostrado a seguir:

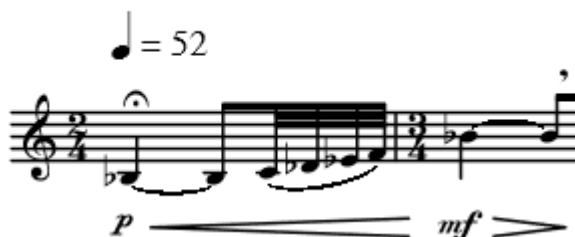


Figura 13: Seresta nº 2

Este pequeno trecho anuncia alguns parâmetros da seresta enquanto gênero, como a sensação de instabilidade rítmica, ocasionada no fragmento citado pela fermata já na primeira nota, que impossibilita a sensação de pulsação logo no início. Este fator, aliado ao gesto ascendente de 4 notas em fusas, que devido à velocidade, soa como uma imprecisão - neste caso, bastante proposital - típica do seresteiro noturno, que caminha sem pretensão de obedecer à métrica de uma partitura.

Na sequência, há uma alternância entre os compassos 2/4, 3/4 e 4/4. Esta alternância de compassos, aliada à grande utilização de fermatas em notas de repouso (num total de 11 fermatas em 45 compassos), colaboram com a sensação de flutuação gerada já no primeiro compasso. Também, através de gestos rápidos ascendentes e descendentes, escritos em grande parte com grupos rítmicos irregulares, o compositor reforça a liberdade que descreve em sua própria análise, e que remete ao cantar sinuoso da seresta brasileira.



Figura 14: Seresta nº 2

Outros elementos da escrita colaboram para que o saxofone faça alusão à seresta, como a cuidadosa escrita da articulação, que chama atenção até mesmo da perspectiva gráfica, pela grande quantidade de ligaduras na primeira seção da peça. Em 42 compassos, foram utilizadas 70 ligaduras. As ligaduras são utilizadas de três formas: para unir valores de

figuras, para indicar o fraseado e como recurso para interligar notas de uma escala, ao invés de articulá-las. Fato é que todas as ligaduras parecem ser utilizadas, no conjunto final, para que o instrumento faça alusão ao canto na seresta. Por exemplo, quando a ligadura é utilizada numa escala, ascendente ou descendente, com um gesto rápido e irregular, como no exemplo abaixo, temos a sensação de um glissando vocal:



*Figura 15: Seresta nº 2*

Da perspectiva da utilização do saxofone no papel do canto, podemos tratar não só de dialogismo, mas também do conceito bakhtiniano de polifonia aplicado ao discurso musical. Neste momento, o saxofone não é só o instrumento que alude a um contexto de música popular brasileira, mas também reverbera a voz de um cantor de seresta. A possibilidade de evocar tal presença através do cuidado técnico com o instrumento se alinha ao conceito bakhtiniano de polifonia, pois o instrumento deixa de ter a mera função de “imitar” a voz e passa a ocupar o mesmo papel que o cantor, tornando-se um portador do discurso do seresteiro.

O segundo movimento da peça, dedicado ao compositor Pixinguinha, conhecido chorão e, como dito anteriormente, saxofonista da música popular, é de caráter rítmico e movido, em oposição ao primeiro. Na contramão do mais esperado, o movimento é escrito em compasso composto - inicialmente, um compasso 9/8 - fazendo com que os elementos rítmicos da música brasileira sejam gerados a partir da escrita da articulação, através de acentos e ligaduras, por exemplo.

No compasso 49, ocorre uma mudança da fórmula de compasso, que se transforma numa fusão de 5/8 + 6/8. Neste trecho, é possível identificar um padrão rítmico, gerado através da escrita da articulação, que se repete diversas vezes no trecho:



Figura 16: Padrão rítmico em Seresta n° 2

Na sequência, o compositor desenvolve variações rítmicas dentro desta mesma acentuação, gerando a sensação de constância, como se uma base rítmica fosse incluída na peça:



Figura 17: Padrão rítmico em Seresta n° 2

Chama atenção como o desenvolvimento rítmico da peça cria uma polifonia virtual a partir do saxofone. É possível ouvir um elemento rítmico de base durante quase toda a peça, mas ao mesmo tempo, há um saxofone melódico, ágil e virtuoso. Podemos traçar um paralelo entre esta polifonia virtual e os contrapontos dos choros de Pixinguinha, a quem se dedica o segundo movimento. Seria raso observar apenas a utilização de estruturas rítmicas, como a chamada síncope característica, como argumentação para o diálogo entre a música popular brasileira e a música de concerto contemporânea. Porém, aqui, o que vemos é um diálogo que vai muito além: perpassa as estruturas, toma características do próprio compositor referenciado, características estas não apenas composicionais, mas da sua maneira de tocar e de criar durante a performance.

A peça se desenvolve num adensamento, criado ora pela quantidade de notas, ora pela acentuação incisiva. A dinâmica vai se tornando cada vez mais forte, desde o compasso 90, indo de um *mp* (*mezzo piano*) até um *fff* (*fortississimo*). Um crescendo mais deliberado se inicia no compasso 107, onde o compositor alterna as fórmulas de compasso  $5/8 + 6/8$ ,  $12/8$ ,  $7/8$ ,  $5/8, 3/8$  e  $5/8$ . A nota fá do registro médio é repetida com uma indicação de *marcato* e um ponto de staccato. Desta forma, a sensação que temos é de que, a cada repetição da nota fá, há um adensamento da tensão criada neste trecho, que tem seu ápice no compasso 116.



Figura 18: Recorrência da acentuação na nota Fá

Logo após, há um *coda* que retoma a atmosfera do primeiro movimento, lento e *cantabile*. Há, apesar disso, uma escrita que sugere maior rigidez no tempo, mesmo com a grande utilização de fermatas. Isso ocorre, principalmente, porque a fórmula de compasso não se altera em todo o trecho, bem como não existem inscrições de agógica ou mesmo os gestos rápidos irregulares do primeiro movimento. A peça encerra se desfazendo, num dó grave que vai *al niente*.

Não nos pareceu acrescentar à análise, neste caso em particular, fatores como o tratamento dos recursos técnicos do saxofone, como no caso anterior, em *A solidão ecoa em noites calmas*. Há, nessa escolha, uma das características da análise musical embasada pela dimensão dialógica do texto musical: objetos diferentes respondem a tratamentos diferentes. À medida em que não nos parece caber falar sobre a colaboração entre compositor e intérprete, por exemplo, em *Seresta nº 2*, da mesma forma pouco interessaria forçar quaisquer relações com a música popular brasileira na peça de Rafael Felício. Isso nos permite, além de tratar sobre os aspectos composicionais de cada uma das obras analisadas, situar o saxofone nas reflexões e no contexto da música contemporânea de concerto.

### 4.3 Paisagem Sonora nº6 (2006), de Rodrigo Lima

#### 4.3.1 Introdução

Rodrigo Lima, natural de Guarulhos - SP, conta com um extenso currículo que envolve diversas premiações, participações em eventos nacionais e internacionais, além de um longo catálogo de obras<sup>45</sup>, dentre as quais 7 contam com o saxofone como parte da formação de grupos de câmara ou grandes ensembles, e uma se dedica ao saxofone alto solo. *Paisagem Sonora nº6* faz parte de um ciclo de obras, todas escritas para instrumentos solo, de caráter improvisatório, abordando peculiaridades de cada instrumento.

No que diz respeito ao saxofone, a peça utiliza diversas técnicas estendidas do instrumento, além de se valer de elementos jazzísticos como material composicional. Permeada por fatores externos ao texto musical que, no contexto da análise, se demonstram

<sup>45</sup> Disponível em <https://www.rodrigolimacomposer.com/catalogue>.

importantes para a compreensão desta obra, a *Paisagem Sonora n° 6* demonstra, além do exímio domínio da escrita para saxofone de Rodrigo Lima, como o instrumento e seu contexto podem influir nas decisões do compositor, de forma a corroborar nosso interesse pelos elementos externos do processo criativo.

#### **4.3.2 Paisagem Sonora n°6, de Rodrigo Lima: análise e comentários sobre o processo criativo e sua dimensão dialógica**

Uma paisagem sonora não é, necessariamente, a transposição de uma imagem da realidade em forma de sons. A ideia de paisagem, de fato, remete ao conjunto de elementos num determinado território que podem ser observados em um lance de olhar<sup>46</sup>. Há, também, a compreensão de paisagem como a representação gráfica de um cenário e seus elementos, que, naquele momento, foram percebidos por um artista e, então, representados através da sua visão. Portanto, qualquer paisagem depende tanto da existência de uma imagem e de seus elementos, quanto da perspectiva de um observador. Por isso, podemos dizer que a paisagem é resultado de um filtro receptor, que pode ser o olho humano, uma câmera fotográfica, a representação do artista etc., como afirma POLETTE (1999):

“Para SANTOS (1996), a dimensão da paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos. Por isso, o aparelho cognitivo tem importância crucial nessa apreensão, pelo fato de que toda nossa educação, formal ou informal, é feita de forma seletiva, pessoas diferentes apresentam diversas versões do mesmo fato. Por exemplo, coisas que um arquiteto, um artista veem, outros não podem ver ou o fazem de maneira distinta. Isso é válido também, para profissionais com diferentes formações e para o homem comum.”

Para a análise da obra *Paisagem Sonora n° 6*, de Rodrigo Lima, é necessário que nos coloquemos no lugar de alguém que observa um quadro, o retrato de um território, através da representação de um artista. Nesta paisagem, o território se manifesta através do saxofone, o qual leva consigo diversos elementos técnicos, históricos, etc. e, portanto, é o retrato do conjunto de informações que foram percebidas pelo olho do artista e que compuseram uma obra. E, tratando-se do saxofone, a visão de Rodrigo Lima enxerga muitos elementos técnicos mas também históricos, que se conectam na paisagem de forma muito orgânica, especialmente pelo cuidado técnico no trato do instrumento e pela conexão entre as seções da peça.

---

<sup>46</sup> Segundo o dicionário AURÉLIO (1986), o termo paisagem se refere: 1. Espaço de terreno que se abrange num lance de vista; 2. Pintura, gravura ou desenho que representa uma paisagem natural ou urbana.



Para iniciarmos a análise da peça, tomaremos como referência o comentário abaixo, retirado de um e-mail enviado pelo próprio compositor ao presente autor, que diz um pouco sobre o processo de concepção da *Paisagem Sonora n° 6*:

"A obra faz parte de um ciclo de peças para instrumento solo onde uma das principais características do ciclo é o caráter improvisatório que circunscreve o processo de construção de cada peça. Com a **Paisagem Sonora n°6** não é diferente, a manipulação do material inicial se dá não com o intuito de desenvolvê-lo de modo linear, mas de transfigurá-lo e readaptá-lo num constante jogo de construção e desconstrução de movimento e sonoridade. Além disso, a obra contempla uma poética muito presente no meu processo criativo, ou seja, compor como se estivesse esculpindo imagens sonoras sobre o pentagrama e, neste caso, o intérprete passa a ser um escultor do tempo, montando e desmontando padrões, ritmos e cores da paisagem. A obra foi estreada em 2011 no Conservatoire de Musique Danse et Art Dramatique de Rouen (France) pelo saxofonista Carlos Gontijo."

Há, segundo o relato do compositor, dois pontos principais para a concepção da peça: primeiro, a ideia de maleabilidade do tempo, que se molda, se constrói e se desconstrói, através das mãos do intérprete. Explorando a ideia de escultor do tempo e da construção e desconstrução do movimento, como sugere o compositor, podemos traçar um escopo formal para a peça, que se divide, basicamente, em três seções: a primeira, que vai do compasso 1 até o compasso 22, e apresenta os materiais essenciais da peça, principalmente sobre o trato das dinâmicas e sobre o contraste entre figuras rítmicas curtas e ásperas, em relação a frases *cantabile*, com certa serenidade. A segunda sessão, do compasso 23 ao compasso 82, desenvolve os materiais acima referidos, trabalhando especialmente a ideia de manipulação do movimento, que se torna cada vez mais acelerado, até que se desconstrói na terceira seção, do compasso 83 até o final, onde o compositor retoma elementos iniciais, utilizando a mesma nota si que inicia a música, que faz com que o trecho soe quase como uma reexposição afetada pelo desenvolvimento da peça.

No início da primeira seção, Rodrigo Lima utiliza um conjunto de notas formado por *sol*, *si bemol*, *si*, *dó*, *do#* e *mi*<sup>47</sup>, dentre as quais a nota *si* é utilizada como uma força gravitacional, pela qual a música se inicia e de onde partem e para onde caminham as frases iniciais:

---

<sup>47</sup>Notas escritas na partitura para saxofone alto em Mib.

Deciso, ♩ = 45

Sax Alto (E♭)

*mf pp* *mf pp* *f* *pp* *sf-p* *sf fp* *mf espress.* *pp*

*sf* *sf* *p* *sf* *p* *pp* *p* *f* *pp* *mf*

*gliss.* *slap tongue*

Figura 19: Paisagem Sonora n° 6

O conjunto de notas vai, aos poucos, se expandindo a partir do compasso 9, ao passo em que a nota *si* vai se distanciando de sua função gravitacional, numa espécie de desembrulhar das novas alturas. O compositor apresenta no compasso 21 a última nota do conjunto de nove notas utilizado na primeira seção, representado pela figura abaixo:

Figura 20: grupo de notas da primeira seção

Na segunda seção, conforme ocorre o adensamento da peça, o conjunto de notas vai se aproximando do total cromático, que é apresentado em sua totalidade no compasso 34, onde a nota fá, até então não apresentada, aparece:

*f energico* *f*

Figura 21: Paisagem Sonora n° 6

Devemos tratar, também, sobre a utilização dos recursos técnicos do saxofone, em especial das técnicas estendidas, durante a peça. Resguardados os méritos do trabalho do compositor, podemos atribuir parte do cuidado técnico ao trabalho junto ao intérprete, neste caso, o saxofonista Vadim Arsky, professor do curso de saxofone da Universidade de Brasília

(UnB). Analisando certos detalhes da escrita, podemos observar aspectos que favorecem a execução da obra. O trecho a seguir demonstra um destes casos:



Figura 22: tessitura e exploração de dinâmicas

Logo no início da música, a primeira nota *si*, é manipulada através da inscrição de dinâmicas. A indicação inicial é de *dal niente*, o que sugere ao músico que a nota comece da dinâmica menos intensa possível ou, como na tradução literal do termo em italiano, “do nada”. O compositor trabalha uma série de *crescendos* acentuados, partindo das dinâmicas mais sutis e caminhando em direção às mais intensas. Após o crescendo, o gesto retorna bruscamente para a dinâmica pianíssimo. O controle de dinâmicas deste trecho, apesar de exigir do músico certo domínio técnico, é muito mais confortável para o saxofonista na região do saxofone utilizada pelo compositor, devido à questão do diâmetro do tudo do saxofone, já insistentemente apresentada.

No mesmo sentido, podemos observar que, para a utilização da técnica do *slap*<sup>48</sup>, Rodrigo Lima escolhe o registro extremo grave do saxofone, especificamente em sua última nota, um *si bemol*. A emissão do *slap* é facilitada neste registro pela mesma razão pela qual seria difícil nele realizar o mesmo *dégradé* de dinâmicas inicial: o diâmetro do tubo, que aqui se encontra completamente fechado, é o maior possível. Por conta disso, a pequena quantidade de ar enviada para dentro do saxofone através do *slap* ressoa mais facilmente nas notas mais graves, tornando-se então, mais confortável para o instrumentista:



Figura 23: *slap tongue*

<sup>48</sup> A técnica do *slap* constitui, basicamente, em percutir a palheta através da língua, gerando um estalo, que pode ter altura definida ou não.

Tratando, ainda, da relação entre compositor e intérprete, cabe ressaltar os pormenores da dedicatória conferida a Vadim Arsky, com quem Rodrigo Lima participou de um grupo musical dedicado ao repertório jazzístico. Tal constatação possibilita uma série de reflexões. A primeira delas é de que, considerando o contexto onde ocorre o contato com o instrumentista, o compositor depara-se com o saxofone enquanto protagonista no jazz. Ainda que esta possa não ter sido a única ou tampouco a primeira impressão gerada ao compositor pelo instrumento, a peça em questão denota, através da dedicatória, uma relação direta com o intérprete. Portanto, é possível concluir que tanto a utilização de elementos composicionais que façam alusão ao jazz, quanto a escolha de recursos técnicos para o saxofone que o aproximem da sonoridade dos jazzistas, possam ter relação com a perspectiva do instrumento criada através da relação entre compositor e intérprete.

Partindo deste pressuposto, podemos observar alguns pontos do texto musical que corroboram a afirmação, como no exemplo a seguir:



Figura 24: Inscrição "com swing de jazz"

No trecho recortado, que faz parte da segunda seção da música, com a inscrição de *rítmico vivo*, há a indicação de *com swing de jazz*. Além disso, a escrita da acentuação na apojatura da última semicolcheia do compasso, pode ser interpretada como alusão à escrita do que, no vocabulário jazzístico, se compreende por *walking bass*. Este termo consiste na técnica utilizada por músicos, especialmente contrabaixistas, na intenção de criar uma condução rítmica e harmônica para as outras vozes do grupo. Apesar de, na maior parte do tempo, a linha de um *walking bass* cumprir a função de manutenção rítmico-harmônica, há, comumente, momentos onde o instrumentista promove o deslocamento da sensação rítmica através da acentuação de determinadas notas, como ocorre no exemplo acima. Poucos compassos depois, podemos observar outra característica muito comum à sonoridade do saxofone no jazz:



Figura 25: *frulato*

No trecho exposto, vemos a utilização da técnica do *frulato*, que consiste na vibração da língua junto à palheta, enquanto a coluna de ar é enviada para dentro do instrumento. Neste caso, este recurso encontra-se no registro agudo do saxofone e com a dinâmica *fortepiano*, seguida de um *crescendo*. A união destes fatores faz com que a sonoridade deste *frulato* seja bastante áspera. Logo na sequência, há um grupo de notas rápidas de perfil melódico sinuoso, num gesto em direção à nota mais longa com *frulato*. Tal sonoridade pode ser compreendida como alusão aos saxofonistas do jazz, especialmente aos representantes do *bebop*, vertente que apresenta, entre suas diversas características, o recorrente virtuosismo técnico demonstrado pelos músicos, além da sonoridade áspera comumente empregada, principalmente no saxofone.

A sessão jazzística da peça é construída, basicamente, de gestos rápidos que desembocam em uma sonoridade áspera, criada especialmente pelo *frulato* e, agora, pelos multifônicos:

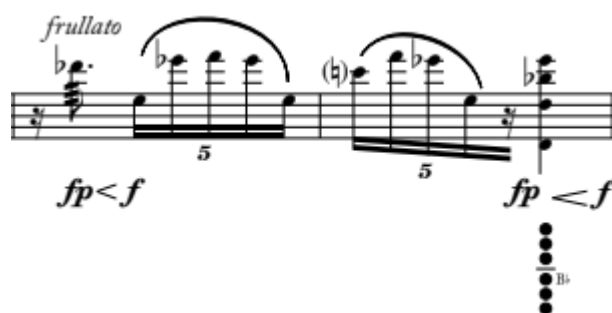


Figura 26: *frullato, multifônico e quiálteras*

Na terceira e última seção, o compositor retoma alguns dos elementos composicionais constituintes da primeira seção, de maneira transformada e influenciada pelo desenvolvimento. Inicialmente, no compasso 83, sob a mesma indicação metronômica inicial, a nota *si* do registro médio, assim como no início, retoma a função de pedal, que logo é abandonada. A agitação da segunda sessão vai se desmanchando aos poucos, até o extremo da sutileza nas últimas notas e, coincidentemente, encerra-se com a mesma nota *ré* do registro

médio-agudo que é, também, a última nota a ser apresentada durante a primeira seção da peça.

Seja pela incorporação de elementos jazzísticos ao escopo de materiais composicionais, pela utilização das diversas técnicas estendidas ao longo da peça, ou mesmo pela admitida relação entre compositor e intérprete através da dedicatória, *Paisagem Sonora* ° 6 demonstra que o saxofone, enquanto instrumento fortemente presente tanto na música popular quanto na música de concerto, tem seu vocabulário de possibilidades técnicas e estéticas de grande variedade, fazendo com que as análises das obras que envolvem o instrumento sejam conseqüentemente beneficiadas pela perspectiva conferida pela abordagem de sua dimensão dialógica.

#### **4.4 Fantasia Sul América (1983), de Cláudio Santoro**

##### **4.4.1 Introdução**

Cláudio Francisco de Sá Santoro (1919-1989), compositor manauara, fundador do Departamento de Música da Universidade de Brasília e da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional (hoje nomeada Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional “Cláudio Santoro”), foi um dos mais expressivos e prolíficos compositores brasileiros do século XX. Com um catálogo de mais de 600 obras, tem como uma das principais características de sua produção a diversidade estética, como afirma MENDES (2009):

“Artista inventivo e inquieto, Cláudio Santoro é certamente o compositor brasileiro cuja obra, composta no decorrer de cinco décadas, está mais visivelmente caracterizada pelas ostensivas e variadas mudanças de orientação estilística. Abrangendo os mais variados materiais e técnicas composicionais, seu vasto catálogo inclui composições atonais, dodecafônicas, neotonais, nacionalistas, aleatórias, eletrônicas, todas enquadradas em fases de criação visivelmente delimitadas. De acordo com as declarações expressas pelo próprio compositor, sua produção estaria dividida em quatro períodos bem definidos: a fase dodecafônica (1939-1946), um curto período de transição (1946-1948), a fase nacionalista (1949-1960), e, finalmente, o retorno ao serialismo (1960 em diante).”

Apesar disso, as etapas acima apresentadas não compreendem a completude da obra de Santoro, como defende MENDES (2009), dizendo que:

“Se a divisão em quatro fases permanece aceita até os dias atuais, em grande parte se deve ao fato de que, desde seu estabelecimento, nenhuma pesquisa ocupou-se da obra de Santoro em sua completude, objetivando uma visão panorâmica e integrada da mesma. Como de costume, os trabalhos

acadêmicos tendem a restringir ao máximo o objeto focalizado, o que, neste caso, certamente, impediu que alcançássemos a perspectiva ampla e apropriada da produção.”

O autor apresenta, então, o objetivo geral da pesquisa:

“Como resultado das investigações realizadas na documentação pessoal e em obras selecionadas de Santoro, conjuntamente com um significativo levantamento bibliográfico, propõe-se ao final do trabalho a organização do percurso estilístico em eixos cronológicos de desenvolvimento, os quais poderão facilitar a almejada visão integrada da produção. Tal objetivo descende diretamente da firme convicção de que, após experimentar as mais variadas expressões musicais, cujos pontos de maior divergência podem ser representados pelas duas experiências, nacionalista e vanguardista, no momento em que alcança a última etapa de sua produção, Santoro teria realizado o reaproveitamento e conjugação da prática composicional distribuída e desenvolvida ao longo dos cinquenta anos dedicados à composição.” (p. 3)

Em seu trabalho, MENDES (2009) nomeia a fase dos anos 1978 até 1989 como maturidade, apontando as tendências de Cláudio Santoro ao ecletismo, justificando, então, sua teoria e possibilitando a visão integrada da produção do compositor. Nesta última fase é que se encontra a obra *Fantasia Sul América* (1983) para saxofone solo, obra marcada pelos resquícios das diversas passagens do compositor por estéticas tão diversas.

#### **4.4.2 Fantasia Sul América (1983), para saxofone solo: serialismo e o processo de transcrição no repertório para saxofone solo**

No ano de 1983, Cláudio Santoro se dedicou à produção de diversas obras intituladas *Fantasia Sul América*. De acordo com seu catálogo<sup>49</sup> online, Santoro escreveu um total de 13 peças solo para instrumentos variados<sup>50</sup> com o título acima referido. Além da grande quantidade de obras escritas nesse período, que não se restringem apenas à aquelas nomeadas *fantasias*, destaca-se também o fato de que o saxofone não foi, inicialmente, um dos instrumentos contemplados com alguma destas obras solo. A peça, que figura entre as mais conhecidas do repertório solo brasileiro para saxofone, foi escrita em dedicatória ao oboísta Václav Vinecký<sup>51</sup>, e não teve envolvimento de nenhum saxofonista em seu processo de composição. Por outro lado, há certas semelhanças<sup>52</sup> na constituição e no funcionamento do

<sup>49</sup>Disponível em [http://www.claudiosantoro.art.br/San\\_Eng/2.html](http://www.claudiosantoro.art.br/San_Eng/2.html)

<sup>50</sup>Entre os instrumentos escolhidos pelo compositor, encontram-se clarinete, contrabaixo, fagote, flauta, oboé, trombone, trompa, trompete, tuba, viola, violão, violino e violoncelo.

<sup>51</sup>Václav Vinecký foi professor do departamento de música da UnB, além de um dos fundadores da Orquestra do Teatro Nacional, junto ao próprio Cláudio Santoro.

<sup>52</sup>Podemos ressaltar, por exemplo, a conicidade do tubo de ambos instrumentos, o que faz com que os dois tenham características similares; dificuldade de emissão das notas graves em dinâmica piano, desequilíbrio entre

saxofone e do oboé que permitiram que a transcrição acontecesse sem nenhum empecilho técnico.

A transcrição da obra, aliás, foi fruto do contato direto entre o saxofonista Dilson Florêncio e o compositor Cláudio Santoro, como dito em relato pessoal a mim. Segundo o relato, na ocasião do Concurso Jovens Solistas do ano de 1985 – ano, aliás, em que Dilson já estava estudando saxofone no *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris* -, tinha como parte das exigências do edital a performance de uma obra solo escrita por um compositor brasileiro. Dilson Florêncio foi, então, junto com Luiz Gonzaga Carneiro, que havia sido seu professor na Universidade de Brasília e era também colega de docência de Cláudio Santoro, pedir que o compositor escrevesse uma obra para saxofone solo. Neste momento, então, Cláudio Santoro disse que sua *Fantasia Sul América* para oboé solo seria perfeitamente adaptada para o saxofone, autorizando assim a transcrição para o instrumento.

Admitindo o ecletismo da maturidade da obra de Cláudio Santoro, bem como o denotado contraste entre o nacionalismo e o vanguardismo de sua carreira, podemos observar aspectos que entrelaçam tais características, a começar pelo título, que remete a dois conceitos: primeiro, o de fantasia, usualmente de caráter improvisatório e que remonta uma tradição de peças para instrumento solista; segundo, a referência ao continente sul americano, que não necessariamente diz respeito ao nacionalismo antes buscado pelo compositor, mas anuncia algo na contramão da tradição. Porém, em relação aos materiais do texto musical, um dos elementos que mais chamam atenção diz respeito à organização intervalar do material melódico, como afirma MENDES (2009):

“Se por um lado, a idéia da síntese de toda a experiência anterior, ação consciente de Santoro com vistas à tentativa de unificação das oposições estilísticas, se impõe como a característica mais significativa e de maior abrangência nesta fase de maturidade, por outro lado, o acentuado interesse nas propriedades intervalares geradas, sobretudo nas construções melódicas, pode ser apontado como uma das estratégias composicionais mais exclusivamente ligada às obras do período baseadas no livre cromatismo” (p. 242)

O autor reforça, ainda, a ausência de declarações de Santoro sobre o procedimento de células intervalares:

“Ainda que a manipulação de células intervalares apareça de forma clara e inequívoca em diversas obras desta última fase, tal constatação está acompanhada da total inexistência de depoimentos de Santoro com referência a este tema, seja em relação a um possível aproveitamento de suas

---

os registros, etc. Além disso, a extensão natural do saxofone, especialmente a do saxofone soprano, é bastante próxima à do oboé.



características particulares, seja em relação à forma como teria tomado contato com semelhante estratégia.” (p. 243)

Porém, sob a perspectiva da análise dialógica da obra, a não manifestação expressa do compositor sobre as técnicas ou procedimentos utilizados no processo de escrita não invalida as relações que existem entre os enunciados anteriores, como afirma FIORIN (2016):

“O primeiro conceito de dialogismo diz respeito, pois, ao modo de funcionamento real da linguagem: todos os enunciados se constituem a partir de outros.”

Portanto, o dialogismo na obra de Santoro acontece, entre muitas outras razões, pela constituição de enunciados musicais relacionados, em sua concepção, com outros discursos, especialmente com Bartók:

“Em que pese a possibilidade mencionada anteriormente face à ligação de Santoro com o quesito célula intervalar por intermédio da obra de Bartók, tal hipótese tem sua razão de ser, haja vista, as inúmeras semelhanças detectadas no proceder de ambos os compositores. Neste sentido, uma das características coincidentes mais destacadas diz respeito à tendência verificada nestes compositores de dissociar as construções intervalares básicas de qualquer outra formação estrutural, como o motivo rítmico, por exemplo [...]” (p. 247)

O procedimento antes descrito acontece de forma bastante acentuada em *Fantasia Sul América*, onde a célula formada pelos intervalos [0,1,4] se reafirma insistentemente, como demonstra a imagem retirada da tese de MENDES (2009):

## Allegro moderato

0,1,4(0) (2) 0,1,6 (6) 0,1,5 (3) 0,1,4  
 0,1,6(9) (4) 0,1,4 (9) 0,1,5  
 0,1,4(0) 0,1,4(5) 0,1,6(3) 0,1,4(0) (3) 0,1,4 0,1,4(11)  
 (11) 0,1,4 (5) 0,1,4 0,1,5(4) (10) 0,1,6  
 0,1,4(0) (10) 0,1,4 (0) 0,1,4 (5) 0,1,4 (10) 0,1,4 (8) 0,1,4 0,1,4(7)  
 (8) 0,1,4 0,1,4(2) 0,1,4(1) (8) 0,1,5

Ex. 6.24. Cláudio Santoro. *Fantasia Sul America p/ oboé*. Comp. 9 – 14(1983)

Ex. 6.25. Célula [0,1,4] em justaposição e intersecção. *Fantasia Sul América p/ oboé solo*. Comp. 8 – 14

Figura 27: análise intervalar

Apesar de não ter sido escrita originalmente para saxofone, é possível observar alguns aspectos da escrita da peça que se entrelaçam com a técnica do saxofone, de forma que nos permite refletir sobre o funcionamento do instrumento na obra. Chama atenção, por exemplo, o fato de que, nos registros extremos grave e agudo, as dinâmicas que o compositor escreve são muito coerentes com as características acústicas do saxofone, como a seguir:

Figura 28: célula intervalar [0,1,4]

Isso ocorre principalmente pelas semelhanças acústicas entre o saxofone e o oboé. Apesar de o primeiro funcionar a partir de uma palheta simples e o segundo a partir de uma palheta dupla, ambos têm formato cônico, ocorrendo, outra vez, nas implicações geradas pela diferença de diâmetro entre o início e o final do tubo. Por outro lado, no registro agudo e extremo agudo, apesar do diâmetro do tubo ser menor em relação ao registro grave, a vibração da palheta é muito mais intensa em ambos os casos, o que faz com que a emissão seja mais fácil com dinâmicas mais fortes. Não coincidentemente, a nota mais aguda da peça, uma nota lá do compasso 29, aparece escrita com a dinâmica *fortissimo*:



Figura 29: utilização do registro superagudo

OLIVEIRA e PINTO (2020) apontam outras possíveis razões para o sucesso na adaptação da obra originalmente escrita para oboé:

“Ressalta-se ainda que por não existir literatura suficiente na época da criação do saxofone, é possível que se tenha utilizado, para o ensino desse instrumento, métodos de oboé (OLIVEIRA, 2019, p. 116). Na literatura didática do saxofone, ainda é utilizado métodos de oboé como, por exemplo, os 48 Estudos de W. Ferling (1946).”

Chama-nos a atenção, entretanto, os dados expostos por OLIVEIRA e PINTO a respeito das gravações da obra disponíveis na plataforma YouTube. Enquanto há apenas uma gravação disponível da versão para oboé de *Fantasia Sul América*, existem 11 diferentes versões gravadas por saxofonistas. Esta informação evidencia uma situação atípica no processo de transcrição - ainda que, neste caso, autorizada pelo próprio compositor -, onde a obra incorpora-se mais ao repertório do instrumento para o qual foi adaptada, do que ao repertório do instrumento para o qual foi originalmente escrita.

Podemos afirmar, entretanto, que alguns fatores contribuíram para a incorporação de *Fantasia Sul América* no repertório para saxofone solo. Primeiro, há o fato de que, dentre todas as obras por nós levantadas durante a pesquisa, esta é a que primeiro foi escrita, no ano de 1983. Há, portanto, certo pioneirismo no papel de *Fantasia Sul América* sobre o repertório brasileiro para saxofone. Em segundo lugar, podemos apontar o fato de a adaptação para saxofone ter sido consequência do pedido de Dilson Florêncio. O reconhecimento e o atestado virtuosismo atribuídos ao saxofonista, certamente contribuíram para a divulgação da peça. Por último, mas não menos importante, podemos apontar para o valor pedagógico de *Fantasia Sul América* nos cursos de saxofone no ensino superior brasileiro. Isto porque, em nosso levantamento, há um intervalo de mais de dez anos entre a composição da obra de Cláudio Santoro e a próxima obra solo a ser escrita para saxofone, tratando-se de *Saxouave* (1994), do compositor mineiro e professor da Escola de Música da UFMG, Eduardo Ribeiro. Tal peça contou, inclusive, com a colaboração de Dilson Florêncio, à época professor do então recém fundado curso de saxofone da UFMG e colega de docência de Eduardo Ribeiro. Considerando que, como já mencionado anteriormente, Dilson Florêncio assume a referida

posição no ano de 1990, ao que tudo indica - e, aqui, há de se admitir a impossibilidade de levantar todas as obras para saxofone solo em território nacional -, *Fantasia Sul América* foi, durante os quatro primeiros anos de existência do curso de saxofone da UFMG, a única obra solo escrita por um compositor brasileiro. Mais ainda, se considerarmos a fundação do curso de saxofone da UnB, no ano de 1979, há um intervalo de quatro anos até a conclusão de *Fantasia Sul América*, em 1983; um intervalo de seis anos até a adaptação para saxofone, em 1985; e um intervalo de quinze anos até a conclusão de *Saxouave*, em 1994.

Tais informações demonstram não apenas a já observada escassez do repertório solo para saxofone no Brasil como, mais uma vez, ressaltam a importância do incentivo e da divulgação dos trabalhos escritos para o instrumento, extremamente valiosos tanto da perspectiva da criação artística, quanto do papel didático que cumprem no ensino do saxofone.

## **CAPÍTULO 5 – EXPERIMENTAÇÕES PRÁTICAS DO PROCESSO CRIATIVO E SUA DIMENSÃO DIALÓGICA**

Durante todo o trajeto de minha pesquisa, desenvolvi, além das atividades acadêmicas, intensa atividade artística. Por conta disso, pareceu coerente, desde o início, que estas atividades, especialmente as que envolviam o processo criativo, fizessem parte do resultado final das reflexões desta pesquisa. Decidi, portanto, pela redação de um capítulo dedicado ao processo criativo de duas obras escritas durante o percurso do mestrado: “*Arapuca*” (2019), para saxofone soprano, *live eletronic*s e vídeo; e *Não sei quantas almas tenho* (2020), para saxofone soprano solo. Além da descrição da criação das peças, procurarei propor reflexões sobre meu processo de criação à luz do pensamento bakhtiniano, que guia o presente trabalho desde o início.

*Arapuca*, uma peça completamente distante de toda minha vivência musical anterior, foi um desafio de muitas ordens, mas, sobretudo, da linguagem e do diálogo: a falta de proximidade com os recursos tecnológicos utilizados para a criação da eletrônica, as dificuldades para programar a interação entre os diversos elementos da peça, a transposição das ideias para os softwares utilizados, entre outros, além do desenvolvimento de um pequeno dispositivo, alimentado por uma bateria de lítio e acoplado ao saxofone, servindo para acionar os eventos da peça e auxiliar a interação.

*Não sei quantas almas tenho*, para saxofone soprano solo, apresentou desafios diferentes em relação à primeira obra: desta vez, tomar o texto de Fernando Pessoa como ponto de partida para o processo composicional, trouxe dificuldades como a tradução dos elementos textuais para a linguagem musical, a fim de desenvolver a peça de maneira orgânica, e não apenas metafórica. A seguir, trataremos com detalhes de ambas as peças.

### **5.1 Arapuca, para saxofone soprano, *live eletronic*s e vídeo**

A primeira obra na qual trabalhei durante o percurso do mestrado foi “*Arapuca*” (2019), para saxofone soprano, *live eletronic*s e vídeo, resultado da colaboração com Gustavo Mazzeti, artista audiovisual que realizou o vídeo que acompanha a peça; com os colegas da disciplina “Ateliê de criação e pesquisa em música interativa”; e do próprio Prof. Dr. José Henrique Padovani, que ofertou a disciplina e nos orientou nos objetivos individuais e gerais relativos à música interativa.

A prerrogativa inicial foi a exploração dos recursos tecnológicos para a criação e/ou a prática de música interativa. Junto disso, estava meu interesse pelos temas de cunho político em voga no momento da criação da obra (segundo semestre de 2019), em especial pelos incêndios da floresta amazônica, para nortear a temática do processo criativo e também a produção do vídeo. Escolhi o saxofone como instrumento solista, pela proximidade que tenho com o instrumento.

Após estabelecer a temática e a “instrumentação” da obra (saxofone, eletrônica e vídeo), optamos por trabalhar com o software de programação *Pure Data*, pela grande quantidade de possibilidades que oferece e também por ser um software de código aberto. Encontrei, aqui, a primeira barreira para o desenvolvimento da peça: a não proximidade com a linguagem de programação utilizada no *Pure Data*. É curioso como tal reflexão não veio à tona durante a criação da obra, porém voltei-me, outra vez, para a linguagem. Ainda que estejamos tratando de uma linguagem tecnológica, com parâmetros não tradicionais, que conta com muitas diferenças em relação à linguagem fundada em palavras, fato é que o processo criativo se tornou praticamente impossível enquanto a linguagem de programação não era palatável para mim. Ou seja, o processo dialógico, de caráter responsivo, viu-se impedido, como reforça CLARK e HOLQUIST:

“Bakhtin concebe a outridade como o fundamento de toda a existência e o diálogo como a estrutura primacial de qualquer existência particular, representando uma constante troca entre o que já é e o que não é ainda. [...] O *self* bakhtiniano nunca é completo, uma vez que só pode existir dialogicamente.” (p. 91)

Além da dificuldade inicial em compreender a linguagem de programação utilizada no software *Pure Data*, havia a incerteza sobre quais seriam os resultados de determinada ação. Enquanto músico de formação tradicional, estou habituado a lidar com a escrita musical tradicional, que utiliza notas e demais símbolos musicais numa partitura para a representação sonora. A transposição da escrita musical para a linguagem de programação dificulta a previsão do resultado sonoro do que foi escrito. Em resumo, cada novo elemento inserido no *patch* que controlava a peça precisava ser imediatamente testado, para confirmar ou, em muitas vezes, contrariar a expectativa do resultado esperado.

Também aqui, encontra-se outro aspecto importantíssimo da produção de *Arapuca*: a colaboração que acontece em cadeia, de certa forma, multinível. A cada dificuldade ou ideia que surgia, havia a troca realizada: 1- no ambiente da classe, semanalmente; 2 - nas orientações individuais, fosse com colegas mais experientes ou mesmo com o Prof. Padovani;

3 - na colaboração com Gustavo Mazzeti, em busca da produção de vídeo; e 4- individualmente, através de experimentações, especialmente com o saxofone.

Os primeiros passos foram, portanto, no sentido de ganhar proximidade com o software *Pure Data* e quebrar parte da estranheza que limitava o processo criativo. Neste sentido, contei com a ávida participação do músico e colega de disciplina Felipe Brandão, doravante Fefo. Foi a partir dos encontros/aulas particulares que realizamos logo no início do semestre que o processo criativo passou de completa abstração, para algo minimamente palpável. Em seguida, conhecendo minimamente as possibilidades de programação e testando alguns dos resultados, foi possível estabelecer um roteiro para a peça. Sabíamos, até então, que seriam utilizados saxofone soprano, eletrônica e vídeo. Decidimos, portanto, eu e Gustavo Mazzeti, elaborar uma partitura gráfica para nortear os próximos passos da criação, já prevendo que o saxofone não atuaria com uma partitura completamente escrita, mas sim em caráter improvisatório, de acordo com o roteiro previsto. A partitura constitui-se de oito quadros, que contam com três elementos gráficos: *pássaros*, *floresta* e *ruído*. Como o intuito era tratar sobre os incêndios na floresta amazônica, optamos por retratar o incêndio em seu percurso reverso, ou seja, começar a peça do momento ápice de uma queimada e chegar até um momento de tranquilidade, onde os incêndios se extinguissem. Os três elementos, portanto, apareciam em cada um dos oito quadros conforme a queimada era revertida: inicialmente, com muito do elemento *ruído*, encobrendo os elementos *floresta* e *pássaros*. Conforme a peça progride, o elemento *ruído* vai desaparecendo, simbolizando a regressão do incêndio e, por fim, restam apenas os elementos *floresta* e *pássaros*:

# ARAPUCA

Para saxofone soprano, live eletrônica e vídeo.  
Composição e eletrônica: Paulo Rosa.  
Vídeo: Gustavo Mazzetti.



Figura 30: Partitura gráfica de "Arapuca"



Definido o roteiro, veio à tona uma questão de extrema relevância: tratando-se de uma obra de música interativa, como e até que ponto aconteceria tal interação? Ou seja, haveria interação em tempo real entre todos os elementos/instrumentos da peça? Caso houvesse, de que forma seria controlada? Qual seria o hardware utilizado para tais ações (pedal, arduino, teclado de computador, etc.)?

A decisão sobre qual tipo de *hardware* iria controlar o *patch* da obra interferiria diretamente nas possibilidades de performance. Caso optássemos pelo teclado de computador, por exemplo, restringir-se-ia o controle do *patch* a alguém além do instrumentista, que estaria com ambas as mãos ocupadas. Caso optássemos por uma pedaleira, por exemplo, possibilitar-se-ia que o próprio instrumentista controlasse o *patch*. Porém, por ser controlada com os pés, a pedaleira torna-se incômoda, já que exige um movimento corporal que adiciona uma dificuldade extra à performance do saxofone. Além disso, as pedaleiras mais simples e acessíveis, emitem um certo ruído quando acionadas. Tal ruído não era desejado nos momentos de texturas mais delicadas da peça. Portanto, valendo-se dos conhecimentos em eletrônica do Prof. Padovani, que havia construído para um outro aluno do referido ateliê, um dispositivo baseado em uma placa de circuitos, somada a alguns botões e alimentada por uma bateria de lítio, optamos por utilizar um recurso parecido para o caso de *Arapuca*. A este dispositivo, o Prof. Padovani acoplou uma bateria de lítio e um botão silencioso, evitando, assim, qualquer tipo de ruído e garantindo a autonomia do dispositivo. Todo o conjunto de peças foi acoplado ao corpo do saxofone soprano, criando uma espécie de extensão para o instrumento, que permite grande mobilidade e discrição, já que o componente todo é pequeno e pode ser fixado na parte traseira do saxofone, como demonstrado abaixo:



Figura 31: dispositivo, botão e bateria acoplados ao saxofone soprano

O processo de construção do dispositivo, por parte do Prof. Padovani, ocorreu simultaneamente ao desenvolvimento do *patch* que controlaria a peça. Após diversas dificuldades em montar o dispositivo e acoplá-lo ao saxofone, optou-se por limitar a interação entre saxofone e eletrônica, tornando o vídeo um evento acionado pelo instrumentista, mas que não responderia aos eventos sonoros, no intuito de evitar problemas que poderiam interromper a performance da peça. Portanto, o vídeo criado por Gustavo Mazzeti foi dividido em nove faixas, sendo uma faixa de introdução e oito faixas consecutivas, que se referiam a cada um dos oito quadros da partitura gráfica. Tais vídeos foram inseridos no software *Resolume Arena* e, posteriormente, programamos a ação que ativaria cada um dos vídeos através do *patch* do software *Pure Data*, conforme fosse pressionado o botão do dispositivo.

A decisão em limitar a interação entre os instrumentos utilizados na peça nos pareceu, inicialmente, uma limitação de ordem técnica. Porém, trazendo à luz do pensamento Bakhtiniano, podemos tratar como uma problemática da linguagem. Para Bakhtin:

“O indivíduo adquire o sistema de linguagem de sua comunidade de fala inteiramente já feito. Qualquer mudança no âmbito desse sistema está além do alcance de sua consciência individual. Mas o status peculiar que este aspecto sistemático apresenta na realidade deve ser juntado à questão.” (BAKHTIN, apud. CLARK; HOLQUIST. p. 243)

O software *Pure Data* não está alicerçado nos mesmos fundamentos dos idiomas ou da escrita musical tradicional. Portanto, a restrição de interação e, por assim dizer, de comunicação entre os instrumentos da peça (saxofone soprano, eletrônica e vídeo) não se dá apenas por limitações técnicas individuais, mas do diálogo. Há, no diálogo e também na linguagem, uma dimensão viva, como afirma CLARK e HOLQUIST:

“O lugar onde a linguagem habita, de acordo com Bakhtin, não é algures, nem outro no espaço ou passado no tempo. Ela se encontra, antes, aqui e agora; vive na enunciação concreta, onde os traços do passado são representados.” (p. 243)

A respeito da utilização do saxofone, optei pela deliberação apenas dos recursos que deveriam ser primordialmente utilizados para cada um dos três elementos gráficos, deixando a critério do instrumentista como aplicá-los à peça de forma improvisada, como apresentado na bula:

# ARAPUCA

Para saxofone soprano, live eletrônica e vídeo.

Composição e eletrônica: Paulo Rosa.

Vídeo: Gustavo Mazzeti.

A peça Arapuca se realiza através da interação, em tempo real, entre instrumentista - aqui um saxofonista - e a eletrônica, ambos acompanhados por vídeo, acionado pelo instrumentista.

A partitura gráfica da peça serve como guia, fornecendo materiais para improvisação, de acordo com os elementos abaixo descritos:

O elemento gráfico **RUÍDO**, representado pelo fogo e por sua fumaça, de caráter ríspido, enérgico, beirando o exacerbado. Para isso, o instrumentista deverá utilizar materiais como: multifônicos em dinâmica fortíssimo; notas do registro extremo grave marcato; growl; gestos rápidos, ascendentes ou descendentes; entre outros.

O elemento **FLORESTA**, representado por troncos e folhas, consideravelmente introspectivo, solitário e silvestre. Para isso, o instrumentista deverá utilizar materiais como: notas longas em dinâmicas menos intensas (de pianíssimo ao mezzo piano); frases curtas, com efeitos sutis de bend na última nota de cada frase; bisbigliando, em notas paradas, com crescendo e decrescendo de dinâmica; sons eólicos; entre outros.

O elemento **PASSÁROS**, representado por araras, deve evocar a reversão do caos inicial.

Este elemento reaviva o meio, reverte a queimada e, portanto, deve ser presente, porém sempre remetendo ao cantar de pássaros. Para isso, o instrumentista deverá utilizar materiais como: trinados em notas do registro médio agudo e agudo; notas repetidas com o efeito de bend, como um ostinato; frases cantabile, em todo o registro do instrumento; vibrato acentuado, por vezes até exagerado; pequenos gestos formados por intervalos dissonantes e ritmos ligeiros; entre outros.

Figura 32: Bula de "Arapuca"

A eletrônica deveria gerar, quando da interação com o saxofone, o efeito da queimada de uma floresta, bem como sua reversão. Há uma infinidade de possibilidades para que isso aconteça, mas resolvemos utilizar, basicamente, três diferentes recursos, assim como na partitura gráfica. O primeiro, consiste em um ruído branco, sintetizado pelo próprio software *Pure Data*, que responde ao saxofone da seguinte forma: conforme o saxofone soprano toca alturas mais agudas ou mais graves, o ruído acompanha essa oscilação, porém com um pequeno *delay*. Desta forma, sugerimos a sensação de caos que representa o fogo, ou o elemento gráfico *ruído* da partitura. Portanto, seguindo a cronologia antes estabelecida, o ruído branco torna-se cada vez menos intenso sempre que o dispositivo é acionado, até desaparecer.

Há, também, duas faixas de áudio pré-gravadas que foram retiradas da plataforma digital *Freesound*. A primeira faixa refere-se ao elemento gráfico *pássaros*. A utilização deste áudio se deu dentro do patch a partir do recurso da *convolução*, que consiste em mesclar dois ou mais sons e resultar em um novo. Este recurso foi utilizado também no trabalho da colega Nathalia Fragoso, para violoncelo e *live electronics*, onde a convolução traria a sensação de que o instrumento estivesse debaixo d'água. No caso de *Arapuca*, a ideia era mesclar os sons do saxofone com o referente ao elemento *pássaros* da partitura. Para isso, criamos esta faixa, que conta com diversos recortes de diferentes pássaros extraídos da plataforma e unificados num arquivo. Para que esta somatória fosse eficaz, estabelecemos dois parâmetros: 1 – que o resultado fosse um *cantar* ininterrupto, evitando, assim, gerar pausas indesejadas no resultado da convolução; 2 – que a convolução não fosse linear, variando ao longo da peça. O recurso da convolução é acionado desde o primeiro evento do *patch*, muito discretamente, e torna-se mais evidente à medida em que a queimada cessa e o ruído branco diminui.

A segunda faixa extraída da plataforma *Freesound* representa os sons da floresta. Este arquivo de áudio conta com maior variedade de elementos em relação aos dois anteriores, e serve especialmente para os eventos finais da peça. O ruído branco tem grande densidade de frequências sonoras, o que traz ao início da peça a sensação de preenchimento. Conforme o ruído desaparece, há a tendência de que a peça perca este preenchimento. Para que isso não acontecesse, buscamos um arquivo de áudio que tivesse, além dos sons de animais, sons variados de uma floresta, como: vento, árvores, insetos, água, etc. Assim, foi possível garantir que, ainda que a sensação da queimada fosse diluída, a peça não perdesse densidade.

O vídeo de *Arapuca*, desenvolvido por Gustavo Mazzeti, consiste em uma série de recortes de imagens pré-gravadas de diferente teor. Há, logo no início, um compilado de matérias jornalísticas sobre as queimadas na floresta amazônica, bem como declarações polêmicas de políticos, em especial do atual presidente da república, Jair Bolsonaro, reduzindo o real impacto daqueles eventos. A tais recortes, foi aplicado o efeito chamado *glitch*, que consiste numa espécie de falha da imagem, como uma interferência de sinal típica de aparelhos televisores mais antigos. Tal efeito foi utilizado para dialogar com o ruído da eletrônica e com os recursos dos sons ásperos do saxofone no início da peça. O vídeo segue a mesma cronologia da partitura gráfica, tornando-se menos caótico e, por fim, termina sem nenhum efeito, em imagens recortadas da floresta amazônica com sua típica vegetação vívida e grande quantidade de animais. Após a conclusão de todos os elementos da peça, demos a ela o nome de *Arapuca*, palavra originária do tupi guarani que remete a uma armadilha para pássaros.

Para além do processo criativo de *Arapuca*, que envolveu diversos elementos de minha pesquisa, como as dificuldades na adaptação com a linguagem de programação e a interação musical (ou seja, o diálogo), participei da disciplina também como instrumentista que a executaria no recital final da turma. Há, neste fato, algumas curiosidades. Por exemplo, além de ter sido eu mesmo o compositor da peça, mesmo que num processo colaborativo, no momento do primeiro ensaio com a eletrônica e os equipamentos de áudio, tive grande estranhamento quanto ao resultado. Poderíamos dizer que isso aconteceu especialmente por minha falta de experiência com a utilização do software *Pure Data*. Recordo, por exemplo, que utilizei uma equação bastante simples para ordenar o nível de ruído branco que haveria em cada um dos eventos do *patch*. Considerando que haviam oito eventos e o ruído é controlado num referencial de 0 a 100, onde 0 = ausência de ruído e 100 = volume máximo, optei por diminuir o volume progressivamente, em quantidades iguais, em cada um dos eventos. Portanto, inicialmente, a cada novo evento o ruído diminuiria cerca de 15 pontos no referencial de volume, até que chegasse em 0 no último evento. Porém, na prática, a redução do ruído entre um evento e outro soava de forma brusca, e então, o Prof. Padovani equalizou os níveis de redução, possibilitando soar de forma menos acentuada, além de acrescentar o recurso de *fade* no momento de cada transição, para que fosse possível suavizá-las ainda mais.

Tive, ainda, de me adaptar à utilização do dispositivo de acionamento quase como uma nova chave do saxofone, o que é pouquíssimo usual no aprendizado do instrumento. Particularmente, tive minha primeira experiência com algo desta ordem apenas aqui, no desenvolvimento de *Arapuca*. Como a funcionalidade do botão do dispositivo era bastante limitada, restringindo-se apenas a troca de eventos dentro do *patch*, além do fato de que existem apenas oito acionamentos durante toda a peça, o novo componente do saxofone não gerou grandes dificuldades de adaptação.

Em resumo, a experiência com o processo criativo de *Arapuca* trouxe à tona diversas dificuldades, destacando-se o empecilho da linguagem. Mesmo familiar ao ambiente e às práticas de música contemporânea, me deparei com a perspectiva da criação de uma obra musical a partir de recursos tecnológicos como algo muito distante da minha vivência anterior. Entretanto, o enfrentamento de tais barreiras de forma coletiva, usufruindo do emaranhado discursivo que se cria num ateliê como recurso prático para a criação, tornou *Arapuca* uma realização possível, e deixando translúcido o que, por vezes, os processos criativos do repertório tradicional esconde: a complexa dimensão dialógica que envolve o que, a princípio, parece criação individual.

## **5.2 Não sei quantas almas tenho (2020), para saxofone soprano solo**

Como consta no **capítulo 4** deste trabalho, nosso interesse inicial pelo repertório solo para saxofone na música de concerto brasileira se justificava pela aparente escassez de obras desta categoria, além da tentativa de recorte dentro do vasto repertório para saxofone. Durante o processo de busca pelas obras, através da pesquisa em acervos próprios, bibliotecas e aplicação de questionários, percebi não apenas o caráter rarefeito do repertório solo, mas a pequena quantidade de obras solo para os saxofones soprano, tenor e barítono. Por conta disso, me ocorreu a possibilidade de trabalhar, como parte das atividades do mestrado, em uma peça para saxofone solo que fosse dedicada a um destes instrumentos.

Além disso, há, em mim, admitida admiração pelo poeta português Fernando Pessoa, cujo a obra faz parte, já há muitos anos, das minhas leituras de cabeceira. Durante o período da pandemia causada pelo novo coronavírus - ainda em voga até o momento da redação deste texto -, a forçada reclusão e o afastamento das atividades acadêmicas, pedagógicas, artísticas e profissionais, como um todo, me permitiram intensa reflexão e, em muitos momentos, foi a obra de Fernando Pessoa o estopim para o pensar.

Em uma das citadas leituras, me deparei com o já familiar poema *Não sei quantas almas tenho*. Foi curiosa a forma com que o reli: não através de um dos livros do autor em minha estante, tão pouco sob indicação de algum douto amigo, mas sim, pelas redes sociais, única forma de interação naquele momento. Me vi tão distante da realidade de poucos meses antes - quando havia participado de competições internacionais e a rotina era intensa, com muitos ensaios, aulas e concertos -, que, assim como o eu lírico de Pessoa, não pude me reconhecer. Em meio à rápida transformação das relações sociais, nossos referenciais de realidade e até mesmo de “quem somos” pareceram distorcidos, me permitindo extensa reflexão sobre o poema.

A narrativa inicial não pretende qualquer encantamento, e, muito menos, ser poética. Antes, partirei daqui para descrever o processo de criação da peça, que foi orientada pelo Prof. Dr. Oílham Lanna, em vista de expor os desafios apresentados, bem como analisar de que forma as relações dialógicas tomaram lugar neste caso. Para isso, começemos, então por um trecho do verso inicial de *Não sei quantas almas tenho*:

*Não sei quantas almas tenho.*

*Cada momento mudei.*

*Continuamente me estranho.*

*Nunca me vi nem achei.*

*De tanto ser, só tenho alma.*

*Quem tem alma não tem calma.*

Aqui, o eu lírico apresenta suas preocupações: a ausência do eu, do ser, de reconhecer-se. Na filosofia, são antiquíssimas as discussões sobre essa questão.<sup>53</sup> Na poesia de Pessoa, não há a intenção de discorrer sobre as razões da existência, mas de apresentar a inquietação de um indivíduo perante sua própria existência. Na sequência, o autor explicita seu descontentamento com quem é:

---

53

A Sócrates, filósofo grego do século V a.C., já eram caras questões como esta. Naturalmente, nos parece impossível determinar com precisão o início das preocupações com a existência humana, visto que, além de tudo, são indagações observáveis em praticamente todas as culturas humanas.



*Quem vê é só o que vê,  
 Quem sente não é quem é,  
 Atento ao que sou e vejo,  
 Torno-me eles e não eu.  
 Cada meu sonho ou desejo  
 É do que nasce e não meu.  
 Sou minha própria paisagem;  
 Assisto à minha passagem,  
 Diverso, móbil e só,  
 Não sei sentir-me onde estou.*

No trecho “*sou minha própria paisagem, atento à minha passagem*”, o eu lírico apresenta como se enxerga perante a existência: impotente, nas mãos do acaso. O desconforto toma outra proporção, pois agora, além de não se reconhecer, admite não ser ele mesmo o autor daquilo que lhe acontece. No último verso, o eu lírico aceita o descontentamento com o acaso, atribuindo a responsabilidade a uma figura divina:

*Por isso, alheio, vou lendo  
 Como páginas, meu ser.  
 O que segue não prevendo,  
 O que passou a esquecer.  
 Noto à margem do que li  
 O que julguei que senti.  
 Releio e digo : "Fui eu ?"  
 Deus sabe, porque o escreveu.*

São os dois pontos antes apresentados - as constantes mudanças do ser, que provocam inquietação; e a instabilidade, gerada pela sensação do eu lírico de não ser ele o responsável por tais mudanças - que serviram de ponto de partida para a criação da peça homônima ao poema. Isto definido, me propus a refletir sobre como transpor essas ideias em forma de elementos musicais, sem que a inspiração textual fosse mera alegoria, mas sim elemento constitutivo do processo criativo.

Após refletir, cheguei à decisão de utilizar o total cromático, numa espécie de dodecafonismo serial, onde a série serviria como forma de representar as mudanças do ser, da seguinte forma: quando atingidas as doze notas, ocorreria uma mudança na ordem estrutural na peça. Para não tornar o desenrolar engessado, resolvi não definir, de antemão, a ordem das notas na série, mas sim conforme a peça evoluísse.

Foi durante o processo inicial de concepção da peça que me ocorreu a possibilidade de apresentar a série dodecafônica de maneira gradual, uma nota por vez, até atingir o total cromático, trabalhando os motivos numa espécie de espiral que gira em torno de um mesmo centro, como acontece em obras como *Density 21.5*, para flauta solo, de Edgard Varèse:



Figura 33: *Density 21.5*, de Edgard Varèse

A partir deste trecho inicial, Varèse desenvolve a peça de maneira muito progressiva, rotacionando os materiais em torno de um mesmo eixo:



Figura 34: *Density 21.5*, de Edgard Varèse

Em outros momentos, Varèse mantém algum dos elementos do trecho inicial, alterando outros, de maneira a se distanciar do primeiro material exposto, mas sempre aludindo às suas características. Abaixo, podemos observar dois trechos onde o compositor

mantém as características rítmicas e intervalares do primeiro motivo da peça, transpondo-o para outras alturas:



Figura 35: *Density 21.5*, de Edgard Varèse



Figura 36: *Density 21.5*, de Edgard Varèse

Aludindo não literalmente à transformação dos materiais proposta por Varèse, optei por seguir preceitos parecidos para o desenvolvimento de minha peça e, a partir disso, pude definir a forma. A primeira seção, bastante lenta, contemplativa e, vez ou outra, num rompante motivico, torna-se enérgica. Esta seção servirá para expor os materiais que serão trabalhados durante a peça e a série dodecafônica em sua totalidade, progressivamente. Na segunda seção, uma espécie de desenvolvimento do que fora antes exposto, busco criar a ideia de unidade a partir do desdobramento de pequenos motivos, que foram isolados e variados, durante a escrita da peça, levando em consideração tantos elementos variáveis quanto possível, como: articulação, altura, perfil melódico, conteúdo rítmico, entre outros. Na última seção, uma espécie de reexposição, utilizo a retrógrada da série original, remontando, até certa medida, aos aspectos originais da primeira seção, até atingir, nota por nota, o total cromático.

Durante a primeira seção, a nota *dó*<sup>54</sup> do terceiro espaço desempenha o papel de força gravitacional. Isso ocorre de duas maneiras: primeiro, pela recorrência, sendo utilizada 13 vezes nos quatro primeiros sistemas; segundo, pelo destaque conferido pela sustentação da mesma nota em figuras rítmicas longas, servindo de partida e também repouso para as frases:

<sup>54</sup> Notas como escritas na partitura para saxofone soprano em Sib.

Sax. Soprano

Figura 37: Não sei quantas almas tenho

No quinto e no sexto sistemas, encontram-se três gestos que serão essenciais para o desenvolvimento motivico na segunda sessão da peça. Há, primeiro, a quiáltera de nove notas do quinto sistema, mostrada abaixo:

Figura 38: quiáltera de nove notas

A figura da quiáltera de nove notas foi variada a fim de gerar novas possibilidades para a seção do desenvolvimento. Para isso, propus as seguintes variações: variações de perfil melódico com a mesma articulação do original; variações de articulação, mantendo as alturas originais; variações de articulação, alterando as alturas originais; transformação da quiáltera em outras quiálteras/ritmos. Com este processo, não pretendi a utilização arbitrária de todas as possibilidades obtidas, mas sim a exploração de um material motivico no intuito de abordá-lo posteriormente e manter a ideia de movimentos rotacionais antes citada, como no trecho a seguir:



*Figura 39: variação da quiáltera de nove notas*

Outro material desenvolvido durante a segunda sessão da peça é o gesto arpejado em quiáltera de sete notas do final do quinto pentagrama:



*Figura 40: quiáltera de sete notas*

Inicialmente apresentado ligado à quiáltera de nove notas, este material foi explorado através do mesmo processo de variação aplicado ao anterior. Como resultado das variações, podemos apontar, por exemplo, a frase que se encontra no segundo pentagrama da segunda página:



*Figura 41: variação da quiáltera de sete notas*

Neste caso, a transformação ocorreu de forma a preservar as alturas, alterando a direção do gesto, a articulação e a rítmica. A seguir, podemos ver outra possibilidade de variação do mesmo material, onde mantém-se as alturas e o perfil melódico, alterando-se a rítmica:



Figura 42: variação da quiáltera de sete notas

Por último, procurei utilizar o grupo de notas repetidas do início do sexto pentagrama como forma de remeter ao material apresentado na primeira sessão. Pelas características atribuídas a este gesto, optei por não propor variações, com exceção da variação de altura, como no exemplo a seguir:



Figura 43: grupo de notas repetidas

O desenvolvimento da segunda seção da peça não se resume à rememoração dos materiais da primeira seção. Todavia, tendo servido de condução para este trecho da obra, tal processo descreve, em essência, o pensamento que possibilitou a ideia de movimento rotacional anteriormente citada.

A terceira seção de *Não sei quantas almas tenho* inicia-se como a nota *ré*, última nota que foi apresentada durante a primeira seção, retrocedendo à série dodecafônica original. Assim, como na primeira seção da peça, neste trecho as notas da série dodecafônica retrógrada são apresentadas uma por uma. São mantidos, também, o caráter lento e meditativo, além das notas longas que iniciam e terminam algumas frases. Entretanto, não se atribui a nenhuma das doze notas a função gravitacional, como na primeira seção. No último compasso da peça, há a citação de uma frase do primeiro pentagrama da peça, que se encerra com a mesma nota *dó* com o qual foi iniciada:



Figura 44: trecho final de “Não sei quantas almas tenho”

A meu ver, destacam-se, no processo de criação de *Não sei quantas almas tenho*, as duas formas com que os diálogos entre os elementos da peça ocorrem. Primeiro, externamente, pela relação com o texto de Fernando Pessoa e com a obra de Varèse, por exemplo. Segundo, internamente, quando do processo de variação motívica, no intuito de rememorar elementos anteriormente apresentados.

Os diálogos externos, pela inspiração textual musical e poética, me guiaram para a estruturação da peça. Não existem, necessariamente, citações diretas da poesia homônima de Fernando Pessoa ou de *Density 21.5*, de Varèse<sup>55</sup>. Porém, tais referências se apresentam de maneira indireta, presentes no discurso da peça, envolvendo desde a concepção até o resultado final.

Os diálogos internos, por outro lado, se apresentam de maneira muito mais pronunciada, como numa citação direta que pretende um resultado imediato. Ainda que seja apresentado de maneira disfarçada, este nível de diálogo é perceptível pelo receptor, seja ele aquele que ouve a música ou analisa a partitura. É, portanto, uma afirmação do discurso referido, e não apenas nele inspirado.

Em resumo, *Não sei quantas almas tenho* não representou, para mim, um desafio no sentido da utilização do saxofone em uma obra solo, ou mesmo da exploração técnica do instrumento ou da escrita não tradicional de música de concerto. Entretanto, propus aqui, enquanto compositor, buscar sobretudo a organização e a estruturação da peça, através, principalmente, do desenvolvimento motívico embasado em um processo observado na obra de outros compositores; da organização serial dodecafônica, resultante do processo de escrita

<sup>55</sup> Além de *Density 21.5*, foram utilizadas como referências textuais musicais as obras *Three pieces for clarinet solo* (1919), de Igor Stravinsky, e *Anthèmes 1* (1992), de Pierre Boulez.

da primeira sessão da peça; e da organização formal, em concordância com a referência textual inicial da poesia de Fernando Pessoa.



## 6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da hipótese inicial, apresentada na introdução desta pesquisa, de que o repertório brasileiro de concerto para saxofone é circundado por diversos enunciados do discurso musical, entre os quais foi possível observar, através do percurso do trabalho, como e quais são as possíveis razões para ratificar as relações criadas a partir da análise do repertório, bem como apontar elementos externos ao texto musical que corroboram a argumentação.

Ainda, nos deparamos com a abordagem dialógica, respaldada nas reflexões bakhtinianas, enquanto ferramentas extremamente funcionais no estudo não apenas da análise musical, mas também do saxofone enquanto objeto isolado de seu repertório, tendo em vista seu histórico e seu desenvolvimento artístico-pedagógico, que contribuem para a compreensão mais abrangente do repertório para este instrumento.

Por último, apresentamos as reflexões que acompanharam o processo criativo musical de duas obras de minha autoria, escritas durante o percurso do mestrado, onde foi possível explicitar como, da perspectiva do compositor, o compor é, também, um ato de inserir-se numa complexa corrente discursiva de enunciados musicais.

Esperamos que este trabalho possa vir a contribuir para as reflexões sobre o papel do saxofone, em especial na música brasileira, e que venha a instigar a cada vez mais evidente busca pela compreensão mais aprofundada dos objetos de pesquisa. Acreditamos que é a partir da tentativa de desvelar evidências, por vezes óbvias, e tirar delas consequências, pesquisar e estabelecer articulações, que se constrói o saber científico, e que é nesse contexto, em que o fazer musical também se insere, que se torna possível buscar a compreensão da ínfima existência e do saber humanos.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Paulo Eduardo Souza de. Publicações acadêmicas sobre o saxofone no Brasil: levantamento, organização e disponibilização online. 37f. TCC (Licenciatura em Música). São João del Rei: Universidade Federal de São João dei Rei, 2017.

BAINES, Anthony. *Woodwind Instruments and Their History*. 3ª edição. New York: Dover Publications, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **O Freudismo: um esboço crítico**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016.

CARVALHO, Pedro P. O saxofone na Belle Époque brasileira – investigando relações entre história, identidades narrativas e conceitos de autenticidade. SIMPOM: n°3. Rio De Janeiro, 2014, p. 619 à 631.

CARVALHO, Pedro Paes de. Ao ilustrado público, o saxofone: introdução e desenvolvimento do instrumento no Brasil Imperial. 211 f. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. A questão da tradição: Algumas considerações preliminares para se investigar o saber-fazer tradicional, FORUM PATRIMONIO: ambiente Construído e Patrimônio Sustentável Belo Horizonte, v.7, n.1. Jan / Jun. 2014, disponível em <http://www.forumpatrimonio.com.br/>

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Bakhtin**. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CORREA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. **Revista Opus**, v.12, p. 33- 53, 2006.

DEL PINO, Ramón; COHON, João Casimiro; SANCHEZ, Leonardo Pellegrim. Dossiê: Música enquanto prática decolonial. **Revista PROA**, Campinas, v. 1, n. 10, p. 9-17, jan-jun de 2020.

FELÍCIO, Rafael. *A solidão ecoa em noites calmas*. Belo Horizonte: Rafael Felício, 2017. Partitura.

FILHO, Paulo S. R. Publicações acadêmicas o saxofone na música brasileira: contextualização, levantamento, categorização e panorama atual. In: NAS NUVENS, 4ª edição. Belo Horizonte: 2018.

FIORIN, José L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2ª edição. São Paulo: Editora Contexto, 2018.

FUCHIGAMI, R.H.; Descrição do processo de fabricação do shakuhachi e levantamento de informações sobre sua ocorrência no Brasil. Iniciação Científica. Instituto de Artes da Unicamp, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

GONTIJO, Carlos. L'école française de saxophone classique au Brésil de 1987 à 2008. 261f. Dissertação (Mestrado em Música). Rouen: Université de Rouen, 2011.

GRELA, Dante. **Analisis musical: una propuesta metodologica**. Rosário, 1985.

HOBBSAWN, Eric J.; NEWTON, Francis. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

KOECHLIN, Charles. *Traité de l'Orchestration en quatre Volumes: Volume I*. Paris: Max Eschig, 1954.

LANNA, Oiliam J. **Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera**. 2005. 178 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005.

LIMA, Rodrigo. *Paisagem Sonora n°6*. Paris: Cadenza, 2015. Partitura.

LONDEIX, Jean M. *Hello! Mr. Sax ou Paramètres du saxofone*. Paris: Alphonse Leduc, 1989.

MARQUES, Kleber Dessoles. Técnicas estendidas para saxofone em obras compostas por meio da colaboração compositor - intérprete. Dissertação (Mestrado em Música). 61f. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

MENDES, Sergio Nogueira. O percurso estilístico de Claudio Santoro: roteiros divergentes e conjunção final. 289f. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2009.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais. **PER MUSI**, Belo Horizonte, v.9, 2004, p. 5 - 46, jan-jun, 2004.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de *la cathédrale engloutie*, de Debussy. **DEBATES**, Rio de Janeiro, n.6, 2002, p. 7 - 39.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Etnomusicologia e significações musicais. **PER MUSI**, Belo Horizonte, n.10, 2004, p. 5 - 30, jul-dez, 2004.

OLIVEIRA, José de Carvalho. PINTO, Marco Túlio de Paula. Fantasia Sul América para saxofone solo, processos de assimilação e incorporação de repertório. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.8, n.2, p. 1-16, 2020.

PINTO, Marco Túlio de Paula. O saxofone na música de Radamés Gnattali. 237f. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2005.

PITOMBEIRA, Liduíno. *Seresta n°2*. Rio de Janeiro: Liduíno Pitombeira, 2001. Partitura.

POLLETE, Marcus. Paisagem: uma reflexão sobre um amplo conceito. Turismo - visão e ação. Itajaí: Editora Univali, Ano 2, n. 3, p. 83-94, 1999.

SANTORO, Cláudio. *Fantasia Sul América*. Brasília: partitura em fotoscanner. 1983. Partitura manuscrita.

SCHROEDER, Silvia C. N.; SCHROEDER, Jorge L. Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin. **Revista Música em Perspectiva**, v. 4, n. 2, p. 127 - 153, setembro de 2011.

DE VILLIERS, Abraham A.. **The development of the saxophone 1850-1950: its influence on performance and the classical repertory**. 82f. (Magister Musicae). University of Pretoria, 2014.

HEMKE, Fred L. **The Early History of the Saxophone**. Tese (Doutorado em Música). Wisconsin: University of Wisconsin, 1975.

VELLOSO, Rafael H. S. **O SAXOFONE NO CHORO – A introdução do saxofone e as mudanças na prática musical do choro**. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

VOLOCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2018.

ANEXO A – Partitura de “A solidão ecoa em noites calmas”, de Rafael Felício

## A solidão ecoa em noites calmas

♩ = 55

com liberdade

Rafael Felício

calmo  
(ligeiramente em quieto)

Saxofone Alto

*p* *mf* *p* *p sub.*

enérgico,  
com força

*p* *sf* *mp* *sf* *f*

calmo

corte brusco

*p* *f* *p* *mf* *p*

5"

bisb.

*p* *p* *p*

enérgico,  
com força

*p* *sf* *mp* *sf*

*f* *sf* *mf* *sf* *sf* *p*

2

calmo

*p* *sf* *p* *mf*

2"

*p* *mf* *p* *p* *mf*

enérgico,  
com força

*pp* *fp* *sf* *f*

*f* *p* *mf* *pp* *p*

*sfp* *f* *mp* *sfp* *p*

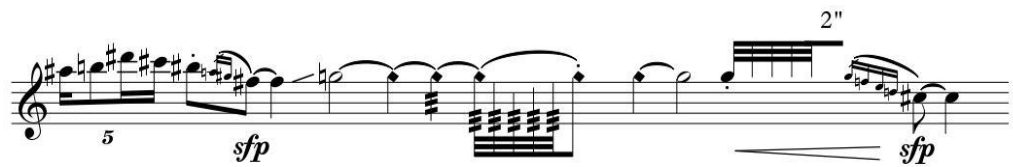
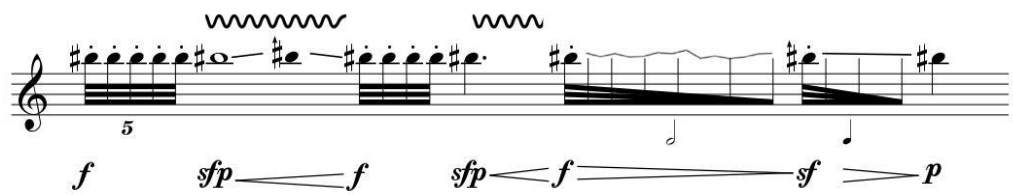
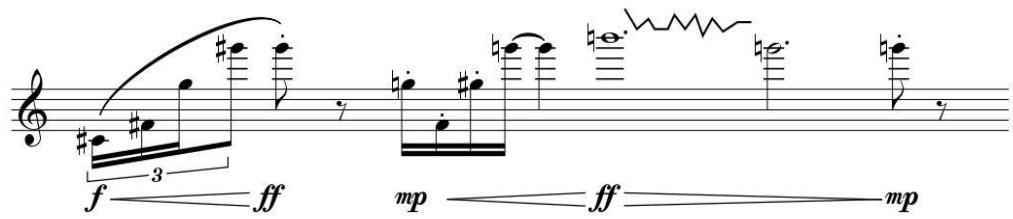
5 6

3"

*f* *p* *p* *mf* *f*

3"

3



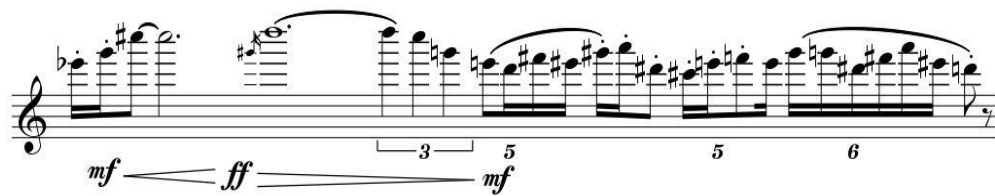
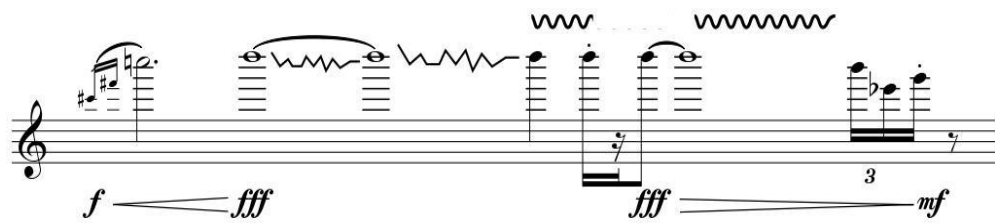
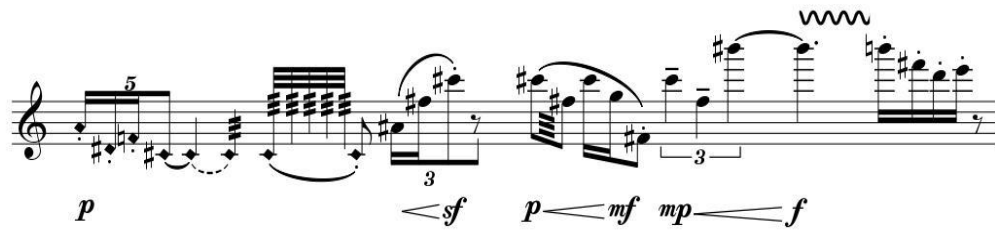


4

poco più mosso

The musical score consists of six staves of music in treble clef. The first staff begins with a dynamic of  $p < f$  and includes a slur over a series of notes, followed by a dynamic of  $p < mf > p$  and a slur over a more complex passage. The second staff features a triplet of eighth notes with a dynamic of  $sf$ , followed by a dynamic of  $f$ , then  $sfp$ , and finally  $f$ . The third staff contains several slurs with dynamics  $f$ ,  $f$ ,  $p$ ,  $f$ , and  $f$ , ending with a dynamic of  $p < f$ . The fourth staff starts with a triplet of eighth notes and a dynamic of  $sf$ , followed by a dynamic of  $f$ , then  $p < f$ . The fifth staff begins with a dynamic of  $p < f$  and includes slurs with dynamics  $p$ ,  $mf$ ,  $p$ , and  $< f$ . The sixth staff starts with a dynamic of  $sfp < f$  and includes slurs with dynamics  $f$  and  $mp$ . The score includes various technical markings such as slurs, accents, and fingerings (3, 5, 6, 7).

5



6

*mf* *p* *p* *p*

calmo  
(mais tranquilo)

*sf* *pp* *mf* *pp*

multifônico

*p* *mf* *mf*

*ppp* *p* *5* *pp* *mf*

multifônico

*mfsúb.* *p* *ppp* *mp*

multifônico

*p* *p*

ANEXO B – Partitura de “Seresta nº 2”, de Liduíno Pitombeira

## Seresta No.2

for solo saxophone  
Opus 59a

1.Noel Rosa

Liduíno Pitombeira

♩ = 52

*p* *mf* *mp* *p*

Rit...

*>mf* *p* *n* *mf*

*f* *mf* *mp* *dim.*

*pp* *mf* *mp* *mf*

*mp* *p* *mf*

*p* *n* *p* *mf*

*p* *n* *p* *mf*

## Seresta No.2

32

*p* *n* *p* *n* *mp* *mf*

37

*p* *mp* *cresc.*

40

*10* *10*

41

*10* *10* *f* *n*

## 2. Pixinguinha

43

$\text{♩} = 100$  ( $\text{♩} = \text{♩}$  *sempre*)

*mf* *mp* *f*

46

*f* *n*

## Seresta No.2

49 *mf* *f* *mp*

52 *mf* *mp*

55 *mf* *f* (+ = slap-tonguing)

58 *mf* *p*

61 *mp* *p* *mf* *mp*

64 *mf*

68 *f* *mp*

## Seresta No.2





## Seresta No.2

93

96

99

102

105

107

*cresc. poco a poco* -----

109

----- *ff* *cresc.* -----

## Seresta No.2

114  $\text{♩} = 42$

*fff* *p*

119

5 3 3 3

124 *Molto Rall....*

*pp* *n*

ANEXO C - Partitura de “Paisagem Sonora nº 6”, de Rodrigo Lima

Para Vadim Arsky

## PAISAGEM SONORA nº 6

para sax alto solo

Duration/Duração: 5'10"

Rodrigo LIMA

**Deciso, ♩ = 45**

Sax Alto (E♭)

*mf pp* *mf pp* *f* *pp* *sf* *p* *sf* *fp* *mf espress.* *pp*

6 *gliss.* *sf* *sf* *p* *sf* *p* *pp* *p* *f* *pp* *mf* *slap tongue*

10 *f energico* *ff* *mf* *f* *sf* *mf* *accel.*

13 *a tempo* *poco meno* *a tempo* *accel. poco a poco* *a tempo*  
*fp* *f* *fp* *f* *p rubato* *sf* *pp* *p* *f* *p* *mf*

17 *più mosso* *mf espress.* *sf* *sf* *f energico* *sf* *Alargando*

21 **Rítmico Vivo, ♩ = 55**  
*pp* *ppp* *fff* *p sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

26 *mf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

\*) += slap tongue

2

31  $\text{sf} < \text{sf} < < < \text{f energico}$   $\text{f}$   $\text{pp sub.}$   $\text{p sf} < \text{sf} < <$

35 (jazz swing)  $\text{sf}$   $\text{sf} < \text{sf} <$   $\text{p marcato}$   $\text{f}$   $\text{p}$   $\text{p}$

40 (no jazz swing)  $\text{mf}$   $\text{p}$  (slaps com altura)  $\text{p}$   $\text{f}$   $\text{sf}$   $\text{fp} < \text{f espress.}$

frullato

45  $\text{fp} < \text{f}$   $\text{f marcato}$   $\text{fp} < \text{f}$   $\text{fp} < \text{f}$

frullato

50  $\text{f}$   $\text{fp} < \text{f}$   $\text{fp} < \text{f}$   $\text{fp}$   $\text{ff secco}$

frullato

54  $\text{fp} < \text{f}$   $\text{fff}$   $\text{fp} < \text{f}$   $\text{fp} < \text{fff}$   $\text{sub. p espress.}$

secco

58  $\text{f}$   $\text{sf}$   $\text{mf}$   $\text{mf} < \text{f}$

gliss.

62 *mf* *sf* *p* *ff* *mf* *f* *fp* *f*

66 *p* *sf* *p*

70 *fp* *f* *sf* *f* *energico* *sf* *sf* *sf*

74 *sf* *p < f* *sf* *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *mf* *p*

79 *p dolce* *pp* *f* *pp* *sf*

84 *sf* *p dolce* *mf espress.*

87 *sf* *pp*

91 *p dolce* *ppp* *al niente*

*molto cantabile*

*frullato*

*poco meno*

*gliss.*

*rit.*

*rit. a tempo*

*Alargando*

♩ = 45

ANEXO D – Partitura de “Fantasia Sul América”, de Cláudio Santoro

para Vaclav Vinecky  
**Fantasia Sul América**  
 para saxofone solo

Claudio Santoro

Allegro Moderato ( $\text{♩} = 108-112$ )

*f*

*mp cresc.* *f*

*p*

*cantabile quasi a 2 (♯)*

*p* *f*

*ff* *mf* *cresc.* *f* *f*

*mf cresc.* *f*



## Fantasia Sul América - saxofone solo

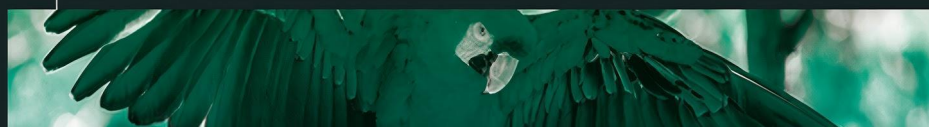
The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features sixteenth-note runs with sixteenth rests, marked with a '6' and a slur. The dynamics are *p sub.* and *expressivo*. The second staff continues the melodic line with slurs and triplets. The third staff shows a change in rhythm with dotted notes and slurs. The fourth staff features more triplet patterns. The fifth staff is labeled 'Quasi Cadenza' and starts with a *p* dynamic. The sixth staff contains a triplet of eighth notes followed by a sixteenth-note run. The seventh staff has a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run. The eighth staff concludes with a *ff* dynamic, a *affrett.* marking, and a *vivo* tempo change.

  
 musical engraving - Marco Tulio  
 mtuliosax@gmail.com

ANEXO E – Partitura de “Arapuca”, de Paulo Rosa

# ARAPUCA

Para saxofone soprano, live electronics e vídeo.  
Composição e eletrônica: Paulo Rosa.  
Vídeo: Gustavo Mazzeti.



ANEXO F – Partitura de “Não sei quantas almas tenho”, de Paulo Rosa

# Não sei quantas almas tenho

Paulo Rosa  
partitura em si b

♩ = 48

Sax. Soprano

*mp* *pp* *mf*

*mp* *p*

*f* *p*

*f* *mp* *p* *pp*

*mp cresc.* *9* *7*

*f* *mf* *ff*

*rall.* *7* *mp*

2

*cresc.* **f** *p*

3 3  $\text{♩} = 66$  3 6 6

6 5 6 *mf* 5

3 3 *p* *mp*

*sfz* 7 5 *sfz* 6

*sfz* *pp* *mf* 3

$\text{♩} = 72$  *accel.* *mf* 3 *mf* 3 *mp*

*rall.* **ff**

♩ = 48 3

*ff* *p*

*f* *mp*

*mf* *f* *rall.*

*p* *mp*