

DIÁLOGOS MUSICAIS NA PÓS-GRADUAÇÃO

PRÁTICAS DE PERFORMANCE

N.2



Organização e Edição

Fausto Borém

Luciana Monteiro de Castro



2017

ISBN 978-85-60488-21-6

DIÁLOGOS MUSICAIS NA PÓS-GRADUAÇÃO

PRÁTICAS DE PERFORMANCE N.2

Organização e edição
Fausto Borém
Luciana Monteiro de Castro

Escola de Música da UFMG
Belo Horizonte
2017

Editorial dos *Diálogos Musicais da Pós-Graduação:* *Práticas de Performance Musical n.2*

Apresentamos o segundo volume da série *Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance*, contendo artigos selecionados de alunos e orientadores que se destacaram na disciplina Seminários de Performance dos Cursos de Mestrado e Doutorado da Escola de Música da UFMG, ministrada no segundo semestre de 2016. A ideia de reunir artigos na linha de Performance Musical surgiu de nosso entusiasmo com a qualidade de boa parte dos trabalhos apresentados, desde a edição do livro anterior. Nossa experiência como editores do periódico *Per Musi* e do *Selo Minas de Som*, respectivamente, ambos da Escola de Música da UFMG, nos deu tranquilidade para dar vida e continuidade a este projeto.

Na tradição de nossa experiência como docentes desta disciplina, acompanhamos a seleção dos temas, sua revisão de literatura e os métodos de abordagem que culminaram com a escrita dos textos deste presente livro pelos alunos, assinados em coautoria com seus orientadores. Este processo permitiu uma imersão nos resultados de suas respectivas pesquisas, levando-os a refletir e escrever sobre práticas de performance musical específicas de seus temas, atividade geralmente desafiadora para a grande maioria dos músicos.

Neste segundo volume, os temas apresentados percorrem um amplo espectro da história da música, de estilos de época e das práticas de performance. Dois capítulos são dedicados a práticas de performance típicas do Barroco. A partir do precioso e recém descoberto manuscrito Barroco (c.1720) do compositor-violinista-pedagogo português Pedro Lopes Nogueira, **Gustavo Medina** e **Fausto Borém** propõem improvisações historicamente informadas com base em antecedentes da literatura providos por Francesco Rognoni e Arcanjo Corelli. As coloraturas barrocas realizadas pelo *mezzo* soprano Cecilia Bartoli na ária *Agitata da due venti* de Antonio Vivaldi servem de pretexto para a análise de vídeo e tipologia criadas por **Diego de**

Almeida Pereira e Fausto Borém que, em um horizonte mais amplo, pretendem contribuir com a pedagogia da performance desta técnica virtuosística do canto.

O enfoque na música vocal brasileira é dado em três capítulos do livro. A partir do estudo interpretativo de harmonizações de Ernani Braga e Radamés Gnattali da melodia *A Casinha Pequena*, da qual foram localizados mais de uma centena de diferentes registros fonográficos, **Celina Garcia Delmonaco e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra** discutem o processo enunciativo e a fixação desta obra em repertórios eruditos e populares, avaliando como se configura um gênero mutável, definido por fatores extramusicais, como a concepção dos destinatários, relevância midiática dos intérpretes e mídias de veiculação. **Yangmei Hon e Margarida Maria Borghoff** apresentam um estudo da canção *Café de la Paix*, de Almeida Prado e propõem uma performance sugestiva da atmosfera parisiense, indicada na partitura, a partir de uma análise comparativa com a canção popular francesa *Sous le ciel de Paris*, de Hubert Giraud, assim como a observação crítica e sugestiva dos aspectos expressivos característicos das interpretações de Edith Piaf. **Patrícia Cardoso Chaves Pereira e Mônica Pedrosa de Pádua** realizam um estudo da canção *Heliantos*, do compositor e professor mineiro Hostílio Soares, sob a perspectiva da análise de aspectos intermediáticos, observados em auxílio à tomada de decisões interpretativas e performáticas, a partir de uma das mais recentes teorias da intermedialidade.

Dois artigos abordam as cordas orquestrais. A partir da canção *Canto para minha morte* da dupla Raul Seixas e Paulo Coelho, **João Paulo Campos e Fausto Borém** propõem uma vitrine de técnicas estendidas na performance do contrabaixo autoacompanhado, a partir da análise do conteúdo emocional da gravação original e do processo de criação de seu arranjo. **Daniel Prazeres e Carlos Aleixo dos Reis** exploram as restrições notacionais de Francisco Mignone no manuscrito de sua *Sonata para viola e piano* e propõem a construção de uma performance fundamentada em decisões sobre elementos técnicos-musicais do arco, quais sejam, o ponto de contato, a velocidade e a pressão controlados pela mão direita do violista.

O violão está presente em quatro capítulos do livro, sob enfoques bastante diversos. **Fabio Nery de Souza** e **Mauro Camilo de Chantal Santos** apresentam um estudo dos aspectos técnicos de quatro estudos em forma de choro para violão solo do compositor Nelson Piló, dentre os mais de sessenta estudos em gêneros diversos localizados na pesquisa. Os autores visam a difusão deste material didático e o reconhecimento do trabalho pedagógico de Piló, professor atuante em Belo Horizonte entre as décadas 1960 e 1980. **Gustavo Bracher** e **Flavio Barbeitas** analisam as variações temáticas da obra *Riva*, para violão solo, de Juarez Moreira, a partir da gravação fonográfica da obra em CD e da escuta de outras performances da obra pelo autor, com vistas à elaboração de uma transcrição da obra, coerente com a prática e o pensamento musical do compositor-instrumentista. **Cristiano Braga de Oliveira** e **Flavio Barbeitas** discutem o processo de preparação da performance de *Rua das Pedras*, para violão solo, de Paulo Rios Filho. Apontam as demandas de técnica expandida e o emprego de recursos expressivos pouco usuais para violonistas de formação convencional e sugerem possibilidades para a superação de possíveis dificuldades. **Stanley Fernandes** desenvolve um estudo sobre o *Estudo Percussivo n.1*, para violão, de Arthur Kampela, peça contemporânea de referência para o violão. O pesquisador descreve e analisa a percussão idiomática no violão, seus modos de execução, notações empregadas, seus usos e funções estruturais e os resultados sonoros obtidos para os diferentes recursos solicitados.

Dois capítulos são dedicados à flauta transversal. **Felipe Mancz** e **Maurício Freire Garcia** abordam elementos presentes no “medo de palco” (respiração, dispersão, visão, articulação, ritmo), um problema recorrente na performance musical, a partir de um estudo de caso da literatura de flauta, que é o trecho orquestral constituído pelo final do *Scherzo* do poema sinfônico *Sonho de Uma Noite de Verão*, de Felix Mendelssohn. **Rodrigo Frade** e **Maurício Freire Garcia** estudam as características físicas, os resultados sonoros e as práticas pedagógicas envolvendo dois parâmetros do vibrato na flauta transversal: sua profundidade e seu desvio da frequência fundamental.

Dois capítulos falam de tradições das práticas de performance na música popular brasileira. Após uma revisão de literatura sobre o gênero nordestino baião, **Evan**

Megaro e **Margarida Maria Borghoff** dissecam o *Baião*, para piano, de Octavio Maul, apontando a recorrência de elementos extraídos de transcrições de gravações de 4 baiões referenciais de Luiz Gonzaga. Em um estudo comparativo, **Luciano Soares Virgílio** e **Clifford Hill Korman** abordam as versões de Tom Jobim e Victor Biglione na música *Quebra-pedra* (ou *Stone Flower* na versão em inglês) de autoria do primeiro. Em que pese as diferenças de geração dos músicos, das instrumentações utilizadas e de suas abordagens de improvisação, nota-se uma afinidade entre as duas performances, especialmente na valorização no gingado brasileiro aberto às influências da música norte-americana e sua ligação com a música de cinema.

Finalmente, dois capítulos se situam dentro de uma perspectiva mais teórica das práticas de performance. **Leonardo Lopes** e **Guilherme Menezes Lage** abordam o processo de ensino-aprendizagem da performance, discutindo a relação entre modelo e aprendizagem observacional, as diferenças entre o *feedback* aumentado e o *feedback* intrínseco, as diferenças entre a prática em blocos e a prática aleatória no aprendizado de multitarefas, a recuperação de informações musicais e o planejamento contínuo da performance nos diversos tipos de memória. **Aline Parreiras Gonçalves** e **Patrícia Furst Santiago**, em um recorte de sua pesquisa acerca da ansiedade na performance, apresentam, além de uma revisão da literatura sobre o assunto, comentários referentes ao problema tecidos por dois renomados flautistas profissionais brasileiros.

Apresentamos também uma edição de performance **Gustavo Medina** (Capítulo 1), quatro de **Fábio Nery** (Capítulo 8) e três de **Luciano S. Virgílio** (Capítulo 15). Esperamos que tenham um bom proveito, novas ideias e novos horizontes sobre as práticas de performance musical!

Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Organizadores e Editores da Série *Diálogos Musicais da Pós-Graduação:
Práticas de Performance Musical*

A série **Diálogos Musicais da Pós-Graduação** tem o objetivo de publicar trabalhos de pesquisa resultantes do diálogo entre alunos dos Cursos de Pós-Graduação em Música da UFMG (Doutorado e Mestrado) e seus professores em disciplinas específicas, pesquisadores convidados e seus orientadores de trabalho final. Este número é dedicado às Práticas de Performance.

Organizadores e Editores

Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Conselho Editorial

Dr. Adonhiran Reis (Universidade Estadual de Campinas, SP)
Dra. Cristina Capparelli Gerling (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS)
Dr. David Castello (Universidade Federal de Goiás, GO)
Dra. Diana Santiago (Universidade Federal da Bahia, BA)
Dr. Fabiano Araújo Costa (Universidade Federal do Espírito Santo, ES)
Dr. Flávio Cardoso de Carvalho (Universidade Federal de Uberlândia, MG)
Dr. Gustavo Medina (Universidade do Estado do Amazonas, AM)
Dr. John Kennedy Pereira de Castro (Universidade Estadual de Maringá, PR)
Dr. Marcos Nogueira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ)
Dr. Marcus Held (Conservatório de Tatuí, SP)
Dr. Radegundis Tavares (Universidade Federal do Rio Grande do Norte, RN)
Dr. Sérgio A. de M. Miranda (Universidade Federal do Amazonas, AM)
Dra. Sônia Ray (Universidade Federal de Goiás, GO)

Revisão de Inglês

Cliff Korman

Ficha Catalográfica

Elizabeth Almeida Rolim

Capa

Escultura de Picasso com interferência de Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitor Prof. Jaime Arturo Ramírez
Vice-Reitora Profa. Sandra Regina Goulart Almeida
Pró-Reitor de Pós-Graduação Profa. Denise Maria Trombert de Oliveira
Pró-Reitor de Pesquisa Prof. Ado Jório de Vasconcelos

Escola de Música da UFMG

Diretora Profa. Dra. Mônica Pedrosa de Pádua
Vice-Diretora Profa. Dra. Cecília Nazaré de Lima

Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG

Coord. Profa. Dra. Ana Cláudia Assis
Sub-Coord. Prof. Dr. Flavio Barbeitas
Secretário Geralda Martins Moreira
Secretária Alan Antunes Gomes

Projeto Gráfico

Capa: Selo Minas de Som/UFMG
Diagramação e miolo: Fausto Borém

D536 Diálogos Musicais da Pós-Graduação [recurso eletrônico]: Práticas de Performance Musical n.2 / Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra (editores e organizadores).
Belo Horizonte: Minas de Som/ Escola de Música da UFMG, 2017. 345 p.

Inclui ilustrações, partituras e referências bibliográficas.

ISBN: 978-85-60488-21-6

1. Música – Pós-graduação. 2. Performance musical. I. Borém, Fausto. II. Monteiro de Castro, Luciana. III. Título.

CDD: 780.2

Sumário

Editorial	i
<i>Editorial</i>	
Fausto Borém Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra	
1. A Lição 5 (Folias) de Pedro Lopes Nogueira (c.1700-c. 1770?): uma proposta de improvisação no violino	1
<i>“Lesson 5” (“Folias”) by Pedro Lopes Nogueira (ca. 1700-ca. 1770?): a proposal of improvisation on the violin</i>	
Gustavo Medina Fausto Borém	
2. A coloratura vocal de Cecilia Bartoli na ária Agitata da due venti de Vivaldi	31
<i>Cecilia Bartoli’s vocal coloratura in Vivaldi’s aria “Agitata da due venti”</i>	
Diego de Almeida Pereira Fausto Borém	
3. A Casinha Pequeninina: aspectos dialógico-discursivos de um gênero em movimento	63
<i>“A Casinha Pequeninina”: dialogical discursive aspects of a genre in motion</i>	
Celina Garcia Delmonaco Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra	
4. Diálogo entre Almeida Prado e Edith Piaf: uma proposta interpretativa para a canção Café de la Paix	79
<i>Dialogue between Almeida Prado and Edith Piaf: an interpretative proposal for the song “Café de la Paix”</i>	
Yangmei Hon Margarida Maria Borghoff	

- 5. A canção *Heliantos* de Hostílio Soares: uma análise intermediária..... 92**
- The song "Heliantos" by Hostílio Soares: an intermedial analysis*
- Patrícia Cardoso Chaves Pereira
Mônica Pedrosa de Pádua
- 6. Técnicas estendidas do contrabaixo autoacompanhado em um arranjo de *Canto para minha morte* (1976) de Raul Seixas e Paulo Coelho..... 106**
- Extended auto-accompanied double bass techniques in an arrangement of "Canto para minha morte" ["Song for my death"] (1976) by Raul Seixas and Paulo Coelho*
- João Paulo Campos
Fausto Borém
- 7. A Sonata para Viola e Piano de Francisco Mignone: velocidade, pressão e ponto de contato do arco no Primeiro Movimento..... 129**
- The Sonata for Viola and Piano by Francisco Mignone: speed, pressure and contact point of the bow in the First Movement*
- Daniel Prazeres
Carlos Aleixo dos Reis
- 8. Quatro *Estudos* para violão solo de Nelson Piló: técnica com elementos do choro..... 152**
- Four "Studies" for solo guitar by Nelson Piló: technique with the use of choro*
- Fabio Nery de Souza
Mauro Camilo de Chantal Santos
- 9. *Riva*, para violão solo de Juarez Moreira: análise das variações temáticas na gravação e performance do compositor..... 170**
- "Riva", for solo guitar by Juarez Moreira: analysis of thematic variations in the recording and performance of the composer*
- Gustavo Bracher
Flavio Barbeitas

- 10. Rua das Pedras para violão solo de Paulo Rios Filho: um estudo sobre técnicas expandidas para o preparo da performance..... 183**
- “Rua das Pedras”, for guitar solo, by Paulo Rios Filho:
A study on expanded techniques for the preparation of the performance*
- Cristiano Braga de Oliveira
Flavio Barbeitas
- 11. Análise de recursos percussivos no Estudo percussivo N.1, para violão solo, de Arthur Kampela 211**
- Analysis of percussive resources in the Percussive Study n.1 for guitar, by Arthur Kampela*
- Stanley Fernandes
- 12. Ansiedade na performance do solo para flauta de Sonho de Uma Noite de Verão de Felix Mendelssohn..... 241**
- Performance anxiety in Mendelssohn’s A Midsummer Night’s Dream flute solo*
- Felipe Mancz
Maurício Freire Garcia
- 13. Prática deliberada da profundidade e do desvio de fundamental no vibrato da flauta transversal 252**
- Deliberate practice of depth and fundamental deviation in the vibrato of the transversal flute*
- Rodrigo Frade
Maurício Freire Garcia
- 14. Baião, para piano, de Octavio Maul: uma construção Interpretativa..... 267**
- “Baião”, for solo Piano, by Octavio Maul: An Interpretative Construction*
- Evan Megaro
Margarida Maria Borghoff

- 15. Quebra-Pedra de Tom Jobim:
Análise comparativa de duas versões 286**
- “Stone Flower” by Tom Jobim: Comparative analysis between two versions*
- Luciano Soares Virgílio
Clifford Hill Korman
- 16. O esforço cognitivo inerente à performance musical:
conceitos e aplicabilidade..... 315**
- Mental workload inherent in musical performance: concepts and applicability*
- Leonardo Lopes
Guilherme Menezes Lage
- 17. Um Estudo piloto sobre a ansiedade na
Performance Musical e suas possíveis causas..... 328**
- A Pilot study on musical performance anxiety and its possible causes*
- Aline Parreiras Gonçalves
Patrícia Furst Santiago

***As Folias* (ou *Lição 5*) de Pedro Lopes Nogueira (c.1700-c.1770): uma proposta de improvisação no violino**

***"Folias"* (or *"Lesson 5"*) by Pedro Lopes Nogueira (ca.1700-ca.1770):
an improvisation proposal on the violin**

Gustavo Medina

Universidade do Estado de Amazonas; Spalla da Orquestra Barroca do Amazonas
gjmedina@uea.edu.br

Fausto Borém

Universidade Federal de Minas Gerais
faustoborem@gmail.com

Resumo: O declínio das práticas de improvisação na interpretação do repertório erudito da música ocidental, desde finais do século XIX, tornou a partitura um texto sacramental e reverenciado e, portanto, mais resguardado de intervenções e contribuições significativas por parte do performer (TARUSKIN, 1995). A prática da improvisação, muito difundida e ensinada até pelo menos o final do período Barroco, desapareceu gradualmente do ensino de música fazendo com que a pesquisa em performance historicamente informada (ou *HIP*, em inglês) se tornasse um de seus maiores desafios (MOORE, 1992) até os dias de hoje. Este trabalho apresenta uma proposta de improvisação sobre as *Folias* (ou *Lição 5*) do manuscrito *Casta de Lições* (Pt-Lbn-MM4824; c.1720) do violinista-compositor-pedagogo português Pedro Lopes Nogueira (c.1700-c.1770). Após uma análise do manuscrito das *Folias*, dança muito popular em Portugal na primeira metade do século XVIII, foi elaborada uma edição de performance de forma a preservar os elementos notacionais do original (como nas edições *urtext*) e mostrar as intervenções editoriais entre colchetes (BORÉM, 2015). Como modelo para a criação de *passaggi* (improvisações melódicas praticadas nos sécs. XVII e XVIII), foi utilizada a música de Francesco Rognoni (CARTER, 1989). Por outro lado, foram consideradas também *passaggi* notados por Arcângelo Corelli em suas obras, tendo em vista a possível influência histórica de seu estilo composicional na formação de Nogueira (D'ALVARENGA, 1997/1998). Finalmente, o conhecimento compositivo de Nogueira e sua familiaridade com as teorias contrapontísticas e harmônicas praticadas na época, também serviram como referência para as propostas de improvisação (aspectos do contorno melódico, o senso tonal das estruturas formais e lógica nas progressões harmônicas). Adicionalmente, outras composições de Nogueira na *Casta de Lições* ajudaram a contextualizar o estilo e a escrita violinística idiomática improvisatória nas *Folias*. Espera-se que esta proposta de improvisação historicamente informada contribua não apenas para auxiliar intérpretes não familiarizados com esta prática, mas também sirva como modelo para a performance de outras músicas do período.

Palavras-chave: Música barroca portuguesa para violino; Improvisação no violino; Folias de Pedro Lopes Nogueira; Casta de Lições de Pedro Lopes Nogueira.

Abstract: The decline of improvisation practices in the interpretation of Western Classical music repertoire since the late 19th century made the score a sacred and revered text, protected from interventions and significant contributions on the part of the performer (TARUSKIN, 1995). The practice of improvisation, widespread and taught until at least the end of the Baroque period, gradually disappeared from music pedagogy, making the research on Historically Informed Performance (HIP) a major challenge up to the present day (MOORE, 1992). This paper presents a proposal for improvisation on the *"Folias"* (or Lesson 5) from the manuscript *"Casta de Lições"* (Pt-Lbn-MM4824; c.1722) by Portuguese violinist-composer-pedagogue Pedro Lopes Nogueira (ca.1700-ca.1770). After an analysis of the manuscript of the *"Folias"*, a popular Portuguese dance at the time, a performance is presented, but with the inclusion of brackets in order to preserve original notational elements (as in *urtext* editions)

and show editorial interventions (BORÉM, 2015). The music by Francesco Rognoni (CARTER, 1989) was used as a model for the creation of compositional *passaggi* (17th and 18th century improvised melodic passages). We also considered *passaggi* notated by Arcangelo Corelli in his violin works, due to the possible historical influence of his compositional style on Nogueira's style (D'ALVARENGA, 1997/1998). Nogueira's compositional knowledge and his familiarity with the contrapuntal and harmonic theories practiced at his time also served as references for the improvisation proposal. It includes aspects such as melodic contour, the tonal sense of formal structures and the logic of chord progressions. Additionally, other compositions from Nogueira's *Casta de Lições* helped to contextualize the style and idiomatic improvised violin writing found in the "*Folias*". We hope that this proposal for historically informed improvisation assists interpreters not familiar with this practice, but also serves as a model for the performance of other works from that period.

Keywords: Portuguese Baroque music for violin; Violin improvisation; "*Folias*" by Pedro Lopes Nogueira; *Casta de Lições* by Pedro Lopes Nogueira.

1- Introdução

A prática da improvisação sobre uma partitura já estava instituída no séc. XVI quando o compositor Nicola VICENTINO (1555, p.94)¹, escreveu no tratado *L'antica Musica ridotta alla moderna prattica* que seria impossível para o compositor notar a música tal qual ela é ou como deveria ser tocada. Ele explica que, na interpretação, "*...la mutatione dela misura é molto gratiata*"² e que esta variedade na realização lhe confere a possibilidade de expressar muito melhor as paixões da música, agradando ainda mais aos ouvintes. Desta forma, se esperava que o intérprete tocasse a partitura sem se limitar apenas ao que estava escrito, mas sim desenvolvendo-a livremente em forma de *passaggi*, isto é, passagens melódicas livres o que, de certa forma, equivale à moderna improvisação popular ou erudita. Assim, já no séc. XVII aparecia a publicação *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno* de Francesco ROGNONI (1620) em dois volumes, detalhando variadas fórmulas sobre como proceder na realização de *passaggi*, tanto na música vocal quanto instrumental. Porém, a improvisação no violino só é mencionada mais de um século depois, por Marin Mersenne³ em 1636, quando já se identificava esta prática como uma característica idiomática do instrumento (BOYDEN, 1990, p.89).

¹ Compositor e teórico aluno de Adrian Willaert em Veneza por volta de 1550.

² Tradução: "A mudança do compasso [dos ritmos] é muito agradável."

³ Padre Mersenne (1588-1648): francês teólogo, filósofo, matemático e teórico musical conhecido como o "Padre da Acústica".

A realização de *passaggi* era vista como uma forma de ornamentar especialmente os movimentos lentos, e servia de ocasião para testar o bom gosto e a habilidade do performer no violino. Estas improvisações eram raramente escritas. Assim, J. S. Bach ter escrito ornamentações elaboradas em forma de *passaggi* no movimento lento do *Concerto Italiano BWV 971* para cravo, foi uma prática excepcional para a primeira metade do séc. XVIII. No caso do violino, a edição publicada por Estienne Roger em Amsterdam das *Sonatas Op.5* de Arcângelo Corelli em 1710, em que aparecem as *passaggi* escritas pelo próprio autor sobre a partitura original, oferece uma oportunidade singular para estudar a maneira como realizar esta prática com vistas à performance historicamente informada. Esta obra, provavelmente escrita por Corelli entre os anos de 1680 e 1690 e parte da *Sonata N.12* é uma *Follia* (grafia italiana), foi republicada mais de 50 vezes até o final do séc. XVIII, em cidades como Londres, Bologna, Florência, Milão, Nápoles, Roma, Paris, Veneza, Rouen, Amsterdam e Madri (ZASLAW, 1996, p.95). Adicionalmente, o fato de ter sido copiada centenas de vezes e arrançadas outras tantas, a posicionam como a obra de maior receptividade e difusão do séc. XVIII (SELETSKY, 1996, p.119). Sua relevância não reside apenas na sua popularidade nos palcos, mas também como material pedagógico, provendo um modelo composicional tanto para a sonata para violino e baixo contínuo em forma de lições, quanto para o aprendizado da paráfrase melódica e de ornamentação (aqui compreendida como improvisação), tanto para movimentos lentos como para conjuntos de variações de pequenas danças, como o caso das *Folias*, aqui apresentado.

A metodologia utilizada neste estudo parte de uma análise harmônica, contrapontística e formal destas elaborações para elucidar os procedimentos composicionais e estilísticos mais próximos do contexto histórico de Pedro Lopes Nogueira. Em seguida, será criada uma proposta de improvisação que mantenha o estilo idiomático tanto da partitura (práticas composicionais) quanto de sua realização (práticas de performance do violino). A análise mostra as fórmulas de *passaggi* de Rognoni na edição de 1710 das *Sonatas Op.5* de Corelli. Finalmente, por meio de comparações e analogias, chegaremos a um conjunto de procedimentos paralelos à música do conjunto de composições da *Casta de lições* de Nogueira. Os procedimentos elucidados com esta análise serão aplicados às diversas variações das *Folias* da *Lição 5* de NOGUEIRA (c.1720, p.10-13)

para compor uma edição de performance que combine o texto original (*urtext*) com as intervenções do instrumentista entre colchetes (BORÉM, 2015) de modo a explicitar escolhas e indicações de andamento, arcadas e dedilhados, buscando uma proximidade com traços do estilo do compositor.

2- Alguns modelos improvisatórios de Rognoni

O livro de Rognoni, dividido em dois volumes, dedica o primeiro aos cantores e o segundo aos instrumentistas, ambos com pouco conteúdo textual e grande quantidade de exercícios para desenvolver *passaggi*. Esta proposta pedagógica se diferencia das ornamentações chamadas de *agrément*, *graces*, *wesenliche Manieren* ou *abbellimenti* que agrupam os trinados, viradas, apojaturas, grupetos e outros tipos de ornamentos para enriquecer a linha melódica sem modificar o seu contorno básico. Já o termo *passaggi* se refere a qualquer tipo de elaboração melódica que possa ser construída acima da malha harmônica e contrapontística do contínuo e por isto, mais livre e mais próxima da improvisação (ZASLAW, 1996, p.95). Para tal finalidade, é necessária uma fragmentação dos valores rítmicos da melodia inicial em figurações menores, razão pela qual se ressalta no prefácio que a obra serve *per potersi essercitare nel diminuire*⁴. O segundo volume do livro de Rognoni se subdivide em recomendações para instrumentos de arcos e sopros. Sobre os instrumentos de cordas, orienta sobre como escolher arcadas (*archeggiare*) e ligaduras (Figura 1). Estas orientações, juntamente com aquelas encontradas no tratado de José HERRANDO (1757), Francesco GEMINIANI (1951; publicado inicialmente em 1751), e Leopoldo MOZART, (1985; publicado inicialmente em 1756) serviram de guia para a proposta deste trabalho.

⁴ Tradução: Para poder exercitar-se na diminuição [rítmica].



Figura 1 - Arcadas no tratado de José Herrando (HERRANDO, 1757) onde os símbolos **O.** e **A.** significam arcada para abaixo e para cima respetivamente.

O exemplo anterior vem acompanhado de um texto explicativo recomendando a reposição do arco para baixo quando o motivo de semínima e duas colcheias está solto, enfatizando que todos os inícios de compasso devem ser com arco para baixo. Os modelos de *passaggi* estão organizados em forma de blocos de elaboração por graus escalares e por intervalos ascendentes e descendentes, assim como resoluções cadenciais nas diferentes tonalidades escritas para a prática no violino. Em contraste com a abordagem dos tratados de harmonia e contraponto de Jean Phillippe RAMEAU (*Traité de l'harmonie*, 1722) e Johann Joseph FUX (*Gradus ad Parnassum*, 1725), nos quais se aplica o preceito cartesiano de dividir e reduzir a construção musical a seus princípios básicos, o livro de Rognoni oferece um conjunto de fórmulas pré-estabelecidas para serem aplicadas em cada caso, segundo a necessidade do intérprete, em tempo real na realização da peça. O exemplo na Figura 2 está escrito em compasso *tempus imperfectum cum prolatione perfecta*⁵ (APEL, 1949, p.96), com o signo equivalente da notação moderna ao compasso com seis tempos de semibreves:

⁵ Uma breve equivalente a duas semibreves e cada semibreve equivalente a três mínimas :

© ♩ = ◊ ◊ ◊ = ◊ ◊ ◊



Figura 2 - Duas realizações de *passaggi* de ROGNONI (1620, p.6; manuscrito e notação moderna) sobre semibreves ascendentes mostrando as fórmulas melódicas relativas a cada semibreve.

Na configuração das fórmulas melódicas, podemos observar um agrupamento que combina notas de acordes com notas contrapontísticas (notas de passagem, bordaduras e apojeturas) ou fórmulas mais complexas como a *cambiata* nas progressões de graus (SCHOENBERG, 1990, p.50). As fórmulas cadenciais (Figura 3) estão classificadas por tonalidade e se desenvolvem em forma de conclusão (*Cadenze per Finali*):



Figura 3 - Fórmula de cadência em Ré de menor de ROGNONI (1620, p.45; manuscrito e notação moderna) com suas fórmulas melódicas para improvisar.

Como podemos observar nos exemplos, Rognoni oferece modelos práticos e diretos para a construção de improvisações a partir de inclusão de notas de menor valor sem alterar o contorno melódico básico original. Cabe mencionar que, para garantir a efetividade dos mesmos, deve-se considerar sempre o ritmo harmônico do baixo contínuo (PISTON, 1998, p.182).

3- Modelos improvisatórios de Corelli

A edição de Estienne Rogers do *Opus 5* de Arcângelo Corelli serve como uma janela no tempo para observar e comparar a maneira como ele transitava entre os papéis de compositor e de intérprete na sua própria música, improvisando, mas sempre atento às estruturas composicionais. O editor teve o cuidado de acrescentar, acima da linha original do violino, a parte desenvolvida por Corelli como alternativa improvisada de interpretação, explicitando esta prática na capa da edição: "*agrémens* dos Adagios "*Compozes par Mr. A. Corelli come il les joue*" [compostos pelo Sr. Corelli como ele os toca]. Rogers utiliza uma apresentação semelhante aos modelos de Rognoni, relacionando as fórmulas melódicas de Corelli como realização da linha melódica original e como alternativa improvisatória. Assim, na Figura 4, podemos comparar o desenvolvimento das fórmulas melódicas usadas por Corelli, sua relação com o contorno melódico original do violino e com a harmonia do baixo contínuo.

SONATA II

Tonalidade: Si bemol maior

Melodia improvisada →

Melodia original →

Baixo continuo →

Legendas:

- Consonância ○
- Dissonância ○
- Contorno melódico →
- Correspondência Melódica →
- Correspondência harmônica →

Figura 4 - Variedades de contorno melódico improvisatório e sua relação com os baixos cifrados na improvisação notada por Corelli no *Grave* de sua *Sonata II, Op.5*.

Ainda no fragmento da Figura 4 acima, podemos ver que a nota inicial de cada bloco improvisatório coincide com a nota da melodia original. Entretanto, busca-se variedade ao escolher contornos melódicos distintos no trânsito de uma nota a outra, assimilando as dissonâncias em harmonias de passagem. Em outra perspectiva, uma observação mais detalhada permite destacar que não há uma correspondência métrica precisa, como também podemos encontrar no material de Rognoni. Com efeito, se verificamos esta correspondência através da contagem das fusas, unidade utilizada para desenvolver a improvisação, de acordo com a fração do compasso (4/4), deveríamos contabilizar 32 fusas no total. Porém, a contagem resulta em 42 fusas para o primeiro compasso e 50 para o segundo compasso. Esta discrepância mostra não apenas o grau de liberdade requerido na relação métrica-pulso-tempo para executar o fragmento, como representado na Figura 5. Também revela a diferença de visão entre o material escrito e sua execução provindos do autor e do intérprete que neste caso é a mesma pessoa, diferenciando a performance da representação escrita da música.



Figura 5 - Fragmento do segundo *Adagio* da *Sonata III* com trecho improvisatório do compositor-violinista Corelli.

O exemplo da Figura 5 mostra uma improvisação com um grau de liberdade inusitado por transgredir a barra do compasso que serve como marcador para diferenciar os tempos fortes. Observe-se que o contorno melódico foi completamente modificado e, mais relevante ainda, a relação metro-rítmica entre violino e teclado não coincide, fazendo com que o editor ajustasse a colocação da barra do compasso pela impossibilidade de correlacionar os valores. Na performance, o contínuo deverá adotar um andamento flexível para criar mais “espaço” de realização e, no Mi grave do segundo compasso, esperar que o violinista alcance a nota Si (colcheia pontuada), preparando a chegada do compasso seguinte. Esta liberdade métrica na improvisação era comum naquele período. Podemos observar, na Figura 6, comparando duas edições desta sonata, uma do século XVIII e outra do século XX (ROGERS, 1710; ICKINGS, 1995), as tentativas editoriais de “acomodar” as figuras nas relações métricas exatas.

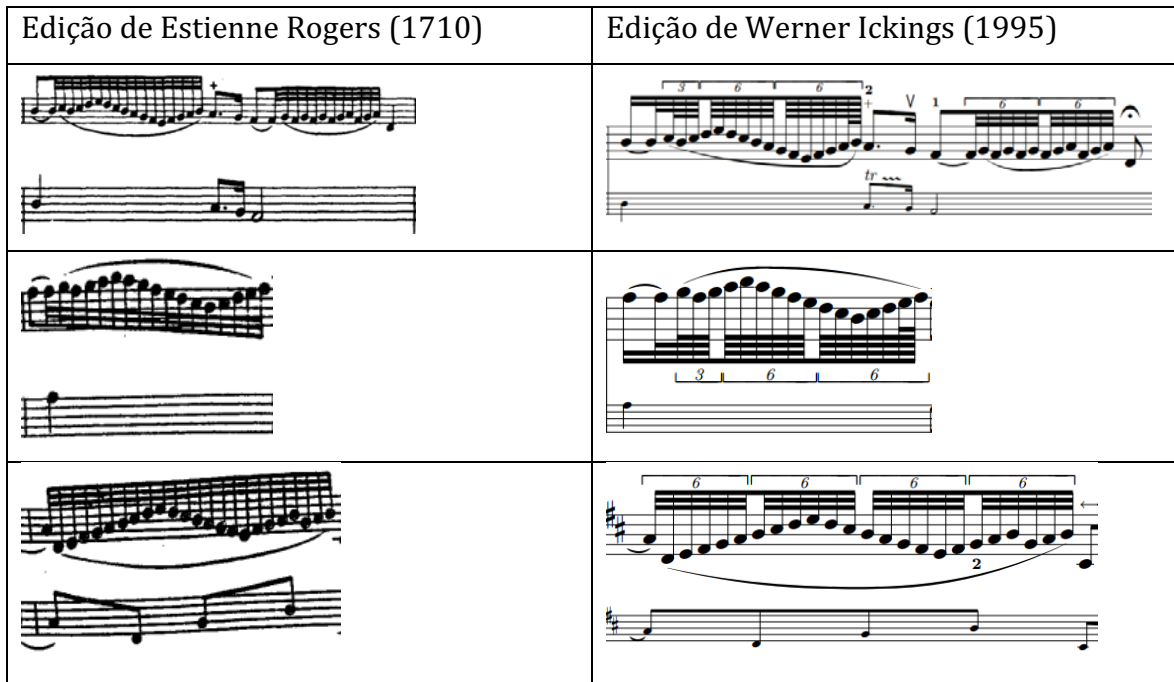


Figura 6 - Notações de improvisação de Corelli no *Largo* da *Sonata 3 Op.5* para violino em duas edições separadas por quase três séculos.

A disponibilidade desta versão notada e ornamentada por Corelli pode ser considerada uma referência a ser replicada por intérpretes modernos. Porém, no século XVIII, sua referencialidade foi entendida mais como um convite aos performers para criarem suas próprias versões, o que pode ser observado em edições da *Sonata Op.5 N.9* (Figura 7) que chegaram até nós, algumas das quais com intervenções de violinistas renomados do período:

Figura 7 - Oito realizações improvisatórias por intérpretes do séc. XVIII no *Mov.1* da *Sonata Op.5 N.9* de Corelli (ZASLAW, 1996, p.100).

Nesta comparação, observamos que o incremento da diminuição rítmica sugere que andamentos mais lentos seriam necessários para a realização de ornamentações mais densas. Adicionalmente, a maneira como está escrita cada proposta improvisatória revela uma variedade no gosto e no estilo condizente com o tempo e o lugar em que foi idealizado. Desta forma, podemos deduzir que estas *Sonatas* de Corelli receberam um tratamento interpretativo mais próximo da ideia de uma obra aberta, que conta com a participação criativa do intérprete onde sua contribuição, na ornamentação e na improvisação, a renovam constantemente (JACKSON, 1996, p.10).

4- Improvisação nas *Folias* (ou *Lição 5*) de Pedro Lopes Nogueira

A Folia é uma antiga dança de origem portuguesa cuja primeira menção aparece em uma obra de teatro de Gil Vicente e Diego Sánchez de Badajoz em 1513 aproximadamente⁶. Porém, a versão mais antiga notada em forma de partitura já encontrada está nos *Tres libros de Musica en cifras para Vihuela* publicado em Sevilla em 1546 por Juan de León (GRIFFITHS, 1986, p.1). Nesta referência, encontramos um modelo que caracteriza o gênero melódica e harmonicamente, seguido por variações realizadas didaticamente sobre este modelo. Sua construção em forma de tema com variações foi catalogada como uma das *schematas* utilizadas no séc. XVIII (GJERDINGEN, 2007, p.30).

No conjunto de composições *Casta de Lições* (c.1720) de Pedro Lopes Nogueira, as *Folias* (ou *Lição 5*) estão divididas em 11 partes numeradas com 16 compassos cada uma. Estruturalmente, o que corresponde ao tema das *Folias* foi numerado como 1ª pelo autor e seguido por 10 variações. Está construído como um período paralelo do tipo repetição (*Wiederholungsperiode*), no qual os primeiros 8 compassos servem de antecedente e os 8 seguintes como consequente (MOTTE, 2010, p.17). O ritmo harmônico é de um acorde por compasso, aumentando para dois acordes por compasso na cadência final (Figura 8) de acordo com as fórmulas cadenciais praticadas no século XVIII (GAULDIN, 1995, p.14). Na presente proposta de improvisação e cuja partitura integral está no Anexo, o tema (1ª) e o antecedente de cada variação foram deixados intactos para preservar a referência histórica (*Urtext*) da proposta original do compositor (Figura 8).

⁶ <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/09929> (Acesso em 25/09/2016).

Tema das *Folias* de Nogueira

The image shows a musical score for the theme of *Folias* de Nogueira. It consists of three staves: a treble clef staff with a soprano line, a bass clef staff with an alto line, and a bass clef staff with a tenor line. The score is divided into two sections: 'Antecedente' (Antecedent) and 'Consequente' (Consequent). The 'Antecedente' section is marked with a red box and contains the first part of the melody. The 'Consequente' section is also marked with a red box and contains the second part of the melody. A red box highlights the harmonic progression for both sections. The progression for the Antecedent is: i | V | i | VII | III | VII | iv | V. The progression for the Consequent is: i | V | i | VII | III | V7 | ii, V7 | i.

Figura 8 - Estrutura melódica e harmônica do Tema da *Folias* (lição 5) de Nogueira com a indicação de número de ordem (5) do original.

Na 2ª *Varição* seguinte, que vai dos compassos 17 a 32 (veja o Anexo), o baixo dobra seu valor para mínimas, reduzindo a base harmônica, enquanto que a melodia diminui o valor do primeiro tempo de uma semínima para duas colcheias usando a bordadura de segunda inferior. Assim, a linha melódica fica toda em colcheias (Figura 9). A abrangência intervalar da melodia fica restrita ao intervalo de terça alternando entre as notas da tríade do acorde (fundamental e terça; terça e quinta) e o final de cada compasso varia segundo duas fórmulas: ascendente ou descendente. A variação proposta aqui enfatiza a diminuição do primeiro tempo, transformando-o em grupeto de semicolcheias, ao mesmo tempo em que mantém o contorno melódico no âmbito de uma terça, como no original.

The image shows a musical score fragment from the 2nd Variation. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff shows a melodic line with a steady pulse of eighth notes, with four groups of three eighth notes marked as triplets (3ça). The bass staff shows a steady pulse of eighth notes, with a few longer notes and rests. The fragment starts at measure 28.

Figura 9 - Fragmento da 2ª *Varição* com o intervalo da abrangência motívica.

A 3ª *Varição* abre o contorno melódico arpejando todos os fatores do acorde (PISTON, 1998, p.12) com diversas formulações, enquanto o baixo retoma o pulso ternário em semínimas, aumentando assim sua atividade. A proposta do consequente subdivide a

segunda colcheia dos arpejos em tercinas de semicolcheias na cabeça dos compassos ímpares (Figura 10). Nos compassos pares, o arpejo se realiza em semicolcheias incrementando a transição para uma divisão rítmica maior em relação à versão original.

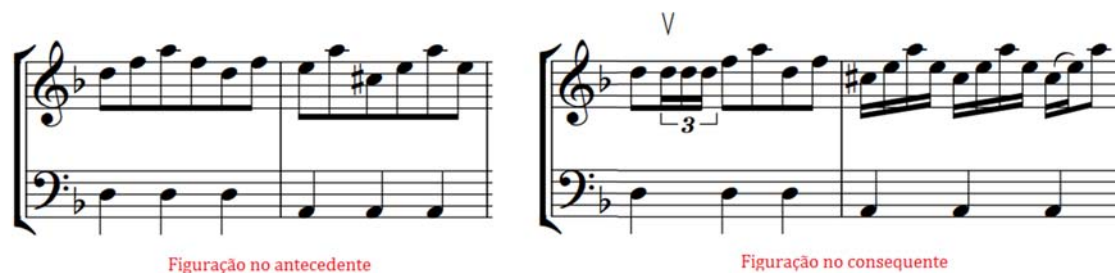


Figura 10 - Figurações do antecedente e consequente da 3ª Variação.

Na 4ª Variação, o antecedente original vem construído de forma similar ao consequente da variação 2ª, porém, desta vez o grupo de semicolcheias que encabeça o compasso é realizado com um grupo de 4 semicolcheias melódicas com notas de passagem. O baixo continua mais ágil, agora com uma escrita um pouco mais melódica, em que se observa o padrão semínima pontuada + colcheia (Figura 11). Assim, no consequente, utilizamos uma estrutura de *passaggi* completamente em semicolcheias para fazer jus ao incremento da atividade rítmica.



Figura 11 - Figurações do antecedente e consequente 4ª Variação.

Após alcançar o máximo de atividade rítmica na 4ª Variação, a 5ª Variação é realizada com uma estrutura similar ao antecedente da 2ª Variação (abrangência intervalar de terça), porém, desta vez com divisão de tercinas de colcheias na melodia, acompanhada um baixo de articulação curta movimentado por tríades arpejadas (Figura 12). A improvisação proposta desenvolve a cabeça do compasso com um grupeto *veloce* (quase um trinado) para abrir-se em tercinas que explicitam a tríade harmônica

completa. Nesta nova formulação, o andamento deve ser reduzido, indicando que, no todo das *Folias*, a 4ª *Variação* representa o primeiro clímax e a 5ª *Variação* marca o reinício de uma nova escalada de atividade rítmica até o final da obra.



Figura 12 - Transição entre antecedente ao consequente da 5ª *Variação*.

A 6ª *Variação* original introduz as cordas duplas como novo elemento idiomático. O pulso da melodia retorna às colcheias e o baixo retorna às figurações do *Tema* renovando o fôlego da peça como se fosse um novo começo. Assim, o desenvolvimento proposto utiliza grupos de semicolcheias, como a estrutura usada por Corelli na 22ª *Variação* da sua *Sonata XII Follia* do *Op.5* (Figura 13) com algumas modificações na cadência, explicitando assim, a similaridade entre as propostas.

The image displays three musical staves. The top staff, labeled '6a Variação de Nogueira', shows a violin part with a rhythmic pattern of eighth notes and a bass line with quarter notes. The middle staff, labeled '22a Variação de Corelli', features a violin part with sixteenth-note patterns and a bass line with quarter notes and some accidentals. The bottom staff, labeled '6a Variação da proposta', starts at measure 93 and shows a violin part with sixteenth-note patterns and a bass line with quarter notes. The staves are arranged vertically, with the Nogueira variation at the top, the Corelli variation in the middle, and the proposed variation at the bottom.

Figura 13 - Comparação entre a figuração da 6ª *Variação* das *Folias* de Nogueira com a 22ª *Variação* da *Follia* de Corelli, seguidas da proposta improvisatória.

A 7ª *Variação* de Nogueira continua com as cordas duplas e reduz a velocidade do ritmo melódico de colcheias para semínimas, deslocando o interesse para a linha do baixo, que realiza um arpejado acéfalo, isto é, omitindo o *ictus* inicial do motivo (Figura 14). Assim, na improvisação do conseqüente, optou-se por variar o ritmo das cordas duplas e realizar uma arcada volante de característica ibérica com ritmo de fandango⁷ no acompanhamento do baixo no conseqüente, reforçando assim, o caráter de dança da Folia.

⁷ **Fandango**, s.m. Canto e dança popular, em andamento vivo, compasso $\frac{3}{4}$, com acentuação forte em todos os três tempos. É comum na Espanha e em Portugal (VIEIRA, 1899, pp.242-243)



Figura 14 - Figurações do original de Nogueira e da proposta improvisatória no consequente da 7ª Variação.

Se Nogueira não deixou nenhuma indicação de andamento na suas *Folias*, já Corelli, na sua *Follia*, deixou indicações em cada variação. Assim, os andamentos das improvisações propostas, sempre experimentados para garantir uma realização idiomática, foram sugeridos na edição de performance da obra de Nogueira. Na obra de Corelli podemos observar que, embora as variações também possuam um incremento constante da divisão rítmica, intercalam movimentos lentos e moderados, o que também faz parte do espírito de variedade próprio do gênero. Usando-a como referência, quando nos deparamos com os acordes de três cordas no início de cada compasso da 8ª Variação, foi sugerida a indicação de um andamento mais lento, visando maior clareza e definição. Finalmente, foi uma oportunidade propícia para introduzir uma improvisação de natureza similar à escrita do próprio Nogueira, como nos *Prelúdios e Fantezias da Casta de Lições* (Figura 15).



Figura 15 - Fragmento do *Prelúdio CSolfaut com 3a natural* de Pedro Lopes Nogueira, que serviu de modelo para a improvisação da 8ª Variação das *Folias*.

As características da escrita de Nogueira no *Prelúdio CSolfaut com 3a natural* (fusos escalares e arpejadas, semicolcheias pontuadas e sequências melódicas) podem ser

apreciadas no consequente da 8ª *Variação* das *Folias*, em que foi realizado um desenvolvimento ao estilo *Fantasia*, aproveitando o espaço permitido pelas figurações longas e o andamento lento (Figura 16).



Figura 156 - Final da improvisação proposta para a 8ª *Variação* das *Folias* de Nogueira, baseado no *Prelúdio CSolfaut com 3ª natural* do próprio Pedro Lopes Nogueira.

A 9ª *Variação* novamente desloca o interesse para a linha do baixo. O violino, escrito no seu registro grave, limita-se a acompanhar harmonicamente a melodia do baixo. Esta variação é similar à 23ª *Variação* da *Follia* de Corelli quanto à sua estrutura (Figura 17). Por isto, o *passaggi* proposto por Corelli para a linha do baixo foi usado como referência improvisatória nesta variação de Nogueira.



Fragmento da 23ª *Variação* da *Follia* de Corelli



Fragmento da proposta da 9ª *Variação* de Nogueira

Figura 17 - Comparação entre a 23ª *Variação* da *Follia* de Corelli e a 9ª *Variação* proposta para a *Folia* de Nogueira.

Finalmente, para concluir as *Folias*, as *10ª* e *11ª Variações* retornam a melodia para o violino. Na *10ª Variação*, Nogueira propõe escalas descendentes de semicolcheias que resolvem em um arpejo harmônico de colcheias nas cordas graves. Por contraste, o conseqüente da proposta responde intercalando as escalas com arpejos ascendentes em tercinas que alcançam até a sétima posição agudo do violino (Figura 18). Assim mesmo, o mecanismo cadencial aparece prolongado com a extensão das tercinas que preparam a variação final em forma de *coda*.



Transição do antecedente ao conseqüente da 10ª Variação de Nogueira

Figura 168 - Transição entre o antecedente e o conseqüente da *10ª Variação* da *Folia* de Nogueira, mostrando a mudança de figuração da proposta improvisatória.

Para terminar a lição 5, Nogueira reforça seu espírito improvisador ao escrever apenas acordes não realizados para o violino, com a indicação *Arpeggio*. Isto mostra que Nogueira de fato convida o intérprete a criar a partir de padrões de arpejos. Tratados de violino como o de Geminiani (GEMINIANI, 1951) oferecem instruções sobre como criar estes arpejados segundo o uso da época. Mas podemos recorrer diretamente à *Casta de Lições* de Nogueira, pois seu manuscrito também oferece modelos de realização de arpejos. Com 12 possibilidades de realização oferecidas por Nogueira que podem ser encontradas nas páginas 240 a 243 do manuscrito, assim como as usadas ao longo das lições, escolhemos as versões mostradas na Figura 19 e que podem ser consultados em contexto na partitura completa do Anexo.



Exemplo de realização de arpejo na página 241 do manuscrito de Nogueira



Exemplo de realização de arpejos usado por Nogueira na lição 4 do manuscrito *Casta de Lições* pág.9

Figura 179 - Modelos de realização de arpejos de Nogueira usados como referência para a proposta de improvisação da 11ª *Variação da Folia* (veja Anexo).

4- Conclusão

A prática de improvisar a partir de um material temático ou cifra na música erudita, muito comum no período barroco, gradualmente caiu no ostracismo e, ainda hoje, permanece desconhecida ou não praticada pela maioria dos instrumentistas, mesmo aqueles interessados no movimento *HIP* (performances historicamente informadas). Talvez pela intimidação que seu processo criativo demanda, muito próximo do ato de criar da composição, grandes instrumentistas não incluem a improvisação nas suas performances. O presente capítulo buscou abordar esta dificuldade de maneira didática, ao propor o exercício da improvisação nas variações das *Folias* (ou *Lição 5*) do violinista-compositor português Pedro Lopez Nogueira.

A falta de registros sonoros, um tipo de fonte primária muito mais rica do que as partituras no que tange a realização musical e suas práticas de performance, não nos impede de recorrermos a modelos que foram documentados por autores de tratados e compositores do século XVIII. Aqui, os modelos escolhidos foram os tratadistas-violinistas José Herrando, Francesco Geminiani e Leopoldo Mozart e, também, o compositor-violinista Corelli. A inclusão de Corelli é relevante, devido à possível influência deste mestre italiano sobre o músico português e, também, pelo fato de ser

autor de uma obra no gênero da folia. Estes modelos serviram de guia para a criação de trechos improvisatórios nas 10 variações sobre o tema das *Folias* de Pedro Lopes Nogueira. Estas improvisações privilegiaram o estilo apreendido nos tratados e nas duas folias, uma de Corelli e, a outra, do próprio Nogueira, incluindo padrões rítmicos melódicos e harmônicos, ornamentos e a realização de cifras.

Finalmente, o provimento de uma edição de performance das *Folias* de Nogueira (veja edição completa no Anexo deste capítulo) com as soluções improvisatórias do primeiro coautor do presente capítulo visa servir de material didático para que estas importantes práticas de performance se tornem mais presentes nas salas de aula e nos palcos, tanto entre violinistas quanto outros instrumentistas e cantores.

Referências

1. APEL, W. (1949). *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. Cambridge: **The Mediaeval Academy of America**.
2. BORÉM, F. (2015). Reflexos editoriais das práticas de performance: as lições e modinhas de Lino José Nunes (1789-1847). **DEBATES**, 14, p.52-74.
3. BOYDEN, D. (1990). **The History of Violin Playing from its Origins to 1761**. Oxford: Clarendon Paperbacks.
4. CARTER, S. (1989). Francesco Rognoni's "Selva de varii passaggi" (1620): Fresh Details concerning Early Baroque Vocal Ornamentation. **Performance practice review**, n.2 , p.5-30.
5. D'ALVARENGA, J. P. (1997/1998). Domenico Scarlatti, 1719-1729: o período português. **Revista Portuguesa de Musicologia**, 7/8, p.95-132.
6. GAULDIN, R. (1995). **A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint**. Long Grove, USA: Waveland Press.
7. GEMINIANI, F. (1951). **The Art of Playing Violin**. D. Boyden, Ed. London: Oxford Press University.
8. GJERDINGEN, R. (2007). **Music in the Galant Style**. Oxford: Oxford University Press.

9. GRIFFITHS, J. (1986). La "Fantasía que contrahaze la harpa" de Alonso Mudarra; estudio histórico-analítico. **Revista de Musicología**, n. 9, p.29-40.
10. HERRANDO, J. (1757). **Arte y puntual explicación del modo de tocar violín con perfección**. Madrid.
11. JACKSON, R. (1996). Invoking a Past or Imposing a Present? Two Views of Performance Practice. **Performance Practice Review**, 9 Article 2, p.1-15.
12. MOORE, R. (1992). The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, 23(1), p.61-84.
13. MOTTE, D. d. (2010). **La Melodia: Un libro da leggere e da studiare**. Roma: Astrolabio.
14. MOZART, L. (1985). **A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing**. Oxford: Oxford Press University.
15. PISTON, W. (1998). **Armonía**. Barcelona: Span Press Universitária.
16. SELETSKY, R. (1996). 18th-Century Variations for Corelli's Sonatas, op.5. **Early Music**, Vol. 24 n.1, p.119-130.
17. SCHOENBERG, A. (1990). **Ejercicios preliminares de contrapunto**. Barcelona, España: Editorial Labor.
18. TARUSKIN, R. (1995). **Text and Act: Essays on Music and Performance**. Oxford: Oxford Press University.
19. VIEIRA, E. (1899). **Diccionario Musical: ornado com gravuras e exemplos de música** 2da. J. Pacini. Ed. Lisboa, Portugal: Lambertini.
20. ZASLAW, N. (1996). Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op.5. **Early Music**, n.24, p.95-116.

Partituras e manuscritos

1. CORELLI, Arcangelo. (1710) **CORELLI SONATE / a Violino e Violone o Cimbalo / DE ARCANGELO CORELLI / Da Fusignano/ OPERA QUINTA**. Troisieme Edition ou l'on ajoint les agreemens [sic]/ des Adagio de cet ouvrage, composez [sic] par/ Mr. A.

Corelli comme il les joue. / A AMSTERDAM / Chez ESTIENNE ROGER Marchand Libraire [1710; RISM C3812; Marx, Die Überlieferung, pp.176-7, no.1.

2. CORELLI, Arcangelo. **XII. FOLLIA**. (2006) Texte établi d'après l'édition URTEXT de J. Joachim et Fr. Chrysander (1890). Les Éditions Outremontaises.

3. CORELLI, Arcangelo. **Sonate / per violino e basso continuo / Opus 5 / Verzierte Ausgabe der Violinstimme / der langsamen Sätze**. (1995) Werner Icking, Siegburg. Privatbibliothek Nr. 11.

4. NOGUEIRA, Pedro Lopes (c.1720?) **Consta este Livro de toda a casta de Lisões, que servem / para se fazer estudo na Rabeca: ao que seguem todos / os tons, várias Cadencias, diferentes Arpegios e outras / coriozidades. He de / Pedro Lopes Nogueira**. Partitura manuscrita. Biblioteca Nacional de Portugal: cota M.M. 4824.

5. ROGNONI, Francesco. (1620) **Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno**. Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Giuseppe Verdi. RISM A/I R 1942.

6. VICENTINO, Nicola. (1555) **L'Antica musica ridotta alla moderna prattica**. Rome: Antonio Barre, Biblioteca Regia Hannoverana.

Notas sobre os autores

Gustavo Medina é Professor Assistente de Harmonia e Contraponto na Universidade do Estado do Amazonas e Spalla da Orquestra Barroca do Amazonas. Foi membro fundador de El Sistema na Venezuela onde obteve sua principal formação com o maestro José Francisco del Castillo e experiência como violinista da Orquestra Sinfônica *Simón Bolívar* durante 25 anos antes de vir a Manaus no ano 2000 onde reside atualmente. Como regente foi fundador e maestro titular da Orquestra *Jóvenes Arcos de Venezuela* e regente titular da Orquestra Sinfônica Nacional Infantil da Venezuela desde sua criação até 1999 atuando em importantes palcos internacionais como o Kennedy Center em Washington, a Academia Santa Cecilia em Roma, o Teatro San Carlos de Nápoles, na UNESCO em Paris, a Sé das Nações Unidas em Nova York e outros. Com a Orquestra Barroca do Amazonas participa em uma programação contínua de repertório luso-brasileiro dos séculos XVIII e XIX apresentando-se em palcos nacionais e internacionais na divulgação deste acervo produto das pesquisas do Laboratório de Musicologia da UEA gravando já 4 CD's, este último, no Festival Internacional de Música Antiga e Música Colonial Brasileira de Juiz de Fora. Em Manaus se desempenha como maestro da Orquestra Jovem Encontro das Águas no Lyceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro. No Brasil obteve o título de Mestre em Letras e Artes pela UEA e atualmente é doutorando de Performance Musical na UFMG.

Fausto Borém é Professor Titular da UFMG, onde criou o Mestrado em Música e a revista *Per Musi* (Qualis A1 na CAPES e indexada no SciELO). Como solista no contrabaixo, tem representado o Brasil nos principais eventos internacionais do

instrumento desde a década de 1990 (Berlim, Paris, Londres, Edimburgo, Avignon e as principais universidades de música nos EUA), nos quais apresenta suas composições, arranjos e transcrições. É pesquisador do CNPq desde 1994 e coordena os grupos de pesquisa multidisciplinares *ECAPMUS* (Estudos em Comportamento e Aprendizagem Motora na Performance Musical) e *PPPMUS* (Pérolas e Pepinos da Performance Musical), tendo publicado dezenas de artigos sobre práticas de performance das músicas erudita e popular. Acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori, Menahen Pressler, Yoel Levi, Fábio Mechetti e Arnaldo Cohen e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa, Túlio Mourão e Paula Fernandes.

No campo da música antiga, publicou diversos artigos, foi professor e recitalista do Festival Internacional de Música Antiga e Música Colonial Brasileira de Juiz de Fora (2005 a 2008, 2015) e foi contrabaixista em 5 CDs com a Orquestra Barroca do Festival Internacional de Juiz de Fora (2005 a 2009; incluindo o Prêmio Diapason D'or do Brasil), que incluem sinfonias de W. A. Mozart e J. Haydn, Suites de Bach e a *Sinfonia a Grand Orchestra* de S. Neukomm. Restaurou e publicou as lições do método de contrabaixo e as modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). Foi o contrabaixista do 4º CD da Orquestra Barroca do Amazonas (2016).

Anexo

Edição de Performance e Improvisações de Gustavo Medina

N 5 Folias

Pedro Lopes Nogueira

[♩=120] 1a.

Violino

Continuo

7

[♩=130] 2a.

14

20

26

31

3a.

2

37

42

46

51

56

60

64

5a. [simile]

[♩=120]

69



73



76



79

6a.



84



89



93

7a.

I/V1 I/V1



4

98 [tr] [V] [V] [simile]

104 [tr] [V] [tr] V V V simile

109 [3] [3] [3] [V] [V] [8a] [♩=66]

115

121 V V

123 V

125 5 4 #

[♩=100]

128 9a. (V)

134

139

[♩=150]

142 10a. 6

147

152 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

157 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 11. Arpeggio

6

Musical score for measures 162-164. The system consists of a treble and bass staff. Measure 162 features a treble staff with sixteenth-note triplets and a bass staff with quarter notes. Measures 163 and 164 continue the treble staff with triplets and the bass staff with quarter notes.

Musical score for measures 165-167. The system consists of a treble and bass staff. Measure 165 features a treble staff with sixteenth-note triplets and a bass staff with quarter notes. Measures 166 and 167 continue the treble staff with triplets and the bass staff with quarter notes.

Musical score for measures 168-170. The system consists of a treble and bass staff. Measure 168 features a treble staff with sixteenth-note triplets and a bass staff with quarter notes. Measure 169 features a treble staff with sixteenth-note chords and a bass staff with quarter notes. Measure 170 features a treble staff with sixteenth-note chords and a bass staff with quarter notes.

Musical score for measures 171-173. The system consists of a treble and bass staff. Measure 171 features a treble staff with sixteenth-note chords and a bass staff with quarter notes. Measures 172 and 173 continue the treble staff with chords and the bass staff with quarter notes.

Musical score for measures 174-176. The system consists of a treble and bass staff. Measure 174 features a treble staff with sixteenth-note chords and a bass staff with quarter notes. Measure 175 features a treble staff with sixteenth-note chords and a bass staff with quarter notes. Measure 176 features a treble staff with a final chord and a bass staff with a final note. The word "rit." is written above the treble staff in measure 175.

ISBN: 978-85-60488-21-6

A coloratura vocal de Cecilia Bartoli na ária *Agitata da due venti* de Vivaldi

***Cecilia Bartoli's vocal coloratura in
Vivaldi's aria "Agitata da due venti"***

Diego de Almeida Pereira

Universidade do Estado de Minas Gerais

diegoalmeida@gmail.com

Fausto Borém

Universidade Federal de Minas Gerais

faustoborem@gmail.com

Resumo: O canto de agilidade, especialmente a chamada coloratura vocal, possui peculiaridades técnico-musicais que podem se refletir na expressividade vocal e corporal durante a performance musical. O presente estudo discute aspectos das práticas de performance por meio da análise da ária *Agitata da due venti* da ópera *Griselda* (RV 718) de Antonio Vivaldi (VIVALDI e GOLDONI, 2015), realizada pela *mezzo* soprano Cecilia Bartoli em um videoclipe disponível no *Youtube* (BARTOLI, 2009). Identificamos e analisamos 11 tipos de coloratura a partir da diversidade de elementos técnico-musicais. A análise de parâmetros acústicos (articulação, dinâmica, regularidade e velocidade) nos espectrogramas de áudio corroboram indícios auditivos de uma performance firmemente planejada e construída pela cantora, ancorada principalmente no emprego da técnica da coloratura *martellata*. O estudo da performance de Bartoli pode contribuir na constituição de modelos para o ensino e aperfeiçoamento dessa prática vocal.

Palavras-chave: coloratura vocal de Cecilia Bartoli; canto de virtuosidade; práticas de performance na ópera; análise espectrográfica de música.

Abstract: Vocal agility singing, especially the so-called coloratura, has technical-musical peculiarities that may be reflected in corporal and vocal expressiveness during musical performance. The present study points out some aspects of performance practices by means of an analysis of "Agitata da due venti", an aria from the opera *Griselda* (RV 718) by Antonio VIVALDI (2015), performed by Cecilia Bartoli in a video clip available on Youtube (BARTOLI, 2000b). Using the diversity of technical and musical elements as a point of departure, we identified and analyzed 11 coloratura types. The analysis of acoustic parameters (articulation, dynamics, regularity and velocity) present in the audio spectrograms corroborates aural evidence of a performance firmly planned and constructed by the singer, principally anchored in the *martellata* coloratura technique. The study of Bartoli's performance may contribute to the construction of models for the teaching and improvement of this vocal practice.

Keywords: Cecilia Bartoli's vocal coloratura; vocal agility singing; opera performance practices; spectrographic music analysis.

“[...] Um estudante de trombone me contou sua história; após um acidente vascular cerebral [...] perdeu o controle de sua língua. Depois de reaprender a engolir e falar, ele começou a tocar novamente e continuou seus estudos de trombone por 4 anos [...] Quanto rápido ele teria que treinar sua língua para uma carreira profissional [...] e não encontrou nenhuma informação [...] nem em trabalhos de pesquisa, nem em livros de estudo [...]” (BERTSCH, 2013, p.295)

1 – Introdução

A epígrafe acima, que trata da técnica de *tonguing* em instrumentos musicais (a produção de muitas notas rápidas separadas em sequência), revela a grande carência de estudos no campo da pedagogia da performance de técnicas virtuosísticas que, ainda hoje, muitos performers e professores acreditam estarem ligadas a habilidades inatas e que não podem ser ensinadas. O mesmo acontece com a coloratura vocal. O presente estudo propõe uma etapa anterior ao ensino da coloratura no canto, o qual cremos ser passível de sistematização. Aqui, nos limitamos a um estudo de caso, em uma abordagem analítica pontual de aspectos técnico-musicais e acústicos, tendo como modelo positivo a *mezzo* soprano italiana Cecilia Bartoli. Dentro deste escopo, analisamos e propomos uma tipologia de coloraturas da cantora, interpretando a ária *Agitata da due venti* da ópera *Griselda* (RV 718), do compositor italiano Antonio Vivaldi. A análise utilizou como fontes primárias, uma redução para voz e teclado da partitura original (VIVALDI; GOLDONI, 2015) e uma das principais gravações em videoclipe de BARTOLI (2009), considerada uma referência internacional nesse tipo de prática do canto. Utilizamos a ferramenta de análise musical *EdiPA* (*Edição de Performance Audiovisual*; BORÉM, 2014 e 2016) para relacionar graficamente os meios de expressão de dois tipos de fonte primária: partitura e sons. Buscamos explicitar aspectos técnico-musicais da realização da cantora nos principais tipos de coloraturas presentes na peça, discutindo os parâmetros acústicos de articulação, dinâmica, regularidade e velocidade. Um estudo posterior abordará o gestual de palco de Cecilia Bartoli nesta

mesma obra, buscando relacionar os mecanismos técnico-musicais aqui encontrados às suas expressões faciais e gestos corporais maiores. Assim, o presente estudo é parte de uma pesquisa mais ampla (PEREIRA, 2017) que visa contribuir para a análise e ensino da coloratura vocal e construção da performance de obras musicais que possuem essa prática de performance.

O canto, como qualquer arte, exige um treinamento intenso para alcançar sua excelência. Os cantores, de maneira geral, utilizam técnicas e ajustes musculares e ressonanciais destinados aos mais variados tipos de emissão vocal. Grande parte dessas técnicas foram apresentadas em tutoriais por cantores, compositores e teóricos dos séculos XVII, XVIII e XIX. Compreender as técnicas vocais de virtuosidade se torna um desafio complexo, pois as estruturas do aparelho fonador estão situadas internamente no corpo do cantor (e não externamente, como no caso dos outros músicos instrumentistas), o que requer um trabalho minucioso e refinado na sua aprendizagem e controle.

Nesse sentido, a coloratura vocal é um tipo de canto de agilidade (*canto d'agilità*, em italiano, ou *vocal agility singing*, em inglês) que, na prática do canto, caracteriza-se pela habilidade de realizar passagens melódicas ágeis vocalizadas sobre uma ou mais sílabas de determinada palavra do texto. Presente em parte significativa do repertório a partir do período Barroco, especialmente em óperas, configura-se como um importante objeto de estudo relacionado ao canto. Se ainda há o mito de que a coloratura é uma habilidade inata, a visão de que pode ser desenvolvida em graus diferentes para cada cantor encontra eco em estudos na área de pedagogia do canto (GARCÍA, 1924; LAMPERTI, 1916; LEHMANN, 1984; MILLER, 1996; STARK, 1999; HOOK, 2005). Há, entre os estudiosos dessa área e cantores *experts*, uma concordância de que essa prática de performance requer bastante treinamento e flexibilidade vocal para sua realização. Assim, um aprofundamento nesse tema suscita investigações de cunho fisiológico, técnico-musical e de expressividade corporal, que podem contribuir para uma construção mais bem fundamentada de performances que utilizem essa técnica.

2 – Principais características da coloratura vocal

Tratadistas antigos de canto abordaram a agilidade vocal, especialmente a coloratura, associando-a à flexibilidade e à expressividade da voz, e ao controle da respiração e da musculatura laríngea. O barítono, tratadista e professor de canto franco-espanhol Manuel P. R. GARCÍA (1841, 1847), em seu *Traité complet sur l'Art du Chant*, publicado em duas partes, dissertou sobre o que denominava “estilo florido”, que incluía peças ricas em ornamentos e coloraturas que, segundo ele, expressavam sensibilidade, graça e energia, e permitiam ao cantor exibir sua imaginação fértil e desenvolver a elasticidade de sua voz (GARCÍA, 1924, p.71-72)¹.

Como já mencionado, a coloratura vocal é caracterizada por passagens melódicas de caráter melismático, que são vocalizadas sobre uma ou mais sílabas de determinada palavra do texto musical. Sendo assim, as coloraturas são parte integrante de uma determinada melodia, podendo ser facilmente identificadas na partitura como unidades contidas, produzidas em uma só expiração. Sua notação fica muito evidente em sequências de trechos escalares ascendentes e descendentes, mas também em progressões melódicas com grandes saltos, notas repetidas, arpejos de acordes e até mesmo trechos com pequenas pausas.

Em seu tratado *Guida teorica-practica-elementare per lo studio del canto*, o cantor e professor italiano Francesco Lamperti afirma que a coloratura vocal é algo essencial para a prática do canto e que seu estudo deve ser feito inicialmente em andamentos lentos com exercícios cuja realização permita distinguir claramente os intervalos entre as notas. Esse tratadista também sugere a realização das coloraturas por meio de um movimento glótico regular que permita realizar um mesmo tipo de articulação entre as notas. Assim, LAMPERTI (1916, p.11-12; originalmente publicado em 1864) advoga os exercícios vocais de agilidade como um meio eficaz para o estudo e a interpretação de peças com coloraturas.

¹ Para a escrita deste capítulo, foram utilizadas as versões traduzidas para o inglês dos tratados de Manuel P. R. García e Francesco Lamperti.

Portanto, a coloratura vocal, assim como outros aspectos técnico-vocais e interpretativos relacionados à prática do canto erudito, envolve estruturas da mecânica respiratória e da laringe, além de ajustes do trato vocal supraglótico destinados à sua execução. A respeito disso, Richard MILLER (1996, p.40-47), em seu livro *The structure of singing*, aborda vários aspectos fisiológicos da voz cantada, entre eles a agilidade vocal. Segundo esse autor, as passagens musicais que devem ser realizadas com rapidez não podem ser tratadas de maneira superficial, mas exigem um planejamento e um controle respiratório associado à atividade muscular laríngea. Dessa forma, a realização de trechos musicais com coloraturas depende da flexibilidade da voz e devem ocorrer preferencialmente em uma mesma respiração como acontece em passagens musicais com notas de longa duração.

Em uma voz flexível, destacamos os parâmetros de articulação, regularidade e velocidade como fundamentais na realização de trechos com coloratura vocal, o que é apontado também em estudos mais recentes sobre o aperfeiçoamento de cantores eruditos. Oren L. BROWN (1996; corroborado por HOOK, 2005, p.41), em seu livro *Discover your voice: How to develop healthy voice habits*, esclarece que os movimentos vocais rápidos de uma nota para outra, característicos da coloratura vocal, exercem uma série de impulsos que ativam muitas fibras musculares dos músculos intrínsecos da laringe e, portanto, contribuem para a hipertrofia dessas fibras e para a capacidade de resposta desses músculos. Dessa forma, segundo esses autores, o treino da coloratura vocal condiciona a ação reflexa da musculatura laríngea, o que suporta a visão de que essa é uma técnica que pode ser ensinada aprendida.

3 – Aspectos interpretativos das coloraturas vocais no repertório erudito

A interpretação das coloraturas varia de acordo com o estilo musical das diferentes épocas e também com o estilo de escrita dos compositores dentro de um mesmo período. Da Renascença ao período Romântico, é possível encontrar um vasto repertório de peças com coloraturas, tanto para voz solista quanto para coro,

especialmente em óperas e cantatas. Originada na Europa, essa técnica logo se difundiu para outras partes do mundo, como as Américas, tendo se destacado especialmente nos períodos colonial e imperial Brasileiro.

Em muitas óperas, oratórios e cantatas produzidas nos séculos passados encontram-se diferentes tipos de árias que variam de acordo com o andamento, o caráter, a complexidade, o texto e o personagem, dentre outros aspectos. As denominadas “árias de bravura”, por exemplo, geralmente têm muitos trechos com coloraturas vocais. GARCÍA (1924, p.72) observa que essas árias comumente são executadas em um andamento rápido, possuem um estilo enérgico próprio, ao mesmo tempo em que são bastante expressivas. Isso sugere que o cantor, na interpretação dessas peças, deve estar atento não apenas à precisão, mas também à dramaticidade nos âmbitos vocal e da expressão corporal. Em sua revisão crítica da técnica ensinada pelo compositor e professor de canto italiano Nicola Vaccaj no seu *Metodo Pratico di Canto*, BATTAGLIA (1990, p.27) apresenta dois tipos de coloratura vocal: a coloratura *legata*, que deve ser executada com um leve atraso (ou *rubato*) na primeira nota deslizando as notas subsequentes ao longo do palato duro; e a coloratura *martellata*, realizada nota-a-nota pontualmente por meio de impulsos curtos do diafragma, mas tendo o cuidado de se evitar o escape de ar. O autor associa esse segundo tipo de coloratura à realização de peças de compositores barrocos como Johann Sebastian Bach (1685–1750) e compositores do século XIX como, por exemplo, Gioachino Antonio Rossini (1792–1868).

No entanto, NEGRU (2012, p.97) chama a atenção para o aspecto interpretativo das coloraturas vocais, demandando a compreensão da expressão sugerida pelo texto. Assim, a capacidade de reproduzir passagens vocais ágeis abraça, ao longo dos séculos, diferentes formas de expressão estreitamente relacionadas com as palavras do texto e condicionadas pelas emoções e sentimentos que se deseja transmitir no momento da performance.

Apesar da abrangência do tema e da grande gama de peças vocais do repertório erudito que incluem passagens melódicas com coloraturas, há uma escassez referente à

pesquisa que trata dessa prática de performance no Brasil. Alguns estudos foram traduzidos para o português, como o tratado de técnica vocal e pedagogia do canto da cantora a professora alemã Lilli LEHMANN (1984). Há ainda estudos fonoaudiológicos, como o de CRUZ (2006), que abordam aspectos fisiológicos, acústicos e pedagógicos da coloratura vocal e outros aspectos do canto de agilidade. Entretanto, não se observam ainda pesquisas brasileiras que tenham investigado os mecanismos fisiológicos envolvidos na realização das coloraturas vocais e, muito menos, estudos que desenvolvam ferramentas para o seu ensino, aprendizagem e aperfeiçoamento.

4 – Cecilia Bartoli e a ária *Agitata da due venti* da ópera *Griselda* de A. Vivaldi

Cecilia Bartoli é uma cantora italiana de grande renome no cenário internacional do canto erudito. Nascida em Roma no ano de 1966, estudou no Conservatório de Santa Cecília e sua principal influência musical veio de seus pais, Silvana Bazzoni e Angelo Bartoli, que também eram cantores. A cantora já participou de numerosas montagens de óperas nos mais distintos teatros do mundo e lançou álbuns solo conquistando numerosos prêmios, dentre eles cinco *Grammy Awards* (EUA, 1995, 1998, 2001, 2002 e 2011) e dois *Classical Brit Awards* (Reino Unido, 2002 e 2004). BARTOLI (2016) tem dedicado sua carreira à interpretação do repertório Barroco, especialmente de compositores como Antonio Caldara (1670–1736), Antonio Vivaldi (1678–1741) e Georg Friedrich Händel (1685–1759).

Há duas gravações referenciais de vídeo de Bartoli interpretando a ária *Agitata da due venti*. Em 1998, Cecilia gravou *Live in Italy* no *Teatro Olimpico* em Vicenza, Itália, com o acompanhamento do pianista francês Jean-Yves Thibaudet e da orquestra de música antiga *Sonatori de la Gioiosa Marca*. Essa apresentação, lançada posteriormente em CD (BARTOLI, 1998) e DVD (BARTOLI, 2002), apesar de seu ecletismo por ter incluído obras de compositores clássicos e românticos, ficou mais conhecida pelas obras barrocas, em especial a ária *Agitata da due venti*, disponível no *Youtube* (BARTOLI, 2008)². Dois anos depois, em 2000, Bartoli realizou o concerto *Viva Vivaldi!* no *Théâtre*

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rISjBG0tHhs>> Acesso em: 19 jan. 2017.

des Champs-Elysées em Paris, França, acompanhada da orquestra barroca *Il Giardino Armonico* onde interpretou novamente a ária. Tal concerto, fruto do trabalho de estúdio *The Vivaldi Album Opera Arias* (BARTOLI, 1999), resultou em um DVD lançado pela *Naxos Records* (BARTOLI, 2000). Embora as realizações de Bartoli em ambos vídeos possam ser consideradas tecnicamente perfeitas, a segunda gravação (BARTOLI, 2009)³ foi escolhida para este estudo porque, nesta, a cantora está muito mais à vontade cenicamente, demonstrando uma expressividade corporal muito maior do que na primeira gravação (BARTOLI, 2008).

O virtuosismo presente nas performances apresentadas nesses e em outros concertos fez com que a cantora italiana recebesse bastante notoriedade no cenário erudito internacional. Não apenas cantores e instrumentistas, mas também professores e estudantes de canto, passaram a tê-la como referência da técnica vocal e atuação no palco, sobretudo na realização das coloraturas vocais, incluindo as paródias de Cecilia Bartoli pelo contratenor Kangmin Justin Kim na figura de seu alter ego, Kimchilia Bartoli (KIM, 2011, 2015).

A ópera *Griselda* de Antonio Vivaldi possui três atos e é baseada em uma história do *Decameron* do poeta italiano Giovanni Boccaccio (1313–1375). O libreto é do dramaturgo veneziano Carlo Goldoni (1707–1793), adaptado de um libreto precedente de Apostolo Zeno (1669–1750). A obra foi apresentada pela primeira vez no *Teatro San Samuele*, em Veneza, no ano de 1735, com a cantora Anna Girò no papel principal, Griselda. A ária *Agitata da due venti*, objeto de análise deste estudo, está presente na segunda cena do segundo ato da ópera e é cantada pela personagem Costanza, princesa filha de Griselda, cujo papel foi interpretado primeiramente pela cantora Margherita Giacomazzi (TUTTLE, 2007).

A ária (VIVALDI; GOLDONI, 2015) é em compasso quaternário simples, em andamento rápido (*allegro*, com semínima = 137) e esquematicamente apresenta a forma **A – B – A**, sendo que a **Seção A** (c.1-82) é formada pelas seguintes subseções: **Intro** (c.1-15, na

³ Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=rppj4LyucSw> Acesso em: 19 jan. 2017.

tonalidade de *Sib* maior) – *a* (c.16-38, em *Sib* maior modulando para *Fá* maior) – ***Interlúdio*** (c.38-41, em *Fá* maior) – *a'* (c. 41-74, em *Fá* maior retornando para *Sib* maior) – ***Coda*** (c.74-82, em *Sib* maior). Logo em seguida, vem a ***Seção B*** (c.82-94) na tonalidade de *Sol* menor em um andamento mais lento (semínima = 88) até o c.89 e retornando *a tempo* a partir do c.90. Após o c.94, a ***Seção A*** é repetida. O quadro da Figura 1 sumariza a forma da ária.

<i>Seção A</i> (c.1-82)					<i>Seção B</i> (c.82-94)	<i>Seção A</i> (c.1-82)
<i>Intro instrumental</i> (c.1-15)	<i>a</i> (c.16-38)	<i>Interlúdio</i> (c.38-41)	<i>a'</i> (c. 41-74)	<i>Coda</i> (c.74-82)		REPETIÇÃO
(♩ = 137)					(♩ = 88)	(♩ = 137)
<i>Si b</i>	<i>Si b</i> → <i>Fá</i>	<i>Fá</i>	<i>Fá</i> → <i>Si b</i>	<i>Si b</i>	<i>Sol menor</i>	<i>Si b</i> ...

Figura 1: Análise formal da ária *Agitata da dua venti* com localização das seções e subseções, indicações de andamento e tonalidades.

As coloraturas aparecem tanto na ***Seção A*** quanto na ***Seção B***. Os trechos com coloraturas da ***Seção A*** estão presentes nas ***Subseções a*** (c.24-36) e ***a'*** (c.50-71) respectivamente, vocalizados sobre a sílaba “*gar*” da palavra “*naufragar*” (Figura 2). Já as coloraturas da ***Seção B*** (c.90-93) aparecem quando se retoma o andamento inicial da peça e são vocalizadas sobre a sílaba “*rar*” da palavra “*desperar*” (c.90-92) e sobre a interjeição “*Ah!*” (c.92-93).

<i>Agitata da due venti</i>	<i>Agitada por dois ventos</i>
<p>Seção A: Subseção a <i>Agitata da due venti, freme l'onda in mar turbato e 'l nocchiero spaventato già s'aspetta a naufragar. [coloratura]</i></p> <p>Subseção a' <i>Agitata da due venti, freme l'onda in mar turbato e 'l nocchiero spaventato già s'aspetta a naufragar. [coloratura] ... a naufragar. [coloratura]</i></p> <p>Seção B: <i>Dal dovere da l'amore combattuto questo core non resiste e par che ceda e incominci a desperar. [coloratura] Ah [coloratura] a desperar, a desperar.</i></p>	<p>Seção A: Subseção a <i>Agitada por dois ventos, treme a onda no mar turbulento e o timoneiro com medo já espera naufragar.</i></p> <p>Subseção a' <i>Agitada por dois ventos, treme a onda no mar turbulento e o timoneiro com medo já espera naufragar. ... naufragar.</i></p> <p>Seção B: <i>Por dever e por amor este coração sobressalta não resiste e, desistindo, começa a se desesperar. Ah! Desesperar, desesperar.</i></p>

Figura 2: Poema da ária *Agitata da due venti* com indicações das sílabas com coloratura e tradução para o português.

A Figura 3 mostra o esquema formal da ária *Agitata da due venti* de A. Vivaldi com os três trechos (números de compasso e *timings*) em que as coloraturas ocorrem. Pode-se observar que elas ocupam porções muito significativas das **Seção A**. Esse dado é ainda mais relevante se consideramos que há três subseções instrumentais na **Seção A**: a *Introdução*, o *Interlúdio* e a *Coda*. Assim, considerando os trechos cantados da **Seção A** (a **Subseção a** mais a **Subseção a'**), Vivaldi inseriu coloraturas em 33 de seus 55 compassos (precisamente, nos c.24-36 e c.50-71), ou seja, privilegiou esse tipo de virtuosismo em 60% da música em que o andamento é mais rápido. E mesmo na **Seção B**, onde o andamento cai e há um grande contraste de atmosferas (a aflição dá lugar à tristeza), Vivaldi insere um trecho de coloratura ao final (c.90-93) como elemento dramático para impulsionar o retorno ao caráter predominante de desespero.

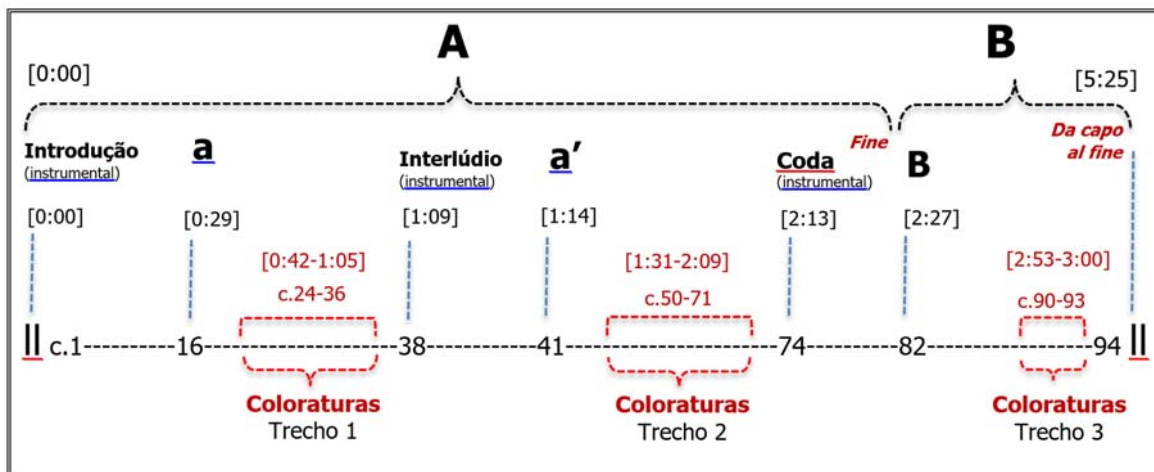


Figura 3: Trechos de ocorrência de coloraturas na ária *Agitata da due venti* de Antonio Vivaldi.

Propomos aqui classificar os tipos de coloratura vocal que aparecem nessa ária de acordo com seus contornos melódicos para, posteriormente, analisar como a cantora realizou cada tipo, discutindo os aspectos técnico-musicais e acústicos do áudio extraído desta performance.

5 – Análise da coloratura vocal de Cecilia Bartoli na ária *Agitata da due venti*

Identificamos 11 tipos de coloraturas vocal de Bartoli na ária *Agitata da due venti* que suscitam diferentes formas de realização técnico-musicais. Não pretendemos, com a tipologia pontual proposta aqui, representar o universo de técnicas de coloratura dentro da vasta produção artística da cantora. Assim, priorizamos a diversidade e evitamos a redundância, observando elementos composicionais melódicos e rítmicos que consideramos desafios essenciais e recorrentes na interpretação das coloraturas como um todo.

Uma percepção auditiva atenta da gravação sugere que Bartoli realiza quase todas as coloraturas com a articulação *martellata*, seja em cada nota, seja em notas estratégicas do contorno melódico das frases, ao mesmo tempo em que consegue manter uma fluidez da linha vocal e evitar a soproiedade entre as notas. Esse dado perceptivo-auditivo de sua técnica de articulação é corroborado pela análise de espectrogramas

do áudio da gravação. Com a utilização do software *Adobe Audition CC* (versão de 2014), verificamos visualmente, na série harmônica de cada nota, uma grande regularidade dos envelopes sonoros (ataque, *sustain* e *decay*) e independência entre notas adjacentes, o que é sinalizado pelas interrupções intencionais entre elas. Esses silêncios, também bastante regulares e que resultam de espaçamentos entre os envelopes de cada nota, sugerem que a cantora realiza a articulação do tipo de coloratura descritos na literatura por Brown (1996, citado por HOOK, 2005, p.41) e BATTAGLIA (1990, p.27). Eles argumentam que a produção sonora desse tipo de canto é caracterizada por movimentos rápidos, regulares e discretos das pregas vocais de uma nota para outra. Nesse tipo de articulação, a coloratura *martellata* contribui muito para a realização nota-a-nota gerada por meio de impulsos diafragmáticos curtos, o que evita a soproside durante a emissão vocal e contribui para o caráter enérgico e percussivo resultante. A seguir, observamos os 11 tipos de coloratura selecionados na gravação de Cecilia Bartoli, analisando aspectos técnico-musicais e estratégias utilizadas pela cantora. Para cada tipo de coloratura verificada na partitura, evidenciamos também dados acústicos observados nos respectivos espectrogramas do áudio retirado do videoclipe de sua performance (BARTOLI, 2009).

O primeiro tipo, que chamamos de *Coloratura de Grandes Saltos (Tipo 1)* ocorre na **Subseção a** (c.24-27, em [0:45-0:50]) e é caracterizado pela sequência de semínimas com grandes saltos ascendentes e descendentes cobrindo a tessitura de 2 oitavas (Lá² ao Lá⁴). Observa-se nessa coloratura a intercalação de duas progressões melódicas ascendentes em registros vocais diferentes (Figura 4): uma com saltos de 4^a no registro agudo (Dó⁴-Fá⁴, Ré⁴-Sol⁴, Mi⁴-Lá⁴) e a outra com intervalos de 2^a na região grave (Lá²-Sib², Si²-Dó³, Dó^{#3}-Ré³). Entre essas progressões temos ainda saltos com intervalos de 10^a e 13^a. A dificuldade dessa coloratura está justamente em fazer a transição entre os registros extremos da voz com grandes saltos e com rapidez. A estratégia de Cecilia é utilizar uma articulação de notas agrupadas duas-a-duas, apoiando-se sempre nas primeiras notas de cada grupo e realizando um *crescendo* até a nota mais aguda, o Lá⁴ no c.27. Além de mostrar os saltos na pauta da voz, a *EdiPA* da Figura 4 mostra também algumas correspondências (os saltos de 13^a descendente e 10^a ascendente nos c.25; e 13^a descendente no c.26) no seu respectivo espectrograma. Pode-se observar, nos

envelopes sonoros, a regularidade tanto no ataque (início) quanto no *decay* (fim) de cada nota, nos quais ficam evidentes as pausas (c.25) ocorridas devido às respirações rápidas realizadas pela cantora e a “quase pausa” (c.26), onde pode-se observar que ela não respirou entre o Sol⁴ e o Si². Entretanto, se esse *legato* é bastante perceptível em um espectrograma, é praticamente imperceptível para o ouvido humano.

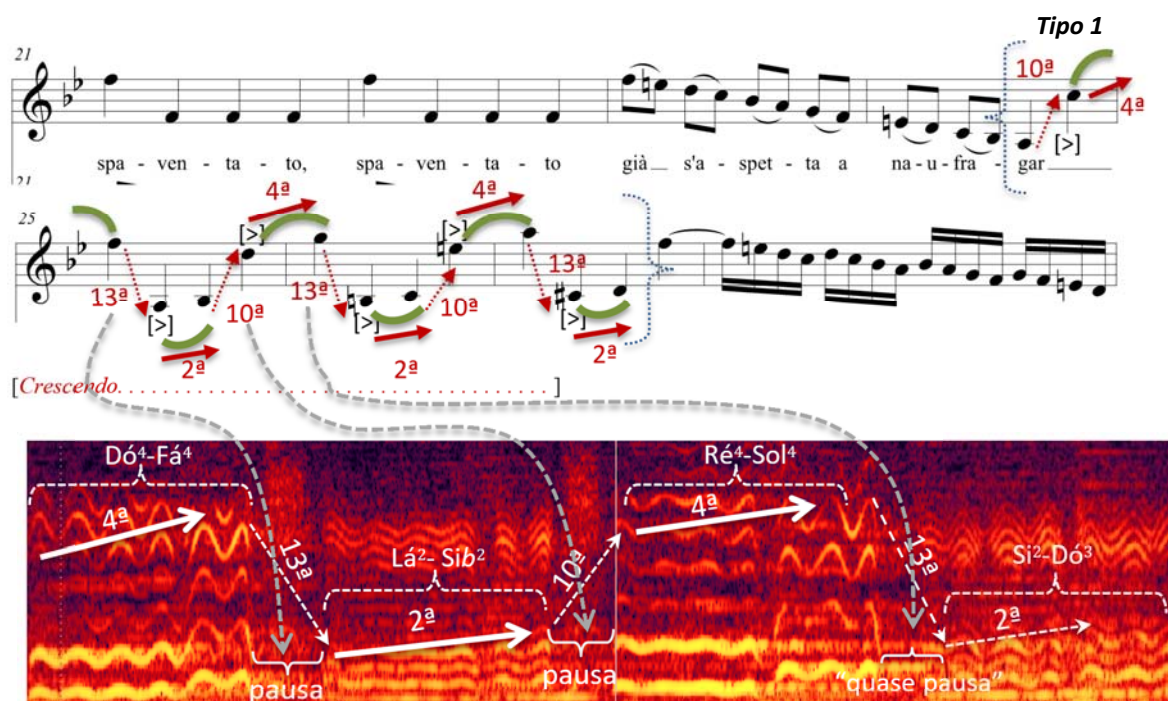


Figura 4: *Coloratura de Grande Saltos (Tipo 1)* de Cecilia Bartoli, com articulação de notas duas-a-duas realizadas com pausas estratégicas antes de grandes saltos em meio a um *crescendo*.

A *Coloratura de Fragmentos Escalares Descendentes (Tipo 2)* acontece em um trecho logo após a *Coloratura Tipo 1*, nos c.27-29 (em [0:50-0:53]) e se caracteriza por fragmentos escalares descendentes. Neste caso, são tetracordes de semicolcheias, cujo contorno melódico é em forma de serra. Para vencer com precisão a larga tessitura de quase uma oitava e meia (que desce do Fá⁴ ao Dó³), Bartoli utiliza a estratégia de marcar (em *martellato*) a primeira semicolcheia de cada grupo de quatro semicolcheias, organizando o trecho em fragmentos de quatro notas cada (exceto o primeiro fragmento, que tem uma ligadura na nota inicial), focando nas notas Fá⁴, Ré⁴, Sib³, Sol³ e Dó³ (Figura 5). O espectrograma deste trecho mostra que Bartoli, assim como havia realizado no *Tipo 1*, também recorre à estratégia de inserir pausas estratégicas entre as notas. Essas articulações são pausas curtas entre os grupos de

quatro semicolcheias (as chaves azuis na Figura 5), que se tornam mais curtas ainda entre as semicolcheias internas aos grupos de semicolcheias (as chaves verdes na Figura 5). Além disto, no início do trecho, na realização da ligadura da semínima com a primeira semicolcheia (as duas notas mais agudas, os F⁴), Bartoli evita essa ligeira pausa entre as notas para manter o caráter de anacruse na saída da ligadura (a oval verde na Figura 5). Se na coloratura *Tipo 1* ela realiza essas pequenas pausas entre semínimas com respirações rápidas (Figura 4 acima), aqui no *Tipo 2*, demonstrando um grau de virtuosismo ainda mais alto, ela realiza essa técnica entre semicolcheias (valores quatro vezes mais rápidos!) e sem respirações, como mostra a *EdiPA* na Figura 5. Finalmente, a cantora realiza um *decrescendo* à medida que progride em direção ao grave, o que é visível no espectrograma por meio da perda de intensidade da cor amarela.

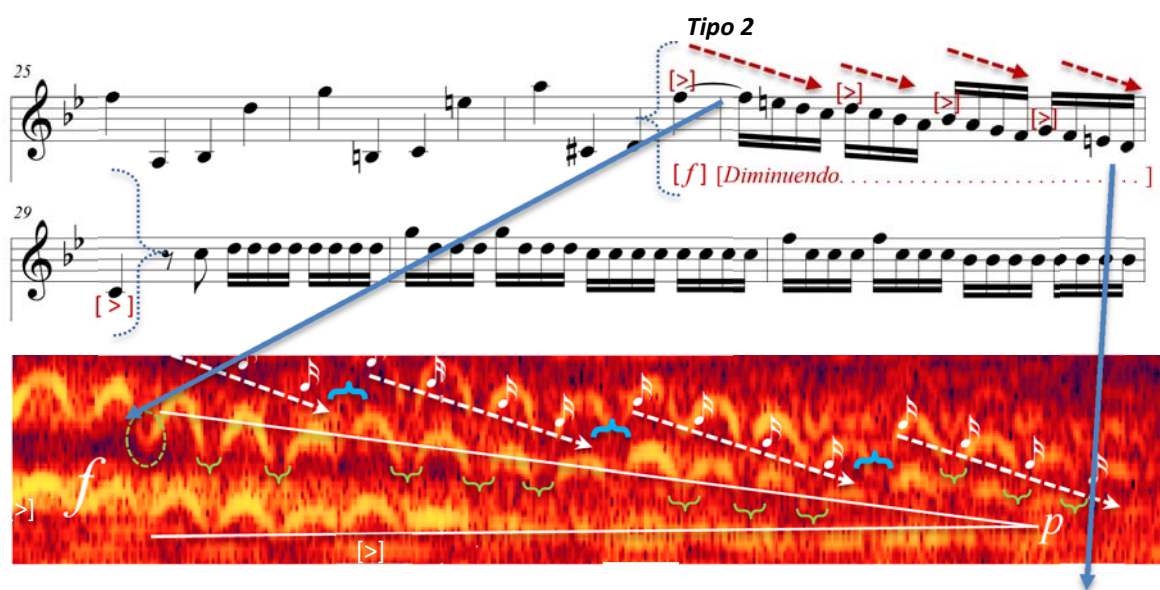


Figura 5: *Coloratura de Fragmentos Escalares Descendentes (Tipo 2)*: grupos de semicolcheias com contorno melódico em forma de serra e *martellato* nos tempos fortes (F⁴, R⁴, Sib³, Sol³ e Dó³), articulação de pausas entre as semicolcheias e *decrescendo*.

O terceiro trecho (c.29-34, em [0:54-1:01]) contém três tipos de coloratura (Figura 6). A *Coloratura Polifônica Descendente (Tipo 3, nos c.29-31)*, complexa, sugere uma melodia polifônica (ou falsa polifonia) em semicolcheias, com uma voz descendente mais aguda – Sol⁴ no c.30 → F⁴ no c.31 → Mi⁴ no c.32, que é entremeada por outra voz mais grave, também descendente, com notas-pedal repetidas: primeiro a nota R⁴ (c.29-30), depois o Dó⁴ (c.30-31) e por último o Sib³ (c.31). O desafio dessa coloratura,

facilmente vencido por Cecilia Bartoli, é realizar a condução simultânea de duas vozes descendentes, que contém muitas notas repetidas (c.29-31), saltos de 4ª justa ascendentes esporádicos nas anacruses do c.30 (Ré⁴-Sol⁴), c.31 (Dó⁴-Fá⁴) e c.32 (Sib⁴-Mib⁴) e graus conjuntos descendentes no c.30 (Ré⁴-Dó⁴) e c.31 (Dó⁴-Sib⁴). Para o cantor não-expert, uma dificuldade extra aqui é lidar, em um curto espaço de tempo, com esta variedade de direções do fraseado contida no complexo contorno melódico. Para vencer essa complexidade, criada por Vivaldi para evitar padrões com sequências óbvias, Bartoli recorre à estratégia de destacar o início de cada mudança de direção do fraseado, fragmentando o contorno melódico, como se fosse constituído pela justaposição de três pequenos contornos melódicos (estacionário, para cima e para baixo). Para deixar claro o diálogo entre as vozes, ela acentua tanto a linha mais grave quanto a mais aguda, diferenciando-as. Um desafio a mais aqui é o fato de ambas as vozes, descendentes, se dirigirem do agudo para o grave, com uma possível e natural perda de energia da coluna de ar. Passagens virtuosísticas do canto direcionadas para o registro agudo parecem ser mais fáceis quando realizadas com um aumento natural de energia na sua finalização. Assim, esta acentuação de cada fragmento do contorno melódico fica mais evidente com a decisão da cantora de cantar com a dinâmica *mezzo forte* e permanecer dentro dela, o que permite mais fluidez e clareza na sua interpretação. Novamente, a articulação escolhida é o *martellato*. No trecho do espectrograma correspondente, na realização das notas repetidas no início desta coloratura (o Ré⁴), observamos que há uma tendência de Bartoli de agrupar as semicolcheias duas-a-duas (veja os três pequenos colchetes brancos no início da Figura 6), o que lembra a técnica do *double-tonguing* em metais (BERTSCH, 2013, p.296) e em outros instrumentos de sopro. Em seguida (veja as ovas azuis da Figura 6), pode-se observar as ênfases (a cor amarela ligeiramente mais brilhante) nas notas da voz descendente (Sol⁴ -Fá⁴-Mib⁴) criadas pelo aumento pontual de intensidade com a utilização da articulação *martellata*.

A *Coloratura em Arco* (Tipo 4, no c.32) é o tipo de coloratura cujo contorno melódico é o mais comumente utilizado nos repertórios vocais ao longo da história da música. Esse tipo é formado por um trecho escalar ascendente seguido de um descendente, muito semelhante aos vocalizes de aquecimento vocal. Isso leva muitos cantores a utilizar

uma articulação em *legato* na *Coloratura em Arco* que, se por um lado facilita sua realização, por outro pode comprometer a articulação e inteligibilidade de cada nota. No nosso exemplo, esta *Coloratura em Arco* se inicia no Mi⁴ que finaliza a melodia polifônica do *Tipo 3*, sobe até o Sol⁴ e, depois, desce para terminar em um trinado sobre a nota Lá³. No trecho correspondente do espectrograma (Figura 6), observamos que Bartoli recorre à estratégia de aumentar a intensidade na subida do arco (até a nota Sol⁴) e diminuir na sua descida (evidente pelo aumento e diminuição de intensidade da cor amarela), o que corrobora a ideia de uma prática de performance baseada no exercício de vocalizes com esse tipo de contorno melódico.

A *Coloratura Polifônica Ascendente* (*Tipo 5*, nos c.32-34), também de contorno melódico mais complexo, é muito semelhante ao *Tipo 3* e se difere deste apenas por ser ascendente. Aqui, a voz superior – Fá⁴ (c.33) → Sol⁴ (c.33) → Lá⁴ (c.34) → Si⁴ (c.34), é entremeada por um pedal estacionário na nota Dó⁴, também em semicolcheias. Como discutido acima no *Tipo 3*, o contorno melódico predominantemente ascendente do *Tipo 5* é facilitado por um *crescendo*, que Bartoli conduz até a nota mais aguda do trecho, o Sib⁴ (meio do c.34), que é também a nota mais aguda de toda a ária. No trecho correspondente do espectrograma (Figura 6), pode-se observar as ênfases (a cor amarela ligeiramente mais brilhante) nas notas da voz ascendente (Fá⁴-Sol⁴-Lá⁴-Sib⁴, sendo que o Sib⁴ não aparece no espectrograma), criadas pelo aumento de intensidade pontual com a utilização da articulação *martellata*.

Uma estratégia utilizada por Bartoli para aliviar o cansaço das pregas vocais neste trecho desafiador da ária, o qual justapõe três tipos de coloratura (os *Tipos 3, 4 e 5*), é uma realização rítmica não literal dos valores anotados por Vivaldi na partitura. Por exemplo, na junção entre o *Tipo 4* e o *Tipo 5* no c.32, o espectrograma mostra que a duração da semínima é menor que a duração da pausa de semicolcheia que vem em seguida (entre colchetes na Figura 6), o que lhe permite um alívio momentâneo para encarar o desafio vocal seguinte. O espectrograma revela ainda que logo antes dos saltos ascendentes de 4ª justa descendentes (Ré⁴-Sol⁴, Dó⁴-Fá⁴, Sib⁴-Mib⁴) ou saltos ascendentes com intervalos cada vez maiores (Dó⁴-Fá⁴, Dó⁴-Sol⁴, Dó⁴-La⁴, Dó⁴-Sib⁴), há também uma ligeira tendência de Bartoli em comprimir os grandes intervalos, o que é

imperceptível ao ouvido humano, mas visível no espectrograma devido ao ligeiro aumento da frequência da nota logo antes dos saltos, alguns dos quais são mostrados na Figura 6 pelas pequenas setas curvas amarelas. Esta compressão dos intervalos, alterando ligeiramente a frequência das notas, não é facilmente perceptível ao ouvido humano porque é muito pequena e por que não ocorre na nota mais aguda que seria mais audível. Uma possível explicação para esse comportamento pode estar ligada aos desafios e estresse, enormes e contínuos, que a escrita virtuosística de Vivaldi impõe ao cantor. Para vencer os muitos saltos da linha vocal em meio a outras tantas dificuldades, Bartoli, estratégica ou instintivamente, busca diminuir a distância entre as notas. Isso pode ser explicado pela tendência do ser humano de fazer ajustes que buscam diminuir os custos energéticos e temporais devido aos efeitos gravitacionais na ativação de músculos antagonistas (LYONS et al., 2006 e ROBERTS et al., 2016), responsáveis por movimentos em direções opostas.

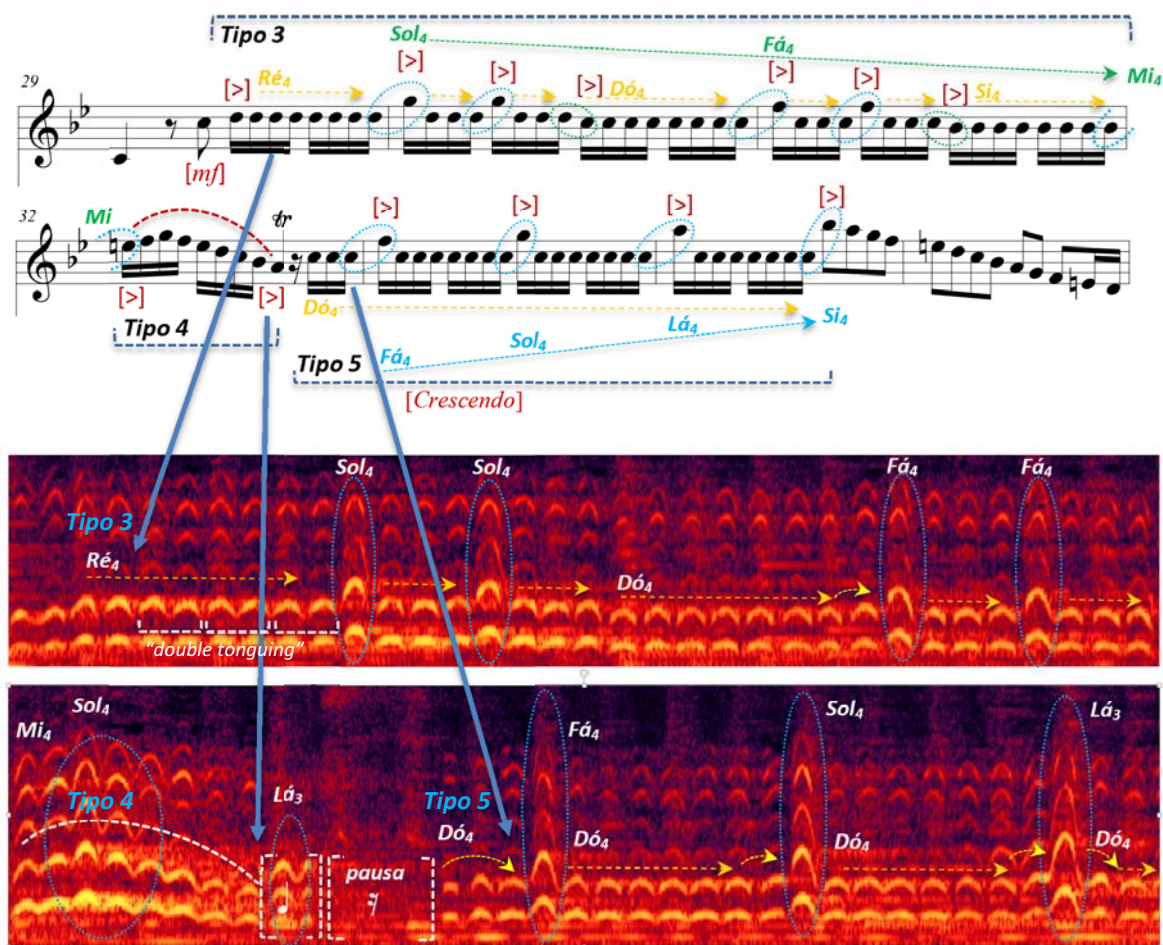


Figura 6: Trecho com três tipos de coloratura realizados por Cecilia Bartoli na ária *Agitata da due venti*: Coloratura Polifônica Descendente (Tipo 3), Coloratura em Arco (Tipo 4) e Coloratura Polifônica Ascendente (Tipo 5).

A Coloratura Notes Inégales (Tipo 6) lembra a prática de performance das *notes inégales* do Barroco francês (prática que, depois, foi absorvida pelo Barroco alemão), na qual graus conjuntos são agrupados de forma que há uma ênfase na primeira nota e uma “não-ênfase” na segunda, de forma que a primeira se torna ligeiramente mais longa e mais intensa do que a segunda. Neste exemplo em colcheias (Figura 7; c.34-36, em [1:02-1:05]; um outro exemplo semelhante ocorre nos c.23-24), o *Tipo 6* marca o clímax da **Subseção a**, percorrendo um longo trecho escalar descendente de quase duas oitavas, da nota mais aguda da música, o Sib⁴ (c.34), até o Dó³ (c.36). O espectrograma correspondente mostra claramente o agrupamento de notas ligadas duas-a-duas nos pares Sib⁴-Lá⁴ e Sol⁴-Fá⁴ com a primeira nota ocupando praticamente o dobro do tempo das segundas notas e uma pequena pausa separando esses pares. Pode-se ver também o *diminuendo* de Bartoli na linha descendente dessa coloratura refletido na diminuição da intensidade das cores das frequências. O espectrograma também mostra o cuidado de Bartoli para articular claramente as duas semicolcheias que finalizam a escala, ao realizar o Fá³ como se fosse uma semicolcheia seguida de pausa de semicolcheia, provendo o espaço necessário para separar as semicolcheias Mi³-Ré³, dando-lhes o sentido de anacruse cadencial.

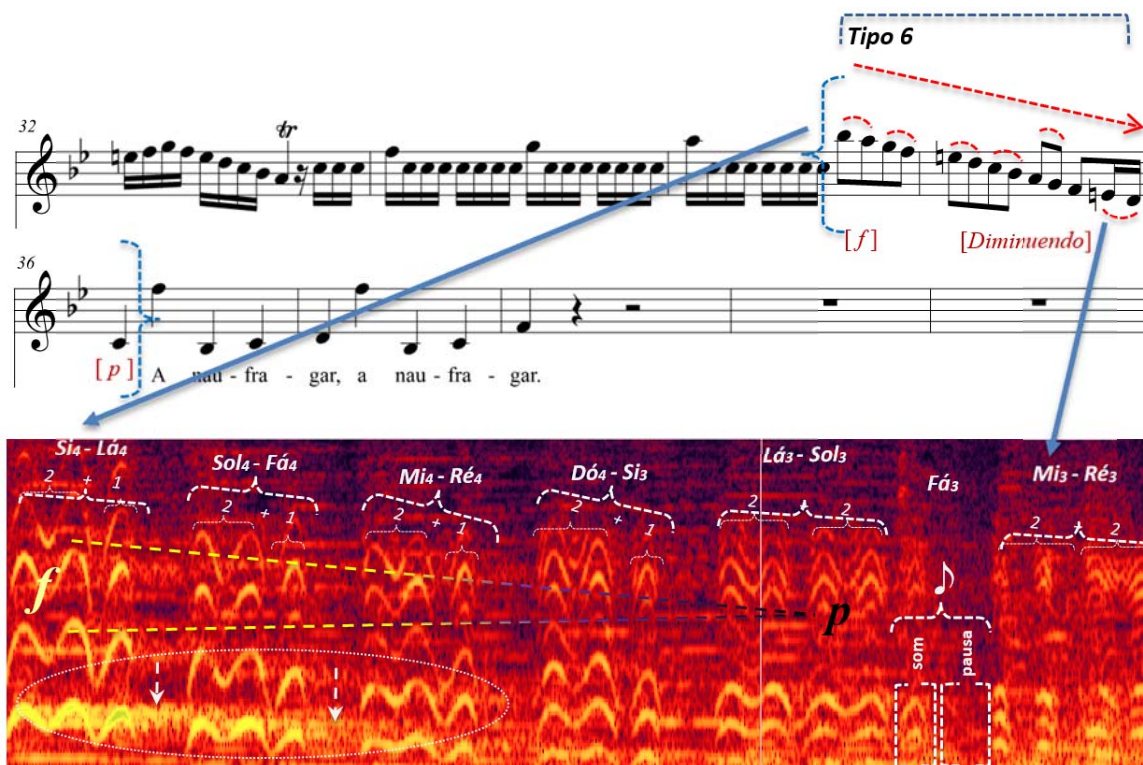


Figura 7: *Coloratura Note Inégale* (Tipo 6) no clímax da **Subseção a** com a realização de notas ligadas duas-a-duas e pausas estratégicas por Cecilia Bartoli na ária *Agitata da due venti*.

A *Coloratura Escalar Com Grupeto* (Tipo 7, nos c.51-52, em [1:32-1:35]), na **Subseção a'**, é uma junção entre dois tipos de vocalize: os grupetos e tetracordes ascendentes. Analisando o espectrograma, vemos que Bartoli inicia sua realização da forma mais esperada (c.51), agrupando as semicolcheias em grupos de oito notas, explicitando o sequenciamento melódico composto por Vivaldi. Mas depois, no c.52, ela faz uma transição, gradualmente se preparando para o próximo tipo de coloratura (c.53), que é estruturalmente baseado em grupos de apenas quatro semicolcheias. O espectrograma mostra que Bartoli passa a separar os grupetos dos tetracordes ascendentes por meio de espaçamentos entre eles, obtidos tanto pelo reforço do *martelatto* no início de cada grupo de quatro notas, quanto por um diminuendo no primeiro grupo de 4 notas (o primeiro grupeto do c.52) antes do *crescendo* até o F₄.

A *Coloratura "Baixo de Alberti"* (Tipo 8, no c.53, em [1:35-1:37]), tem um perfil melódico de quatro semicolcheias que lembra o Baixo de Alberti (TARUSKIN, 2010, p.8 de 10), com uma nota pedal mais grave seguida de três notas (aguda-media-aguda; neste

exemplo, estas três notas têm o perfil de uma bordadura inferior), como mostra a Figura 8. Mas como não se trata de uma linha de baixo de acompanhamento, Bartoli opta por uma realização mais leve. Ao invés de enfatizar a nota mais grave de cada grupo de quatro semicolcheias, ela coloca um acento *martelatto* na segunda semicolcheia de cada grupo, buscando uma leveza e sensação de síncope ao não reforçar os tempos fortes do compasso. Isso fica bastante evidente no espectrograma quando observamos a coloração menos intensa em amarelo na primeira nota de cada grupo (Figura 8)

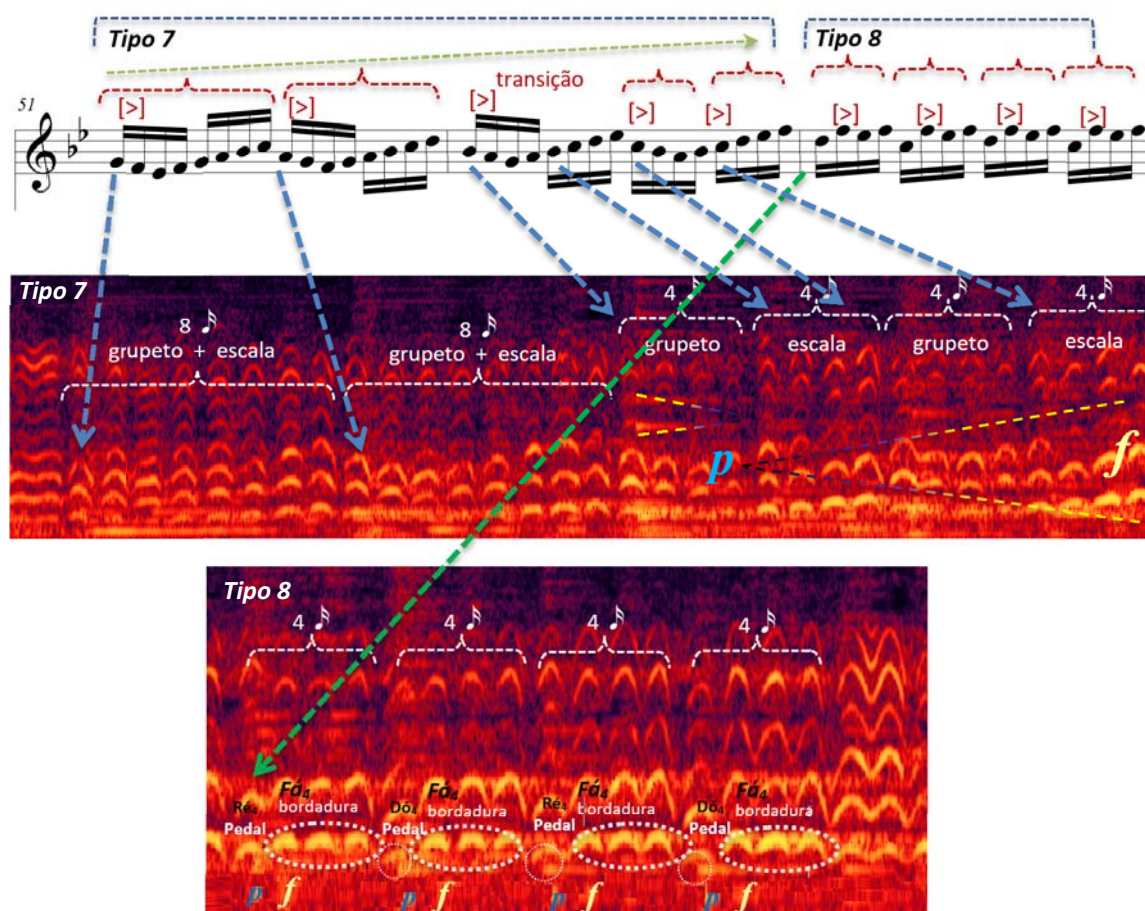


Figura 8: *Coloratura Escalar com Grupeto* (Tipo 7) e *Coloratura “Baixo de Alberti”* (Tipo 8) na realização de Cecilia Bartoli da ária *Agitata da due venti*.

A *Coloratura Bordadura* (Tipo 9) que aparece logo após o Tipo 8, é composta por uma sequência de bordaduras inferiores em semicolcheias apoiadas no tempo forte. Neste exemplo (c.54-56, em [1:38-1:42], Figura 9), elas formam uma progressão melódica descendente que arpeja o acorde de Lá menor com 7ª menor (as notas

Sol⁴→Mi⁴→Dó⁴→Lá³), depois o acorde de Sol menor com 7^a menor (as notas Fá⁴→Ré⁴→Si³→Sol³) e, por último, volta ao arpejo de Lá (as notas Mi⁴→Dó⁴→Lá³). O espectrograma da realização de Bartoli nessa coloratura mostra que ela não realiza as bordaduras com seu ritmo literal, mas utiliza a estratégia de fazer o valor de cada semicolcheia menor que seu valor teórico, para deixar, estrategicamente, a pausa de semicolcheia maior que seu valor teórico (veja as setas azuis na Figura 9). O espectrograma mostra ainda que Bartoli inicia cada bordadura com um *martellato* (o amarelo mais brilhante no início de cada bordadura) mas faz um *decrescendo* do agudo para o grave (a mudança de cores mais quentes para cores mais frias longitudinalmente), o que a ajuda a organizar as bordaduras em grupos de quatro bordaduras, seguindo o contorno melódico composicional de Vivaldi. Outras instâncias da coloratura *Tipo 9* acontecem no c.67 e na segunda metade dos c. 64, 65 e 66.

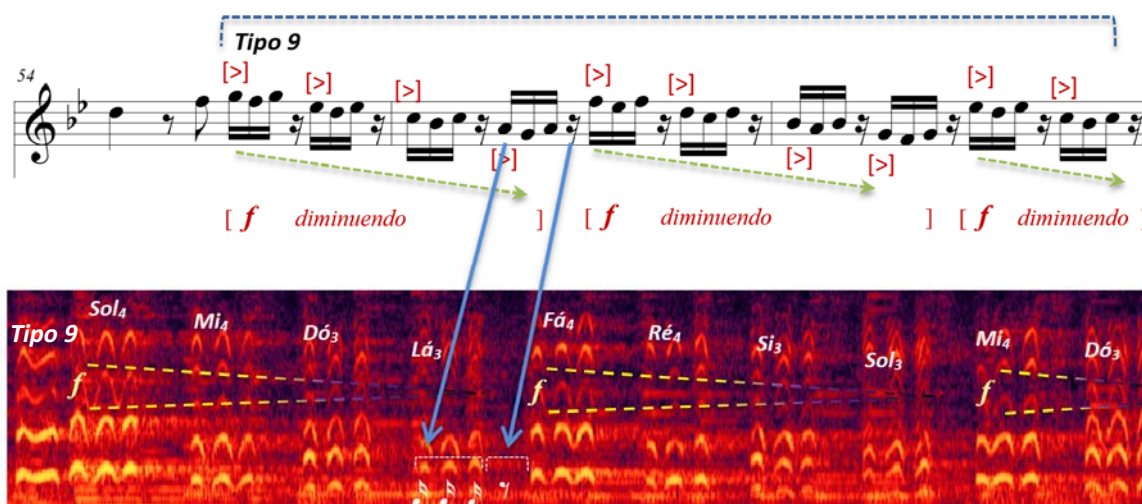


Figura 9: *Coloratura Bordadura (Tipo 9)* de Cecilia Bartoli da ária *Agitata da due venti*, mostrando articulação *martellata*, *decrescendo* do agudo para o grave e uma realização rítmica não literal das bordaduras.

A *Coloratura de Arpejo em Arco (Tipo 10)* envolve acordes arpejados repetidos. Neste caso (c.64-66, em [1:54-2:02]), que ocorre em semicolcheias contínuas, nas direções tanto ascendente quanto descendente, formam padrões sinuosos em forma de arco (Figura 10). Como as demandas de saltos contínuos em ambas direções sobre as cordas vocais são enormes no arpejamento de acordes, Vivaldi, estrategicamente, alivia momentaneamente a realização dos arpejos inserindo bordaduras separadas por pausas antes de solicitar o próximo arpejamento. O resultado forma um padrão (c.64,

observa o acorde do grau I, Sib maior, na primeira inversão) que é sequenciado duas vezes, no c.65 (o acorde do grau V, Fá maior, no estado fundamental) e no c.66 (não mostrado no exemplo: o acorde de Sib maior na segunda inversão), respectivamente. Para realizar a *Coloratura de arpejo em Arco*, Bartoli utiliza a mesma estratégia empregada anteriormente na *Coloratura em Arco* (Figura 6 acima), ou seja, aumenta a intensidade (cores mais brilhantes no espectrograma) na parte central do arco. Além disto e ao mesmo tempo, ela realiza um *decrescendo* ao longo dos dois arcos consecutivos, organizando o fraseado dos arpejos como um todo. Após o terceiro arpejo, Vivaldi desenvolve o motivo das bordaduras inferiores, cujo contorno melódico é muito semelhante à coloratura *Tipo 9* (*Coloratura Bordadura*) discutida na Figura 9 acima, e cuja realização Bartoli emprega a mesma estratégia de realização rítmica (semicolcheias mais rápidas seguidas de pausa mais longa), como pode ser visto no espectrograma correspondente.

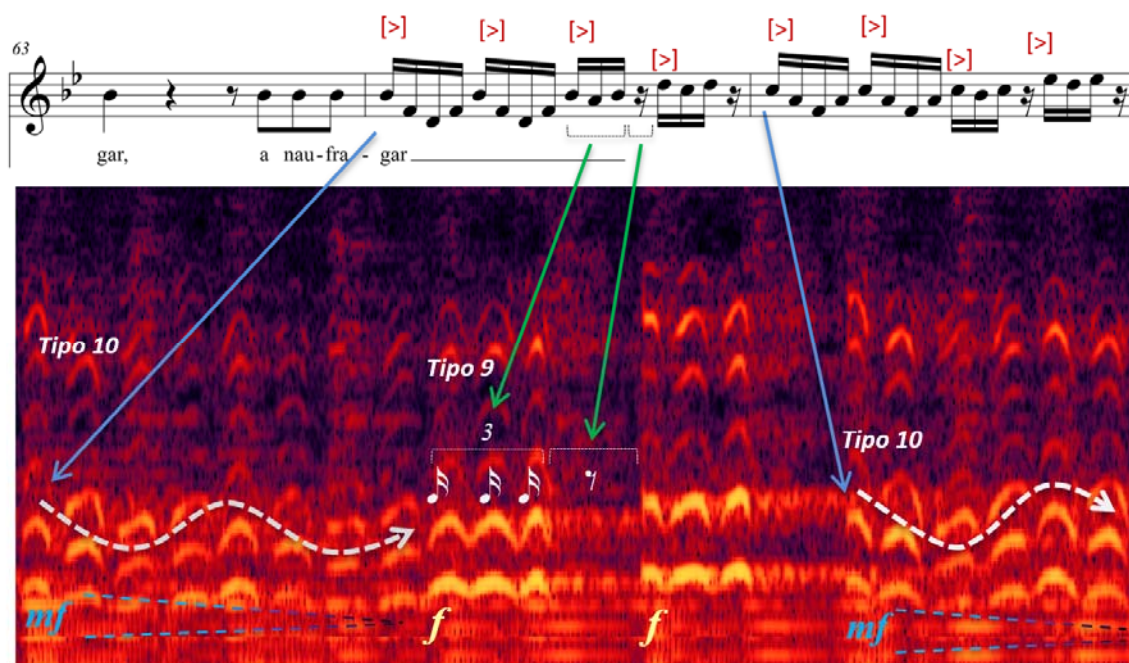


Figura 10: *Coloratura de Arpejo em Arco* (Tipo 10) alternada com a *Coloratura Bordadura* (Tipo 9), mostrando as estratégias de Cecilia Baroli na realização de dinâmicas e ritmos na ária *Agitata da due venti*.

A última coloratura de nossa tipologia é a *Coloratura Ondulante Descendente* (Tipo 11) que ocorre no final da **Seção B** (c.90-92, em [2:53-2:57]). Vocalizada sobre a última sílaba da palavra *desperar*, esta coloratura melismática (Figura 11) caracteriza-se por um contorno melódico ondulatório descendente com início anacrústico e que alterna

intervalos de 2^{as} e 3^{as}. Neste exemplo, há duas linhas descendentes com 16 semicolcheias cada que aparecem após grandes saltos ascendentes (uma 5^a justa no c.90 e uma 8^a no c.91). Bartoli recorre à estratégia de separar os dois grupos de 16 notas em quatro grupos de 8 notas, e os realça enfatizando a cabeça de cada grupo. Em outras palavras, enfatiza as segundas semicolcheias dos tempos 1 e 3 do c.90 (as notas Ré⁴ e Si³) e dos tempos 1 e 3 do c.91 (as notas Mi⁴ e Dó³), ao invés de enfatizar os tempos fortes, como seria mais óbvio e pesado musicalmente. Além disto, ela utiliza o *martellato* em cada nota com impressionante regularidade de duração das semicolcheias e ligeiras pausas de articulação (sem respiração) entre elas. A precisão dos ataques de cada nota em forma de cunha e as separações entre as notas evitando o *legato* podem ser apreciados no espectrograma dessa coloratura (veja os balões amarelos pequenos no centro do espectrograma da Figura 11). Mas algo no início dessa coloratura chama a atenção. No primeiro grupo de notas do c.90, Bartoli emitiu 7 notas ao invés de 8 e, além disto, ligou as duas primeiras notas (o Ré⁴-Dó⁴), como mostra o balão oval à esquerda no espectrograma. Esse erro de performance, provavelmente uma ligeira desconcentração ou cansaço que não a permitiu se preparar para uma descida tecnicamente perfeita após o salto ascendente (a 5^a justa Sol³ – Ré⁴) é imediatamente corrigido no segundo grupo de 8 semicolcheias. Mais do que isso, podemos supor que ela se prepara para evitar o mesmo erro no salto ascendente seguinte e mais desafiador (a 8^a justa Mi³-Mi⁴) e muda sua estratégia de intensidade (não mais o *forte* seguido de *decrescendo*) para garantir a emissão das notas com precisão. De fato, o segundo grupo de 16 notas é realizado todo ele em dinâmica forte (veja o amarelo mais brilhante deste grupo no espectrograma da Figura 11) inclusive e, mais ainda, na realização do vibrato sobre a nota Fá#³ que conclui o trecho. Entretanto, este erro técnico de emissão vocal não tem nenhum impacto negativo no resultado sonoro, pois a ausência de uma das 32 semicolcheias e o *legato* entre duas das 32 notas em *martellato* não tem significado tanto local quanto no todo da performance, tanto do ponto de vista técnico quanto musical. Com relação ao *vibrato*, a análise do áudio da gravação mostra que Bartoli recorre a este efeito de maneira esporádica, geralmente nas notas de duração mais longa nas coloraturas ou nos trechos de andamento mais lento, como na *Seção B*, o que corrobora a estética dos principais tratados de canto do período Barroco (PACHECO, 2004, p.148-150).

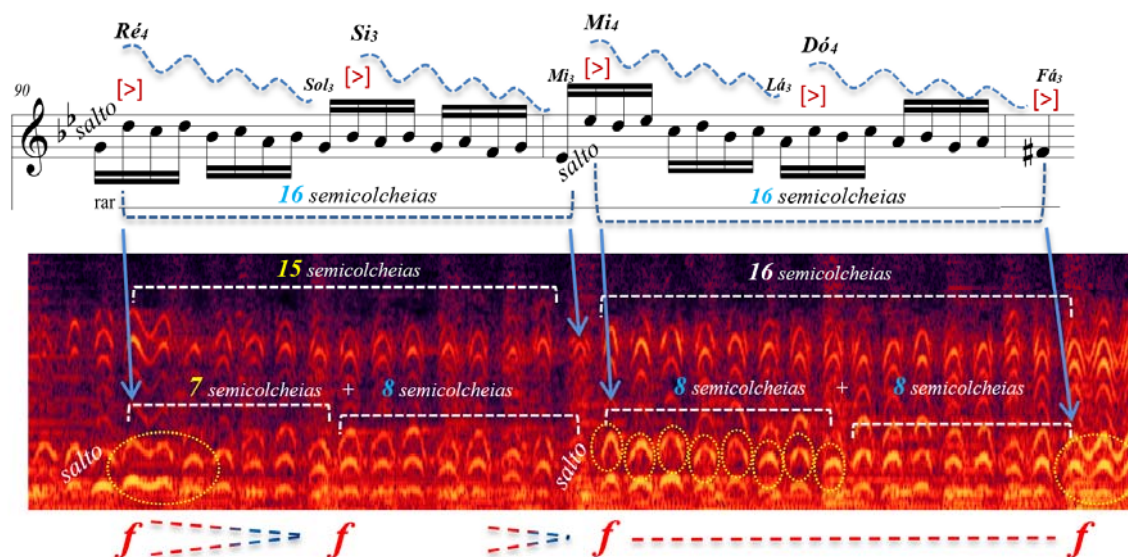


Figura 11: *Coloratura Ondulante Descendente* (Tipo 11), grupo com apenas 15 semicolcheias e as estratégias de dinâmica e articulação de Cecilia Bartoli para garantir uma realização perfeita do segundo grupo de 16 notas.

Um exemplo contrastante ao de Bartoli é o da cantora catalã Montserrat Caballé, que em performance da mesma ária (CABALLÉ, 2012)⁴ realizada no Bolshoi Theatre em Moscou no ano de 1989, realiza os trechos com coloraturas de maneira diferente, ora omitindo algumas notas, ora prolongando outras e até mesmo alterando notas do registro grave para o registro agudo. Apesar de percebermos na audição dessa performance uma preocupação por parte da cantora em realizar determinadas coloraturas (por exemplo, nas notas repetidas dos c.32-34) com articulação *martellata*, o espectro acústico revela imprecisão nesses trechos e em outros trechos escalares (descendentes e ascendentes em c.58-59 e c.61-62, respectivamente). Pode-se perceber, inclusive, que a cantora os realiza em *legato* (Figura 12), uma vez que os envelopes sonoros são contínuos e sem o espaçamento e clareza entre as frequências característico da articulação em *martellato*.

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=et40-fjcb3M>> Acesso em: 27 jan. 2017.

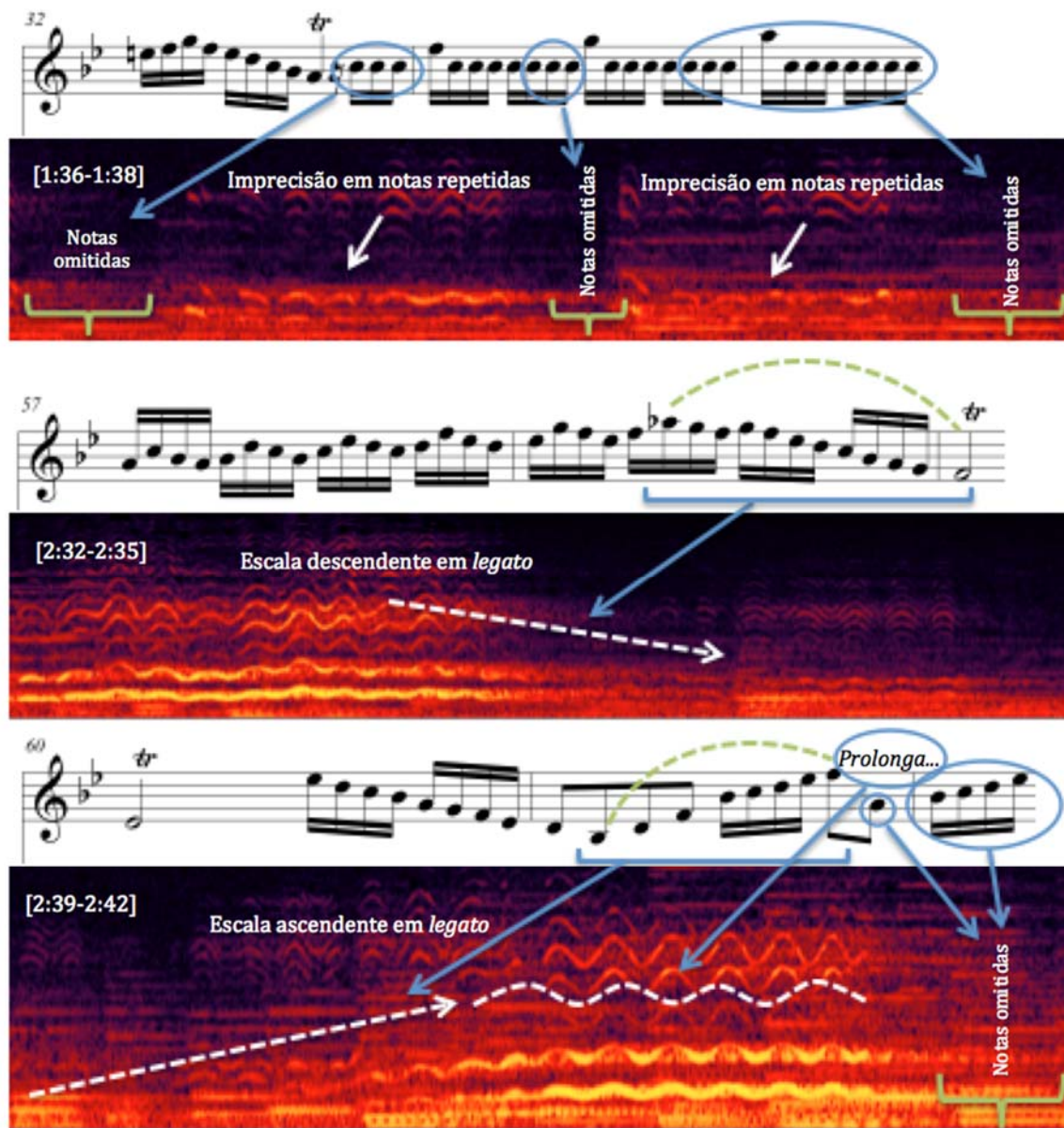


Figura 12: Coloraturas vocais de Montserrat Caballé em *Agitata da due venti*, cujo espectrograma mostra imprecisão em notas repetidas, omissão e prolongamento de notas e predominância de *legato* em trechos escalares descendentes e ascendentes.

6 – Considerações finais

A análise das fontes primárias constituídas pela partitura de *Agitata da due venti* (VIVALDI; GOLDONI, 2015) e pela sua gravação em vídeo (BARTOLI, 2009) nos permitiu estabelecer uma tipologia de 11 coloraturas (Figura 12), cujas características composicionais e de performance cobrem uma variedade de elementos musicais que almejamos abordar didaticamente no ensino desta técnica virtuosística.

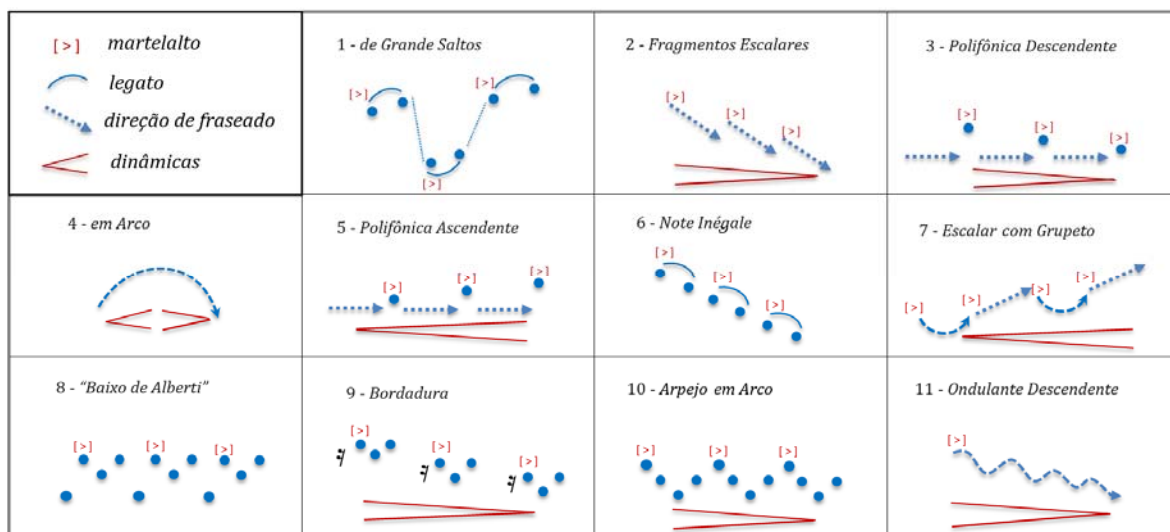


Figura 13: Tipologia com 11 tipos de coloratura de Cecilia Bartoli na performance da ária *Agitata da due venti* com seus contornos melódicos, articulações e dinâmicas.

A análise do áudio extraído do vídeo nos permitiu compreender as técnicas e estratégias de realização da *mezzo* soprano Cecilia Bartoli, que são exemplares pela clareza e musicalidade com que comunica o texto e a música do compositor, dos eventos mais simples aos mais complexos como, por exemplo, a sofisticada condução de duas linhas melódicas simultaneamente (como nos *Tipos 1, 3 e 5*). Destacamos a tendência da cantora de parear *crescendi* com fraseados ascendentes (como nos *Tipos 5 e 7*) e *decrescendi* com fraseados descendentes (como nos *Tipos 2, 3, 9, 10 e 11*), inclusive combinando-os, como no caso de contornos melódicos em arco (*Tipo 4*). A notável clareza e musicalidade que tornou Bartoli mundialmente conhecida pela realização de coloraturas pode ser explicada, em boa medida, pela utilização planejada e uniforme da articulação *martellata* com pouca ou nenhuma soproisidade na coluna de ar. Com esta estratégia, ela consegue um envelope sonoro em forma de cunha, seguido de uma ligeira pausa de separação entre as notas, bastante visível nos espectrogramas (*Tipos 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10 e 11*). Mas Bartoli também recorre à articulação em *legato* para fins expressivos, como nas notas agrupadas duas-a-duas gerando o efeito de *notes inégales* (*Tipo 6*) ou para facilitar e aliviar a realização de saltos seguidos envolvendo registros contrastantes (*Tipo 1*). Ao mesmo tempo, quando necessário, especialmente

nas finalizações de frase em notas com valores rítmicos maiores, ela recorre ao *vibrato* tradicionalmente utilizado na música antiga como ornamento pontual, e não contínuo.

Uma estratégia de Bartoli que contribui para a excelência e clareza com que comunica o texto musical nas coloraturas é uma realização não literal dos valores rítmicos anotados por Vivaldi, geralmente deixando as notas mais curtas do que seus valores teóricos e as pausas mais longas do que seus valores teóricos. Isso ocorre, por exemplo, na junção dos *Tipos 4 e 5* com o objetivo de aliviar as pregas vocais, ainda que muito rapidamente, e facilitar o início da próxima coloratura. Mas a realização rítmica não literal também ocorre na performance de Cecilia Bartoli para valorizar elementos musicais, como os efeitos de *note inégale* (*Tipo 6*), de anacruse (*Tipo 6*) e de bordaduras (*Tipo 9 e Tipo 10*).

Os espectrogramas revelaram também possíveis estratégias de Bartoli, em tempo real, para evitar ou corrigir erros ao longo da performance. Nas coloraturas *Tipos 3 e 5*, por exemplo, ela parece buscar uma diminuição do custo energético muscular envolvido no salto da voz após permanecer estacionada em uma nota mais grave. Já na coloratura *Tipo 11*, ao vocalizar somente 7 semicolcheias ao invés de 8 (visível no espectrograma), um erro de performance que ocorreu provavelmente devido ao salto de 5ª justa que as precede, ela consegue retomar o contorno melódico original com grande agilidade e elegância. Se as expressões faciais de Cecilia Bartoli comunicam toda a apreensão e desafio que Vivaldi impõe sobre qualquer cantor (veja suas expressões nas fotos 1 e 2 da Figura 13), a prática deliberada, o planejamento na construção da performance e as estratégias da cantora para lidar com as raras imperfeições e percalços da apresentação ao vivo asseguram a expressão de alegria do sucesso (foto 3 da Figura 13) que a tornam uma referência mundial em coloratura.

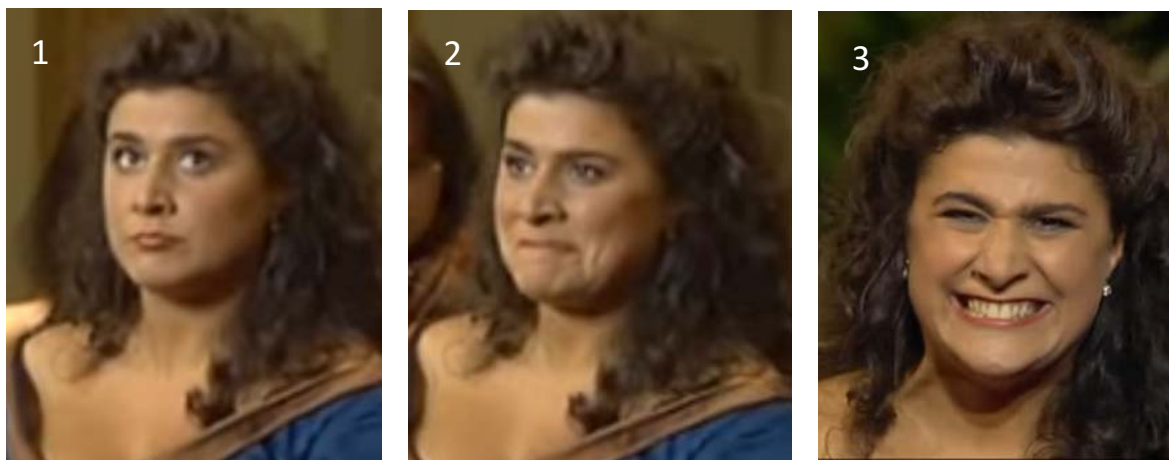


Figura 13: Expressões faciais de Cecilia Bartoli comunicando apreensão, desafio e alegria do sucesso na realização das coloraturas na ária *Agitata da due venti* de Antonio Vivaldi.

Referências de texto

1. BARTOLI, C. (2016) **Cecilia Bartoli Online: Biography**. Disponível em: <<http://ceciliabartolionline.com/biography/>>. Acesso em: 02 nov. 2016.
2. BATTAGLIA, E. (1990) Lezione VII: Introduzione alle volate. In: VACCAJ, N. (1990) **Metodo pratico di Canto: contralto o basso**. Revisão crítico-técnica de Elio Battaglia. Milano: Ricordi.
3. BERTSCH, M. A. (2013) **Tonguing on brass instruments: tempo and endurance**. In: Anais do International Symposium on Performance Science. Ed. por Aaron Williamon e Werner Goebel. Viena: Institute of Music Acoustics/University of Music and Performing Arts (Viena) e Royal College of Music (Londres). August, 28-31, 2013, p. 295-300. Disponível em: <http://www.performancescience.org/ISPS2013/Proceedings/ISPS2013_Proceedings.pdf> Acesso em: 25 jan. 2017.
4. BORÉM, F. (2014) **Por uma análise da performance em vídeos de música, um “Mapa Visual de Performance” (MVP) e uma “Edição de Performance Audiovisual” (EPA)**. In: Anais do 1º Congresso da TeMA. Org. por Marcos da Silva Sampaio. Salvador: UFBA. p.100-108.
5. BORÉM, Fausto (2016). *MaPA e EdiPA: duas ferramentas analíticas para as relações texto-música-imagem em vídeos de música*. **Musica Theorica**. Salvador: TeMA. p.1-36.

6. BROWN, O. L. (1996) **Discover your voice: how to develop healthy voice habits**. San Diego: Singular publishing group.
7. CRUZ, T. L. B. (2006) **Estudo dos ajustes laríngeos e supralaríngeos no canto dos contratenores: dados fibronasolaringoscópicos, vídeo-radioscópicos, eletroglotográficos e acústicos**. 127 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
8. GARCÍA, M. P. R. (1924) **Treatise on the art of singing: A compendious method of instruction, with examples and exercises for the cultivation of the voice**. Editado por Albert García. London: Leonard & Co.
9. HOOK, S. (2005) **Vocal agility in the male adolescent changing voice**. 142 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculty of the Graduate School, University of Missouri, Columbia.
10. LAMPERTI, F. (1916) **The art of singing**. Tradução de J. C. Griffith. New York: G. Schirmer (original de 1864).
11. LEHMANN, L. (1984) **Aprenda a cantar**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Editora Tecnoprint S. A.
12. LYONS J., HANSEN S., HURDING S. AND ELLIOTT D. (2006) Optimizing rapid aiming behavior: movement kinematics depend on the cost of corrective modifications. **Experimental Brain Research**, n.174. p.95-100.
13. MILLER, R. (1996) **The structure of singing: system and art in vocal technique**. New York: Schirmer Books.
14. NEGRU, S. D. (2012) Particular aspects of the coloratura vocal technique. **International Journal of Human Voice**, v. 1, n. 1, p. 97-107.
15. PACHECO, A. J. V. (2004) **Mudanças na prática da escola italiana de canto: uma análise dos tratados de canto de Píer Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. García**. 2004. 327 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
16. PEREIRA, D. A. (2017) **Coloratura vocal: uma investigação dos aspectos fisiológicos, técnico-musicais e de expressividade corporal no canto erudito**. Belo Horizonte: UFMG (Projeto de Doutorado).
17. ROBERTS, W. R.; ELLIOTT D.; LYONS J. L.; HAYES S. J.; BENNETT S. J. (2016) Common vs. independent limb control in sequential vertical aiming: The cost of potential errors during extensions and reversals. **Acta Psychologica**, n.163. p.27-37.
18. STARK, J. (1999) **Bel Canto: a history of Vocal Pedagogy**. Toronto: University of Toronto Press.

19. TARUSKIN, R. (2010) The London Bach. In: TARUSKIN, R. **Oxford History of Western Music**. v.2. p.1-10. Oxford: Oxford University Press. Disponível em: <www.oxfordwesternmusic.com> Acesso em: 15 jan. 2017.

20. TUTTLE, R. (2007) **Antonio Vivaldi: Griselda, RV 718**. Disponível em: <<http://www.classical.net/music/recs/reviews/n/nai30419a.php>>. Acesso em: 01 nov. 2016.

Referência de partitura

1. VIVALDI, A.; GOLDONI, C. (2015) **Agitata da due venti** (ária). 1 partitura (8 p.). Canto e piano. Disponível em: <<http://www.easyopera.com/wp-content/uploads/2015/02/Agitata-da-due-venti-Hard.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2016.

Referências de vídeo

1. BARTOLI, C. (2000) **VIVA Vivaldi! Arias & Concertos**. Direção de Brian Large. Produção de Colin Wilson. Intérpretes: Cecilia Bartoli; Il Giardino Armonico; Giovanni Antonini. Paris: Céleste Productions. 1DVD (106'), son., color.

2. BARTOLI, C. (2002). **Live in Italy**. Direção de Brian Large. Produção de Judy Flannery. Intérpretes: Cecilia Bartoli; Jean-Yves Thibaudet ; Sonatori de la Gioiosa Marca. Vicenza: Decca Records. 1DVD (114'), son., color.

3. BARTOLI, C. (2008) **Cecilia Bartoli Agitata da due venti Vivaldi**. Cecilia Bartoli (*mezzo* soprano); Sonatori de la Gioiosa Marca (orquestra), Antonio Vivaldi (compositor), Brian Large (Diretor de vídeo). Vídeo de 7 minutos e 34 segundos postado por Guillermo Salgado em 29 de junho, 2008. Extraído do DVD Live in Italy. Vicenza: Decca Records, 2002. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=rISjBG0tHhs> Acesso em: 19 jan. 2017.

4. BARTOLI, C. (2009) **Agitata da due venti from La Griselda**. Cecilia Bartoli (*mezzo* soprano), Il Giardino Armonico (orquestra), Giovanni Antonini (regência), Antonio Vivaldi (compositor), Brian Large (Diretor de vídeo). Vídeo de 6 minutos e 14 segundos postado por Xeniamusic em 13 de janeiro, 2009. Extraído do DVD Viva Vivaldi! Arias & Concertos. Paris: Céleste Productions, 2000. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=rppj4LyucSw> Acesso em: 19 jan. 2017.

5. CABALLÉ, M. (2012) **Montserrat Caballé - Agitata da Due Venti**. Montserrat Caballé (soprano), Miguel Zannetti (piano), Antonio Vivaldi (compositor), Max Sieber e Juri Bogatyrenko (Diretores de vídeo). Vídeo de 3 minutos e 30 segundos postado por sev9797 em 22 de março, 2012. Extraído do DVD José Carreras Collection – José Carreras and Montserrat Caballé. Moscow: Arthaus Musik, 1989. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=et40-fjcb3M>> Acesso em: 27 jan. 2017.

6. KIM, K. J. (2011) **Kimchilia Bartoli - "Agitata da due venti" [Cecilia Bartoli parody]**. Kangmin Justin Kim (contratenor), Lichald Bordley (piano), Antonio Vivaldi (compositor). Vídeo de 5 minutos e 31 segundos postado por Jkimisyellow em 23 de maio, 2011. In: www.youtube.com/watch?v=vdQU-N8b3HA. Acesso em 19 de janeiro, 2017.

7. KIM, K. J. (2015) **Kangmin Justin Kim (aka Kimchilia Bartoli) Agitata da due venti (Vivaldi)**. Kangmin Justin Kim (contratenor), Marc Minkowski (maestro), Les Musiciens du Louvre Grenoble (Orquestra), Antonio Vivaldi (compositor). Vídeo de 5 minutos e 51 segundos postado por Helmut Fischer em 8 de janeiro, 2015. In: www.youtube.com/watch?v=mx6aUZg6e48. Acesso em 19 de janeiro, 2017.

Referências de áudio

1. BARTOLI, C. (1998) **Live in Italy**. Decca Classics, c.1998. 1CD (76 min.). DDD.
2. BARTOLI, C. (1999) **The Vivaldi álbum opera arias**. Decca Classics, c.1999. 1 CD (66 min.), DDD.

Notas sobre os autores

Diego de Almeida Pereira é mestre em Música pela UFMG, bacharel em Música com habilitação em Canto pela UEMG e bacharel em Fonoaudiologia pela FUMEC. Já participou de masterclasses com Maria Cristina Kier, Adriana Fernandez, Marília Vargas, Rodrigo Del Pozo, Vincent Dumestre, Dominique Visse, Giuseppe Zambom, Sávio Sperandio e Carolina Faria. Foi integrante do elenco da ópera *La descente d'Orphée aux enfers* de Marc-Antoine Charpentier e do madrigal do *Concerto Spirituale a Grand Choeur*, ambos sob a direção de Nicolau de Figueiredo. Participou como solista das óperas *L'incoronazione di Poppea* de Claudio Monteverdi e *Dido and Aeneas* de Henry Purcell com a direção de Marcio da Silva, e da ópera *The old maid and the thief* de Gian Carlo Menotti pela Cia Mineira de Ópera. Integrou o coral Ars Nova da UFMG como coralista, chefe de naipe dos contraltos e regente assistente entre os anos de 2013 e 2016. Atualmente é professor de educação superior na área de Canto na Escola de Música da UEMG.

Fausto Borém é Professor Titular da UFMG, onde criou o Mestrado em Música e a revista *Per Musi* (Qualis A1 na CAPES e indexada no SciELO). Como solista no contrabaixo, tem representado o Brasil nos principais eventos internacionais do instrumento desde a década de 1990 (Berlim, Paris, Londres, Edimburgo, Avignon e as principais universidades de música nos EUA), nos quais apresenta suas composições, arranjos e transcrições. É pesquisador do CNPq desde 1994 e coordena os grupos de pesquisa multidisciplinares *ECAPMUS* (Estudos em Comportamento e Aprendizagem Motora na Performance Musical) e *PPPMUS* (Pérolas e Pepinos da Performance Musical), tendo publicado dezenas de artigos sobre práticas de performance das músicas erudita e popular. Acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori,

Menahen Pressler, Yoel Levi, Fábio Mechetti e Arnaldo Cohen e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa, Túlio Mourão e Paula Fernandes.

No campo da música antiga, publicou diversos artigos, foi professor e recitalista do Festival Internacional de Música Antiga e Música Colonial Brasileira de Juiz de Fora (2005 a 2008, 2015) e foi contrabaixista em 5 CDs com a Orquestra Barroca do Festival Internacional de Juiz de Fora (2005 a 2009; incluindo o Prêmio Diapason D'or do Brasil), que incluem sinfonias de W. A. Mozart e J. Haydn, Suites de Bach e a *Sinfonia a Grand Orchestra* de S. Neukomm. Restaurou e publicou as lições do método de contrabaixo e as modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). Foi o contrabaixista do 4º CD da Orquestra Barroca do Amazonas (2016).

***A Casinha Pequena*: aspectos dialógico-discursivos de um gênero em movimento**

***“A Casinha Pequena”*: dialogical discursive aspects of a genre in motion**

Celina Garcia Delmonaco

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

celinatarrago@gmail.com

Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

lumontecastro@hotmail.com

Resumo: Propõe-se neste trabalho uma reflexão acerca do processo de enunciação da canção *A Casinha Pequena*, obra cujas origens e evolução no contexto musical brasileiro a situam como um gênero de classificação variável, instalando-se entre o popular e o erudito, e cuja permanência nos repertórios artísticos mais variados ultrapassa os 100 anos. Considerando o conceito de enunciado proposto por Mikhail Bakhtin, analisa-se como *A Casinha Pequena*, a princípio gênero discursivo secundário originado do dialogismo entre a fala cotidiana da esfera prosaica e a música pertencente à esfera artística, se constituiu dialogicamente ao longo do século XX. Perscrutamos que agências dentre os processos de produção/transmissão discursiva e amplificação midiática, características da obra, em associação às suas distintas interpretações, possibilitaram sua fluência entre o popular e o erudito, até se estabelecer, por meio de harmonizações de Ernani Braga e Radamés Gnattali, como uma canção de câmara, exemplificando ainda um eficiente processo de fixação, desde a gravação de seu primeiro fonograma em 1906 até o presente.

Palavras-chave: enunciação e dialogismo na canção; voz na canção brasileira; Mikhail Bakhtin e música.

Abstract: This article proposes a reflection about the process of enunciation of the song *A Casinha pequena*, a work whose origins and evolution in the Brazilian musical context situate it as a variable genre positioned between the popular and the erudite, present in diverse artistic repertoires for more than 100 years. Considering the concept proposed by Mikhail Bakhtin, we have analyzed how *A Casinha pequena*, a secondary discursive genre originated by the dialogism between the daily speech of the prosaic sphere and the music belonging to the artistic sphere, was dialogically constituted throughout the twentieth century. We investigated which agencies of the processes of discursive production/transmission and media amplification, characteristics of the genre, in association with the different interpretations, allowed their fluency between popular and erudite to be established by means of arrangements of Ernani Braga and Radamés Gnattali as an art song, exemplifying from its first phonogram in 1906 until now a fixation process.

Keywords: enunciation and dialogism in songs, voice in Brazilian songs; Mikhail Bakhtin and music.

1- Uma breve notícia sobre *A Casinha Pequena*

Da pesquisa de repertório para a montagem de um recital com canções de câmara do compositor Ernani Braga, em foco em nossas pesquisas, surgiu o interesse pela

DELMONACO, Celina Garcia; DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva (2017). *A Casinha Pequena*: aspectos dialógico-discursivos de um gênero em movimento. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra. **Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.63-78.

interpretação de *A Casinha Pequena*, harmonização para canto e piano publicada em 1927, sobre conhecida melodia popular brasileira. Deparamo-nos também nesta pesquisa com a harmonização da mesma melodia feita por Radamés Gnattali. Braga dedicou sua harmonização à cantora lírica Vera Janacopolus, encontrando-se em duas versões impressas: da Casa Mozart, 1927, RJ, em *Ré menor*, segundo a interpretação da cantora (Figura 1), e da Ricordi Brasileira/SP em *Mi menor* (Figura 2).

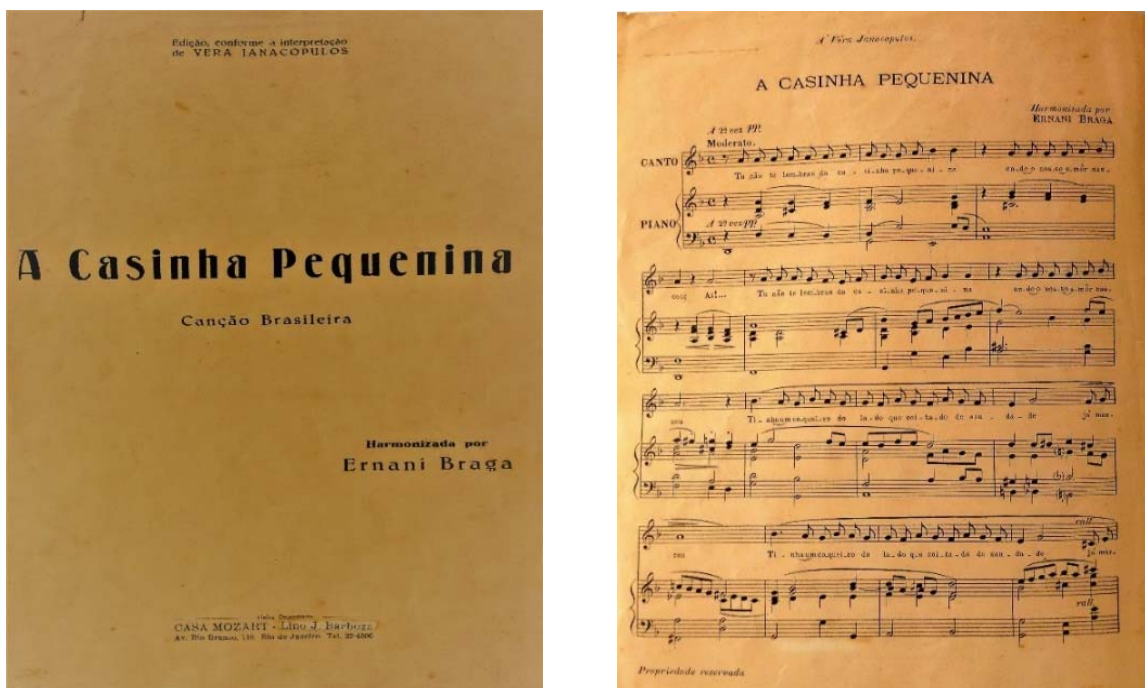


Figura 1: Capa e página inicial de *A Casinha Pequena* e harmonização de Ernani Braga, de 1927.



Figura 2: Trecho inicial de *A Casinha Pequena*, harmonização de Ernani Braga, edição sem data.

A harmonização feita por Radamés Gnattali foi editada pela Irmãos Vitali S/A, RJ, em 1940, escrita em *Mi menor*, como registra a Figura 3.

A casinha pequenina
CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA

Moderato (♩ = 76)

Arranjo de RADAMÉS GNATTALI
(1940)

PIANO

Tu não te lembra da ca - sinha pe - que - ni - na onde nos sa - mos; Ai...

Tu não te lembra da ca - sinha pe - que - ni - na onde nos sa - mos; Ai...

Tu não te lembra da ca - sinha pe - que - ni - na onde nos sa - mos; Ai...

© Copyright 1940 by Irmãos Vitali S/A, Inc. e Com. - São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil.
Todos os direitos autorais reservados para todas as partes - All rights reserved. 1980 c.

Figura 3: Página inicial de *A Casinha Pequeninina*, harmonização de Radamés Gnattali, de 1940.

SEVERIANO e MELLO (2006, p.27) descrevem *A Casinha Pequeninina* como modinha de autor desconhecido, muito interpretada entre os anos 1906 e 1910 e gravada por Mário Pinheiro em 1906. Os autores referenciam a pesquisa de Vicente Sales que atribuiu sua autoria a Bernardino Belém de Souza, carteiro e pianista de navios da rota Belém-Manaus, onde divulgava suas composições. Outra possível autoria, segundo Severiano e Mello, seria a dos atores Leopoldo Fróes e Pedro Augustos, autores este da letra e aquele da melodia, que teriam sido escritas em 1902, segundo a biógrafa Íris Fróes. Estabelece-se assim a dúvida quanto à autoria. Note-se que nas harmonizações de Braga e Gnattali a melodia é subentendida pelos compositores como sendo de autor anônimo. Braga atribui ao texto e à melodia o estatuto de “versos populares” e Gnattali indica em sua edição “canção popular brasileira”, sem especificar autoria.

Mário de Andrade publicou em 1931 uma coletânea de modinhas imperiais precedida de breve estudo introdutório sobre o tema e, dez anos mais tarde, no artigo "O desnivelamento da modinha", retomou uma das principais questões que o tópico lhe inspirara, referindo-se justamente à feição híbrida do gênero: de origem semiculta burguesa, ele teria se popularizado, configurando uma situação excepcional no padrão das relações entre "alta e baixa" culturas. Seria um caso raríssimo de "desnivelamento estético", isto é, derivação popular de uma forma erudita. A modinha "jamais chegou a ser naturalmente inculta e analfabeta" e "jamais conseguiu [...] aqueles caracteres de formulário construtivo, de tradicionalização, de inconsciência e anonimato da coisa folclórica" (ANDRADE, 1963, p.344). Essa feição híbrida às vezes lhe suscitaria certa negatividade do juízo, incomodado por essa forma "semiculta", "nem popular nem erudita", incapaz de identificar-se e de ter uma "funcionalidade decisória" (ANDRADE, 1965: 25). Se considerarmos *A Casinha Pequena* como uma modinha, assim como Mário Pinheiro, poderíamos identificá-la, segundo a perspectiva de Mário de Andrade (1931), como um gênero híbrido. Entretanto, passado quase um século de suas ponderações, diferentemente de outras modinhas e à semelhança de algumas canções brasileiras específicas de variados estilos, eruditas ou populares, *A Casinha Pequena* não apenas se estabeleceu como um gênero híbrido e fluente entre diferentes contextos, mas notabiliza-se por sua permanência, ou seja, mantém-se e renovada no repertório musical brasileiro, alternando mesmo sua tipologia que classificaríamos como subgêneros.

A pesquisa acerca desta melodia revelou-nos um número surpreendentemente elevado de versões, não apenas realizadas no passado, mas na contemporaneidade, superando a casa de uma centena, contabilizando-se gravações fonográficas realizadas a partir de releituras por variados intérpretes e segundo propostas de compositores populares e eruditos em harmonizações e/ou arranjos para voz e violão, voz e piano, voz e cordas, coro, banda etc. Como intérpretes vocais de formação clássica, nos deparamos com alguns questionamentos surgidos frente a este expressivo número de leituras e à inevitável comparação entre as versões harmonizadas de que dispúnhamos.

Tais dados suscitaram a hipótese de que uma melodia como *A Casinha Pequena*, com origem popular e sujeita a múltiplas releituras, aí incluídas harmonizações feitas por compositores de formação erudita, configuraria exemplarmente um gênero especial com seus subgêneros, em trânsito permanente entre os contextos erudito e popular, não apenas com notável fluência e ampla receptividade, mas por um considerável e ininterrupto período de tempo. Não se configuraria somente como um gênero híbrido, mas teria adquirido, ao longo dos anos, características transformadoras, provenientes de sua própria interpretação, contextualização e relação com processos midiáticos. Mas que elementos teriam contribuído efetivamente para a pervivência desta canção? Como teria interferido o intérprete neste processo de fluência e pervivência e em que tipologias se inseriria esta obra e suas harmonizações?

Na avaliação da transitoriedade de *A Casinha Pequena*, valemo-nos do auxílio de pressupostos do dialogismo propostos pelo pensador russo Mikhail Bakhtin e desenvolvidos por estudiosos do discurso como Dominique Maingueneau, além de aspectos da teoria da performance de Paul Zumthor e do conceito de canção das mídias desenvolvido por Heloísa Valente. Sob o ponto de vista dialógico, levando em conta as relações entre obra e contexto interpretativo, dirigimos o foco deste artigo para a formação do processo enunciativo da obra com avaliação da contribuição do intérprete e da mídia na fixação desta melodia popular na memória coletiva e no imaginário de compositores, intérpretes e ouvintes, fatores que a teriam conduzido às mais diversas roupagens harmônicas, tímbricas e performáticas, e a conduzido a uma exitosa viagem pelos mais diversos contextos, vozes e épocas.

2 – Sobre o dialogismo discursivo

Com uma filosofia baseada na liberdade assentada na natureza dialógica da linguagem e da sociedade, num dialogismo que se realiza por meio do jogo de valores condicionado a possibilidades políticas e sociais, Bakhtin encontra o significado da linguagem no social. Para ele, “a voz de cada um pode significar, mas somente com outros – às vezes em coro, mas na maioria das vezes em diálogo” (BAKHTIN, 2003, p.296). Postulou ainda que “[...] todo enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo”, o que

justifica e torna compreensível a criação e uso de signos linguísticos, uma vez que “nossas palavras já vêm envoltas em muitas camadas contextuais sedimentadas pelas numerosas intralinguagens e valores sociais, cuja soma constitui a linguagem estabelecida dentro de cada sistema cultural” e que, para compreendermos seu pensamento, é necessário pressupor certo horizonte social estabelecido que determine a criação ideológica do grupo social e da época a que pertencemos.

As teorias do Círculo de Bakhtin relacionadas à análise do discurso nos conduzem também, ora por via das leituras de Dominique Maingueneau, à compreensão do processo de enunciação como pivô da relação entre a língua e o mundo, e conseqüentemente à descoberta, no caso do discurso promovido pela canção *A Casinha Pequenina*, de um complexo e rico sistema enunciativo. Este sistema teria como característica principal o sincretismo entre os textos verbal e musical, mas, sobretudo, se notabilizaria por integrar elementos enunciativos relacionados ao contexto, os quais recompõem e reintegram elementos musicais, renovando ou recontextualizando continuamente o discurso, como veremos.

No enunciado de uma canção, os elementos do texto verbal são responsáveis pelo estabelecimento de coordenadas enunciativas de pessoa, tempo e espaço, sendo o “aqui” e o “agora” respectivamente o “lugar” e o “tempo” do “eu”. A letra da canção apresenta assim um conteúdo semântico mais perceptível, mais próximo do que se chamaria real. O processo de enunciação se realiza em sucessão temporal e pressupõe uma relação entre o “eu” instaurado no enunciado pelo próprio ato de dizer e um enunciatário “tu”, a quem se dirige. A instauração de um enunciador inaugura um discurso.

Em *A Casinha Pequenina*, o “eu”, em princípio um “eu lírico”, aparentemente em um enunciado monológico, se dirige ao “tu”, interlocutor subentendido. Podem ambos, contudo, representar vozes em diálogo, mas vozes de um coro composto por amplos grupos de enunciadores e interlocutores: os primeiros, daqueles que amaram e foram iludidos; os segundos, daqueles que amaram e partiram. O diálogo entre o eu enunciador e o tu interlocutor se estabelece por meio de vozes enunciativas plurais, irmanadas pela adversidade amorosa, também plural. O

enunciado da canção se revela, em primeira instância, na pluralidade de vozes em diálogo, e possivelmente, na atemporalidade dos sentimentos expressos, que possibilitaram tal diálogo ao longo dos anos. Contudo, a dimensão musical do sistema enunciativo da obra aponta para novas e complexas relações dialógicas, relacionadas não apenas ao texto musical em suas relações com o texto literário, mas conectadas aos contextos de inserção da obra, envolvendo intérpretes, públicos, interpretações e mídias.

2.1–Mecanismos de enunciação da canção: da relação texto-lugar, do gênero e do *éthos*

De acordo com Bakhtin, pode-se entender o enunciado como um elo entre um enunciado anterior e um posterior, o elo que liga os discursos. Assim compreendemos a enunciação não apenas como o ato de enunciar, mas como um processo de transformação do enunciatário (que recebeu um enunciado) em enunciador (que produziu outro enunciado), alimentando assim a cadeia produtiva do discurso. BAKHTIN (2003, p.262) afirma que “cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciado, que denominaremos gêneros do discurso”. E completa: “Cada gênero do discurso em cada campo da comunicação discursiva tem a sua concepção típica de destinatário que o determina como gênero” (Bakhtin, 2003, p.301).

MAINGUENEAU (1995, p.7), na esteira do pensador russo, avança com a proposição de uma análise do discurso que leve em consideração a relação texto-lugar social dos mecanismos discursivos. Para Maingueneau, o lugar social em que o gênero circula pode determiná-lo e as diferentes tipologias do discurso devem dar conta de inscrevê-lo nas esferas da comunicação.

A canção é um gênero discursivo em que a fala, proveniente da esfera discursiva prosaica, relaciona-se com a melodia, um elemento musical, a fim de inserir-se, então, na esfera artística da comunicação onde o enunciador explora os recursos estilísticos da língua e da música. Maingueneau propõe três cenas de enunciação: a englobante (o tipo de discurso vinculado ao enunciado, no caso da canção, o

discurso artístico-musical), a genérica (determinada pelo gênero discursivo vinculado ao enunciado, o enunciador como cancionista canta para o enunciatário, ouvinte) e a cenografia (situação de enunciação criada pelo enunciador para legitimar sua fala). No caso da canção, o cancionista transmite um discurso baseada nas relações entre a cena genérica e a cenografia em que as determinações do gênero devem ser respeitadas, porém mantendo-se a liberdade na escolha das cenografias.

O conceito de *éthos* advém da retórica grega e compreende um modo de dizer que remete a um modo de ser entendido, e esse modo de dizer é representado pelo estilo do enunciador, a marca de cada orador. Por se tratar de uma dimensão da cenografia, o *éthos* se estabelece de acordo com as propriedades discursivas que a constituem. Compreendemos que na canção, o *éthos* do enunciador pode ser apreendido pela seleção, relação e organização dos elementos linguísticos e melódicos. Dessa forma, o *éthos* inerente da canção é estabelecido na região do núcleo genérico, pois ali são determinadas as coerções que devem ser obedecidas pelo enunciador, orientado pelo princípio da identidade. O estilo na canção *A Casinha Pequena*, seu *éthos*, deve ser obrigatoriamente musical, poético, artístico e criativo, validando sua enunciação. Para a elaboração interpretativa do *éthos* de *A Casinha Pequena*, servimo-nos do conceito teórico de Maingueneau, apresentado por CARETTA (2009, p.52-62), de *éthos* inerente, exigido pelo gênero e proveniente da cena genérica, de *éthos* assumido, possibilitado pelo gênero e adotado pelo enunciador, e de *cenografia*, com a finalidade de demonstrar como a cena genérica e a *cenografia* concorrem para a constituição do *éthos assumido* e nos auxilia na reflexão sobre a construção do *éthos* enunciador da canção *A Casinha Pequena*:

O enunciador deve legitimar seu dizer: em seu discurso, ele se atribui uma posição institucional e marca sua relação a um saber. No entanto, ele não se manifesta somente como um papel e um estatuto, ele se deixa apreender também como uma voz e um corpo. O *éthos* se traduz também no tom, que se relaciona tanto ao escrito quanto ao falado, e que se apóia em uma dupla figura do enunciador, aquela de um caráter e de uma corporalidade (Charaudeau; Maingueneau, 2004, p.220).

Na canção, a legitimação do discurso relaciona-se não apenas aos enunciados textuais, como já afirmamos anteriormente, mas a saberes dos agentes

enunciadores, intérpretes, compositores e arranjadores, em diálogo com as especificações do próprio gênero canção e com a cenografia do contexto de cada agente, manifestando-se o *éthos* por vozes, tons, corporeidades. Também neste sentido, DOMENICI (2012, p.171-172) refere-se à importância do intérprete na pervivência de uma obra. Apóia-se na teoria de Bakhtin, quando diz, com base no pensamento dialógico, que saber quem pergunta, de onde e como pergunta, é tão importante quanto saber o que está sendo perguntado, pois a voz que pergunta e a voz que responde estão sempre localizadas em um ponto da dimensão espaço/temporal e sempre expressam avaliações sociais (o aspecto axiológico da voz) e afetivas (o aspecto voluntarioso e emocional da voz) através da entoação. E a entoação como elemento essencialmente acústico da linguagem representa para Bakhtin “a mais pura e a mais imediata expressão de avaliação” (BAKHTIN apud DAHLET In: BRAIT, 2005, p. 251), sendo aquilo que identifica a voz de quem fala. Para DAHLET,

A entoação é um lugar de memória e lugar de encontro [...] Lugar de memória acústica e social, pois tanto o autor quanto o leitor estão totalmente impregnados de entonações, desde a mais tenra infância, e a entoação depositada no texto constitui-se da sedimentação dessas diversas entonações, ao mesmo tempo em que reflete o grupo social ao qual pertencem. Lugar de encontro, pois a entoação é o resultado, além do objeto do enunciado, do cruzamento de sua entoação respectiva (DAHLET In: BRAIT, 2008, p. 251).

Para o entendimento deste processo, é necessário compreendermos que as músicas se fixam na memória de uma comunidade local ou global devido às suas relações simbólicas. Uma característica importante a se considerar é o hibridismo de gêneros musicais que surge a partir da difusão das gravações e dos meios de criação pensados para as mídias, sendo uma consequência da cultura midiática. Gêneros se fundem e formam outros, obras sofrem adaptações, culturas viajam por meio dessas transformações e passam por apropriações diversas, criando subculturas e construindo um imaginário coletivo. Esse aspecto, a *movência* (ZUMTHOR, 2014 in VALENTE, 2016, p.1), é um fenômeno marcante na cultura musical brasileira abordado nos estudos das canções tradicionais e seus nomadismos presentes no Brasil. VALENTE In AGUIAR (2010, p.1-4) afirma que “Há músicas que insistem em não morrer...”, e que “[...] a canção é o gênero musical mais presente nas mídias, e que sua presença é crescente.”

Valente afirma ainda que, desde o disco de cera e do gramofone, da vitrola tocando discos de vinil de 33, 45 e 78 rotações, da fita magnética, CD, DVD ou MP3, mudaram as mídias, mas algumas canções, apesar de antigas, permanecem e se encaixam em um conceito a que denomina “canção das mídias”. A canção das mídias seria em princípio aquela caracterizada como uma música popular urbana. Mas a pervivência das canções pode ocorrer também devido a um traço que VALENTE (2011, p.1-14) denomina “autoridade da performance”, que ocorre quando intérpretes, compositores e letristas adquirem notoriedade com um sucesso musical de vendas e essa combinação de intérprete/canção favorece a presença da obra na paisagem sonora. É nessa categoria que a autora enquadra canções como *Emoções*, de Roberto e Erasmo Carlos ou *Carinhoso*, de Pixinguinha, na voz de Elis Regina, obras marcadas pelas vozes que as interpretaram.

Portanto, investigar o papel das vozes dos cantores, tal como foram e são fonofixadas nos discos, fitas magnéticas e outros suportes tecnológicos e as maneiras pelas quais acabaram por constituir tramas da memória social, de modo muito particular, pode auxiliar na compreensão da configuração dialógico-discursiva de obras como *A Casinha Pequena*. A teoria sobre a *performance*, desenvolvida por Paul ZUMTHOR (1997) nos auxilia também nessa investigação, de vez que todos os quadrantes do eixo comunicacional se fazem presentes e têm função específica e ativa. A *performance* é resultante do trabalho do emissor da mensagem, mas também do emissor e dos meios de transmissão, incluindo espaço, tecnologia e a atuação de profissionais que trabalhavam para os estúdios de rádio e gravadoras arranjando estas obras e adaptando-as. Estes contribuíram para a formação de uma estética, com elementos constituintes como o arranjo e a instrumentação, denotando escolhas estéticas do compositor, seleções feitas por uma comunidade (os próprios ouvintes, os profissionais das gravadoras), um gosto estético culturalmente estabelecido, mediante critérios variáveis segundo a época em que eram feitas as gravações e seus propósitos.

As diferentes vozes que marcaram a constituição discursiva de *A Casinha Pequena* permitem múltiplas relações em um âmbito diversificado e amplo de interlocutores, ou seja, de coros diferentes. Ora, lembremo-nos de que *A Casinha*

Pequenina, a modinha, foi uma canção popular bastante interpretada no início do século XX, tendo sua primeira gravação fonográfica ocorrido em 1906, época em que esta importante tecnologia era introduzida no Brasil. Por outro lado, a harmonização de Braga para a melodia, feita em 1927 para a clássica formação canto e piano, seguiu pressupostos da escrita romântica europeia do *Lied* e da *Mélo die française*, herdeira direta de estilos e linguagens composicionais de finais do século XIX/início do séc. XX. Esse trabalho, como é assinalado na própria partitura (ver Figura 1) em observação pouco frequente em edições de canções, foi realizado segundo as diretrizes interpretativas de Vera Janacopolus, uma das mais conhecidas e atuantes cantoras líricas do período, cuja notoriedade à época pode ser avaliada por sua ampla atuação na Europa e nas principais óperas realizadas no Brasil. Ernani Braga, que trabalhou no rádio entre os anos 30 e 40, pôde assistir à difusão radiofônica de sua *A Casinha Pequenina*, assim como da canção de câmara nacional de modo geral.

A harmonização de Radamés Gnattali de *A Casinha Pequenina*, por sua vez, propôs para a mesma melodia e mesmo instrumento acompanhador - o piano -, uma figuração harmônica também de caráter tonal, porém segundo uma linguagem aproximada daquela empregada em obras musicais divulgadas pelo cinema hollywoodiano, marcando a época de ouro de gêneros musicais associados às películas cinematográficas norte-americanas assistidas no Brasil. Radamés Gnattali, igualmente compositor de formação erudita, dedicou, de modo ainda mais intenso que Ernani Braga, grande parte de sua vida ao trabalho no rádio, atuando como maestro de orquestras e arranjador, mantendo-se fortemente ligado a esta mídia de grande penetração na sociedade brasileira nas décadas de 30 a 50 do séc. XX. Também em diálogo com o trabalho de Braga quanto à escolha textual, a harmonização de Gnattali empregou os mesmos versos daquela versão, considerando-se que o texto original empregado em outras versões arranjadas apresentava número maior de estrofes e até mesmo palavras diferentes em alguns versos, como se lê a seguir.

Registro fonográfico: "*A Casinha Pequenina*"- cantor Mário Pinheiro - 1906 - Gravadora Odeon, 40472 (SEVERIANO E MELLO, 2006, p. 31)

*Tu não te lembras da casinha pequenina,
Onde nasceu nosso amor, ai!
Tu não te lembras da casinha pequenina
Onde nasceu nosso amor.*

*Tinha um coqueiro do lado,
Que coitado de saudades já murchou.
Tinha um coqueiro do lado,
Que coitado de saudades já murchou.*

*Tu não te lembras dos passeios bem distantes,
Em que íamos gozar, ai!
Tu não te lembras dos passeios bem distantes,
Em que íamos gozar.*

*Pareciam dois pombinhos
A procurar nossos ninhos a arrulhar.
Pareciam dois pombinhos
A procurar nossos ninhos a arrulhar.*

*Tu não te lembras das montanhas em que andamos,
A falar em amor, ai!
Tu não te lembras das montanhas em que andamos
A falar em amor.*

*Pareciam dois pombinhos
A procurar nossos ninhos e sentir dor.
Saudade do tempo passado
Ai de mim, pobre coitado, já findou.*

*Tu não te lembras da casinha pequenina
Onde o nosso amor nasceu, ai!
Tu não te lembras da casinha pequenina
Onde o nosso amor nasceu.*

*Tinha um coqueiro do lado,
Que coitado de saudades já morreu.
Tinha um coqueiro do lado,
Que coitado de saudades já morreu.*

A Casinha Pequena– cantor Paraguassú– 1929 – segunda versão:

*Tu não te lembras da casinha pequenina,
Onde nosso amor nasceu, ai!
Tu não te lembras da casinha pequenina,
Onde nosso amor nasceu.*

*Tinha um coqueiro do lado,
Que coitado de saudades já morreu.
Tinha um coqueiro do lado,
Que coitado de saudades já morreu.*

*Tu não te lembras, oh morena, da pequena
Casinha onde eu te vi.ai!
Tu não te lembras, oh morena, da pequena
Casinha onde eu te vi.*

*Daquela enorme mangueira, altaneira
Onde cantava o bentevi.
Daquela enorme mangueira, altaneira.
Onde cantava o bentevi.*

*Tu não te lembras das juras e perjuras
Que fizeste com fervor, ai!
Tu não te lembras das juras e perjuras
Que fizeste com fervor.*

*Daquele beijo demorado, prolongado,
Que selou o nosso amor.
Daquele beijo demorado, prolongado,
Que selou o nosso amor.*

Apresentamos, por fim, o recorte da letra empregado nas edições de *A Casinha Pequenina* por Ernani Braga, (Casa Mozart, 1927, RJ e Ricordi Brasileira, s.d., RJ/SP) e Radamés Gnattali (Irmãos Vittali, 1940, RJ):

*Tu não te lembras da casinha pequenina,
Onde o nosso amor nasceu?
Tu não te lembras da casinha pequenina,
Onde o nosso amor nasceu?*

*Tinha um coqueiro do lado,
Que coitado de saudades já morreu.
Tinha um coqueiro do lado
Que coitado de saudades, já morreu.*

*Tu não te lembras das juras, oh perjura,
Que fizeste com fervor?
Tu não te lembras das juras, oh perjura,
Que fizeste com fervor?*

*Daquele beijo demorado, prolongado
Que selou o nosso amor?
Daquele beijo demorado, prolongado
Que selou o nosso amor.*

3-Reflexões finais

Frente às considerações expressas anteriormente e em resposta às indagações que se nos apresentaram no decorrer desta pesquisa, poderíamos avaliar que os elementos que contribuíram efetivamente para a pervivência de *A Casinha Pequenina* não se resumem exclusivamente à sua temática romântica ou à expressividade melódica, mas sobretudo à sua mutabilidade frente aos diferentes contextos e mídias. Como verificamos, à gravação fonográfica de 1906 e à partitura direcionada a uma interpretação lírica (1927) seguiu-se uma harmonização apropriada à difusão radiofônica, ao gosto de um público afeito ao cinema norte-

americano (1940). Ambas as harmonizações, contudo, como registram os programas de concertos e as gravações fonográficas que as tiveram em seu conteúdo, foram interpretadas por cantoras líricas, e, ressaltam-se, nomes representativos na cena lírica nacional, como Bidú Sayão, Germana Bittencourt, Maria Lúcia Godoy, Delora Bueno e Olga Prager Coelho. Uma breve pesquisa sobre gravações realizadas nos últimos 20 anos conduz a gravações de *A Casinha Pequena* nas vozes de cantoras populares como Eliete Negreiros (1996), Fafá de Belém (1998), Diana Pequeno (2001), dentre outras¹.

De nossa experiência com o ensino e com a interpretação da canção de câmara brasileira, associada a uma revisão bibliográfica a este respeito, pudemos avaliar que outras obras estabeleceram, assim como *A Casinha Pequena*, sua pervivência nos repertórios líricos e populares nacionais, e por vezes internacional, graças ao seu potencial de transformação, às releituras a que foram sujeitas, realizadas por intérpretes de diferentes épocas e lugares e sobretudo por sua veiculação em diferentes mídias, diferenciadas ao longo dos anos segundo o desenvolvimento tecnológico.

Finalmente, em resposta à questão referente à definição de uma possível tipologia de gênero musical no qual se inseriria a obra em foco, retomamos Maingueneau: se diferentes tipologias do discurso podem inscrever uma obra nas esferas da comunicação e elaborá-la segundo um gênero discursivo, poderíamos considerar que as configurações assumidas pela canção *A Casinha Pequena* com seus múltiplos enunciados musicais, promovidos por diferentes *éthos* e entoações, diversificadas vozes, arranjos, harmonizações, timbres instrumentais, performances e mídias divulgadoras, a situariam não apenas como um gênero híbrido, mas como um gênero nômade, sujeito à movência de que fala Paul Zumthor, oscilando entre a modinha seresteira, a canção radiofônica, a canção de câmara, a trilha sonora de filmes ou novelas de TV. Se analisadas as harmonizações de Braga e Gnattali sob perspectivas analíticas tradicionalmente

¹ Referências disponíveis em:

<http://immub.org.br/busca-resultado?term=Casinha+pequenina&by=musica&nivel=geral>

direcionadas à canção de câmara, gênero análogo ao *Lied*, seria razoável atribuí-lhes uma sub-tipificação, inserção em um subgênero a que chamaríamos midiático, à maneira que emprega o termo Heloisa Valente, assim como poderiam receber tal classificação outras obras em processo de continuada movência, com as canções *Quem sabe* de Carlos Gomes, *Azulão* de Jayme Ovalle, *Melodia Sentimental* de Heitor Villa-Lobos, *Uirapuru*, de Waldemar Henrique, *Modinha* de Tom Jobim, dentre outras.

Sob nossa perspectiva de intérpretes, cantoras com formação lírica, *A Casinha Pequenina*, assim como outras obras em movência, poderia situar-se como obra pilar ou como peça “coringa” em um repertório de concerto, representando “ponto de inflexão” em uma performance, ou seja, situando-se em ponto de mudança de direção ou na finalização de um discurso performático, como lugar de aproximação ou afastamento de outras obras, gêneros ou estilos musicais, alteração nos modos interpretativos e, sobretudo, de ampliação do diálogo com o público.

Referências

1. AGUIAR, Josélia (2010). **Valente e a canção nômade**. PESQUISA FAPESP, 172, junho de 2010, n 93A *canção das mídias -nº 2006/60786-4*. Coordenadora Heloísa de Araújo Valente – USP.
2. ANDRADE, Mário de (1963). **Música, doce música**. São Paulo, Martins Fontes.
_____ (1965). **Aspectos da Música Brasileira**. São Paulo, Martins Fontes.
3. BAKHTIN, Mikhail (2002). **Questões de Literatura e Estética: A teoria do romance**. 5.ed. São Paulo, Hucitec.
_____ (2003). **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes.
4. BRAIT, Beth (2005) **Estilo**. In: *Bakhtin: Conceitos-Chave*. BRAIT, Beth (Org.). São Paulo: Editora Contexto.
_____ (Org. 2008). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2.ed. Campinas: Editora UNICAMP, v.1. 368 p.
5. CARETTA, Álvaro A. (2009). **Relações entre gênero e éthos na canção popular brasileira**. Editores Responsáveis: Francis E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. v.5, n.1, São Paulo, junho, p.52–62. Acesso em “09/10/2016” Disponível em *Estudos Semióticos [on-line]*: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>

_____ (2013). **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes.

6. CHARADEAU, Patrick; Maingueneau, Dominique (1997). **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas: Pontes.

_____ (2004). **Dicionário de análise do discurso**. Coordenação de tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto.

7. DOMENICI, Catarina (2012). **A voz do intérprete na música e na pesquisa**. Anais do II SINPOM.

8. MAINGUENEAU, Dominique (1995). **O contexto da obra literária**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes.

9. SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de (2006). **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. São Paulo: Editora 34, v.1, 5.ed.

10. VALENTE, Heloísa de A. Duarte (1999). **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo, Annablume.

_____ (2016). **Os gêneros musicais híbridos e a difusão radiofônica**. ANAIS XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – B. Horizonte.

11. ZUMTHOR, Paul (1997). **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec/Educ.

Notas sobre as autoras

Celina Garcia Delmonaco, mestre em música pela UFRGS, especialista/educação musical e graduada em música/bacharelado em canto pela FEMBAP (Unespar). Formada em psicologia pela UFPR, professora de expressão vocal na FURB/SC, canto/técnica vocal no ISSEI/RS, canto/dicção e prosódia na UEM/PR. Cantora solista atuou junto à OSPA, OSIMPA e OSCA. Coralista no Coral Lírico do Teatro Guaíra, Madrigal Vocal e Camerata Antiqua de Curitiba. Recebeu o prêmio melhor intérprete do Festival de música popular da UFPR (1997) e foi eleita “a voz” do X FEMUCIC (1986).

Luciana Monteiro de Castro, graduada em Canto pela UFMG e Conservatório Nacional de Lisboa. Mestre em Performance Musical e Doutora em Literatura comparada, é professora na Escola de Música da UFMG desde 2002, onde leciona Canto e outras disciplinas na graduação e pós-graduação. Tem se dedicado ao estudo e divulgação da canção brasileira de câmara; coordena o Programa de Extensão Selo Minas de Som e atua como pesquisadora do grupo Resgate da Canção Brasileira. Organiza Seminários da canção da UFMG desde 2003. Cantora de experiência, além de concertos de câmara, atuou em obras sinfônicas e óperas sob a regência de nomes como David Machado, Silvio Viegas, Isaac Karabtchevsky, Marcelo Ramos, Roberto Tibiriçá, L. Fernando Malheiro, Emílio de César dentre outros.

Diálogo entre Almeida Prado e Edith Piaf: uma proposta interpretativa para a canção *Café de la Paix*

Dialogue between Almeida Prado and Edith Piaf: an interpretative proposal for the song "Café de la Paix"

Yangmei Hon

Universidade Federal de Minas Gerais
yangmeihon@hotmail.com

Margarida Maria Borghoff

Universidade Federal de Minas Gerais
guidaborghoff@hotmail.com

Resumo: O presente estudo discorre sobre sugestões interpretativas ao cantor erudito na performance de *Café de la Paix*, terceira canção do ciclo *Espiral I*, para canto e piano, de Almeida Prado, sobre texto de José Aristodemo Pinotti. Apesar de ser uma canção de câmara brasileira, faz um retrato sonoro de Paris ao estilo das canções populares interpretadas por Edith Piaf. A partir da análise comparativa desta canção de câmara com a canção francesa *Sous le ciel de Paris*, de Hubert Giraud, e das características vocais e expressivas da cantora francesa, apresentamos sugestões interpretativas ao cantor erudito para que participe, assim, da construção da atmosfera francesa. O texto e o contexto das canções serviram de base para escolhas interpretativas relativas ao fraseado, à agógica, ao andamento e, de um modo geral, à atmosfera gerada pelo acompanhamento, buscando-se um equilíbrio entre traços estilísticos da música popular e erudita, francesa e brasileira.

Palavras-chave: Almeida Prado; *Espiral*; *Café de la Paix*; Edith Piaf; *Sous le ciel de Paris*.

Abstract: This study deals with interpretive suggestions for the lyrical singer in the performance of *Café de la Paix*, the third song of the piano-and-voice cycle *Espiral I* by Almeida Prado, with lyrics by José Aristodemo Pinotti. Although it is a Brazilian chamber music song, it makes a sonic portrait of Paris in the style of the popular songs interpreted by Edith Piaf. Through the comparative analysis of this chamber song with the French song *Sous le ciel de Paris*, by Hubert Giraud, and the vocal and expressive characteristics of the French singer, we present interpretive suggestions to the erudite singer aiming to participate in the construction of the French atmosphere. The text and context of the songs served as a basis for interpretative choices regarding phrasing, agogic, tempo and, in a general way, the mood generated by the accompaniment, seeking a balance between the stylistic traces of popular and erudite, French and Brazilian music.

Keywords: Almeida Prado; *Espiral*; *Café de la Paix*; Edith Piaf; *Sous le ciel de Paris*.

1 – Introdução

Em 1985, Almeida Prado compôs o ciclo *Espiral* para voz feminina e piano após ter em mãos uma série de poemas recém-publicados do professor José Aristodemo Pinotti¹ (PINOTTI, 1986): *Através do canal*, *Valéry*, *Café de la Paix*, *Tua boca mágica*,

¹ José Aristodemo Pinotti (1934-2009), médico ginecologista, foi Reitor da Unicamp entre 1982 e 1986, ano em que se aposentou. Foi posteriormente Secretário de Educação do Estado de São Paulo

*Antropologia, Dia seguinte, Síntese, Começo, Fragmento e Espiral*². A soprano Niza de Castro Tank e o próprio compositor registraram em LP (ALMEIDA PRADO, 1986) a performance dessas canções. Após oito anos, em outubro de 1993, Almeida Prado revisita os mesmos poemas de Pinotti e escreve um novo ciclo, *Espiral II*. Sobre o mesmo texto são compostos novos temas, com melodias e harmonias consideravelmente diferentes das primeiras. Segundo MOREIRA (2006, p.16), no trabalho *O erotismo no Tríptico Celeste de Almeida Prado*, “apesar de *Espiral II* usar os mesmos versos de *Espiral I* (sic), não soa como sua releitura”. O único registro sonoro conhecido desse segundo ciclo, interpretado pela soprano Victória Kerbauy e pelo compositor, pode ser encontrado em um CD produzido por um trabalho de recuperação e remasterização de fitas cassete de registros informais, sem equipamentos profissionais (KERBAUY, 2000). Até o momento, as razões que levaram o compositor a fazer uma nova versão do ciclo são desconhecidas.

Se existe uma linguagem musical para explicar sensações, sentimentos e impressões indefiníveis pelas palavras, Almeida Prado a utilizou para registrar lugares que visitou em sua vida:

Parte significativa de sua obra é dedicada a descrever sonoramente paisagens experimentadas fisicamente ou construídas imageticamente... Almeida Prado elegeu a paisagem como elemento recorrente em todas as suas fases composicionais, projetadas entre 1952 e 2010: *Infantil, Nacionalista, Auto-didata, Estudo com Messiaen e Nadia Boulanger, Ecológica, Pós-Moderna, Tonalismo Livre* (ASSIS, 2013).

Nas canções do ciclo *Espiral* (1985) e em sua nova versão, *Espiral II* (1993), Almeida Prado compôs cartões postais sonoros de Veneza, Nova Iorque, Buenos Aires, Paris, Roma, Cannes, Biarritz e Zurique. “O piano tece uma paisagem de cada lugar, com delineamentos rítmicos e melódicos que lembram alguns clichês de cada região” (ALMEIDA PRADO, 1986). Dessa maneira, o compositor, além de evocar imagens do seu passado, também materializou em música sua admiração pelo médico, cientista e poeta, José Aristodemo Pinotti. Na contracapa da partitura do ciclo *Espiral* (1985), Almeida Prado deixou registrada sua impressão sobre os poemas:

Quando os li fiquei emocionado. As ideias me vieram de imediato. Poemas curtos, sintetizando estados d’alma, lembranças. Carrossel da memória. Belíssima filigrana, joias da palavra. Um buquê de aromas internacionais, estilos diversos se misturam. A unidade no pluralismo dos gestos sonoros. O canto busca se plasmar no ritmo da poesia. O piano é o acompanhamento paisagem. Dedico este ciclo a quem de direito: o amigo e irmão na arte, José Aristodemo Pinotti (ALMEIDA PRADO, 2013a).

(1987-1991), Secretário de Saúde da Cidade de São Paulo (2005-2006) e deputado federal por três mandatos consecutivos.

² As canções foram escritas em um intervalo de tempo de três dias no mês de outubro de 1985. Algumas possuem a data ao final da partitura, são elas: *Através do canal* (11/10/1985), *Café de la Paix* (12/10/1985), *Dia seguinte* (13/10/1985) e *Espiral* (13/10/1985).

Várias outras composições de Almeida Prado também foram baseadas em paisagens, quadros e locais. Em entrevista concedida à Júnia Canton Rocha³ em 2005, o compositor cita exemplos assim concebidos:

O primeiro caderno (*Poesilúdios*) descreve quadros que meus amigos pintaram e me presentearam, que ora é uma paisagem, ora é o interior de uma sala, como é o caso do *Poesilúdio* nº 2, o *Múltiplas Intenções*, onde o quadro tem um sofá e atrás do sofá tem uma paisagem e é lunar; tem Marte e é uma coisa surreal, e depois aquele que tem a guirlanda de cirandas, o nº 3, é um quadro com crianças brincando, cirandando; então é descritivo. Agora, as *Noites*, a série das *Noites*, é uma viagem através do tempo, tem *Noites de Tóquio...* então você viaja para Tóquio. Em *Noites de Amsterdam*. . . então você está em Amsterdam. *Noites de Solesmes*. . . você está em um mosteiro, ouvindo os monges cantarem. *Noites de São Paulo* é o rock da Rita Lee; cidade com néon e bastante barulho. E *Noites de Manhattan* é Nova York... *Noites do Centro da Terra* é uma imagem do livro de Júlio Verne, *Viagem ao Centro da Terra*, o âmagô do âmagô, por isso que se faz aquela situação que vai por um “funil”, ficando só uma quinta sem a terça, quer dizer, não é nem um acorde maior e nem menor, superou o maior e o menor, é a essência. Esta é a minha proposta” (ROCHA, 2005).

O retrato sonoro de Paris, segundo a visão de Almeida Prado, aparece na terceira canção do ciclo *Espiral I, Café de la Paix*. O caráter expressivo, “*Comme une vieille chanson canaille d’Edith Piaf*”, apresenta, assim, o desafio de reconstruir a atmosfera da canção popular francesa, ao estilo de Edith Piaf⁴, em uma canção de câmara brasileira. Com características semelhantes à peça de Almeida Prado, (compasso, harmonia, andamento e atmosfera gerada pelo acompanhamento) a canção *Sous le ciel de Paris*, de Hubert Giraud (1920-2016), proeminente no repertório de Piaf, será utilizada como referencial comparativo para se extrair informações relevantes à interpretação vocal de *Café de la Paix*. Realizaremos, assim, uma análise comparativa entre as duas canções para propor, em seguida, uma interpretação da canção *Café de la Paix*, de Almeida Prado, obedecendo à indicação expressiva presente na partitura, que remete ao estilo das canções interpretadas por Edith Piaf.

2 - *Café de la Paix* e *Sous le ciel de Paris*

Nesta seção realizaremos um cotejamento entre elementos das canções *Café de la Paix* e *Sous le ciel de Paris*, revelando alguns pontos em comum entre elas. Considerando que a canção de Almeida Prado realiza evidentes referências à música popular francesa, particularmente à canção de Giraud citada, uma análise comparativa entre as duas será útil para se elencar elementos que, de certa forma, podem ser relevantes para a interpretação da peça de Almeida Prado.

³ Júnia Canton Rocha é mestre em performance musical pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004), Especialista em Práticas Interpretativas da Música Brasileira pela Universidade Estadual de Minas Gerais (2002) e Bacharel em piano pela Universidade Federal de Minas Gerais (1995). Em outubro de 2003, a autora realizou uma entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de *Poesilúdios* para piano solo no contexto de sua Dissertação de Mestrado defendida em 2004. No ano seguinte, foi publicada na revista *Per Musi* uma revisão dessa entrevista.

⁴ Edith Giovanna Gassion (1915-1963), cantora popular francesa natural de Paris, foi reconhecida internacionalmente em seu estilo na interpretação de *chanson*. Entre seus maiores sucessos estão *La vie en rose*, *Hymne a l’amour*, *Milord*, *Non, je ne regrette rien* (PIAF, 2007).

Café de la Paix possui 76 compassos, sendo 17 de introdução de piano, 17 com melodia cantada, 9 novamente ao piano, 17 em que retorna a voz e mais 17 compassos finais entrecortados por 5 compassos de melodia vocal exatamente no centro da última seção (Figura 1).

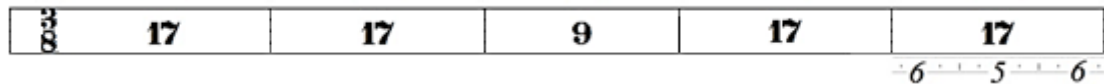


Figura 1 – Estrutura formal de *Café de la Paix*. Os números se referem à quantidade de compassos, agrupados por seções.

Nos seis primeiros compassos da introdução de piano, há um padrão regular em ritmo de valsa na mão esquerda, que se inicia com o acorde de lá menor. A partir do segundo compasso, a nota do baixo desce cromaticamente do segundo até o quinto grau da escala (Figura 2).

A partitura musical mostra os primeiros compassos da introdução de piano. A música está em 3/8 e em D menor. A primeira mão (mão esquerda) apresenta uma linha descendente cromática no baixo, começando no segundo grau da escala (F) e terminando no quinto grau (C). A segunda mão (mão direita) acompanha com acordes e melodia. Há indicações de *pp* (pianissimo) e *rall.* (rallentando).

Figura 2 - Compassos iniciais de *Café de la Paix*. Destaca-se a linha descendente na voz inferior da mão esquerda.

Sous le ciel de Paris, também em tonalidade menor, inicia-se com introdução de piano em movimento descendente na mão esquerda (Figura 3). O compasso, igualmente ternário, mantém o padrão rítmico da valsa. Na gravação de Piaf⁵, pode-se ouvir uma melodia que antecipa elementos da linha de canto que virá logo em seguida.

⁵ Gravação lançada pela cantora francesa em 1954 (PIAF, 2014).



Figura 3 – Compassos iniciais da edição original para canto e piano de *Sous le ciel de Paris* (GIRAUD; DREJAC, 1951). Além do compasso e do padrão de acompanhamento semelhantes à *Café de la Paix*, também se destaca a linha descendente na voz inferior da mão esquerda do piano.

Após os 17 compassos de introdução da canção de Almeida Prado, inicia-se a primeira parte vocal, também constituída por 17 compassos (Figura 4). A tessitura deste trecho, adequada à voz de soprano, estende-se do Sol3 ao Lá4. Nos sete primeiros compassos, a melodia é formada principalmente por colcheias em movimentos ascendente e descendente. Em seguida, ocorre um salto de quinta ascendente (Ré4 ao Lá4). A partir da nota mais aguda, que aparece três vezes seguidas a cada dois compassos, a melodia realiza arpejos descendentes até repousar no Sol sustenido, sensível da tonalidade.



Figura 4 – Primeira parte vocal de *Café de la Paix*, composta por 17 compassos. A linda melódica é composta por movimentos ascendentes e descendentes, com predominância de graus conjuntos.

A melodia da canção de Giraud é constituída basicamente por semínimas que, da mesma maneira que em *Café de la Paix*, cria um movimento ascendente e descendente em cada frase do texto (Figura 5).

The image shows a musical score for the vocal line of the song "Sous le ciel de Paris". It consists of four staves of music in G major. The lyrics are: "Sous le ciel de Pa - ris / Sous le ciel de Pa - ris / S'en - vole u - ne chan - son / Mar - chent des a - mou - reux / Elle est née d'au - jour - d'hui / Leur bon - heur se cons - truit / Dans le cœur d'un gar - / Sur un air fait pour / - çon". The melody features several ascending and descending phrases.

Figura 5 – Linha vocal de *Sous le ciel de Paris*, com movimentos ascendentes e descendentes, como em *Café de la Paix*.

Na segunda parte de *Sous le ciel de Paris*, quando ocorre uma mudança para a tonalidade homônima, a melodia passa a ser constituída por arpejos descendentes, feitos na anacrusse dos compassos das notas longas (Figura 6), que, por sua vez, concluem cada um desses arpejos e realizam descidas cromáticas entre si (Ré#-Ré \flat -Dó#-Dó \flat).

The image shows a musical score for the vocal line of "Sous le ciel de Paris" with specific annotations. The lyrics are: "Près de No - tre Da - me Par - / fois couve un dra - -me / Oui mais à Pa - / na - me / Tout peut s'ar - ran - ger". The score is in G major and includes chord changes: EM7, Bm7, Bm7, E7, A, A, and Am. Red boxes highlight descending arpeggios, and yellow boxes highlight chromatic descents between long notes.

Figura 6 – Linha vocal de *Sous le ciel de Paris*. Em destaque na cor vermelha os arpejos descendentes e em amarelo as descidas cromáticas das notas longas.

No ponto culminante da canção de Almeida Prado, a melodia também possui os mesmos contornos de *Sous le ciel de Paris* apresentados acima, inclusive as notas que descem cromaticamente (Figura 7).



Figura 7 – Parte vocal de *Café de la Paix*. Destaque em vermelho para os arpejos descendentes e em amarelo as descidas cromáticas.

Em diversos momentos de *Café de la Paix*, é recorrente uma série de arpejos descendentes que se repetem na mão direita da parte do acompanhamento (Figura 8). Este elemento remete ao bandoneon ou ao acordeon, instrumentos proeminentes na música popular francesa, encontrados em gravações de Edith Piaf, como *L'Accordeoniste*, *La foule* e *Padam padam*.



Figura 8 – Parte de piano da canção *Café de la Paix* com arpejos descendentes que remetem ao bandoneon ou ao acordeon.

Percebe-se também uma correspondência entre a linha do baixo, que em determinado trecho desce diatonicamente em *Sous le ciel de Paris*, com a mesma situação em *Café de la Paix*, neste caso, cromaticamente (Figuras 9 e 10).

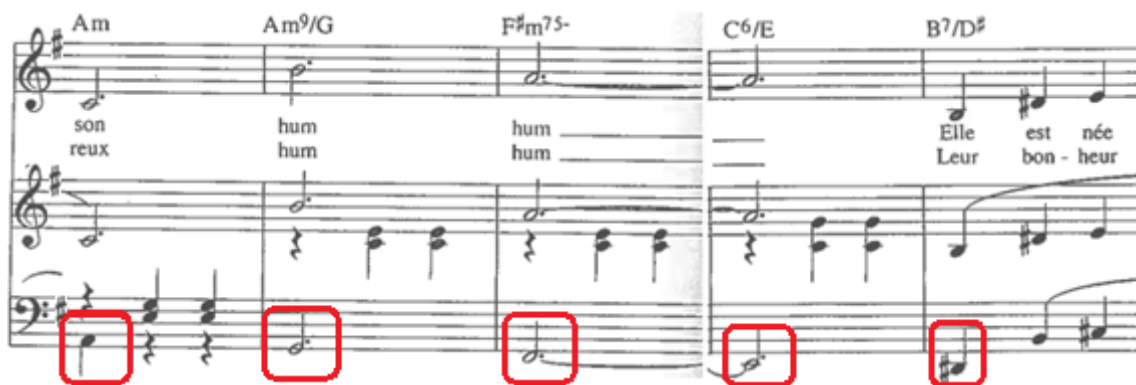


Figura 9 – Excerto musical de *Sous le ciel de Paris*, onde a linha do baixo desce diatonicamente.



Figura 10 – Parte de piano de *Café de la Paix*, onde a linha do baixo também desce diatonicamente.

Nos compassos finais da linha de canto de *Café de la Paix*, uma melodia que já havia sido apresentada duas vezes na parte de piano reaparece na linha vocal, sem letra, apenas com “la la la” (Figura 11). Em *La vie en rose*, uma das mais famosas canções do repertório de Edith Piaf, a cantora também vocaliza a melodia dessa forma na sua última exposição, na gravação feita por ela em 1945 (PIAF, 2012).



The image shows a musical score for the song 'Café de la Paix'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line starts at measure 67 with a piano dynamic marking 'p'. The lyrics 'la la la la la la la' are written below the notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the piano accompaniment for four measures.

Figura 11 – Excerto musical de *Café de la Paix*. Última parte vocal vocalizada em “la la la”.

3 – Sugestões para o processo de estudo

De modo geral, o cantor erudito tem sua formação musical voltada para o estudo de técnicas vocais em arias de ópera, *lied*, *melodie* e canção de câmara brasileira. Cada gênero exige uma postura diferente do intérprete no momento de sua performance. Entretanto, para a canção de Almeida Prado, de acordo com a indicação “como uma canção canalha de Edith Piaf”, de certa maneira, o cantor deve se desprender do rigor técnico vocal do universo erudito para fazer referência à cantora citada. Piaf adquiriu sua experiência musical nas ruas e em palcos de cabarés franceses. Seu repertório variado, englobava desde “os ásperos refrões de Damia às melodias açucaradas de Tino Rossi”⁶ (PIAF, 2007, p.30).

Em gravações de Piaf, podemos constatar algumas características vocais e interpretativas úteis ao estudo de *Café de la Paix*: portamentos, pronúncia do “r” gutural⁷, dinâmicas variadas, som nasal, registro de peito e tempos flexíveis com a utilização de rubatos, tornando proeminentes retardos e antecipações. Todas essas características também podem ser utilizadas na interpretação da canção de Almeida Prado. A tessitura médio-aguda (Mi3-Lá4) da canção *Café de la Paix* não favorece uma colocação vocal mais popular, com registro de peito⁸ (PACHECO; MARÇAL; PINHO, 2004), como a de Edith Piaf em *Sous le ciel de Paris* e em outras canções. Para efeito de estudo, o cantor pode transpor a canção *Café de la Paix* para uma tonalidade

⁶ Marie-Louise Damien (1889-1978) e Constantino Rossi (1907-1983) foram atores e cantores franceses que influenciaram Edith Piaf na interpretação de canções como *J'ai l'cafard*, *Les deux ménétriers* e *Catarinetta* (PIAF, 2007).

⁷ Som produzido na garganta, mais especificamente na região uvular.

⁸ Segundo PACHECO, MARÇAL E PINHO, no artigo *Registro e cobertura: arte na ciência do canto*, o chamado “registro de peito” está relacionado ao fato de as sensações produzidas por esse som serem transmitidas à traqueia e aos brônquios, o que faz com que o cantor perceba a ressonância nessa região.

mais grave. Dessa maneira, é possível experimentar os recursos utilizados por Edith Piaf em *Sous le ciel de Paris* na mesma tessitura vocal dessa cantora francesa, para posteriormente adaptá-los à canção brasileira, retornando à tonalidade original.

O cartão postal sonoro da França só é claramente reconhecido nos elementos musicais da partitura. O poema de Pinotti pouco ou nada sugere sobre a paisagem francesa musicada, com exceção de seu título⁹. O tema está relacionado ao amor, ao desejo e ao corpo humano (Figura 12). Dessa maneira, o cantor deve buscar na sonoridade e na interpretação elementos que tornem reconhecíveis ao ouvinte o retrato sonoro francês pelo canto em si, independente da atmosfera criada pelo piano. Para auxiliar nessa busca pela sonoridade vocal adequada e pelo estilo da canção popular francesa de Piaf, um recurso seria utilizar o texto em francês de *Sous le ciel de Paris*, inserindo-o na canção de Almeida Prado (Figura 13). Com uma letra em francês, o eu-lírico ideal poderia se personificar com maior clareza ao intérprete.

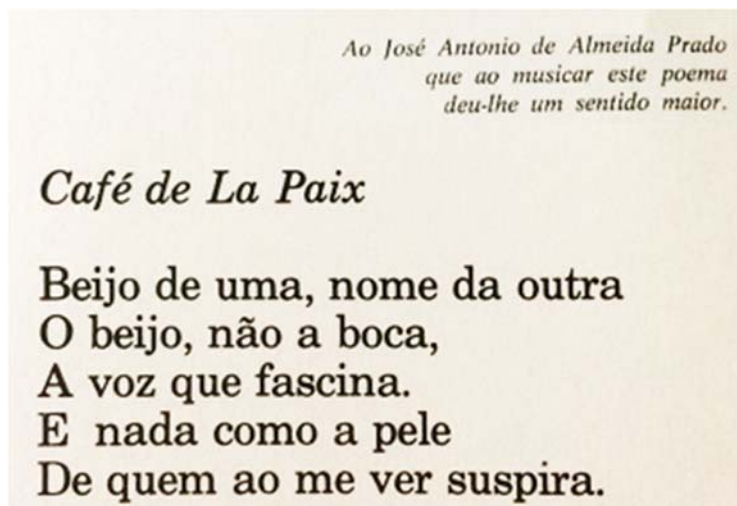


Figura 12 - Poema *Café de la Paix* do livro *Espiral* (1986) de J. A. Pinotti.

17 *p*

Be-i-jo de u - ma no - me de ou - tra o bei - jo, não a bo - ca
Sous le ciel de Pa - ris S'en - vo - le u - ne chan - son -

26

a voz que fas - ci - nae na - da co - mo a pe - le de quem ao me ver sus - pi - ra
Elle est née d'au - jour d'hui Dans le coeur d'un gar - çon Sous le ciel - de Pa - ris

Figura 13 - Melodia de *Café de la Paix*, transposta para uma tonalidade mais grave. A primeira letra é a original e a segunda foi retirada de *Sous le ciel de Paris*.

⁹ *Café de la Paix* também é o nome de um famoso café parisiense fundado em 1862. Localizado na esquina noroeste da interseção do Boulevard des Capucines com a Place de l'Opera, foi responsável por atrair proeminentes figuras da cultura francesa nos séculos XIX e XX, como Jules Massenet, Émile Zola e Guy de Maupassant.

Para dar o caráter mais popular ao estilo da intérprete francesa Edith Piaf, o cantor pode realizar alterações rítmicas como na sugestão apresentada nas Figuras 14 e 15. Na primeira parte vocal, sugerimos alterar os tempos da palavra “beijo” para enfatizar a sílaba tônica, e antecipar o Sol sustenido do compasso 20, na palavra “outra”. A partir do compasso 26, surgem as três notas mais agudas dessa seção. Para o cantor erudito, a nota Lá4 dificilmente poderá ser cantada sem impostação vocal. Sugerimos, portanto, a variação de dinâmicas do *piano* ao *pianíssimo*, com as vogais mais abertas. As fermatas e os portamentos nas notas agudas, o decrescendo nas notas mais longas, o *accelerando* e o *ritardando*, respectivamente nos compassos 26 e 30, são opções possíveis para tornar a canção mais próxima do estilo de Piaf.

The image shows a musical score for the first vocal section of 'Café de la Paix'. It consists of two staves of music in 3/8 time. The first staff starts at measure 17 and contains the lyrics 'Bei-jode u - ma no-me de ou - tra o bei-jo, não a bo - ca'. The second staff starts at measure 26 and contains the lyrics 'a voz que fas - ci - nae na-da co-moa pe-le de quem ao me ver sus - pi - ra'. Performance markings in blue include: *p* (piano) at measure 17, *pp* (pianissimo) at measure 26, *acell.* (accelerando) at measure 26, *rall.* (ritardando) at measure 30, and *p* (piano) at measure 30. There are also blue arrows indicating rhythmic changes and fermatas over notes.

Figura 14 - Sugestão interpretativa para a primeira seção vocal de *Café de la Paix*, com as mudanças destacadas em azul.

Na segunda seção vocal, alterações dos ritmos e das dinâmicas também são válidas. Entretanto, o compositor nos apresentou a indicação “sonoro” no compasso 53, onde a harmonia começa a se tornar mais densa em relação a toda canção. Torna-se, assim, o ponto culminante da peça. O *accelerando* a partir do compasso 52, além da dinâmica mais forte e a não utilização de fermatas, pode ser uma opção para o intérprete que pretenda transmitir uma sensação de ansiedade ao ouvinte, reforçando, assim, o contraste em relação à primeira seção.

The image shows a musical score for the second vocal section of 'Café de la Paix'. It consists of two staves of music in 3/8 time. The first staff starts at measure 35 and contains the lyrics 'Bei-jo de u - ma, no-me da ou-tra obei-jo, não a bo - ca a'. The second staff starts at measure 53 and contains the lyrics 'voz que fas - ci - nae na-da co-moa pe-le de quem ao me ver sus - pi - ra'. Performance markings in blue include: *mp* (mezzo-piano) at measure 35, *acell. f* (accelerando forte) at measure 52, *sonoro* (sonorous) at measure 53, *mf* (mezzo-forte) at measure 53, and *mp* (mezzo-piano) at measure 55. There are also blue arrows indicating rhythmic changes and fermatas over notes.

Figura 15 - Sugestão interpretativa para a segunda seção vocal de *Café de la Paix*, com as mudanças destacadas em azul.

A última seção vocal da canção *Café de la Paix* termina com uma melodia vocalizada com a sílaba “la”, previamente exposta na parte de piano. Pode ser simplesmente vocalizada em dinâmica piano, como indicado na Figura 16, sem muitos recursos expressivos. Como já foi mostrado, este trecho remete à gravação de *La vie en rose*, feita por Edith Piaf.



Figura 16 - Última seção vocal da canção *Café de la Paix*.

4 – Considerações Finais

De acordo com Vladimir Jankélévitch, no capítulo *Descrever, evocar, contar em linhas gerais* da obra *La musique et l'ineffable* (JANKÉLÉVITCH, 1961), a música sugere atmosferas, não pretendendo explicar literalmente as palavras de um poema, narrar paisagens ou dissertar sobre acontecimentos. Essa representação do ambiente sonoro foi recorrente nas obras de Almeida Prado de “todas as suas fases composicionais, projetadas entre 1952 e 2010: *Infantil, Nacionalista, Auto-didata, Estudo com Messiaen e Nadia Boulanger, Ecológica, Pós-Moderna, Tonalismo Livre*” (ASSIS, 2013).

Nos ciclos *Espiral* (1985) e *Espiral II* (1993), Almeida Prado tece uma paisagem de lugares que visitou, “com delineamentos rítmicos e melódicos que lembram alguns clichês de cada região” (ALMEIDA PRADO, 1986), como Veneza, Nova Iorque, Buenos Aires, Paris, Roma, Cannes, Biarritz e Zurique. Musicalmente, a paisagem francesa foi retratada na canção *Café de la Paix* do primeiro ciclo. Por meio da análise da canção *Sous le ciel de Paris*, de Hubert Giraud, foi possível reconhecer vários elementos dessa canção popular francesa que também estão presentes na canção de Almeida Prado, como ritmos, harmonia e padrões melódicos.

O piano, “acompanhamento paisagem” (ALMEIDA PRADO, 2013a), faz uso de clichês que tornam facilmente reconhecíveis ao ouvinte as referências ao local desejado. A melodia vocal, entretanto, está vinculada às escolhas interpretativas do cantor, que deve buscar o equilíbrio, expressivo e sonoro, para não descaracterizar o gênero Canção de Câmara Brasileira e, ao mesmo tempo, retratar um cenário popular francês através da citação à cantora Edith Piaf. Com a indicação expressiva presente na partitura, *Comme une vieille chanson canaille d'Edith Piaf*, o compositor lançou o desafio ao intérprete. Ao se deparar com a letra em português e a tessitura médio-aguda, fatores que dificultam a construção da atmosfera da música popular francesa, o intérprete deve buscar recursos vocais e expressivos típicos de Piaf para colaborar na construção do cenário popular francês, como os que foram sugeridos no capítulo anterior. Recursos como vibrato, portamento, sonoridade mais metálica ou nasal, rubatos, exploração de dinâmicas, alterações rítmicas podem ajudar o intérprete na busca pela própria interpretação e sonoridade ideal.

Cada cantor possui características vocais e físicas próprias, de modo que não existe um padrão de técnica vocal que possa ser aplicado igualmente a todos. Apresentamos, porém, neste trabalho uma sugestão de estudo baseada na análise comparativa entre as canções de Almeida Prado e de Hubert Giraud, no estilo interpretativo de Edith Piaf. Dessa maneira, é possível que o cantor também colabore com a construção da paisagem sonora francesa, projetada pelo compositor através de clichês melódicos e rítmicos que representam o local escolhido.

Referências Bibliográficas

Livros

1. PIAF, Edith (2007). **Piaf: no baile do acaso**. São Paulo: Martins Fontes.
2. PINOTTI, José Aristodemo (1986). **Espiral**. São Paulo: Massao Ohno.

Teses e Dissertações

1. MOREIRA, Patrícia Guimarães Oliveira (2006). **O erotismo no Tríptico Celeste de Almeida Prado**. 112 f. Disponível em: <<http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/dissertacoes/patricia-guimaraes>>. Acesso em: 2 mar. 2016.

Artigos

1. ASSIS, Ana Cláudia de (2013). **Ilhas de Almeida Prado: por uma paisagem sonora imaginária**. *Estúdio*, v.8, p.75-81.
2. PACHECO, Cláudia de Oliveira Lima Camargo; MARÇAL, Márcia; PINHO, Silvia Maria Rebelo (2004). **Registro e cobertura: arte na ciência do canto**. *Revista CEFAC*, p. 429–435. Disponível em: <<http://www.cefac.br/revista/revista64/Artigo13.pdf>>.

Partituras

1. ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende (2013a). **Espiral para canto e piano**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
2. ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende (2013b). **Espiral II para soprano e piano**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013b.
3. GIRAUD, Hubert; DREJAC, Jean (1951). **Sous le ciel de Paris**. Paris: Editions Choudens.

Gravações

1. ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de (1986). **Espiral**. Campinas: UNICAMP, 992271-1. Disco de vinil.
2. KERBAUY, Victória (2000). **Victória Kerbauy canta Almeida Prado**. São Paulo: Independente. 1 compact disc.
3. PIAF, Edith (2012). **La vie en rose**. Disponível em: <<http://youtu.be/Zt7y8y1AxcS>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

4. PIAF, Edith (2014). **Sous le ciel de Paris**. Disponível em: <<http://youtu.be/GKEzDfFiRBs>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

Nota sobre as autoras

Yangmei Hon, mestranda em Performance Musical pela Escola de Música da UFMG, é também bacharel em Música com habilitação em Canto pela mesma instituição. Ganhou os prêmios Menção Honrosa, Destaque de Extensão e Relevância Acadêmica no XVII Encontro de Extensão da UFMG. Formou-se em 2011 no Centro de Formação Artística (CEFAR) da Fundação Clóvis Salgado. Em 2016 foi premiada pelo IV Concurso Jovens Solistas da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais.

Margarida Borghoff é professora Adjunta de Piano na Escola de Música da UFMG. Em Freiburg, Alemanha, sob orientação de Fany Solter e Helmut Barth, concluiu o Mestrado em Música de Câmara. Em Karlsruhe, concluiu o Doutorado em Liedbegleitung (acompanhamento de cantores), sob a orientação dos professores Hartmut Höll e Mitsuko Shirai. Coordena o grupo de pesquisa Resgate da Canção Brasileira.

A canção *Heliantos* de Hostílio Soares: uma análise intermediática

The song “Heliantos” by Hostílio Soares: an intermedial analysis

Patrícia Cardoso Chaves Pereira

Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
patycchaves@gmail.com

Mônica Pedrosa de Pádua

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
monicapedrosa@ufmg.br

Resumo: No presente artigo, apresentamos uma análise intermediática dos textos musical e poético da canção *Heliantos*, de Hostílio Soares, partindo do entendimento de que a canção é tanto uma transposição como uma combinação de mídias. A partir dos estudos analíticos, nos foi possível sugerir alguns elementos interpretativos para a performance da canção. Como suporte teórico, utilizamos, principalmente, as ideias de intermedialidade de Irina Rajewsky e Claus Clüver. O trabalho nos revelou que o compositor concebeu a música de maneira imbricada com o seu texto poético, propiciando à canção um discurso coeso e rico em significados. Esperamos que este estudo contribua para a divulgação da obra de Hostílio Soares e inspire os intérpretes na construção de suas performances.

Palavras-chave: Canção de câmara brasileira; Hostílio Soares; análise musical intermediática; performance musical.

Abstract: Starting from the understanding that a song is a transposition as well as a combination of media, in this article we present an intermedial analysis of the musical and poetic texts of the song “*Heliantos*” by Hostilio Soares. From the analytical studies, we were able to propose some interpretative elements for the performance of the song. As theoretical support, we principally used the ideas of intermediality by Irina Rajewsky and Claus Clüver. Our work revealed that the composer conceived the music as being interwoven with the poetic text as a cohesive discourse rich in meanings. We hope that this research contributes to the dissemination of the work of Hostílio Soares and inspires interpreters as they construct their performances.

Keywords: Brazilian art song; Hostílio Soares; intermedial musical analysis; musical performance.

1. Introdução

Neste trabalho, apresentamos uma análise intermediática da canção *Heliantos*, na qual tanto a poesia quanto a música são de autoria do compositor Hostílio Soares (1898-

1988). Objetivamos verificar como o compositor transpõe o seu texto poético em texto musical, ressaltando as relações entre ambos e as resultantes da combinação dessas duas mídias¹. Apartir dos resultados obtidos pela análise, apresentaremos algumas sugestões interpretativas que poderão nos auxiliar na performance dessa canção.

O maestro Hostílio Soares foi uma figura de destaque no cenário musical mineiro no período de 1926 a 1970, e, apesar de ter atuado intensamente tanto como compositor quanto como formador musical e ter um expressivo número de obras, a maioria de suas composições permanece esquecida e desconhecida, como é o caso, por exemplo, da canção *Heliantos*, objeto de apreciação do presente artigo.

Para realizar o estudo da canção utilizaremos os conceitos sobre intermedialidade, propostos por Irina RAJEWSKY (2013) e Claus CLÜVER (2006), por fornecerem um caminho de reflexão acerca das diferentes formas de união das mídias, conduzindo a uma análise crítica da canção que aborde os possíveis resultados da combinação entre as duas mídias distintas: o texto poético e o texto musical.

2. O compositor

Hostílio Soares nasceu em Visconde do Rio Branco, interior de Minas Gerais. Formou-se em composição no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, no período de 1923 a 1928, quando teve como mestres Paulo Silva (1892-1967) e Francisco Braga (1868-1945). No campo da docência, lecionou no Conservatório Mineiro de Música² de Belo Horizonte como professor catedrático de Contraponto e Fuga, além de ter atuado também como professor designado para as disciplinas de Harmonia Elementar e

¹Entendemos como mídia os diversos textos, sejam eles, no campo das artes, como a música, a literatura, a dança, a pintura e as demais artes plásticas, bem como as que já são normalmente designadas como mídias, como, por exemplo, as mídias impressas, o cinema, a televisão, o rádio, entre outras (CLÜVER, 2006, p.18). No caso da canção, as mídias que são os objetos de análise nesse estudo em questão são o texto musical e o texto literário.

²Em 1972 o Conservatório Mineiro de Música passou a se chamar Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Superior, Composição e Instrumentação por 34 anos. Lecionou também como docente-livre na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil³, sendo responsável pelas cadeiras de Canto Coral e Teoria Musical.

Segundo OLIVEIRA (2001, p. 40-57), a produção musical de Hostílio Soares ultrapassa 80 composições, compreendendo três óperas, obras sinfônicas, composições para câmara, obras para coro e canções para canto e piano. O compositor também escreveu um livro de sonetos, intitulado *Miniaturas e Aquarelas*, e duas teses apresentadas para o concurso de docência da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, *A arte do solfejo e Registros vocais*. A sua obra mais conhecida e divulgada é *As Sete Palavras de Christus Crucifixatum*, interpretada por importantes corais da cidade de Belo Horizonte, como o Coro Estável da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais e o Coro Madrigale.

Hostílio Soares foi um seguidor da Teosofia⁴. Segundo OLIVEIRA (2001, p.18-19), Hostílio foi uma pessoa que se esforçou em viver as virtudes morais e éticas, buscando sempre exercer a ascese:

Pautado no estudo dessas doutrinas, Hostílio Soares se torna uma pessoa de personalidade impar, o que é atestado por todas as pessoas que o conheceram. Moral impecável, verdade acima de tudo, sobriedade, dedicação ao trabalho, busca ascética pela elevação espiritual, eram virtudes que faziam parte do seu dia a dia (OLIVEIRA, 2001, p.18-19).

É possível que a temática sobre o sagrado, como veremos no poema da canção *Heliantos*, se deva à opção filosófica de vida do compositor.

³Que se tornou posteriormente, a partir do ano de 1965, a Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁴Teosofia, do grego *Theosophia*, significa “Sabedoria Divina” e o seu lema é que nenhuma religião é superior à verdade. A Teosofia não é uma religião, mas almeja ser uma síntese de todas elas, ou seja, ela aspira a possuir a verdade que se constitui como a base de todas as religiões.

Com relação à escrita musical do compositor, OLIVEIRA (2001, p.97) aponta, a partir da análise da obra *As Sete Palavras de Christus Crucifixatum*, algumas de suas características, como, por exemplo, o emprego da tonalidade e a utilização de notas melódicas:

Apesar de ter sido escrita no século XX, esta obra não se enquadra nas correntes composicionais daquele século. Sua forte relação tonal, utilizando sobremaneira os recursos de notas melódicas (apojaturas, retardos, antecipações, etc) e cromatismo, além de uma estruturação formal e temática bem concebidas, colocam-na muito mais próxima de composições do “romantismo tardio” europeu, ou seja, composições da segunda metade do século XIX (OLIVEIRA, 2001, p.97).

Algumas dessas características também estão presentes na canção, como será apresentado no tópico Relações entre poesia e música na canção *Heliantos*.

3. Intermedialidade e interpretação

A canção, levando-se em conta a forma em que está disponível na partitura, é composta basicamente por duas mídias ou dois textos distintos, o texto musical e o texto literário, que podem ser lidos separadamente, mas, quando interpretados conjuntamente, nos dão a conhecer a canção em forma sonora, ou seja, as resultantes de sua interação, gerando um novo produto. Segundo C. CLÜVER (2006, p.19), “um texto multimídia compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes”. Conforme o raciocínio desse último autor entendemos a canção como um texto multimídia.

Toda interação que transcorre entre mídias pode ser chamada de intermedialidade e o estudo intermediário é capaz de suscitar uma análise crítica (DINIZ, 2013, p.7). Irina RAJEWSKY, (2013, p.22-23) organiza as qualidades intermediárias em três subcategorias: transposição midiática, quando há transformação de alguma mídia, como, por exemplo, um roteiro em uma produção cinematográfica; combinação de mídias, que como o próprio nome sugere, é o resultado da combinação de duas ou mais mídias diversas, como a ópera, por exemplo; e referências intermediárias, que são

alcançadas por meio da imitação ou da lembrança, em uma mídia específica, de outras estratégias de diversas mídias.

Com base nas subcategorias apresentadas por RAJEWSKY (2013, p.22-23), consideraremos, neste trabalho, a canção como uma combinação de mídias, que possui como decorrência uma nova resultante, um novo texto. Percebemos ainda, que a transposição midiática também está presente no ato de compor uma canção, uma vez que o compositor traduz o texto poético em música ou vice versa, transformando-o, originando, dessa maneira, um novo gênero.

No presente estudo, através da análise da interação das mídias musical e poética, buscaremos subsídios para a performance da canção *Heliantos*, ao passo que estaremos verificando as estratégias utilizadas pelo compositor ao fazer a interpretação de seu próprio texto literário em texto musical.

Apesar da performance ao vivo possuir outras mídias atuantes, como os gestos do intérprete, o cenário, a iluminação, entre outras, nos ateremos às duas mídias presentes na partitura para a busca de significados que podemos apreender na leitura dos dois textos e da junção dos dois, para dessa forma, podermos adotar algumas decisões acerca da interpretação.

A partir da leitura da combinação das mídias da canção *Heliantos*, é possível extrair aspectos que transcendem as informações encontradas na partitura, que segundo HILL (2002, p.129), ainda não é a música, como percebemos por sua afirmação:

Muitos intérpretes referem-se às partituras como “a música”. Isto é um erro, claro. As partituras contêm informações musicais, algumas exatas, algumas aproximadas, acrescidas de indicações de como estas informações podem ser interpretadas. Mas a própria música é algo imaginada, primeiro pelo compositor, depois em parceria com o intérprete e finalmente comunicada através do som⁵ (HILL, 2002, p.129).

⁵Tradução nossa de: *Many performers refer to scores as ‘the music’. This is wrong, of course. Scores set down musical information, some of it exact, some of it approximate, together with indications of how this*

Com esta análise midiática, pretendemos auxiliar o intérprete na condução da canção da partitura para os palcos, de maneira a contribuir para o processo performático de transformação da música escrita no resultado sonoro.

4. Relações entre poesia e música na canção *Heliantos*

Heliantos é a tradução para o português da palavra latina *Helianthus*, nome científico da flor Girassol. A canção foi composta no ano de 1938. Vejamos o texto da canção:

Heliantos

Há uma flor, esquecida dos altares,
que jamais enfeitou qualquer coroa.
Os noivos nunca dão-lhe seus olhares...
Talvez nenhum poeta decantou-a.

É amarela, como o ouro das custódias.
É abundante como estrela faiscante.
Sem perfume e beleza, quais salmódias,
adora só o seu Deus... a cada instante.

Girassol simboliza todo anseio
dessas almas que cumprem sua sina,
Indiferentes ao murmúrio alheio,
buscando tão somente a luz divina.

O poema *Heliantos* é apresentado na terceira pessoa do singular, sendo que o narrador tem como objeto central a flor girassol. Na primeira estrofe, o eu lírico apresenta uma contextualização da flor, que não possui destaque em diversas situações.

Na segunda estrofe, algumas características da flor são ressaltadas, o girassol tem a mesma cor do ouro da custódia, que é o hostensório, local onde os católicos expõe a

information may be interpreted. But the music itself is something imagined, first by composer, then in partnership with the performer, and ultimately communicated in sound.

hóstia consagrada para momentos de oração, e também é tão numeroso quanto as estrelas reluzentes do céu. Entretanto, nessa mesma estrofe, o poeta nos dá a entender que o girassol não possui atributos valiosos de flor, que são o perfume e a beleza, comparando-o à solmódia, ou salmodia, que é a maneira própria de se recitar os salmos, ou seja, nos levando a interpretar que é uma flor sem grandes variações de padrão, constante ou até mesmo, monótona. Ao final da estrofe, o autor torna claro o motivo pelo qual ele toma à mão essas comparações com objetos e práticas religiosas para descrever o girassol, porque ele exalta a sua maior virtude que é estar sempre voltado para o sol, que, no poema, recebe o nome de “seu Deus”.

Na terceira e última estrofe, o girassol é tratado como o símbolo da peregrinação individual e solitária de algumas pessoas que, indiferentes ao julgamento dos outros, buscam somente a “luz divina”.

O poema é dividido, portanto, em três estrofes de quatro versos, e a música recebe a mesma estruturação, sendo a primeira estrofe do poema apresentada em quatro frases musicais da Seção A da canção, a Seção B também com quatro frases expõe a segunda estrofe, e para encerrar, a Seção A', com quatro frases contém a terceira estrofe. A quadratura, tanto do poema quanto da canção é regular, o que faz com que o texto do poema seja reconhecido ou percebido de forma mais integral.

A canção foi composta na tonalidade de Mi bemol maior e possui indicação para contralto ou baixo por estar centrada em uma região vocal mais grave. A escolha da tessitura da canção confere a ela um caráter mais intimista, introspectivo. A melodia da canção é basicamente composta por colcheias, nas quais Hostílio utiliza uma nota para cada sílaba do texto, características do canto silábico de um dos estilos do cantochão, gênero musical empregado nas liturgias cristãs, podendo ser um canto salmódico ou não. A escolha dessa característica composicional nos faz acreditar que o compositor a fez de maneira a estar em consonância ao poema, transpondo musicalmente parte da mensagem trazida no texto.

A forma ABA' da canção também faz referência ao cantochão, por se apresentar quase como a forma responsorial (refrão - verso - refrão) para o canto dos salmos, porém o texto não possui um refrão. Mesmo assim, o compositor opta por apresentar quase a mesma melodia, alterando somente as duas últimas nota da canção, na primeira e terceira estrofes, como podemos observar nas Figuras 1 e 2 seguintes:

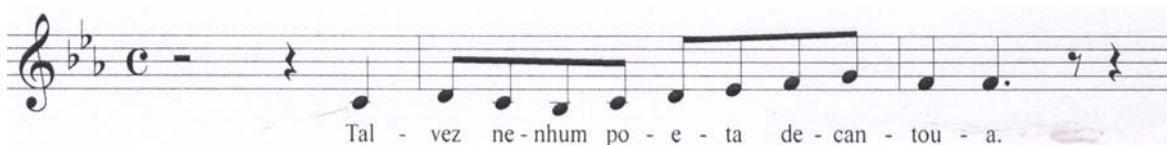


Figura 1: Compassos 10-11 – última frase da Seção A.



Figura 2: Compassos 29-30 – última frase da Seção A' e última frase da canção.

A canção se estrutura como uma melodia acompanhada, principalmente pelo fato de o piano reproduzir quase toda a linha melódica em seu acompanhamento. Tal procedimento enfatiza a melodia do cantor e confere a ela uma maior regularidade. Por meio dos acordes as frases vão ganhando cores diferentes que auxiliam na apresentação do texto.

Na introdução (compassos 1 ao 4), único momento em que o piano se apresenta sozinho, o compositor priorizou a exposição do trecho do ponto culminante da canção, que é compreendido nos compassos 19 ao 22. O compositor antecipa, preparando o ouvinte, o ponto principal de sua mensagem, como veremos nas Figuras 3 e 4.



The image shows the musical score for the introduction of the song *Heliantos*. It consists of two staves: Voice and Piano. The Voice staff is in a soprano clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The Piano staff is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The voice part begins with a long rest followed by the lyrics "Há ui" on a single note.

Figura 3: Introdução da canção *Heliantos*.



The image shows the musical score for the repetition of the introduction in measures 19-22 of the song *Heliantos*. It consists of two staves: Voice and Piano. The Voice staff is in a soprano clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The Piano staff is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano accompaniment is identical to the introduction. The voice part has the lyrics "l. a - do-ra só-ô o seu De-eus... a ca-dains - tan-te. Gi-ra" written below the notes.

Figura 4: Repetição da introdução nos compassos 19 ao 22 da canção *Heliantos*.

Nas Seções A e A' as quatro frases possuem um pequeno âmbito intervalar e caminham, principalmente, por grau conjunto. Como um cantochão, as Seções são bastante contidas, lembrando um recitativo com a intenção de salmodia. As frases são anacrústicas, o que sugere uma ideia circular. Em cada frase há pequenas variações melódicas a partir de ideias musicais similares, como por exemplo, a ideia de progressão presente nas duas primeiras frases. O compositor apresenta nessas Seções sugestões de encaminhamento para outras tonalidades, seja pelo uso de algumas notas fora da escala ou pelo cadenciamento harmônico, propiciando a mudança da cor das melodias, mas que logo se resolvem na tonalidade original. A busca por novas cores durante a exposição das Seções A e A' está intimamente ligada à apresentação do texto, como se o compositor ambientasse de forma particular cada frase da estrofe. Somente

a última frase é tonalmente conclusiva, e acreditamos que isso se deva ao fato de que o último verso é o verso que encerra as ideias da estrofe.

Na Seção B há mais movimento, a indicação de andamento é um pouco mais movida e a melodia, ligeiramente mais serrilhada, possui intervalos mais distantes, formada por saltos e graus conjuntos. As duas primeiras frases possuem o mesmo desenho melódico, sendo que a segunda está centrada no campo harmônico da dominante Si bemol. No compasso 17 a melodia apresenta uma passagem cromática que pode ser interpretada como uma pintura para a palavra salmódia, fazendo referência novamente ao cantochão. Dos compassos 17 ao 20, o compositor indica um crescendo na dinâmica da canção em direção à palavra Deus. É a preparação para se alcançar o ponto culminante da canção que também está localizado na seção aurea.

É bastante ilustrativa a apresentação da palavra 'Deus' (compasso 20 – Figura 5) concebida pelo compositor na última frase da Seção B. Esta palavra é cantada nas duas notas mais agudas da canção, Si natural 3 e Dó 4, sugerindo, interpretativamente, que Deus está no alto. A harmonia, nesse compasso, tem no primeiro tempo a nota Si natural como uma apogiatura, que retarda a conclusão do acorde da subdominante Lá bemol, causando tensão e depois uma expansão. Além dessas características, observamos também que essa palavra é a de maior duração na canção, ocupando um compasso inteiro, o que não ocorre com mais nenhuma palavra do poema, afirmando-lhe a posição de destaque. É o único momento da canção em que o compositor sugere que a dinâmica seja realizada em *fortíssimo*, realçando ainda mais a palavra.



The image shows a musical score for measure 20 of the song 'Heliantos'. It consists of two staves: 'Voice' and 'Piano'. The voice staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics 'I. De - eus...' are written below the staff, with a long note on 'Deus'. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a complex harmonic structure, including a dominant seventh chord in the first half and a resolution in the second half.

Figura 5: Compasso 20 da canção *Heliantos*.

Apesar da Seção A' ser quase a mesma da Seção A, as suas diferenças estão no texto e no último compasso da Seção, compasso 30 (Figura 6). Nesse compasso, o poema traz a mensagem de que as almas cumprem o seu destino buscando somente a 'luz divina', e, para representar essa busca exclusiva por essa luz, o compositor encerra a canção na tônica, mas de uma forma flutuante, pois ele não a afirma como um ponto conclusivo, mas como algo que não termina. Para alcançar esse efeito ele encerra a melodia no quinto grau da tônica (Sib3) e no acompanhamento as notas sustentadas formam um acorde de Mi bemol maior, com sexta e sem a quinta, enfraquecendo a tônica e lhe conferindo um caráter de suspensão. Outro recurso que corrobora para esse efeito é a presença de fermatas tanto na melodia quanto no acompanhamento.



Figura 6: Compasso 30 da canção *Heliantos*.

5. Sugestões interpretativas

Como podemos perceber através da leitura das duas mídias da canção, Hostílio Soares imprimiu em sua música mensagens que estão presentes na poesia, e, em vários momentos, como no texto, a música se utiliza de características e referências a uma música utilizada na liturgia religiosa. Diante dessa constatação, sugere-se que os intérpretes traduzam em sua voz, gestos e sonoridades um caráter formal, introspectivo e até mesmo religioso, de forma a se apresentarem mais coesos com o clima evocado na canção.

Como todas as frases são escritas em anacruse, os intérpretes podem adotar uma forma gentil em começar as frases, mantendo o legato, de maneira a valorizar o fraseado da canção.

Ao dobrar a linha do canto no acompanhamento, entendemos que o compositor quis reforçá-la destacando-a. Os cantores têm a possibilidade de valer-se dessa característica enunciando bem as palavras na canção para que elas tenham bastante clareza e mantendo a condução das frases, sem marcar nota por nota, para valorizar a entoação do texto.

O compositor faz uma inflexão elegante e leve na melodia no trecho compreendido nos compassos de 13 ao 16. Os intérpretes podem aproveitar a escrita para cantar as notas agudas com leveza, e realçando a sílaba tônica das palavras 'amarela', 'ouro', 'custódias', 'abundante', 'estrela' e 'faiscante', sobretudo por ser o único momento em que as qualidades do girassol são exaltadas, conforme demonstra a Figura 7:

The image displays a musical score for the song 'Heliantos' in G major, 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 13 and 14. The voice part (treble clef) has lyrics: '1. É a - ma - re - la, co - moo ou - ro das cus - tó - o - dias. É a - bun -'. The piano part (grand staff) provides accompaniment. The second system shows measures 15 and 16. The voice part has lyrics: 'dan - te co - moes - tre - la fa - is - ca - an - te.'. The piano part continues. In both systems, the voice melody is circled in black to highlight specific notes.

Figura 7: Compassos 13 ao 16 da canção *Heliantos*.

Apesar da Seção A' possuir a mesma indicação de dinâmica apresentada na Seção A, esta não deveria ser tão piano quanto ao início. Os intérpretes podem expressar um pouco mais de som, dando ênfase ao texto a ser cantando, porque a letra possui um maior apelo dramático na mensagem. A nossa sugestão para os cantores seria que no último compasso (30) a última nota (Si bemol 3) seja atacada levemente, e que tanto o cantor quanto o pianista aguardem as notas se diluam no espaço para então encerrarem a performance.

6. Conclusão

Percebemos, a partir da análise intermediária, que muitos elementos não estavam presentes somente em uma das mídias analisadas, mas que ambas as mídias comungavam da mesma mensagem, e que somente a leitura paralela dos textos, o musical e o poético, pôde tornar mais claro as ideias compartilhadas.

Hostílio Soares, autor do texto, parece ter querido enfatizar com sua música o que de melhor ele expressou no poema. Constatamos que ele realizou uma interpretação de uma obra própria, traduzindo musicalmente o significado do poema, transformando-o em uma nova resultante: uma canção.

Outro aspecto que pudemos perceber é que esta canção pode ser entendida como uma tradução da própria busca pessoal do compositor, como vimos na pequena biografia aqui apresentada, quando este compara a trajetória de vida das almas – ou de sua própria vida – à flor *Heliantos*, “buscando tão somente a Luz Divina”.

Esperamos que o estudo apresentado da canção *Heliantos* possa contribuir para que esta e outras obras de Hostílio Soares sejam mais conhecidas e interpretadas, e favorecer novas pesquisas na área, além de inspirar e nortear os intérpretes na construção de suas performances.

Referências

1. CLÜVER, Claus (2006). Intertextos / Inter artes / Inter media. In: **Aletria**. jul – dez. Belo Horizonte: UFMG/Poslit. p.11-41.
2. DINIZ, Thaís Flores N (2013). Apresentação. In: DINIZ (Org.), **Intermedialidade e Estudos Interartes**. v.1. Belo Horizonte: Ed. UFMG. p.7-12.
3. HILL, Peter (2002). From score to sound. In: **Musical performance: a guide to understanding**. Ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press. p.129-143.
4. RAJEWSKY, Irina O (2013). Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Trad. Thaís Flores N. Diniz e Eliana L. Reis. In: DINIZ (Org.), **Intermedialidade e Estudos Interartes**. v.1. Belo Horizonte: Ed. UFMG. p.13-43.
5. OLIVEIRA, Arnon Sávio Reis de (2001). **Hostílio Soares: As Sete Palavras Christus Crucificatum** – Edição crítica. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Referência da partitura

1. SOARES, Hostílio (1938). **Heliantos**. Transcrição: Arnon Sávio Reis de Oliveira.

Notas sobre as autoras

Patrícia Cardoso Chaves Pereira é graduada em Música Licenciatura – Habilitação Canto pela Universidade do Estado de Minas Gerais. Mestre em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente é professora de Canto na Universidade Federal de Ouro Preto e doutoranda, orientada pela professora Mônica Pedrosa de Pádua, na Universidade Federal de Minas Gerais.

Mônica Pedrosa de Pádua é graduada em Canto pela Escola de Música da UFMG, Mestre em Música pela Manhattan School of Music (EUA), Doutora em Literatura Comparada pela FALEUFMG. Professora da EMUFMG, atua no mestrado e doutorado nas áreas de Performance e Sonologia. Pesquisadora do CNPq, integra o grupo de pesquisa *Resgate da canção brasileira*. Atua como solista em recitais e em concertos.

Técnicas estendidas do contrabaixo autoacompanhado em um arranjo de *Canto para minha morte* (1976) de Raul Seixas e Paulo Coelho

Extended auto-accompanied double bass techniques in an arrangement of “Canto para minha morte” [“Song for my death”] (1976) by Raul Seixas and Paulo Coelho

João Paulo Campos

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

joaopaulo.campos@ymail.com

Fausto Borém

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

faustoborem@gmail.com

Resumo: Este é um estudo de natureza analítica e criativa sobre as decisões composicionais e editoriais relativas à aplicação das técnicas estendidas do contrabaixo em um arranjo *crossover* de *Canto para minha morte*, elaborado pelo primeiro coautor deste capítulo, a partir da canção popular original de mesmo nome, composta por Raul Seixas e Paulo Coelho em 1976. Explorando os recursos técnicos do contrabaixo autoacompanhado, onde o contrabaixista recita ou canta ao mesmo tempo em que toca o instrumento, o arranjo visa traduzir atmosferas emocionais e elementos estilísticos composicionais e de performance em relação ao gênero e instrumentação da canção original, por meio de técnicas idiomáticas estendidas e tradicionais do contrabaixo (NEUBERT, 1982; ROBERT, 1995; ROSA, 2014; TURETZKY, 1989, 1974). Este estudo utiliza duas ferramentas analíticas propostas pelo segundo coautor deste capítulo (BORÉM, 2014, 2016), quais sejam, *MaPA* (*Mapa de Performance Audiovisual*) e *EdiPA* (*Edição de Performance Audiovisual*) para facilitar a compreensão, descrição, realização e ensino de técnicas estendidas no contrabaixo.

Palavras-chave: contrabaixo autoacompanhado; técnicas estendidas do contrabaixo; arranjos *crossover* de canções brasileiras; música erudita e música popular; pedagogia da performance.

Abstract: Analytical and creative study of the compositional and editorial decisions related to the application of double bass extended techniques in a crossover arrangement of “*Canto para minha morte*”, prepared by the first coauthor of this chapter, departing from the original popular song by Raul Seixas and Paulo Coelho. Exploring technical resources of self-accompanied double bass, where the double bassist recites or sings while playing the instrument, the arrangement aims at translating emotional states and stylistic elements (genre and instrumentation) of composition and performance of the original song by means of extended and traditional idiomatic double bass techniques (NEUBERT, 1982; ROBERT, 1995; ROSA, 2014; TURETZKY, 1989, 1974). This study uses two analytical tools proposed by the second coauthor of this chapter (BORÉM, 2014, 2016), namely *MaPA* (Map of Audiovisual Performance) and *EdiPA* (Edition of Audiovisual Performance) to facilitate the understanding, description, performance and teaching of extended double bass techniques.

Keywords: self-accompanying double bass; extended double bass techniques; crossover arrangements of Brazilian songs; classical and popular music; performance pedagogy.

“...o que se falou sobre ele [Raul Seixas], parece cumprir a tarefa de preencher a lacuna entre a morte e a vida, transformando a ausência em presença, ligando o mundo visível e o invisível...” (TEIXEIRA, 2008, p.167)

1 – Técnicas estendidas do contrabaixo: contexto e modelo

No século XX, a busca de sonoridades inéditas e inovadoras pelos compositores levou a uma exploração dos timbres e texturas que muito contribuiu para tirar o contrabaixo da posição de instrumento orquestral coadjuvante. A partir de seu surgimento no Barroco, o contrabaixo orquestral ficou um bom tempo fadado ao papel de dobrar, no registro de 16 pés, a linha do baixo harmônico (geralmente o violoncelo). Destacando-se apenas ocasionalmente, ele era restrito à realização de passagens líricas, como no recitativo no último movimento da *Sinfonia N.9*, antecipando, juntamente com o naipe dos violoncelos, um dos pontos revolucionários de L. van Beethoven nesta obra: o recitativo do cantor solista de voz grave que convoca todos para cantarem a amizade, sintetizando, assim, seu conteúdo programático. Também esporadicamente, o contrabaixo se prestava a sonoridades de efeitos estereotipados, como representação do trovão, pedras rolando, animais de grande como o elefante etc. Após 1950, o contrabaixo se tornou um instrumento com importância, responsabilidade e frequência muito maiores no repertório de câmara, orquestral e solístico, tendo seu potencial expressivo valorizado por diversas inovações da técnica instrumental e suas novas possibilidades tímbricas (NEUBERT, 1982, p.V; TURETZKY, 1989, p.IX). Um dos fatores cruciais para esta mudança foi a colaboração entre compositores (com suas demandas criativas) e contrabaixistas (com sua expertise da escrita idiomática). Neste recorte, o compositor-contrabaixista se destaca como o personagem ideal para buscar simultaneamente os ideais de concepção e realização para tornar a linguagem do contrabaixo inovadora, eficiente e, ao mesmo tempo, amigável do ponto de vista da produção do som. Talvez o maior exemplo que nos vem à mente seja o norte-americano Bertram Turetzky, que, apenas entre 1959 e 1988, comissionou e estreou cerca de 300 composições originais para contrabaixo (TURETZKY, 1974; revisado em 1989) e cujo livro sobre a escrita idiomática do contrabaixo no século XX é referência ainda nos dias de hoje.

A partir dos pontos de vista de TOFFOLO (2010) e PADOVANI e FERRAZ (2011), podemos considerar como técnica estendida a maneira de se cantar ou tocar um instrumento que

extrapola a técnica tradicional em determinado contexto histórico, estético ou cultural. As sonoridades não ortodoxas que podem ser obtidas no contrabaixo compreendem uma grande variedade de alturas, articulações e timbres, produzidos até mesmo por outras partes do contrabaixo além das cordas (TURETZKY, 1974; ROBERT, 1995). Incluem-se aqui os sons produzidos pelo corpo do contrabaixista, como sua voz, suas mãos ou seus pés, o que será ilustrado mais à frente. Mesmo sons que hoje são considerados tradicionais, como cordas soltas, harmônicos naturais, harmônicos artificiais e *pizzicato*, têm sido explorados de diferentes maneiras, isolada ou simultaneamente, a partir do pós-guerras.

Como modelo composicional do contrabaixo estendido autoacompanhado, ou seja, a prática de performance em que o contrabaixista sozinho, com seu corpo e instrumento, realiza todos os componentes da textura musical (linhas melódicas, de acompanhamento e contrapontos) utilizamos a obra *B. B. Wolf (an Apologia)*, para contrabaixista-narrador, do contrabaixista-compositor norte-americano Jon DEAK (1982). Nesta peça, a recitação e entoação de sons é feita pelo próprio contrabaixista, ao mesmo tempo em que realiza, no contrabaixo, fragmentos em sucessão, frases pergunta-reposta, solos com acompanhamentos de diversos tipos de timbres em dois ou mais estratos, derivados de diferentes estilos tradicionais (música tonal e modal) e da dita “música de vanguarda do século XX” (música atonal e concreta), além de gêneros musicais populares, como o tango e o blues. Deak utiliza diversas técnicas de mão direita e de mão esquerda sozinhas ou combinadas, sons percussivos em rápida sucessão e diversos timbres vocais. Há aqui, a complexa personalidade do protagonista da história por trás da obra. De um lado, um lobo atribulado entre as imagens estereotipadas do animal cruel e sedutor. Do outro, a realidade de um animal em extinção, perseguido pelo homem. Deak sugere este rico conteúdo programático com uma paisagem sonora que técnicas mais tradicionais e também ruídos percussivos de tapas e esfregões no contrabaixo, *glissandi* em harmônicos artificiais que sugerem uivos, percussão que lembra os passos dos três porquinhos em fuga e, mesmo, os sons de avião pilotados por caçadores em perseguição ao lobo. A Figura 1 mostra um trecho de *B. B. Wolf* com três estratos simultâneos e diversas técnicas ocorrendo em um curto espaço de tempo (voz declamada, arco depois do cavalete, arco com *jeté*, *pizzicato*, arco normal, percussão com arcelho da mão esquerda na faixa do contrabaixo, *pizzicato* de mão esquerda).

The image shows a musical score for Jon Deak's 'B.B. Wolf (An Apologia)'. It features three staves: a vocal line at the top with lyrics, a guitar line in the middle, and a double bass line at the bottom. The score is annotated with various extended techniques. A red oval highlights the lyrics 'low each o-ther to ex-press his es- sence. It's sym- bi - o- tic, It's me and'. Another red oval highlights a section of the guitar line labeled 'C.L.B.' with a '3' above it. A third red oval highlights a section of the double bass line labeled 'Ribs Knuckles' with a '1' below it. Other annotations include 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) in the bass line, and 'Behind Bridge' in a box above the guitar line.

Figura 1: Diversas técnicas estendidas sucessivas ou simultâneas no contrabaixo autoacompanhado na peça *B.B. Wolf (An Apologia)* do contrabaixista-compositor Jon Deak.

A obra *B. B. Wolf* de Jon Deak serviu tanto como modelo composicional para o arranjo de *Canto para minha morte*, quanto para a notação das técnicas estendidas. Apesar de o texto do poema de *Canto para minha morte* ser recitado de forma muito livre nas estrofes da canção original, sem acompanhamento ou marcação do tempo, no arranjo foi optamos por estabelecer alguns pontos de sincronia entre voz e acompanhamento, devidamente notados na partitura. Isto contribui para facilitar a coordenação entre a voz e o contrabaixo, valorizar pontos de ênfase e favorecer a aprendizagem do arranjo pelo intérprete de uma forma mais rápida. Assim, foi acrescentada uma pauta extra para a parte vocal nos trechos em que ela ocorre, a exemplo da edição de *B. B. Wolf*. Nos pontos de sincronia entre voz e acompanhamento em que o poema não é cantado, mas recitado, foi utilizada a notação em que a cabeça da figura musical é substituída por um pequeno “x”, indicando que aquele evento sonoro não possui altura definida.¹ Este “x” foi também utilizado para representar as técnicas percussivas (tanto com as mãos no contrabaixo quanto com os pés no chão). Para indicar em que parte do instrumento ou com qual parte do corpo o som percussivo deve ser realizado, foram adotadas caixas de texto. Para complementar esta notação, também tendo como referência a edição de Deak, foram

¹ A notação de notas musicais com cabeça em forma de “x” foi difundida especialmente por Arnold Schoenberg para indicar o *Sprechstimme* (canto falado) no seu *Pierrot Lunaire* (1912). Mais tarde, esta notação se tornou comum na música popular para indicar *ghost notes* (ou *false notes* ou *notas mortas*).

usadas as siglas *r.h.* (*Right hand*) e *l.h.* (*left hand*) para indicar que determinada técnica deve ser realizada com a mão direita ou com a mão esquerda, respectivamente. A utilização de siglas e textos indicativos em inglês visa manter o padrão mais comum na música para contrabaixo na segunda metade do século XX e uma divulgação mais fácil do arranjo em nível internacional.

O tratado sobre o contrabaixo de TURETZKY (1989) e o dicionário de sons de ROBERT (1995) têm sido, desde suas publicações, grandes referências para performers, pesquisadores e compositores do contrabaixo. Observa-se neles grande concordância entre os símbolos utilizados. Assim, o símbolo (+) foi utilizado para indicar *pizzicato* de mão esquerda, assim como o símbolo (⊖) foi utilizado para representar o *pizzicato Bartók*. Os símbolos usados para representar as técnicas estendidas no arranjo de *Canto para minha morte* podem ou não vir acompanhados de abreviações ou caixas de texto. Este é o caso da técnica de arco circular, pouco comum. Por isto, por uma questão de reforço visual, foram utilizados na notação do arranjo tanto o símbolo (↻) quanto o texto correspondente "*circular bowing*" na sua representação gráfica. Por outro lado, algumas abreviações ou siglas podem aparecer sozinhas para indicar, por si só, determinadas técnicas, como a sigla *c.l.b.* que equivale a *col legno battuto* (bater com a madeira do arco na corda).

Apesar dos esforços para tornar a notação musical utilizada no arranjo *Canto para minha morte* clara e intuitiva para o leitor, a bula é outra ferramenta que se torna útil na comunicação de detalhes sobre a realização das técnicas estendidas. A bula é um conjunto de instruções que acompanha partituras não convencionais, minimizando as dúvidas relativas à realização musical. Ela pode apresentar, tanto na forma de texto quanto de sinais gráficos, uma descrição detalhada da realização das técnicas presentes em determinada partitura musical, descrevendo movimentos, direções, velocidade, intensidade, partes do instrumento e do corpo humano e, até mesmo, outros objetos envolvidos em determinadas técnicas estendidas, como lápis, *chopsticks*, pente, pedaços de papel e outros materiais.

Para que as dúvidas na realização de técnicas com notação não convencional sejam minimizadas ou, idealmente, sanadas, as ferramentas *MaPA* (Mapa de Performance

audiovisual) e *EdiPA* (Edição de Performance Audiovisual) (BORÉM, 2014 e 2016), que combinam diversos recursos imagéticos, representativos das relações no trinômio texto-som-imagem, podem ser estratégicas. Os *MaPAs* consistem em fotogramas, ou sequências de fotogramas, com sinais e palavras-chave que podem ser aplicados ao ensino e realização de determinada técnica ou excerto musical. Eles podem indicar movimentos e gestos, com suas direções e detalhes de sincronia ou coordenação motora. Já a *EdiPA* incorpora os *MaPAs* à notação musical das pautas, gerando partes ou partituras capazes de sintetizar os eventos que se inter-relacionam em determinada obra musical, da mais simples à mais complexa, explicitando a interação entre o que se lê, o que se escuta e o que se vê. No arranjo de *Canto para minha morte*, o uso de *MaPAs* e *EdiPAs* visam instruir o performer na complexa realização de eventos superpostos e justapostos que estão na essência da linguagem composicional do arranjo da obra original.

O estudo aqui apresentado busca mostrar o planejamento, escolha, utilização e descrição de técnicas estendidas do contrabaixo em um arranjo criado pelo primeiro coautor do presente capítulo. Neste arranjo, apresentamos uma aproximação de práticas composicionais e de performance das músicas erudita e popular. Buscamos também explicitar, tanto para o performer, quanto para o compositor e o pedagogo da performance, os aspectos de criação, de realização instrumental e de ensino da linguagem idiomática do contrabaixo, tendo a partitura como meio para comunicar ideias e técnicas musicais a partir do texto e do contexto da obra original em uma releitura, ou seja, o arranjo.

2 – O original de *Canto para minha morte*

A canção *Canto para minha morte*, de Paulo Coelho e Raul Seixas (SEIXAS e COELHO, 1976), é um tango inspirado em *Balada para un loco*, música do compositor argentino Astor Piazzolla com letra do poeta uruguaio-argentino Horácio Ferrer (PIAZZOLLA e FERRER, 1969). Incluída no LP *Há 10 Mil Anos Atrás* (1976), *Canto para minha morte* também está disponível em www.youtube.com/watch?v=uS2jEBaCOT8 (SEIXAS e COELHO, 2014) e será utilizada aqui como referência para que o leitor possa localizar os *timings* dos eventos analisados e descritos ao longo deste capítulo. Fruto de uma conturbada, mas prolífera parceria entre os dois artistas icônicos, que durou de 1974 a

1976 e foi retomada brevemente em 1976 (SOUZA, 2016), *Canto para minha morte* fala sobre a imprevisibilidade da vida, a certeza da morte, seus mistérios e a ambiguidade do homem frente a ela. A partir da teoria da enunciação de Émile Benveniste, recorrendo à análise intersubjetiva entre as figuras do locutor e do interlocutor, FREITAS e FACIN (2012) reconhecem as marcas linguísticas de pessoa (a subjetividade na conversa do “eu” e “tu” com “ela”, a morte; p.579, 583, 585, 589-590) de espaço (a universalização de “qualquer lugar”, p.589-590) e de tempo (tempo cronológico e tempos verbais no passado, presente, futuro, participio; p.579, 589-590) na letra desta canção.² O próprio Raul Seixas, em entrevista ao jornalista Nelson Motta (SEIXAS e MOTTA, 1976) quando do lançamento do disco, fala das perspectivas contrastantes e diametralmente opostas pelas quais o texto da canção apresenta a figura da morte, com o horror e fascínio que pode suscitar; da rejeição à sua chegada indesejada ou de sua inevitável acolhida e aceitação.

No seu *Modelo Circumplexo de Afetos*, James A. RUSSELL (1980, p.1174) distribuiu 28 afetos em 4 quadrantes, observando duas variáveis: intensidade (de baixa a alta estimulação no eixo Y) e valência social (de negativa a positiva no eixo X). Este modelo foi adaptado com ênfases, cores e setas direcionais por BORÉM e TAGLIANETTI (2016, p.5) para mostrar a transição entre afetos e sintetizar a condução da linha dramática na construção da performance cênico-musical de canções. A linguista Kaitlin Robbs (PARR, 2015) apresenta uma ampliação das nuances e gradações afetivas em seu círculo de adjetivos e substantivos descritivos das atmosferas e emoções, propondo 82 sub-subcategorias a partir das 7 emoções inatas (alegria, tristeza, surpresa, medo, raiva, nojo e desprezo) propostas por Paul Ekman e colegas (EKMAN e KELTNER, 1997; KELTNER e EKMAN, 2008; EKMAN, 1999; EKMAN, 1972; EKMAN e FRIESEN, 1986; EKMAN e FRIESEN, 2003). Para compreender as principais atmosferas contidas em *Canto para minha morte*, as quais serviram de ponto de partida para a criação do arranjo, analisamos inicialmente o conteúdo das estrofes de Paulo Coelho.

² É possível que Raul Seixas tenha opinado na feitura da letra da canção e que Paulo Coelho tenha opinado na música da canção. Em um artigo para a revista Rolling Stones, Paulo Coelho diz que, em suas parcerias com Raul Seixas, tanto letras quanto músicas eram criadas pelos dois com muito debate e muita briga (COELHO, 2009; disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/35/uma-relacao-complicada#imagem0>).

A Figura 2 mostra o poema da canção dividido em 6 estrofes.³ Nessas estrofes (coluna central da Figura 2), ressaltamos as palavras-chave das atmosferas do poema, que progridem de uma menor para uma maior excitação e de valores socialmente mais negativos (a tristeza) para valores socialmente mais positivos (a alegria). Na coluna à direita da Figura 2 estão as 6 seções formais correspondentes às estrofes de 1 a 6, acompanhadas de suas atmosferas (ou nuances de sensações) e, entre parênteses, as emoções inatas (ou emoções básicas) que julgamos serem correspondentes às percepções da morte no poema: **tristeza**, **medo**, **alegria** (ou **alegria**) e **raiva**.

1	<p>Eu sei que determinada rua que eu já passei <u>Não tornará</u> a ouvir o som dos meus passos. Tem uma revista que eu <u>guardo há muitos anos</u> E que <u>nunca mais</u> eu vou abrir. Cada vez que eu <u>me despeço</u> de uma pessoa Pode ser que essa pessoa esteja <u>me vendo pela última vez</u> A morte, surda, <u>caminha ao meu lado</u> E eu não sei em que esquina <u>ela vai me beijar</u></p>	<p><i>Seção A</i></p> <p>resignado (tristeza)</p>
2	<p><u>Com que rosto ela virá?</u> <u>Será que ela vai deixar</u> [?] eu acabar o que eu tenho que fazer? Ou <u>será que ela vai me pegar</u> [?] no meio do copo de uísque? Na música que eu deixei para <u>compor amanhã?</u> <u>Será que ela vai esperar</u> [?] eu apagar o cigarro no cinzeiro? <u>Virá antes</u> [?] de eu encontrar a mulher, a mulher que me foi destinada, E que está em <u>algum lugar</u> me esperando Embora eu <u>ainda não a conheça?</u></p>	<p><i>Seção B¹</i></p> <p>apreensivo (medo)</p>
3	<p>Vou te encontrar <u>vestida de cetim</u>, Pois em qualquer lugar <u>esperas só por mim</u> E no teu <u>beijo</u> provar o <u>gosto estranho</u> <u>Que eu quero</u> e <u>não desejo</u>, mas tenho que encontrar <u>Vem</u> [!], mas <u>demore a chegar</u>. Eu <u>te detesto</u> e <u>amo morte, morte, morte</u> [!] Que talvez seja o segredo desta <u>vida</u> <u>Morte, morte, morte</u> [!] que talvez seja o segredo desta <u>vida</u></p>	<p><i>Refrão</i></p> <p>ambíguo (alegria / raiva)</p>
4	<p>Qual será a forma da <u>minha morte?</u> Uma das tantas coisas que <u>eu não escolhi</u> na vida. Existem tantas... <u>Um acidente</u> de carro. <u>O coração que se recusa</u> abater no próximo minuto, A <u>anestesia mal aplicada</u>, A vida mal vivida, a <u>ferida mal curada</u>, a <u>dor já envelhecida</u> O <u>câncer já espalhado</u> e ainda <u>escondido</u>, ou até, <u>quem sabe</u>, Um <u>escorregão idiota</u>, num dia de sol, <u>a cabeça no meio-fio</u>...</p>	<p><i>Seção B²</i></p> <p>apreensivo (medo)</p>
	<p>Oh morte, tu que és tão <u>forte</u>, Que <u>matas o gato, o rato e o homem</u>. Vista-se com a tua <u>mais bela roupa</u> quando vieres me buscar Que meu corpo seja cremado e que <u>minhas cinzas alimentem a erva</u></p>	<p><i>Seção C</i></p> <p>excitado admirado</p>

³ Na sua análise de *Canto par minha morte*, FREITAS e FACIN (2012) abordaram apenas o texto da canção e, talvez por não considerarem os aspectos musicais da gravação, chegaram à conclusão de que o poema tem 7 estrofes (e não 6), pois dividiram a estrofe 2 (a estrofe que concentra todas as indagações do interlocutor) em duas estrofes distintas.

5	E que a erva alimente outro homem como eu Porque eu continuarei neste homem , Nos meus filhos , na palavra rude Que eu disse para alguém que não gostava E até no uísque que eu não terminei de beber aquela noite...	esperançoso (alegria)
6	Vou te encontrar vestida de cetim , Pois em qualquer lugar esperas só por mim E no teu beijo provar o gosto estranho Que eu quero e não desejo , mas tenho que encontrar Vem , mas demore a chegar . Eu te detesto e amo morte, morte, morte [!] Que talvez seja o segredo desta vida Morte, morte, morte [!] que talvez seja o segredo desta vida	Refrão ambíguo (alegria / raiva)

Figura 2: Atmosferas em torno dos sentimentos básicos da **tristeza**, **medo**, **alegria** (ou **alegria**) e **raiva** nas estrofes da canção *Canto para minha morte* de Raul Seixas e Paulo Coelho.

Situando estas atmosferas no *Modelo Circumplexo dos Afetos*, chegamos ao trajeto entre as estrofes de 1 a 6, mostrado na Figura 3, com cores que variam do azul ao vermelho, e das cores claras às mais escuras, e que sumariza a linha de condução dramática do poema. As atmosferas progridem do Quadrante I (de energia e valores mais baixos), ao Quadrante III (o nível intermediário do processo) para chegar ao Quadrante IV (de energia e valores mais altos). Há depois uma recapitulação das atmosferas medianas do Quadrante III para, ao final, valorizar novamente e, com mais ênfase, o Quadrante IV (estrofes 5 e 6). Percebe-se que, nas estrofes 1, 2 e 4 (a *Seção A*, a *Seção B¹* e a *Seção B²*), predominam atmosferas derivadas de emoções básicas da **tristeza** (“... nunca mais...”), **medo** (“... será que ela [a morte] vai me pegar [?]...” e, novamente, **medo** (“... o câncer já espalhado...”). Já a estrofe 3 (repetida como estrofe 6) expressa a ambiguidade (**alegria** versus **raiva**) do ser humano frente à morte, que a admira (... Que eu quero... vem... e amo) e a rejeita (não desejo... demore a chegar... te detesto...). Assim, pode-se perceber a utilização do *Refrão* (as estrofes 3 e 6) como fundamental na construção dos dois clímax da canção (“... Eu te detesto e amo, morte, morte, morte!...”). Finalmente, a atmosfera da estrofe 5 (*Seção C*), situada na parte de energia mais alta do Quadrante IV, contribui para o segundo e maior clímax da canção, traduzindo nuances afetivas complexas de uma excitação próxima de uma **alegria** mais intensa: a admiração da força (... matas o gato, o rato e o homem...), a expectativa (... mais bela roupa...) e a esperança (... minhas cinzas alimentem... continuarei... nos meus filhos...).

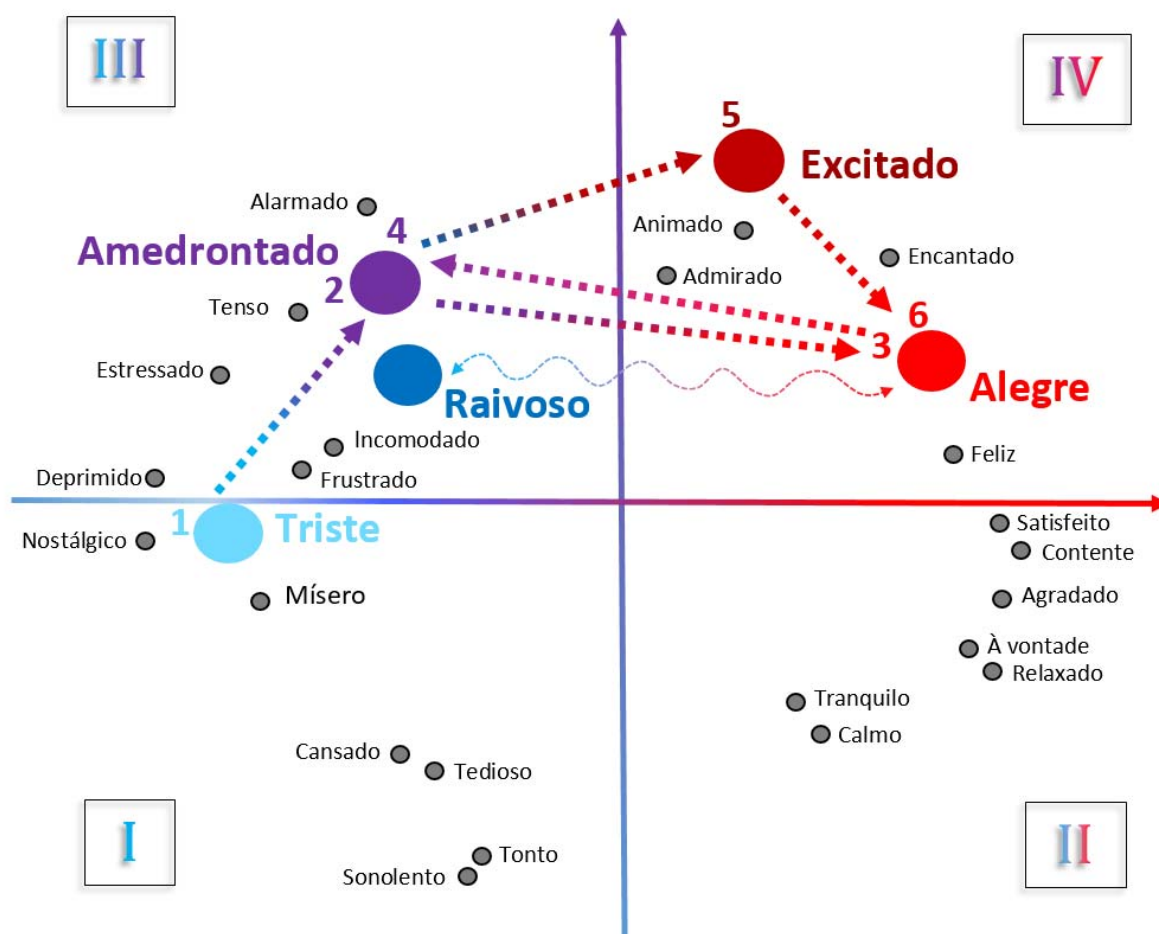


Figura 3: Linha de condução dramática das estrofes (1 a 6) do poema de *Canto para minha morte*, com suas atmosferas nos quadrantes do Modelo Circumplexo dos Afetos de RUSSELL (1980, adaptado por BORÉM e TAGLIANETTI, 2016).

A concepção musical de Raul Seixas para *Canto para minha morte* revela um planejamento cuidadoso do binômio texto-som em vários níveis. No nível mais amplo, ele escolheu o tango, um gênero tipicamente afeito aos dramas e às emoções fortes e existenciais do ser humano. No tango, a forma musical mais comum é um *ABA*, em que a *Seção A* é mais enérgica e mais rápida, e a *Seção B* é mais calma e nostálgica. Isto permite uma narrativa bastante contrastante, com início mais enérgico, seguido de uma parte central mais lenta e nostálgica para, ao final, retornar ao desfecho final com a energia necessária. Este dialogismo é bem explorado por Raul Seixas, que percebeu os fortes contrastes do poema, como a ambiguidade do homem frente à morte. Por isto, para as partes mais enérgicas (que equivalem à primeira e terceira parte do tango), ele utiliza a voz de peito, valorizando o registro mais grave. Para os trechos contrastantes (que

equivalem à parte central do tango), ele canta no agudo com voz de cabeça (ou falsete). Ele também impregna este dialogismo em outros níveis: letra recitada versus letra cantada; instrumentação leve (só a voz) versus instrumentação pesada (voz com grupo de tango e orquestra de cordas). A escolha dos andamentos, apesar de variarem pelo menos 7 vezes ao longo da gravação, como será descrito mais à frente, também deixa transparecer a forma ternária do tango (e do poema), que explicita uma oposição entre atmosferas com mais e com menos energia.

Uma análise formal da canção mostra que as 6 estrofes do poema se acomodam em um tango com 4 seções contrastantes (*Seção A*, *Seção B¹*, *Seção B²* e *Seção C*) e 2 seções que se repetem (o *Refrão*). Na *Seção A* [0:00-0:26], a estrofe 1 do poema é recitada com a voz sem nenhum acompanhamento. A atmosfera de **tristeza** é realçada pela ausência de uma marcação rítmica e pelo registro grave da voz que, aqui e ali, soa um pouco embargada, pela utilização do efeito de crepitação.⁴ Na *Seção B¹* [0:26-0:59]), a recitação continua, mas aqui a estrofe 2 é apresentada sobre um acompanhamento com uma instrumentação típica do tango (piano, contrabaixo e bandoneón). Este acompanhamento segue um padrão que comunica, ao mesmo tempo, uma apreensão e tensão crescentes. Com o andamento de colcheia = 123, há uma modulação cromática ascendente a cada 4 compassos com a mesma sequência melódico-harmônica. Desta forma, caminha-se do tom inicial de Si bemol Maior por semitons até o tom final de Ré Maior. Então, com um *rallentando* que diminui o andamento para colcheia = 113, o tom de Ré serve de dominante para se chegar à tonalidade inicial da seção seguinte, o *Refrão* [0:59-1:38] em Sol Maior. Ao final do primeiro *Refrão*, após um segundo *rallentando*, um andamento subitamente um pouco mais rápido (colcheia = 119) marca o início da *Seção B²* [1:38-2:14], que também é caracterizada por uma suspensão do *groove* e da instrumentação do tango em [2:08], quando são recitadas as palavras "... Um escorregão idiota, num dia de sol, a cabeça no meio-fio...". No início da *Seção C* [2:14-3:03], o andamento cai para colcheia = 97 e, juntamente com a voz de Raul Seixas no agudo em falsete e o acréscimo da orquestra de cordas na instrumentação, chegamos ao que corresponderia à seção

⁴ Na fonoaudiologia, a crepitação (ou som basal) é um efeito vocal produzido no mecanismo laríngeo M0 (KOB et al, 2011, p.363, 366), com uma rápida abertura e fechamento do ciclo respiratório (CIELO, 2011, p.365-367). No canto, este efeito é mais conhecido como *fry* (ou *creak* ou *strobass*) e se popularizou em gêneros como o *pop* (na região média e aguda) e *rock* (na região grave, como no *rhythm and blues*, *heavy metal* e *punk rock*).

central do tango. A *Seção C* ainda é marcada por um *accelerando* que leva ao andamento de colcheia = 112 em [2:25] e, no seu final, a um *rallentando* que é interrompido subitamente para dar início ao segundo *Refrão* [3:03-3:51], retornando ao andamento retornando a colcheia = 113. Contribuem para o tom apoteótico no final da canção um grande *rallentando* que leva ao andamento colcheia = 66, o *tutti* instrumental e a dinâmica intensa. A Figura 4 sumariza o esquema formal da canção com suas seções formais, *timings*, andamentos, instrumentação e principais dinâmicas.

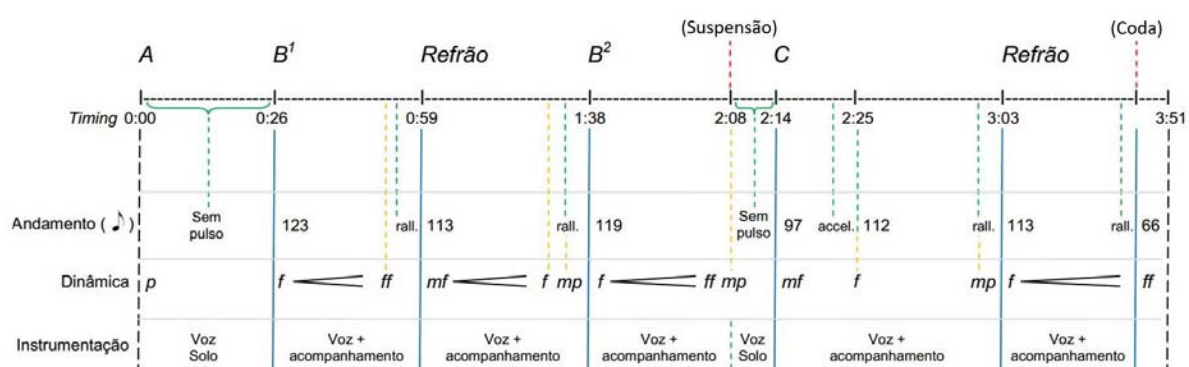


Figura 4: Análise formal da gravação da canção *Canto para minha morte* de Raul Seixas e Paulo Coelho, com suas seções formais, *timings*, andamentos, instrumentação e dinâmicas.

3 – O arranjo de *Canto para minha morte*

A instrumentação de caráter enérgico e dramático do tango na canção original *Canto para minha morte* de Raul Seixas e Paulo Coelho, arranjada pelo maestro Miguel Cidras (SOUZA, 2016), inspirou o arranjo para contrabaixo autoacompanhado. O processo de criação do arranjo foi orientado pela escolha de técnicas estendidas do contrabaixo, isoladas, simultâneas ou em rápida sucessão, de maneira a refletir as atmosferas predominantes, ora depressiva, ora eufórica, ora resignada, ora esperançosa da canção. Na gravação da canção, a *Seção A* [0:00-0:26] é apresentada com o texto sendo recitado sem nenhum acompanhamento. Aqui, seu conteúdo está centrado na imprevisibilidade da morte, cuja presença é constante ao longo da vida e certa no seu final, mas que guarda escondido o exato momento em que realmente acontecerá. No arranjo, evitou-se esta textura simplificada, monocórdia e sem acompanhamento, com a inclusão de algumas técnicas estendidas de efeito programático no contrabaixo simultâneo à voz, que

remetem ao texto e/ou à atmosfera do início do poema. Para sugerir a sensação de aflição ou **medo**, foi usado o bicorde de trítono Mi₂-Sib₂ em arco com *tremolo* contínuo simultaneamente com o *pizzicato* de mão esquerda na corda solta Mi₁, cuja técnica de realização é mostrada na *EdiPA* da Figura 5.

Seção A

Lento ♩ = 40

Vox

arco

Eu sei... que determinada rua que eu já passei não tornará a ouvir o som dos meus passos...

Contrabaixo

l.h. pizz.

p < *mp* > *rall.*

gliss.

Figura 5: *EdiPA* com representação gráfica da realização de técnicas estendidas no contrabaixo no arranjo de *Canto para minha morte* (primeira estrofe).

Enquanto o trítono remete a uma inquietação ou instabilidade psicológica, os *pizzicati* de mão esquerda, distribuídos segundo pulsos regulares, tem aqui a função de evocar, mesmo que remotamente, o caminhar pesado (com o Mi₁, que é a nota mais grave do contrabaixo tradicional) do narrador-protagonista. Assim, nesta textura, estão sobrepostos o *tremolo* e a repetição regular dos *pizzicati* que acompanham, em um longo *rallentando*, a frase "... Eu sei que determinada rua [um índice de incerteza] que eu já passei não tornará a ouvir o som dos meus passos [cujos sons podem ser índices sonoros]...", de maneira que o último *pizzicato* deve coincidir com o início da palavra "passos" (Figura 6). Já na frase seguinte, foi usada a técnica de arco circular em sentido

anti-horário (c.2 da Figura 6; veja MaPA de realização do arco circular na Figura 7), com ênfase no movimento vertical ascendente da ponta do arco, gerando um ruído que remete ao virar de páginas de uma revista. Isto se dá em consonância com o texto do poema, que diz: "... Tem uma revista que eu guardo há muitos anos e que nunca mais eu vou abrir...". Logo após, um *tremolo ponticello* serve de fundo para a recitação da frase "... Cada vez que me despeço de uma pessoa, pode ser que esta pessoa esteja me vendo pela última vez!...". No final desta frase, uma nota longa em *molto crescendo* da ponta para o talão do arco seguido de uma súbita retirada do arco da corda, que é sincronizada com a palavra "vez". Este gesto dramático suspende tanto a voz quanto o acompanhamento, sendo que a pausa que vem a seguir prepara o ouvinte para a última frase da *Seção A* ("... A morte, surda, caminha ao meu lado e eu não sei em que esquina ela vai me beijar..."), que é recitada de forma pausada, com baixa intensidade e calmamente, sem nenhum efeito instrumental ou qualquer outro tipo de acompanhamento, assim como ocorre na canção original.

Seção A

Lento ♩ = 40

5a

Voz: Eu sei... que determinada rua que eu já passei não tornará a ouvir o som dos meus passos...

Contrabaixo: arco, l.h. pizz., gliss., Ponto de sincronia

5b

Voz: Tem uma revista que eu guardo a muitos anos e que nunca mais eu vou abrir

CBX.: Circular Bowing mp, f ponticello

5c

Voz: Cada vez que eu me despeço de uma pessoa... pode ser que esta pessoa esteja me vendo pela última vez!

CBX.: ponticello, Ponto de sincronia

p, *mp*, *rall.*, *f*, *fff*

The figure displays three musical systems (5a, 5b, 5c) for Section A. System 5a shows a vocal line with lyrics and a double bass line with techniques like arco, l.h. pizz., and gliss., marked with dynamic levels p, mp, and rall. Red dashed circles and arrows indicate synchronization points between the vocal notes and the double bass. System 5b features a vocal line and a double bass line with Circular Bowing (mp) and f ponticello. System 5c shows a vocal line and a double bass line with p and fff dynamics, and a red dashed circle and arrow indicating a synchronization point for the word 'vez!'.

Figura 6 – Técnicas estendidas do contrabaixo e sincronias na *Seção A* do arranjo de *Canto para minha morte*: (5a) *tremolo* de bicorde com *pizzicato* de mão esquerda e declamação no c.1; (5b) arco circular no c.2; (5c) *crescendo* em *ponticello* com corte súbito do som no c.3.

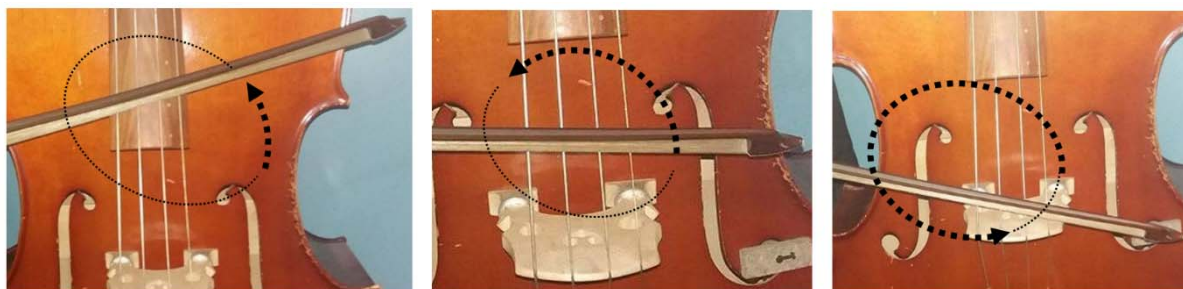


Figura 7: *MaPA* demonstrando realização da técnica de arco circular no contrabaixo (c.2 do arranjo de *Canto para minha morte*).

Na *Seção B¹* da gravação, em [0:26-0:59], o tema de tango instrumental utilizado como pano de fundo para a declamação é sequenciado 4 vezes por semitons ascendentes, gerando grande expectativa, agitação e ansiedade (afetos complexos derivados da emoção básica do **medo**). No arranjo, diversas técnicas (estendidas e tradicionais) são combinadas ou se sucedem rapidamente (Figura 8) para traduzir estas sensações. Simultaneamente ao texto, que traz perguntas como "... Com que rosto ela virá? Será que ela vai deixar eu acabar o que eu tenho que fazer? Ou será...", há uma superposição e justaposição de *pizzicati* de mão esquerda, *pizzicati Bartók*, arco *col legno battuto* de três tipos (*ordinario*, com *tremolo* ou *behind the bridge*, ou seja, após o cavalete), e sons percussivos no corpo do contrabaixo. Como referência ao tema do tango, são também utilizados três golpes de arco típicos do tango: o *strappato*, o *arrastre* e o *marcato* (OLIVÁREZ e NEVES, 2016; NAVARRO, 2014).

Seção B¹

Allegro ♩ = 123

Voz

CBX.

Voz

CBX.

Figura 8: Técnicas estendidas e técnicas tradicionais superpostas e justapostas, técnica tradicional do tango (*marcato*), modulação (c.10) e sincronizações rítmicas entre voz e contrabaixo (c.6, 7-8, 10 e 11) na Seção B¹ do arranjo de *Canto para minha morte*.

Na canção original, a música e o caráter emocional da Seção B¹ se repetem mais à frente na Seção B² (em [1:38-2:14]), mas com versos diferentes e alguma variação na instrumentação (adição de bongô ao acompanhamento e golpes de arco *col legno* no contrabaixo). Na criação do arranjo, no lugar de uma repetição literal do acompanhamento, optou-se pela alternância rápida entre o *pizzicato* e o arco em *marcato* do tango. São também novidades as variações de intensidade, tanto na voz declamada quanto nos sons do contrabaixo. A partir de um *piano*, a dinâmica cresce pouco a pouco à medida em que a melodia sequenciada modula por semitons. Há aqui uma coadunação de elementos que busca reforçar o aumento gradual de energia e de excitação do texto e que culmina com uma rítmica de caráter apoteótico, o que é típico do tango e que pode ser considerado o clímax de toda a canção. Tanto no original quanto no arranjo há um *riff* característico de quatro semicolcheias seguidas de uma colcheia, sugerindo a métrica 3/8 dentro da métrica quadrada do tango (o quaternário 4/8 que soa como um binário, ou seja, como um 2/4). No arranjo, a solução para que a ênfase da função de clímax e *tutti* deste uníssonos rítmico não se perdesse ao ser feita por apenas uma pessoa, foi obtida

com a participação do corpo do contrabaixista em três níveis: voz, mãos e pés (Figura 9). Os gritos nas palavras “... Dor envelhecida!” e “... Vida mal vivida!” devem ser proferidos com a potência máxima da voz do contrabaixista (na prática, um *fff*), simultaneamente com tapas das duas mãos alternadas (ou com uma mão só, se com as duas for desconfortável) na parte superior da faixa lateral esquerda do contrabaixo e pisadas fortes com um dos pés.

The image shows a musical score for 'Seção B²' in 3/8 time. It consists of three staves: Voice (Voz), Double Bass (CBX.), and Foot Stomp. The Voice staff starts at measure 54 and contains the lyrics 'Dor en - ve - lhe - cida! Vi - da mal vi - vida!'. Above the lyrics, there are two green brackets labeled '3/8' and 'Gritando' (Scream at loud). The CBX. staff has a 'fff' dynamic marking and a box labeled 'Left Rib r.h and l.h. alternately' with the instruction 'Batendo na faixa lateral esquerda do contrabaixo, alternando entre mão esquerda e mão direita'. The Foot Stomp staff has a 'fff' dynamic marking and a box labeled 'Foot stomp' with the instruction 'Batendo com o pé no chão'. Vertical dashed lines connect the rhythmic patterns in the CBX. and Foot Stomp staves to the corresponding notes in the Voice staff.

Figura 9: Riff percussivo (voz, mãos e pés) sugerindo o compasso 3/8 e emulando o *tutti* no clímax no arranjo de *Canto para minha morte*.

A canção original traz dois *Refrões* ([0:59-1:38] e [3:03-3:51]), que são as únicas seções da gravação em que os versos são cantados e repetidos. Na letra há referências de uma aceitação à chegada da morte enquanto elemento feminino, como no trecho em que há a sugestão de uma mulher “... vestida de cetim” e a qual pode dar “um beijo... [mas] de gosto estranho...”. Outra analogia presente aqui é a alusão à ambiguidade do amor (ou morte), frente ao qual o narrador-protagonista se vê dividido, pois “... eu quero e não desejo...” ou “... vem, mas demore a chegar...” ou, ainda, “... Eu te detesto e amo...”. Nota-se que os compositores estão atentos ao binômio texto-música, pois criam e reforçam esta sensação de ambiguidade, que se inicia com o timbre de *falsete* nos inícios e nos finais dos *Refrões* (Figura 10), mas retorna à voz de peito no interior destas seções. A suavidade do *falsete* e o andamento mais lento dos *Refrões* (semínima = 113), que no arranjo recebeu a notação *Moderato*, também criam grande contraste com a energia e ansiedade das *Seções B¹* e *B²*.

Refrão

Cantando Moderato ♩ = 113 3

Voz 22 Vou te'en-con - trar Ves ti-da de ce-tim Pois em qual-quer lu-gar
falsete Voz de peito

CBX. Início sem acompanhamento arrastre arrastre

Voz 25 Es - pe - ra só por mim E no seu

CBX.

Figura 10 – A morte como elemento feminino no início do *Refrão 1* com falsete na voz acompanhada por arcadas do tango (*arrastre* e *marcato*) no arranjo de *Canto para minha morte*.

Após a retomada do caráter mais enérgico do tango na *Seção B²*, a *Seção C* (em [2:14-3:03]) impõe novamente um contraste com a tensão e ansiedade das *Seções A, B¹ e B²*, pois reduz o andamento ao seu valor mais baixo (semínima = 96). Em clima de certa pompa, a *Seção C* traz uma visão mais positiva da morte, que será reforçada em seguida com o *Refrão 2*, que encerra a gravação. Na *Seção C*, o autor admira e dialoga com a morte e faz, esperançoso, uma espécie de último pedido. A maior diferença entre a *Seção C* e os *Refrões* é o fato de os versos serem recitados e não cantados. No arranjo, tanto a *Seção C* quanto os *Refrões* foram construídos com recursos instrumentais semelhantes, por apresentarem conteúdos musical e emocional semelhantes. Desta forma, foram exploradas as mesmas técnicas características do tango abordadas anteriormente: o *arrastre* e o *marcato*. Porém, tais recursos são apresentados na *Seção C* de maneira mais esparsa, sendo livre a rítmica da voz para sugerir um ambiente improvisatório. Não há também a superposição de técnicas instrumentais estendidas no contrabaixo (Figura 11), mas apenas a alternância de arco (*arrastre* e *marcato*) com *pizzicati*, de forma a aproximar o acompanhamento do contrabaixo tanto da tradição do tango quanto do arranjo do instrumento na canção original.

Seção C

55 **Andante** ♩ = 97

Voz

Ó morte... Tu que és tão forte... Que matas o gato, o

CBX.

pizz. arco pizz. arco pizz.

mf *arrastre* *simile*

59 **Moderato** ♩ = 112

Voz

rato... e o homem Vista-se com tua mais bela roupa quando vieres

CBX.

arco pizz. arco

f

Figura 11: Voz recitada com rítmica improvisada, acompanhada pela alternância de arco (*arrastre* e *marcato*) e pizzicato na *Seção C* do arranjo de *Canto para minha morte*.

3 – Considerações finais

O processo de estudo, seleção, criação, aplicação e descrição de técnicas estendidas do contrabaixo no arranjo de *Canto para minha morte* pode demonstrar, tanto para o performer, quanto para o compositor, quanto para o pedagogo da música, partes importantes do processo de tradução de ideias musicais de uma obra original para um arranjo. Após a finalização do processo criativo do arranjo, houve ainda o processo de refinamento da linguagem idiomática das técnicas estendidas no contrabaixo e a busca de uma notação mais eficiente e clara na partitura musical.

O presente arranjo da canção *Canto para minha morte*, de Raul Seixas e Paulo Coelho, utiliza uma linguagem composicional que combina a música tonal e sua escrita tradicional com elementos da música atonal e concreta (ruídos e efeitos sem altura determinada) e várias técnicas estendidas do contrabaixo para sugerir atmosferas emocionais contrastantes ao redor de quatro emoções básicas: **tristeza**, **medo**, **raiva** e **alegria**. Estas emoções e atmosferas foram reveladas pela análise do poema da canção e pelos elementos sonoros da gravação. Neste sentido, buscou-se reforçar, no arranjo, os

elementos de tensão e repouso intercalados nas seções formais ao longo da canção original (*Seção A - Seção B¹ - Refrão 1 - Seção B² - Seção C - Refrão 2*) por meio de técnicas estendidas, técnicas eruditas tradicionais e técnicas populares do tango.

A influência direta de *B. B. Wolf (An Apologia)*, obra original de Jon Deak para contrabaixo autoacompanhado, referencial para a literatura do instrumento, foi central na construção do arranjo *Canto para minha morte* e sua notação. Os tratados de instrumentação do contrabaixo de Turetzky e Robert corroboraram a escolha de símbolos e outros detalhes de notação das técnicas estendidas. Já no nível de realização ou instrução pedagógica do arranjo, a construção de *MaPAs* e *EdiPAs* buscou ilustrar e esclarecer a realização de determinados trechos e técnicas presentes no arranjo, por meio de uma leitura intuitiva de movimentos e direções em gestos corporais envolvidos nas práticas de performance, reduzindo a lacuna que muitas vezes permanece entre a intenção do compositor e sua realização pelo performer.

Referências de texto

1. BORÉM, Fausto (2016). *MaPA* e *EdiPA*: duas ferramentas analíticas para as relações texto-música-imagem em vídeos de música. **Musica Theorica**. Salvador: TeMA. p.1-36.
2. _____ (2014). Por uma análise da performance em vídeos de música, um “Mapa Visual de Performance” (MVP) e uma “Edição de Performance Audiovisual” (EPA). In: **Anais do 1º Congresso da TeMA**. Org. por Marcos da Silva Sampaio. Salvador: UFBA. p.100-108.
3. BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana (2016). Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). **Opus**. v.22, n.2, dez., p.1-23.
4. COELHO, Paulo (2009). "Uma Relação Complicada". **Rolling Stone**. Edição 35, Agosto. In: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/35/uma-relacao-complicada#imagem0> (Acesso em 24 dez, 2016).
5. EKMAN, Paul (1972). Universals and cultural differences in facial expressions of emotion. In: **Nebraska Symposium on Motivation**, ed. por J. K. Cole, v.19. Lincoln: University of Nebraska Press.
6. EKMAN, Paul (1999). Facial expressions. In: **Handbook of cognition and emotion**. Org. por T. Dalgleish e M. Power. Capítulo 16. Nova Iorque: John Wiley & Sons. p. 301-320.
7. EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace V. (1986). A New pan-cultural facial expression of emotion. **Motivation and emotion**. v.10, n.2. Plenum Publishing. p. 159-168.

8. _____ (2003). **Unmasking the face: A guide to recognizing emotions from facial expressions**. Los Altos, California: Malor Books.
9. EKMAN, Paul; KELTNER, Dacher (1997). Universal facial expressions of emotion: an old controversy and new findings. Org. por Ulica Segerstrale e Peter Molnár. In: **Nonverbal communication: where nature meets culture**. Manwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates. p. 27-46.
10. FREIRAS, Ernai Cesar; FACIN, Débora (2012). Análise enunciativa de “Canto para Minha morte”, de Raul Seixas. **Linguagem em (Dis)curso**. Tubarão, Santa Catarina. maio/ago. v.12, n.2, p.573-593.
11. KELTNER, Dacher; EKMAN, Paul (2008). Facial expression of emotion. In: **Handbook of emotions**. 2ª ed. Cap.15. Org. Michael Lewis e Jeannette M. Haviland-Jones. New York: Guildford Publications.
12. KOB, Malte; HENRICH, Nathalie; HERZEL, Hanspeter; HOWARD, David; TOKUDA, Isao; WOLFE, Joe (2011). Analysing and Understanding the Singing Voice: Recent Progress and Open Questions. **Current Bioinformatics**. Detmold, Germany: Bethan Science Publishers. n.6, p.362-374.
13. NEUBERT, Bernard David (1982). **Contemporary Unaccompanied Double Bass Works: An Analysis of Style, Performance Techniques and Notational Practices**. Austin, 1982. 104f. Tese (Doutorado em música e artes). University of Texas, Austin.
14. OLIVAREZ, Rodrigo e TEIXEIRA, Gustavo Neves (2016). Desde el Hondo Bajo Fondo de Pablo Aslan: elementos do tango na escrita idiomática para o contrabaixo. In: **Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Belo Horizonte.
15. PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio (2011). Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance, **Música Hodie**, v.11, n.2, p.11-35.
16. PARR, Ali. (2015) **Improve Your Vocabulary With the “Wheel of Feelings”**. In: <http://mentalfloss.com/article/64182/improve-your-vocabulary-wheel-feelings>. Postado em May 21, 2015 (Acesso em 15 de dezembro, 2016).
17. TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes (2010). Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical. In: **Anais do XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Florianópolis. p.1280-1285.
18. ROBERT, Jean-Pierre (1995). **Les modes de jeu de la contrebasse: un dictionnaire de sons/Modes of playing the double bass: a dictionary of sounds**. Paris: Editions Musica Guild.
19. ROSA, Alexandre Silva (2014). **Técnicas estendidas do contrabaixo no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp. (e-book).

20. RUSSELL, James A (1980). **A circumplex model of affect**. *Journal of Personality and Social Psychology*, v.39, n.6. p.1161-1178.

21. SOUZA, Lucas (2016). **Construção e autoconstrução de um mito: análise sociológica da trajetória artística de Raul Seixas**. Tese (Doutorado em Sociologia). Usp, São Paulo.

22. TEIXEIRA, Rosana da Câmara (2008). “Na morte, o segredo dessa vida”: admiração, sociabilidade e celebração entre os fãs de Raul Seixas. **Sociedade e Cultura**. v.11, n.2, jul/dez, p.159-168.

23. TURETZKY, Bertram (1974). **The Contemporary Contrabass**. Los Angeles: University of California Press.

24. _____ (1989). **The Contemporary Contrabass. New and Revised Edition**, Los Angeles: University of California Press.

Referências de partitura

1. DEAK, Jon (1982). **B. B. Wolf (an Apologia)**. Partitura para contrabaixo solo e narrador. Nova York: Carl Fischer.

2. SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo (2016). **Canto para minha morte**. Arranjo para contrabaixo autoacompanhado (instrumento e voz) de João Paulo Campos. Belo Horizonte: Edição do arranjador.

Referências de áudio

1. PIAZZOLLA, Astor e FERRER, Horacio (1969). **Balada para un loco**. Single. Interprete: Amelita Baltar. [s.l]: CBS. (Lado A do LP)

2. SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo (1976). Canto para minha morte. In: **Raul Seixas: Há 10 Mil Anos Atrás**. [s.l]: Phillips. (Faixa 1 do CD de áudio).

Referências de vídeo

1. NAVARRO, Juan Pablo (2013). **Juan Pablo Navarro - The Tango - A Secret Code**. In: <https://www.youtube.com/watch?v=hWUmBQv-3nQ>. Vídeo de workshop apresentado na *2013 ISB Convention* de 52 minutos e 17 segundos disponibilizado por *International Society of Bassists* em 3 de setembro de 2013. (Acesso em 29 de dezembro de 2016).

2. SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo (2014). **1984 - Raul Seixas - Canto para minha morte**. In: www.youtube.com/watch?v=uS2jEBaCOT8. Vídeo de áudio com fotografias de 3 minutos e 51 segundos disponibilizado por Paulo Coelho em 11 de junho de 2014. (Acesso em 29 de dezembro de 2016).

3. SEIXAS, Raul; MOTTA, Nelson (1976). **Raul Seixas Nelson Motta Entrevista na íntegra**. In: <https://www.youtube.com/watch?v=7Iu0MUh8Xjl>. Entrevista em vídeo de 4

minutos e 41 segundos disponibilizado por Alex Seixas em 5 de outubro de 2012. (Acesso em 29 de dezembro de 2016).

Notas sobre os autores

João Paulo Campos é Mestrando em Performance Musical na Universidade Federal de Minas Gerais, onde desenvolve pesquisa sobre música brasileira e técnicas estendidas no contrabaixo junto ao grupo de pesquisa PPPMUS (“Pérolas” e “Pepinos” da Performance Musical), coordenado pelo Prof. Fausto Borém. Atuou por mais de dez anos como músico popular. Na UFMG, integrou a Orquestra Sinfônica da Escola de Música e é membro do Grupo de Contrabaixos da UFMG. Participou de masterclasses com contrabaixistas de todo o mundo, como Paul Ellison, Mark Morton, Frank Proto, Alberto Bocini, Volkan Orhon, Yuan Xiong Lu, Marcos Machado, Ana Valéria Poles, Sérgio Oliveira, Sonia Ray e Valdir Claudino. Atualmente, atua como Contrabaixista Concertino na Orquestra Sinfônica de Betim e como Contrabaixista Principal na Orquestra de Câmara Multiplayer. Publicou artigos sobre o contrabaixo no Brasil (*Música Hodie, Anais da ANPPOM 2016, Anais do IV Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, Anais do IV Seminário da Canção Brasileira da UFMG, Anais da IV Semana de Música Antiga da UFMG*) e no exterior (*International Society of Bassists - Online Journal of Double Bass Research*). Publicou, em coautoria com Fausto Borém, a edição de performance da *Lição n.5 (1838)* para contrabaixo sem acompanhamento, de Lino José Nunes.

Fausto Borém é Professor Titular da UFMG, onde criou o Mestrado em Música e a revista *Per Musi* (Qualis A1 na CAPES e indexada no SciELO). Como solista no contrabaixo, tem representado o Brasil nos principais eventos internacionais do instrumento desde a década de 1990 (Berlim, Paris, Londres, Edimburgo, Avignon e as principais universidades de música nos EUA), nos quais apresenta suas composições, arranjos e transcrições. É pesquisador do CNPq desde 1994 e coordena os grupos de pesquisa multidisciplinares *ECAPMUS* (Estudos em Comportamento e Aprendizagem Motora na Performance Musical) e *PPPMUS* (Pérolas e Pepinos da Performance Musical), tendo publicado dezenas de artigos sobre práticas de performance das músicas erudita e popular. Acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori, Menahen Pressler, Yoel Levi, Fábio Mechetti e Arnaldo Cohen e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa, Túlio Mourão e Paula Fernandes.

No campo da música antiga, publicou diversos artigos, foi professor e recitalista do Festival Internacional de Música Antiga e Música Colonial Brasileira de Juiz de Fora (2005 a 2008, 2015) e foi contrabaixista em 5 CDs com a Orquestra Barroca do Festival Internacional de Juiz de Fora (2005 a 2009; incluindo o Prêmio Diapason D'or do Brasil), que incluem sinfonias de W. A. Mozart e J. Haydn, Suites de Bach e a *Sinfonia a Grand Orchestra* de S. Neukomm. Restaurou e publicou as lições do método de contrabaixo e as modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). Foi o contrabaixista do 4º CD da Orquestra Barroca do Amazonas (2016).

A Sonata para Viola e Piano de Francisco Mignone: velocidade, pressão e ponto de contato do arco no Primeiro Movimento

***The Sonata for Viola and Piano by Francisco Mignone:
speed, pressure and contact point of the bow in the First Movement***

Daniel Prazeres

Universidade Federal de Minas Gerais
danielprazeres_4@hotmail.com

Carlos Aleixo dos Reis

Universidade Federal de Minas Gerais
carcenster@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe reflexões sobre a *performance* musical a partir do manuscrito da Sonata para viola e piano de Francisco Mignone (1962), buscando evidenciar os aspectos técnicos de mão direita, a partir dos conceitos de pressão (intensidade), velocidade e ponto de contato como construção interpretativa. Em se tratando de uma obra atonal e após considerar as indicações expressivas do texto musical de quatro excertos selecionados de seu primeiro movimento, procura-se comentar os efeitos dessa análise como processo dinâmico na construção de sua sonoridade e as relações desses aspectos técnicos na preparação da *performance*.

Palavras-chave: Francisco Mignone; performance musical; sonata para viola e piano; música atonal; música brasileira.

Abstract: This article proposes reflections on the performance of the *Sonata for viola and piano* manuscript by Francisco Mignone (1962), highlighting technical aspects of the right hand, as far as the concepts of pressure (intensity), speed and contact point go in its preparation. In the case of an atonal work, and after considering the expressive indications of the musical text in four selected excerpts from its first movement, we observe the effects of this analysis as a dynamic process in the construction of its sound and the relationship of these technical aspects in the preparation of performance.

Keywords: Francisco Mignone; musical performance; sonata for viola and piano; atonal music; Brazilian music.

1 - Introdução

As composições de Francisco Mignone compreendidas entre o período de 1960 a 1970 fazem parte de uma fase experimental do compositor que, segundo KIEFER (1983 p.70) resultaria em uma vasta produção camerística, somando-se ao todo 126 obras

que abarcam diversas formações e instrumentações para música de câmara. Apesar desse vasto número, a formação duo sonata com instrumento e piano limita-se a apenas 8 obras, sendo esse número reduzido a 5 para instrumentos de cordas e piano. A Sonata para viola e piano (1962) foi a pioneira da família das cordas em linguagem atonal escrita nesse período. De acordo com FICARELLI (2014, p.11), nessa fase experimental, a sonoridade de Mignone era influenciada por compositores que ele admirava, como Debussy, Falla, Stravinsky e Ravel.

Embora o repertório de música de câmara brasileira para viola e piano esteja em permanente descoberta, resente-se de contínua atualização em catalogações, sobretudo do repertório do século XXI. Com efeito, na dissertação de mestrado *Música Brasileira para Viola Solo*, (MENDES, 2002), o autor inclui uma catalogação de obras brasileiras para viola solo, viola e piano, viola e orquestra e duos com viola, todavia não menciona a Sonata para viola e piano, composta na segunda metade do século XX.

Outra composição de Mignone, “As Três Valsas Brasileiras para Viola e Piano” (1968), consiste num exemplo de aproximação com o grande público pela sua linguagem e estética nacionalista, sendo, por isso, recorrente em recitais de música brasileira para viola. Isso não acontece com a Sonata para viola e piano, que, diferenciando-se das Valsas em estrutura e linguagem, inevitavelmente atrai outra abordagem na preparação da *performance*.

Para LESTER (1995, p.198), em toda *performance* existem escolhas pelas quais certas nuances podem entrar e outras não. Esse processo é semelhante na análise musical, que não é absoluta, mas uma construção subjetiva, ainda que tal subjetividade inclua escolhas técnicas objetivas para sua interpretação, comunicando-se com o texto musical através de decisões técnicas de conceitos de mão esquerda e mão direita.

Há diversas indicações na partitura que codificam tais aspectos técnicos, como os tópicos de mão esquerda: cordas dobradas, acordes, mudanças de posição, articulação, afinação. E sub-tópicos como: a fôrma da mão, a posição do polegar, posição do indicador, altura da mão e inclinação dos dedos, posição do cotovelo, entre outros. Assim, ainda que esses tópicos de mão esquerda estejam relacionados ao funcionamento mecânico do arco (ex. relação dedilhado e comprimento da corda), acreditamos que o intérprete tende a priorizar tais fatores em relação à mão direita, pois as poucas indicações de arco para baixo ▣ e arco para cima ▽, ligaduras, ponto sobre as notas, etc. não seriam suficientes para convencer o intérprete da necessidade de uma análise mais detalhada da obra, sob o ponto de vista da sonoridade. Por consequência, o desequilíbrio na abordagem técnica entre esses códigos pode afetar a construção interpretativa da obra, levando o intérprete a amparar suas escolhas de sonoridade, timbres e agógicas em recursos intuitivos na preparação de uma *performance*.

Diante dessas considerações, pretende-se a realização de uma análise técnica e interpretativa de quatro excertos do primeiro movimento (c.1-10, c.62-70, c.82-87, c.122-130), empregando conceitos da literatura tradicional e de trabalhos que abordam tópicos referentes à técnica de arco (FLESCH, 1939; GALAMIAN, 1962; FISCHER, 1997; LAVIGNE e BOSÍSIO, 1999; KAKIAZKI, 2014), enfatizando a relação entre o texto musical e os aspectos velocidade, pressão e ponto de contato do arco na preparação da *performance*.

2 - Velocidade

A Velocidade de arco é um aspecto da produção sonora que, visualmente, talvez melhor identifique uma *performance* bem planejada, pois suas diferentes aplicações interferem diretamente na qualidade do som produzido. LAVIGNE e BOSÍSIO (1999, p.56) apontam que a velocidade do arco depende dos valores das notas a serem tocadas e do tipo de fraseado, os quais estão intrinsecamente ligados à distribuição do arco, o que seria, em outras palavras, equalizar a velocidade do arco e dividi-lo de acordo com as unidades de

tempo (GALAMIAN,2013, p.76). Entre os instrumentistas de cordas, ao analisar um determinado trecho musical sob o ponto de vista da mão direita, é comum o uso do termo “quantidade” de arco (tamanho do arco percorrido sobre a corda). Esse termo está diretamente ligado a outros dois aspectos principais da produção de som: pressão e ponto de contato.

Desse modo, de acordo com a distribuição de arco requerida nos quatro excertos do I Movimento da Sonata para Viola e Piano, propomos, para auxiliar a análise, duas subdivisões do aspecto velocidade: velocidade constante (VC) e velocidade variável (VV).

a) Velocidade constante (VC) = frases com mesma dinâmica, frases e motivos simétricos;

b) Velocidade variável (VV) = frases com variações de dinâmica e agógica, frases e motivos assimétricos.

3 - Pressão

A Pressão exercida sobre as cordas exige contínuo cuidado durante o estudo de uma obra e a *performance* musical, pois seu desequilíbrio em relação à velocidade e ao ponto de contato seria responsável pela má qualidade de som e por ruídos indesejados, como afirma o violinista e pedagogo FLESCH (2000):

“Para alcançar um ininterrupto contato entre a crina do arco e a corda, o dedo indicador da mão direita deve exercer uma certa quantidade de peso ou pressão sobre a vareta do arco. Este peso ou pressão não deve ser tão forte a ponto de impedir a corda de vibrar e nem tão leve de forma que faça a corda vibrar incompletamente” (FLESCH,2000, p.62, tradução nossa).

Logo, quando agregamos o peso do braço e antebraço à pressão exercida pelo dedo indicador, garantimos melhor qualidade de som. LAVIGNE E BOSÍCIO (1999, p.56)

alinham esses conceitos em relação à produção do som, estabelecendo a diferença entre o peso do braço e a pressão: “O peso, no sentido de relaxamento, pode ser pensado como algo constante enquanto a pressão seria circunstancial. O peso estaria para a qualidade de som e a pressão para a quantidade de som” (LAVIGNE/BOSISIO,1999, p.56).

Dessa forma, pode-se dizer que o intérprete organiza seus gestos às indicações do compositor ou às decisões interpretativas baseadas em análises estilísticas, históricas, entre outras. Além disso, em um texto musical, dinâmicas como *pp*, *mf*, *f*, *ff* significam níveis de intensidade sonora que conjugam entre si os aspectos peso e pressão, sendo divididos pelo intérprete ao tocar.

Propomos a indicação desses níveis de intensidade na partitura onde serão divididos em três níveis primários (I¹, I², I³), funcionando como ferramentas de análise dos excertos através dos parâmetros musicais: dinâmicas, articulações e timbres:

- a) I¹=Intensidade leve
- b) I²=Intensidade média
- c) I³=Intensidade alta

Ressaltamos que tais parâmetros de Intensidade (I¹, I², I³) não se baseiam em medições dentro do campo da acústica e devem ser organizados pelo intérprete a partir da sua percepção e conhecimento técnico da mão direita, preservando essa proposta de qualquer uniformização interpretativa.

4 - Ponto de Contato

O ponto de contato é o local onde o intérprete tange a corda ao tocar, ou seja, é a “estrada” por onde o arco passa, e essa escolha, ao conduzir o arco em determinada região da corda, funciona como recurso interpretativo, pois, à medida que o arco percorre a corda, o tipo de som produzido estará vinculado ao local mais tenso ou menos

PRAZERES, Daniel; ALEIXO, Carlos (2017). A Sonata para viola e piano de Francisco Mignone: velocidade, pressão e ponto de contato do arco no Primeiro Movimento. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.129-151.

tenso da corda: “O ponto de contato é o lugar específico, em relação ao cavalete, onde o arco entra em contato com a corda afim de obter os melhores resultados sonoros” (GALAMIAN,1985, p.58; tradução nossa).

Em seu método *Basics* para violino, FISCHER (1997, p.41) divide esse espaço em cinco regiões, para exemplificar essa divisão na viola, apresentamos essas regiões na Figura 1 com marcações em vermelho e numeradas de 1 a 5. Tal classificação está em ordem crescente de proximidade com o espelho e decrescente em proximidade com o cavalete:

- a) P₁ = Primeiro ponto de contato;
- b) P₂ = Segundo ponto de contato;
- c) P₃ = Terceiro ponto de contato;
- d) P₄ = Quarto ponto de contato;
- e) P₅ = Quinto ponto de contato.



Figura 1: Apresentação dos pontos de contato da viola, compreendidas entre o cavalete e o espelho.

Dessa forma, um dos objetivos da análise dos excertos da Sonata para Viola e Piano de Francisco Mignone, e das reflexões sobre esses conceitos será demonstrar como as escolhas do posicionamento do arco na corda, combinando velocidade e pressão (Intensidade), contribuem para uma automatização motora na *performance* musical.

Nesse sentido, com a regularidade do estudo de uma obra, cabe ao intérprete definir as combinações entre os aspectos de mão direita para que tais movimentos se tornem parte do subconsciente, como comenta MEJIA (1946, p.107), para quem a repetição de um ato consciente transfere-se para o subconsciente através da memória muscular.

5 - Considerações sobre quatro excertos do I Mov. da sonata para viola e piano de Francisco Mignone

Ao compor o I Mov. com 130 compassos e 25 indicações expressivas, o maior número comparando-se aos três movimentos seguintes da obra, certamente Mignone estaria, em sua fase experimental, valorizando a sonoridade da viola pela riqueza de informações. Assim, os quatro exemplos selecionados têm em comum aspectos relevantes como:

- a) Grandes frases e contornos melódicos contrastantes;
- b) Utilização dos registros grave, médio e agudo da viola;
- c) Variação de dinâmicas e agógicas.

Na Figura 2, apresentamos as siglas a serem utilizadas no estudo dos excertos, divididos da seguinte maneira:

I	Níveis de intensidade: 1,2,3 intensidade menor para maior
Vc	Velocidade constante
Vv	Velocidade variável
P	Região dos pontos de contato: região 1,2,3,4 e 5 - cavalete ao espelho

Figura 2: Informações das siglas utilizadas nos excertos estarão indicadas acima do trecho musical abordado.

5.1 - Primeiro Excerto

O andamento *Andantino* pretende ser mais movido que um *andante*, ademais a primeira frase do período melódico apresenta diferenças de dinâmicas muito sutis: *p-mp-mf* (indicações em retângulos vermelhos na Figura 3). Apesar do nome Sonata, o I Mov. não está sob os moldes da tradicional Forma-Sonata, pois o tema nunca é reexposto em sua forma original, ou seja, é rapsódico.

The musical score is presented in two systems. The first system is marked *Andantino* (♩ = 56) and features a dynamic marking of *p espressivo* in a red box, followed by a hairpin indicating a crescendo. The second system continues the piece, marked *poco rit.* in a red box. It includes dynamic markings of *mp* and *mf* in red boxes, and another hairpin indicating a crescendo. The tempo is marked *poco rit.* in a red box at the end of the system. The score is written for Viola and Piano.

PRAZERES, Daniel; ALEIXO, Carlos (2017). A Sonata para viola e piano de Francisco Mignone: velocidade, pressão e ponto contato do arco no Primeiro Movimento. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós-Práticas de Performance n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.129-151.



Figura 3: Retângulos vermelhos representam as diferenças de indicações expressivas e gradação de dinâmicas p, mp, mf, c.1-10, I Mov.

A primeira frase, indicada por *p espressivo*, contém duas informações primárias em relação à sonoridade; a dinâmica *piano* refere-se à intensidade, e *espressivo* ao timbre. Geralmente, a indicação *espressivo* está vinculada a uma frase longa e/ou em *Legato*. Podemos dizer que, para atingirmos uma sonoridade expressiva na viola, é necessário que haja entre as notas relação entre um vibrato contínuo e um som ininterrupto. O período inicial, c.1-10 (Figura 3), propõe um caráter introspectivo e escuro, do qual Mignone explora adequadamente o registro médio/grave da viola em uma gradação p, mp, mf, f, entregando ao piano no c.11 (ponto culminante, indicações expressivas em vermelho na Figura 4 abaixo) um motivo rítmico e enérgico, contrastando com o *p molto legato* iniciado no c.3.



Figura 4: Ponto culminante da 1ª frase, retângulos indicam o ápice da gradação p, mp, mf e o caráter contrastante com o *Andantino* precedente. c.11, I Mov.

A combinação dos aspectos P₄, I¹ e Vc no c.1 (indicados na Figura 5 abaixo) é uma efetiva possibilidade interpretativa para viabilizar uma sonoridade velada e escura e estabelecer ainda o diálogo entre os dois instrumentos. No c.2, aparecerá um sinal regulador de dinâmica, < >, que foi recorrente em compositores vanguardistas na primeira metade século XX (STEIN,1985, p.226). Mignone usa-o com frequência para evidenciar um motivo ou destacar um dos instrumentos na frase. Com isso, a variação da velocidade (aumento e/ou diminuição) permite que a corda amplie sua vibração, e seja capaz de expandir o efeito < >, auxiliando a projeção da região média do instrumento.

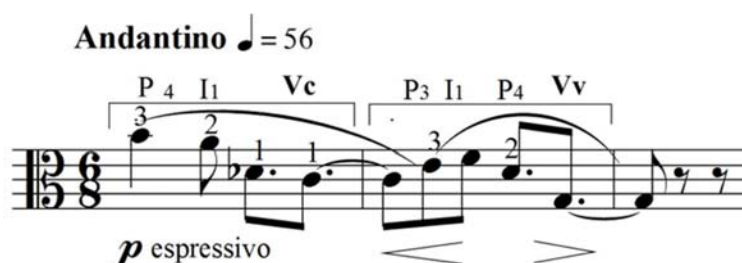


Figura 5: Aspectos do arco para sonoridade velada e escura, c.1-2, I Mov.

A segunda frase, c.5 e 6, apresenta dois intervalos de 5^{as} justas, Sib/Mib e Mi/Si, e o dedilhado¹ sugerido (dedilhado indicado na Figura 6) mantém a frase na mesma corda trazendo um timbre homogêneo. Isso contribui para as combinações dos aspectos de mão direita, entretanto, como há mudanças de posição dentro da ligadura, é necessário aproximar a mudança de uma posição à outra para que não haja nenhum tipo de *portamento* ou *glissando*. A aplicação dos aspectos P₃ e I² auxiliam no sutil contraste escrito por Mignone entre os c.1,2 e c.5,6 (p espressivo e *mezzo-piano*).

¹ O dedilhado sendo um aspecto de mão esquerda, mesmo não sendo foco desta análise deverá ser comentado, pois interfere diretamente nas combinações dos fatores abordados. O intérprete deverá levar em consideração a escolha do dedilhado para a aplicação desse estudo de mão direita e que neste documento não terá como foco questões técnicas de mão esquerda, deixando a critério do intérprete seguir ou não as sugestões sugeridas pelos autores.



Figura 6: Timbre homogêneo através do dedilhado sugerido e contraste de dinâmica através dos aspectos P₃, I² Vc- Vv, c.5-6, I Mov.

Em sequência, nos c.7 e 8, na linha melódica da viola (Figura 7), Mignone indica a articulação *tenuto*² sobre as notas. Desse modo, sugerimos que o intérprete toque-os com o mínimo de interrupção entre as notas para evidenciar a alternância 2/4 e 6/8, que funciona como um diálogo métrico entre os dois instrumentos (Figura 3), ou seja, enquanto a viola acentua a frase em 2/4, o piano continua com a acentuação métrica em 6/8. Todo o I Mov. possuem essas alternâncias, que são evidenciadas através de sinais de articulações.



Figura 7: Alternância métrica de 6/8 para 2/4, indicações de notas *tenutas* para evidenciar a diferença métrica entre a viola e o piano, c.7-8, I Mov.

Enquanto os c.7 e 8, na 3^a posição, diminuem a espessura e o comprimento de corda vibrante, a combinação P₂ e I² evidencia o timbre da região média da viola. Ademais, musicalmente, o c.8 *poco ritardando* (Figura 8) promove um efeito de distensão do tempo, finalizando a introdução composta por duas frases: uma antecedente c.1-4 e outra consequente c.5-8.

² Particípio da palavra italiano *Tenere*, o termo é ambíguo pois pode indicar na notação musical “segurar” mais a nota ou evidenciá-la (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 2004).

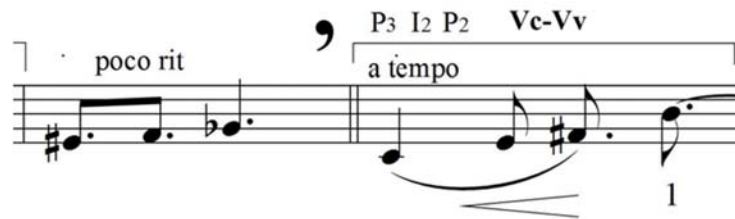


Figura 8: Realização na metade inferior do arco, transferências de ponto de contato e velocidade constante para variável c.8-9, I Mov.

Mignone utiliza os c.9 e 10 como transição para o novo tempo *Allegreto* (Figura 4). Sugerimos uma transferência de um aspecto para o outro, ou seja, no c.9 P₃-P₂, Vc- Vv e no c.10 P₂-P₁, como descrito abaixo na Figura 9. Dessa forma, preparamos musicalmente o *forte*, c.11, e o contraste com a próximo período de frase dos c.11-22. Ainda sobre os c.9 e 10, devido ao registro grave/médio conferido ao trecho, sugerimos que sejam realizados na metade inferior do arco para que o peso de braço contribua com o aspecto intensidade e o violista não “force” a sonoridade, sobretudo na 4ª corda (dó).

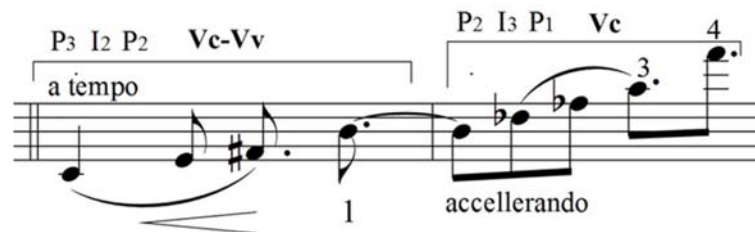


Figura 9: Compassos de transição para o *Allegreto* do compasso 11. c.9-10, I Mov.

5.2 - Segundo Excerto

Como descrito abaixo na Figura 10, Mignone propõe uma variação temática da introdução da obra (c.1-22), porém com a dinâmica *p dolce*; além disso, o registro da viola é explorado atingindo quase 3 oitavas, partindo da nota mais aguda Sib (Si⁵) à nota mais grave da viola Dó (dó³); diante disso, questionamos quais seriam as possibilidades de realizar tecnicamente este *p dolce* (c.65-69) requerido por Mignone para diferenciá-lo do *p expressivo* da frase inicial (c.1-3)?

The image displays a musical score for Viola and Piano, measures 62-70. The tempo is marked 'A tempo' with a quarter note equal to 92. The key signature has one flat. The score is divided into two systems. The first system (measures 62-66) shows the piano accompaniment with accents in measures 62-64 and a 'p' dynamic in measure 64. The viola part begins in measure 65 with a 'p dolce' dynamic. The second system (measures 67-70) continues the melodic phrase in the viola and the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Figura 10: Frase melódica da viola acompanhada pelo piano em caráter de valsa. c.62-70, I Mov.

Os c.62-64 realizados pelo piano possuem acentos deslocados em dinâmica forte, e o c.64 em dinâmica *piano* funciona como preparação para a linha melódica da viola em *p dolce* no c.65. Em se tratando de registro agudo nesse compasso, a escolha do ponto de contato adequado é essencial para evitar falhas de emissão das notas. Diante disso, para diferenciá-lo do *p expressivo* (c.1-3), nossa sugestão é que o intérprete inicie a frase na região P₃, mantendo-se na 6^a posição e utilize metade das crinas do arco, ou seja, toque com o arco inclinado, somado a I₁ e Vc (descrito na Figura 11 abaixo); o resultado é um som *dolce* “com doçura” e com riqueza de harmônicos; além disso, nos c.65-66 seria pertinente deslocar os pontos de contato P₃ – P₂ para manter homogeneidade de som entre eles:

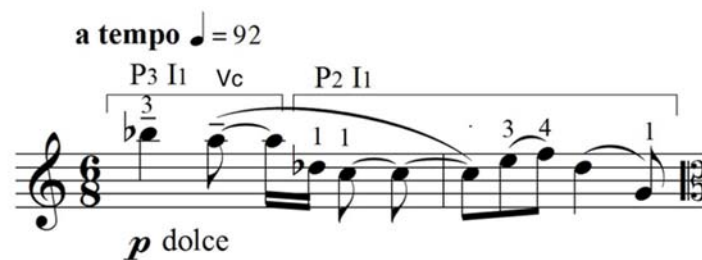


Figura 11: Sonoridade *dolce* através do P₃ e I¹, transferência P₃ – P₂ para homogeneidade de som, c.65-66, I Mov.

No c.67 (Figura 12) estamos no registro médio da viola ao qual seria necessário manter os aspectos do compasso anterior (P₂, I¹ e Vc) para que não haja crescendo e a frase soe contínua com a mesma dinâmica indicada: *p dolce*. Além disso indicamos ampliar o vibrato, dando a sensação de um som menos focal e cantado.



Figura 12: Indicação P₂ e I¹ com ampliação de vibrato, c.67, I Mov.

De acordo com a dinâmica *p dolce*, a nota mais grave da viola (Dó₃) exige tratamento diferenciado em sua emissão devido à espessura da corda, conforme KUBALA (2004, p.54) diz: tocar em região mais próxima do talão para passagens em legato ou *detaché*, sobretudo nas 3^a e 4^a cordas.

Dessa forma, a possibilidade P₂ e I² (aspectos na Figura 13 abaixo) é pertinente para equilibrar a sonoridade em meio a mudanças de posição e mudanças de registros. No manuscrito, ainda encontramos algumas arcadas originais (direções de arco para cima ou para baixo) que nos dão informações adicionais acerca de qual sonoridade Mignone pretendia ouvir nesses compassos. Ele indica arco para baixo ▣ em dinâmica *piano*, isto é, com auxílio do peso do braço e antebraço obtemos uma melhor vibração da corda dó da viola, permitindo uma sonoridade “cheia”, mesmo em dinâmica *piano*. Além disso, a ampliação do vibrato na nota dó# c.68 contribui para equilibrar a projeção sonora em relação ao registro médio da viola, c.66-67.



Figura 13: Indicações de arcadas do manuscrito autógrafo, aspecto P₂ para equilíbrio da sonoridade em *p dolce* devido à espessura da corda dó, c.68-69, I Mov.

5.3 - Terceiro Excerto

Os c.82-87 (Figura 14) é o início do desenvolvimento do I Mov. e exigem do intérprete uma análise técnica minuciosa dos aspectos de mão direita, pois são encontradas diversas mudanças de corda com indicações de dinâmicas diferentes que evidenciam o diálogo entre a viola e o piano. Mignone utiliza intervalos de 5^{as} diminutas, 5^{as} aumentadas, 13^a e 11^a, ampliando sua complexidade de realização técnica.

Musical score for Figure 14. It consists of two systems of staves. The first system shows the viola part (treble clef) starting at measure 82, marked 'a tempo'. It features a sequence of notes with dynamic markings 'assai cresc.', 'p cresc.', and 'f cresc.'. The second system shows the piano accompaniment (treble and bass clefs) starting at measure 82, marked 'a tempo' and 'p'. The piano part includes complex chordal structures and arpeggiated figures.



Figura 14: Diálogo entre a viola e o piano com motivos anacrústicos. c.82-87, I Mov.

KAKIZAKI (2014) comenta a relação entre a técnica de mão direita e a execução de dinâmicas em uma obra musical:

“As principais responsabilidades da técnica da mão direita consistem em fazer as cordas vibrarem de forma ininterrupta, em executar as dinâmicas da obra, em produzir diversos efeitos sonoros e por último, de articular o som através da realização das pausas” (2014, p.96).

Além disso, uma dessas responsabilidades é decidir a região do arco ao tocar determinada frase, pois sua vareta tem peso e curvaturas diferentes e relaciona-se com os conceitos da técnica de arco em geral, tornando-se essenciais para a aplicação dos aspectos de mão direita abordados neste trabalho.

O c.83 funciona como exemplo sobre essas escolhas, pois, de acordo com a arcada escrita por Mignone, sugerimos iniciar a passagem na metade inferior do arco (Figura 15), uma vez que o c.84 possui a nota longa (lá), somando-se a direções \blacksquare e \vee e dinâmica *assai crescendo* (muito crescendo). Com isso, essa mudança de direção deverá ser imperceptível e sutil, pois o motivo melódico está no piano.



Figura 15: Início da frase na metade inferior do arco com velocidade constante e velocidade variável, c.83-84, I Mov.

A nota longa do c.84 cria um efeito cíclico, pois o contorno melódico ascendente do piano é interrompido por um grande intervalo descendente de 13ª na linha melódica da viola (marcação em vermelho na Figura 16), havendo um retorno à dinâmica inicial *piano* após o *assai crescendo*. Sugerimos, assim, que o intérprete não toque a duração completa da nota lá do c.84 para que haja tempo suficiente de articular o intervalo de 13ª (dó #) no c.85; entre esses compassos há um deslocamento da 1ª à 3ª corda agregada à mudança de posição da mão esquerda.

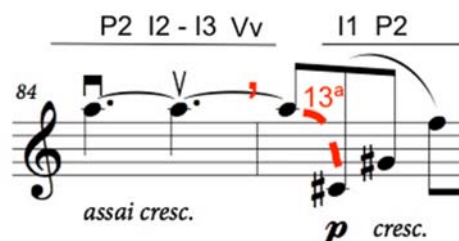


Figura 16: Aspectos I²-I³ com mudança de velocidade para efetuar o crescendo, indicações em vermelho da cesura e o salto de 13ª para articular o motivo do c.85. c.84-85, I Mov.

Nos c.85-87, Mignone recorre a mudanças de timbre e registro da viola, construindo uma melodia com intervalos distantes. BARRAUD (1968, p.105) descreve esse recurso na música serial utilizada por Webern como “dispersão da matéria sonora”; o c.86 rompe essa dispersão com uma pequena sequência diatônica ascendente. Desse modo, para que haja poucas mudanças de posição até o ápice da frase, propomos que o violista permaneça na 5ª posição e faça uma pequena interrupção com o arco entre as mudanças de 1ª e 4ª corda (indicação em vermelho na Figura 17), estudando separadamente esse compasso e o movimento de adução e abdução do membro

superior direito. O efeito da dinâmica forte/crescendo pode ser combinado a partir de duas possibilidades:

- a) Transferência de intensidade (I² – I³);
- b) Velocidade variável.

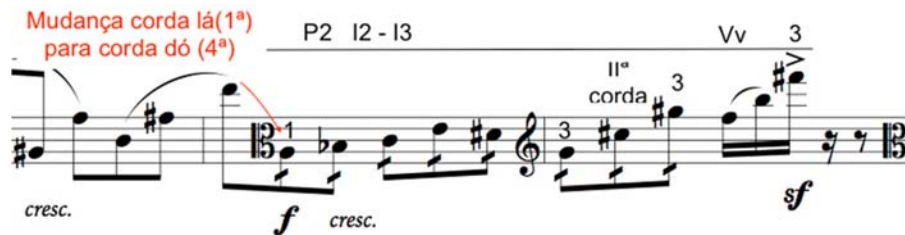


Figura 17: Mudança de corda com mudança de posição, aspectos I²-I³ e velocidade variável no c.86 para ampliar a sonoridade até o ponto culminante da frase F[♯], c.85-87 I Mov.

5. 4 - Quarto Excerto

O final do movimento c.122-130, apresenta semelhanças com a frase inicial c.1-8, possui uma característica contemplativa e sonoridade escura, pois Mignone explora de forma idiomática o instrumento através da polarização da nota dó percorrendo seus principais registros e construindo a melodia a partir de 7 notas da série harmônica (dó, mi, sol, fá#,sib, si, ré); essa melodia está sobre o acorde de dó menor com 9^a (Cm9), disposta em duas frases com séries de 8 e 11 sons (marcações com linhas pontilhadas em vermelho na Figura 18), e a indicação inicial *Lento, piano calmo e sostenuto* sugere uma interpretação quase recitativa, contrastando com o caráter rítmico e marcial do 2^o movimento.

PRAZERES, Daniel; ALEIXO, Carlos (2017). A Sonata para viola e piano de Francisco Mignone: velocidade, pressão e ponto contato do arco no Primeiro Movimento. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.129-151.

Série de 8 sons

Série de 11 sons

Figura 18: A melodia final, baseada em duas séries de 8 e 11 sons sobre o acorde de Cm9. Ritmos sincopados e contorno melódico ascendente e descendente, c.122-130, I Mov.

Musicalmente, sugerimos que cada colcheia até o ponto culminante do c.125 (ré) seja evidenciada, conferindo direção à frase. Além disso, durante estudo desse trecho, entendemos que, ao iniciar o motivo melódico na metade inferior do arco em P₃, I² e Vc (indicações abaixo na Figura 19), houve exequibilidade da indicação *piano calmo e sostenuto*, que tem um caráter peculiar às indicações expressivas dos exemplos anteriores, sobretudo do timbre. Isso porque Mignone indica traços (-) sobre as notas iniciais, c.122 e 123, afirmando sua intenção acerca de uma sonoridade bem sustentada e

homogênea; ao aplicar os aspectos apontados aliados ao uso do *detaché* retrógrado³, observamos um equilíbrio sonoro das células rítmicas assimétricas c.122.



Figura 19: Motivo melódico ascendente sobre o acorde de Cm9 do piano, com indicação de notas *tenutas*, c.122-124, I Mov.

A seguir Mignone alterna a métrica dos compassos, apresentando um *ralentando* escrito através da diminuição dos valores 6/8, 3/4 e 2/4, ou seja, a indicação *divagando e diminuendo sempre* revela um caráter timbrístico: observamos uma associação entre o termo *divagando* a um contorno melódico ascendente (c.125) e o *diminuendo* a um contorno descendente (c.126), ao experimentar quais fatores de mão direita funcionariam adequadamente a essa passagem, evidenciamos um espelhamento dos aspectos P₁ – I₂ / P₂ – I₁, (marcações em vermelho na Figura 20) ressaltando os parâmetros métricos de dinâmica e timbre.

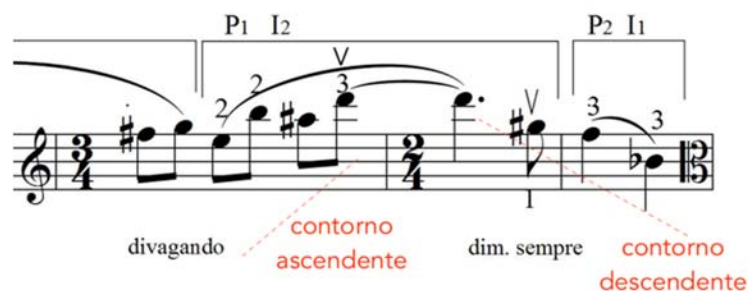


Figura 20: Contorno melódico ascendente e descendente associado à dinâmica, c.125-126, I Mov.

Além disso, a escolha do tipo de vibrato em passagens lentas tem papel relevante em relação ao timbre da viola, isto é, um vibrato amplo e contínuo no registro grave e médio dessa passagem contribui para uma sonoridade homogênea e sustentada a partir das escolhas dos aspectos de mão direita.

³ Esta arcada se caracteriza pelo deslocamento progressivo da região do arco, a partir do local onde a arcada começa (ex. talão) em direção à outra extremidade do arco (ex. ponta) (LAVIGNE,1999, p.22).

Ao final do I Mov. (c.128-130), indicamos os aspectos P₄ e P₅ pela primeira vez no movimento pois são apropriados para a dinâmica em *ppp*, além disso podem ser empregados quando houver indicações como *sul tasto* ou *tastiera*; O piano soma-se à dinâmica *ppp* antecedida pela viola, indicação em vermelho na Figura 21, formando um acorde Dó5- (dó, mi, fá # /solb), fundindo a sonoridade dos dois instrumentos, finalizando o primeiro movimento com uma sonoridade escura, velada:

The image shows a musical score for the end of the first movement. The top staff is for the Viola, with two fingerings indicated: P₄ 1i and P₅ 1i. The bottom staves are for the Piano. A red box highlights the final piano chord, Cm9, with the dynamic marking *ppp* and the instruction *Ped.* followed by an asterisk.

Figura 21: Os aspectos P₄ e P₅ empregados para obter uma sonoridade velada e escura, indicação em vermelho do acorde Cm9 articulado pelo piano ao fim do movimento, c.128-130, I Mov.

6. Considerações finais

Neste artigo, procuramos trazer à tona questões ligadas à expressividade do I Mov. da obra Sonata para Viola e Piano (1962) de Francisco Mignone, através dos aspectos velocidade, pressão e ponto de contato. É importante constar que, embora os conceitos desse trabalho possam ser aplicados em qualquer obra musical, em obras atonais funcionam como ferramentas de análise, pois o *performer*, em seu processo de estudo, poderá utilizar esses aspectos para analisar um trecho musical

PRAZERES, Daniel; ALEIXO, Carlos (2017). A Sonata para viola e piano de Francisco Mignone: velocidade, pressão e ponto de contato do arco no Primeiro Movimento. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.129-151.

sob o ponto de vista da sonoridade, ou seja, experimentando diversas possibilidades, combinações de som e timbres.

Através do processo de análise, procuramos aplicar os aspectos de maior proximidade com o registro da viola, não só buscando entender como Mignone relaciona o discurso musical através das indicações de dinâmicas e agógicas com a sonoridade (timbre), em cada exemplo, mas também permitindo criar maior domínio do material musical e estreitar a relação intérprete e partitura. Além disso, durante o processo, constatamos como a mudança de um dos aspectos estudados modifica a sonoridade de um trecho musical. Assim, o presente estudo não pretende encerrar o assunto, ao contrário, propõe levantar discussões pertinentes sobre a técnica de mão direita, apontando caminhos para outros estudos acadêmicos do repertório de música brasileira para viola.

Referências

- BARRAUD, H. (1975). **Para compreender as músicas de hoje**. Trad. de J. J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. Ed. Perspectiva S.A, São Paulo.
- STEIN, L. (1979). Anthology of Musical Forms - Structure & Style: **The Study and Analysis of Musical Forms**. Ed. Birchard Music.
- BOSÍSIO, P. G.; LAVIGNE, M. A. (1999). **Técnicas Fundamentais de Arco para violino e viola**. [S. l.: s. n].
- KAKIZAKI, V. E. (2014). Aspectos Gerais e técnicos do violino/viola sob a perspectiva de Carl Flesch e Ivan Galamian: **suas influências na era digital**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas.
- MENDES, A. N. (2002). **Música brasileira para viola solo**. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- FLESCH, C. (2000). **The art of violin playing**. Ed. Carl Fischer.
- GALAMIAN, I. (1998). **Interpretación y enseñanza del violín**. Ed. Pirámide.
- GALAMIAN, I. (1985). **Principles of Violin Playing and Teaching**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- SADIE, S. (2004). **Dicionário Grove de música**. Ed. Jorge Zahar.

PRAZERES, Daniel; ALEIXO, Carlos (2017). A Sonata para viola e piano de Francisco Mignone: velocidade, pressão e ponto contato do arco no Primeiro Movimento. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.129-151.

KUBALA, R.L. (2004). A escrita para viola nas Sonatas com piano op.11 n^o4 e op.25 n^o4 de Paul Hindemith: **aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos**. Dissertação de Mestrado, Universidade de Campinas.

FISCHER, S. (1997). **Basics Violin Method**. Ed. Peters.

KIEFER, B. (1983). **Francisco Mignone Vida e obra**. Ed. Movimento.

RINK, John. (1995). The practice of performance: **Studies in music interpretation**. Ed. Cambridge: Cambridge University Press.

MEJIA, C. M. R. (1946). **La dinamica del violinista**, Ed. Ricordi.

Referências de Partituras

1. MIGNONE, F. (2011). **Sonata para viola e piano**. Academia Brasileira de Música, manuscrito, Rio de Janeiro.
2. MIGNONE, F. **Sonata para viola e piano**. Projeto Sesc Partituras, disponível em:< <http://www.sesc.com.br/SescPartituras/>>.

Notas sobre os autores

Daniel Prazeres é Mestrando em *performance* musical na Universidade Federal de Minas Gerais, com especialização em música de câmara pelo Conservatório Brasileiro de Música e bacharelado em viola pela UNIRIO na classe do professor Marco Antônio Lavigne. Atua como violista na Orquestra Petrobrás Sinfônica, desde 2005, e é principal viola na Orquestra Sinfônica Nacional. Aperfeiçoou-se em 2008 com Ulrich Schneider (Alemanha) e Esther Aptuley (Amsterdã). É professor de viola da Academia Juvenil da Orquestra Petrobrás Sinfônica.

Carlos Aleixo Reis é Professor Associado de viola da UFMG, onde recebeu seu Bacharelado. Em 1995, nos Estados Unidos, concluiu o mestrado com o título "Master of Music in Viola Performance na Shenandoah University". Em maio de 2006, como bolsista da CAPES/MEC, concluiu o doutorado em Artes Musicais Performance/Viola (USA). Nos anos 2004-05-06 teve o nome incluído no livro "Who's" Who Among American Universities & Colleges. Lecionou como professor adjunto de viola na Shenandoah University/Conservatory of Music/USA. Em 2005, recebeu o prêmio "Distinguished International Student Award". Carlos tem atuado como professor de viola em diversos festivais de música no Brasil, apresentando master class e palestras.

Quatro *Estudos* para violão solo de Nelson Piló: técnica com elementos do choro

**Four “Studies” for solo guitar by Nelson Piló:
technique with the use of choro**

Fabio Nery de Souza

Universidade do Estado de Minas Gerais

fabioneryoficial@gmail.com

Mauro Camilo de Chantal Santos

Universidade Federal de Minas Gerais

maurochantal@gmail.com

Resumo: O presente artigo identifica aspectos técnicos de quatro *Estudos* para violão solo, todos inéditos, do compositor Nelson Piló. Estes estudos, entre mais de sessenta observados pelos autores, foram escritos em uma única tonalidade, valendo-se o compositor do uso do gênero choro para sua elaboração. Com a edição desse pequeno conjunto de Estudos, da identificação das dificuldades técnicas propostas pelo compositor, bem como a inclusão de seus dados biográficos, os autores deste artigo pretendem contribuir para com a divulgação de material didático brasileiro, para a formação de violonistas, assim como divulgar também o nome e as contribuições de seu compositor.

Palavras-chave: Nelson Piló; música brasileira; choro, técnica para violão; Pedagogia da performance.

Abstract: This paper identifies technical aspects of four Studies for solo guitar, all unpublished, by composer Nelson Piló. Such studies, among more than sixty others analyzed by the authors, were written in a single key and elaborated through the employment of the ‘choro’ genre. Through the edition of this small group of Studies, the identification of technical difficulties presented by the composer and the inclusion of his biographical data, the authors aim to contribute to the propagation of Brazilian instructional material for guitarists in training, as well as to the recognition of the composer’s name and contribution.

Keywords: Nelson Piló; Brazilian music; choro; technique for guitar; performance pedagogy.

1. Introdução

Estudos para violão solo são utilizados como peças para desenvolvimento técnico em variados níveis. Sua aplicabilidade se faz a partir de uma demanda específica sobre inúmeros aspectos musicais a serem dominados pelo performer. No entanto, assim como no repertório desse gênero para o piano, por exemplo, algumas dessas obras ganham *status* de peças de concerto.

Não é extenso o número de compositores brasileiros que se dedicaram à escrita de Estudos para violão solo. Entre eles, citamos Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), com sua série de *12 Estudos para violão*; Radamés Gnattali (1906 – 1988), com a obra *10 Estudos para violão*; Francisco Mignone com *12 Estudos para violão* e Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933 – 2006) com *Sete Estudos para violão solo*.

Inéditos até hoje, os quatro primeiros Estudos para violão solo de Nelson Piló (1914 – 1986), também denominados pelo compositor como *Chorinhos didáticos*, se destacam diante da atual musicologia brasileira por suas características, como composições de fácil acesso para estudantes de violão em estágio inicial e mediano. Sua aplicabilidade também pode ser valorizada pelo uso da rítmica brasileira, pois foram escritos utilizando o compositor o gênero choro para sua criação.

Acreditamos que o resgate, edição, análise e publicação deste material contribuirão para o incremento da literatura nacional quanto ao estudo do violão solo, bem como na divulgação do nome de Nelson Piló como compositor profícuo. Ao longo do presente artigo, será apresentada uma breve biografia do compositor, a apresentação dos Estudos supracitados, a identificação das dificuldades técnicas propostas pelo compositor e, por fim, a disponibilização da obra, lançada recentemente pela editora Nery Música.

2. Nelson Piló: performer consagrado e compositor desconhecido

Filho de imigrantes italianos, Nelson Vitória Emanuel Piló nasceu em Belo Horizonte, no dia 03 de outubro de 1914. Seu interesse pelo instrumento veio desde criança, fato notado pelo irmão mais velho, que, preocupado com sua formação musical, adquiriu-lhe um método de aprendizado, pois não queria que Piló aprendesse a tocar somente de ouvido. De acordo com o filho do compositor, Alexandre Piló:

[...] nesse comenos, foi a um sebo conhecido e trouxe de lá duas obras didáticas: o Método de Solfejo de Aléxis Garaudé, contendo noções de Teoria Musical; e o Método de Violão, completo, para tocar por música, de Matteo Carcassi. (PILÓ, 2010, p.13)

Como afirma EFEGÊ (1978, p.67): “Violonista emérito, sem nunca ter frequentado escola ou recebido ensinamentos de professores, Nelson Piló, graças ao seu grande amor à música, conseguiu tornar-se profundo conhecedor de teoria”. Assim, a atuação profissional de Piló teve início em sua juventude, por meio de apresentações em eventos sociais em teatros e escolas, cinemas, emissoras de rádio, como a Rádio Guarani e a extinta Rádio Mineira:

Dessas noitadas boêmias, álacres, que aconteciam de preferência aos sábados e nas vésperas de feriados, participavam Nelson Piló, Juscelino Kubitschek, Pedro Aleixo, Alberto Deodato e vários companheiros. O primeiro, musicista de renome na cidade, os seguintes já lançados na política [...]. Piló, modesto, tímido, ficou fiel ao violão, grafando símbolos nas linhas e nos espaços da pauta, passando ensinamentos a seus alunos. (EFEGÊ, 1978, p.67)

Em busca de melhores oportunidades profissionais, Nelson Piló se mudou, em 1945, para a então capital do país, a cidade do Rio de Janeiro, e, um ano após sua chegada, foi contratado por uma das maiores emissoras do Brasil, a Rádio Nacional. Naquela instituição, o músico trabalharia durante 21 anos, período que lhe proporcionou a convivência com grandes nomes da música erudita e também da música popular do Brasil:

Nelson Piló viria a elaborar arranjos naquela emissora, atuando com os principais cantores da época, tais como Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Emilinha Borba, Linda Batista, Eliana Pitman, Élen de Lima, Marly Sorel, Irene Macedo, Gilda de Barros, Bárbara Martins, Carlos Carrié e muitos outros. (PILÓ, 2010, p.23)

Além do convívio com cantores de destaque no período em que trabalhou na Rádio Nacional, Nelson Piló lidou com inúmeros outros músicos arranjadores que compunham o quadro de funcionários da rádio. PEREIRA (2012, p.166) identificou, entre as décadas de 1930 a 1960, a presença de 235 arranjadores para a realização de trabalhos solicitados pela rádio. O nome de Nelson Piló é apontado em ordem alfabética e ocupa o centésimo quinquagésimo lugar, numa lista que aponta músicos consagrados como César Guerra-Peixe (1914 – 1993), Lyrio Panicali (1906 – 1984) e Radamés Gnattali (1906 – 1988). Este último dedicaria a Piló um de seus Estudos para violão, o de número IV. Piló absorveria de Gnattali aspectos musicais que o ajudariam a concretizar centenas de arranjos, transcrições e composições que criou a partir de seu trabalho junto à Rádio Nacional. Acreditamos que as mais de duas décadas vividas por Piló naquela rádio tenham proporcionado a ele a conclusão de sua formação como músico arranjador, performer, professor e compositor.

Ao retornar à capital mineira em 1969, reassumiu seu trabalho como professor de violão em uma tradicional loja especializada em artigos musicais, A MUSICAL:

Eram aulas coletivas de violão, para grupos de até sete pessoas, ministradas por ele na sobreloja com material do próprio estabelecimento. O número de alunos que então surgiram cresceu tanto que Piló, mais tarde, passou a apresentá-los em audições no Salão Nobre do Instituto de Educação, chegando a realizar nove destes Recitais. (PILÓ, 2010, p.35)

Em 1982, com o falecimento do proprietário da loja A Musical, Luiz Strambi, Nelson Piló, após 14 anos ali atuando como professor, passou a lecionar em domicílio. Nesse período, sua saúde encontrava-se em estado que exigia cuidados, e o compositor

passou por uma cirurgia de próstata. No entanto, pelos custos de deslocamento e também pelo desgaste físico, “passou a lecionar em sua casa, na cidade de Sabará, para um pequeno grupo de alunos”. (PILÓ, 2010, p.44)

Na Figura 1, a seguir, datada de 1973, uma das raras fotos de Nelson Piló, que à época teve seu trabalho como docente patrocinado pela tradicional loja de instrumentos A Musical. A foto, que apresenta um total de dezesseis violões e inúmeros alunos, nos mostra a clássica pose do mestre cercado por seus pupilos.



Figura 1: Um dos inúmeros recitais de violão da classe dos alunos de Nelson Piló. Acervo particular de Alexandre Piló.

Após décadas dedicadas à música, senhor de uma didática desenvolvida diariamente, “Nelson Piló deixou calar seu violão no dia 12 de outubro de 1986” (PILÓ, 2010, p.46). O compositor foi no Cemitério das Nações, em Sabará, Minas Gerais. Após seu falecimento, seu arquivo está sob os cuidados de seu filho, o violonista Alexandre Piló.

Entre arranjos e composições, reunimos 365 (trezentos e sessenta e cinco) partituras, até o momento, sendo 218 (duzentos e dezoito) arranjos e 147 (cento e quarenta e

sete) composições próprias, em formações instrumentais e vocais diversas. Entre elas, foram encontrados 67 (sessenta e sete estudos). Assim, supomos que Nelson Piló seja o compositor que mais criou Estudos para violão solo no Brasil.

3. Os quatro primeiros *Estudos* – *Chorinhos didáticos para violão solo* de Nelson Piló: aspectos históricos e técnicos

Segundo CARLEVARO (1979, p.35), o desenvolvimento da técnica ao violão exige uma educação da mente e uma vontade em realizar impulsos e movimentos. O autor afirma que para o fazer corporal, uma imagem paralela mental é formada, reagindo instintivamente em todos impulsos e movimentos. O estudo da técnica é igual a trabalho físico: “uma correta formação mecânico-digital”. O autor esclarece a importância de dois elementos para executar um instrumento musical: a do preparo mecânico e da imagem mental desse movimento.

As capacidades para uma boa execução ao instrumento musical são normalmente adquiridas com horas de estudo minucioso, seja por meio de exercícios contidos em métodos de técnica pura destinados ao desenvolvimento de uma determinada demanda como arpejos, ligados, escalas, mudanças de posição, entre outros, ou por meio de peças musicais que apresentem essas dificuldades. O estudo da técnica está em constante reformulações e é atualizado por meio de incrementos na construção de instrumentos musicais, por composições criadas com diferentes afinações para eles, interferindo diretamente na performance musical. MADEIRA e SCARDUELLI conceituam técnica tradicional e estendida da seguinte maneira:

A técnica tradicional é resultante tanto de observações anatômicas e da relação entre corpo e instrumento musical, quanto da sonoridade em voga num determinado período. Técnicas estendidas são processos que num determinado momento são utilizados marginalmente pelos intérpretes e que ampliam a paleta sonora de um instrumento ou propõem diferentes soluções mecânicas para determinadas situações, (MADEIRA e SCARDUELLI, 2013, p.183).

Após investigarmos os quatro primeiros Estudos para violão solo de Nelson Piló, apontamos que essas peças apresentam o choro como fio condutor dos aspectos técnicos sugeridos pelo compositor. Em sua origem como gênero, o choro possui formação instrumental para o violão e o cavaquinho na base rítmica e harmônica. Vários violonistas ajudaram a construir uma escola com esse gênero, a seguir: Sátiro Bilhar (1860 - 1927); Quincas Laranjeira (1873 - 1935); João Teixeira Guimarães (1883 - 1947); Arthur de Souza Nascimento (1886-1957); Horondino Jose da Silva (1918 - 2006) o Dino 7 cordas; Dilermando Reis (1916 - 1977) de quem Nelson Piló foi amigo e parceiro na composição *Na ginga da nega*.

Outra característica comum nas partituras encontradas é que todas foram compostas na tonalidade de Lá Menor. A duração dos *Estudos – Chorinhos didáticos* também segue um padrão estabelecido pelo compositor. Assim, para a aplicação de aspectos técnicos voltados para o desenvolvimento do aluno junto ao violão solo, o compositor estruturou pequenas peças que variam de treze (*Chorinho didático I*) a vinte e um compassos (*Chorinho didático IV*). Por fim, citamos o subtítulo Chorinho didático, presente em cada uma dessas peças como citação do próprio compositor.

Desta forma, na Figura 2, identificaremos dados sobre a estrutura de cada um dos Estudos observados:

Títulos	Tonalidade	Número de compassos	Fórmula de compasso
Estudo Chorinho didático I	Lá Menor	13	2/4
Estudo Chorinho didático II	Lá Menor	18	2/4
Estudo	Lá Menor	17	2/4


Chorinho didático III			
Estudo Chorinho didático IV	Lá Menor	21	2/4

Figura 2: Tabela contendo a estrutura dos Estudos de 1-4, de Nelson Piló, subtítulados de *Chorinhos didáticos*.

Embora possam ser apresentadas ao público como peças de concerto, entendemos que o objetivo principal do compositor era o estudo e desenvolvimento em sala de aula dos aspectos técnicos por ele sugeridos. Ao verificarmos os objetivos técnicos propostos pelo compositor nos Estudos supracitados, notamos a presença de cinco aspectos da técnica violonística, propostos a seguir:

- Arpejos;
- Saltos e Translado longitudinal (mudança de posição);
- Escalas;
- Ligados violonístico;
- Pestana.

Na Figura 3, algumas das demandas técnicas sugeridas por Nelson Piló para os *Estudos - Chorinhos didáticos* observados:

Técnica utilizada	Exemplo
Arpejos. A presença de arpejos nos Estudos - Chorinhos didáticos pode ser encontrada nos Estudos I, III e IV. Se for em todos, escreva em todos os quatro Estudos observados.	 <p>excerto do Estudo - Chorinho didático I.</p> <p>excerto do Estudo - Chorinho didático III.</p>
Saltos/Translado	


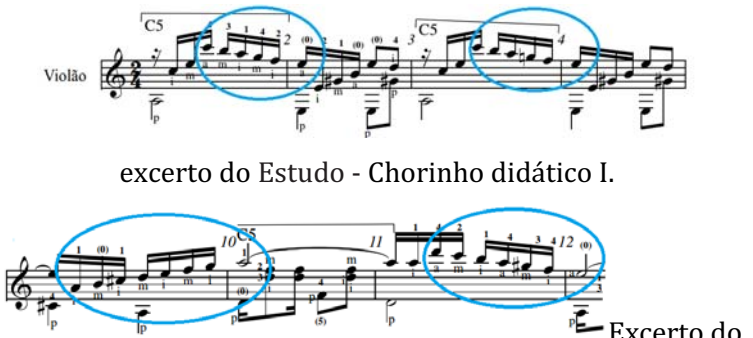


<p>Longitudinal (Mudança de posição). A presença desta técnica pode ser observada em todos os 4 Estudos – Chorinhos didáticos</p>	 <p>excerto do Estudo - Chorinho didático II.</p> <p>Violão</p> <p>excerto do Estudo - Chorinho didático III.</p>
<p>Escalas. A presença de escalas nos Estudos – Chorinhos didáticos pode ser encontrada nos Estudos I e II.</p>	 <p>Violão</p> <p>excerto do Estudo - Chorinho didático I.</p> <p>Excerto do Estudo - Chorinho didático II.</p>
<p>Ligado violonístico. A presença desta técnica nos Estudos – Chorinhos didáticos pode ser encontrada no Estudos III.</p>	 <p>Violão</p> <p>Excerto do Estudo - Chorinho didático III.</p>
<p>Pestana. A presença desta técnica nos Estudos – Chorinhos didáticos só não está presente nos Estudos I, II, III e IV.</p>	 <p>Excerto do Chorinho didático I.</p> <p>Violão</p> <p>Excerto do Estudo - Chorinho didático IV.</p>

Figura 3: Demandas técnicas sugeridas por Nelson Piló para os Estudos 1-4 (*Chorinhos didáticos*).

Posto isso, apresentamos nossa edição das peças, tendo como objetivo central a divulgação de material brasileiro inédito composto para estudo e desenvolvimento do violão solo e, ainda, a divulgação do nome do compositor Nelson Piló.

4. A edição dos quatro primeiros *Estudos - Chorinhos* didáticos para violão solo de Nelson Piló: o tratamento dos manuscritos e escolhas para a editoração

Concomitantemente à confecção do presente artigo, lançamos, pela editora Nery Música, o fascículo *Quatro Estudos - Chorinhos Didáticos de Nelson Piló (1914 – 1986)*, que contém na íntegra os estudos aqui apresentados. Esta edição é a primeira de uma série que apresentará toda a obra do compositor em fascículos diversos. O acesso ao acervo do compositor Nelson Piló, para fins de estudo e edição, foi firmado junto a seu filho, que tem contribuído de maneira entusiasta para sua realização. Até o momento, não foi encontrado nenhuma obra que possua mais de uma versão ou cópia do compositor. Outrossim, as partituras analisadas se configuram em únicos exemplares existentes.

Não nos foi possível identificar as datas de composição de cada um dos Estudos observados, como podemos verificar pela Figura 4. Assim, acreditamos que, pela organização numérica registrada pelo compositor, a numeração dessas peças não obedece uma cronológica. Nossa edição mantém a ordem numérica registrada pelo compositor. Nas peças observadas, notamos uma escrita clara e precisa das partituras, o que não deixa margem para dúvidas, em relação a questões como notas com indicação duvidosa de altura ou tempo.

Figura 4: Manuscrito sem data do *Chorinho didático Nº 2* de Nelson Piló.

Ao pensarmos em objetivos editoriais para este artigo, nos deparamos com o fato de que nenhum dos Estudos de Nelson Piló foi publicado até o momento. Dessa forma,

apoiados pela qualidade de seus manuscritos, em relação à grafia dos originais, entendemos que a ausência de dados sobre dinâmica e agógica em nossa edição se justifica para que esse conjunto de Estudos seja conduzido em seu aprendizado e em sua interpretação pelas mãos de professores que os aplicarão de acordo com a demanda de cada pupilo. Cada professor se sentirá livre para direcionar aspectos de dinâmica e agógica de acordo com o estágio técnico de cada aluno. No entanto, apresentamos em a realização de um dedilhado, proposto a partir do estudo e análise das peças. Ainda, a presente edição contempla a presença de tablatura em todas elas. O uso deste recurso, citado por SANTOS (2015, p.11) como “um dos mais populares sistemas de notação musical para instrumentos de cordas como a guitarra elétrica e o violão”, tem como objetivo facilitar a leitura das partituras.

5. Conclusão

A obra de Nelson Piló não possui destaque dentro da musicologia brasileira, até o momento, pois permanece inédita e desconhecida por pesquisadores e performers. Grande parte desse material foi escrito para o violão a partir do gênero Estudo. Catalogamos, até o momento, sessenta e sete Estudos para violão solo. O presente artigo apresentou uma análise dos quatro primeiros Estudos para violão, compostos por Nelson Piló, também denominados Chorinhos didáticos. Esse material constitui obra de destaque para a formação de violonistas, por meio da apresentação de dificuldades técnicas inseridas em pequenas composições. Foi apresentado também uma pequena biografia do compositor. Essas informações biográficas e musicais sobre os quatro primeiros *Estudos – Chorinhos didáticos* contribuem para a divulgação da música brasileira, e podem incentivar futuras pesquisas que promovam o incremento de nossa musicologia e também da performance em nosso país.

Referências

1. AGUADO, Dionísio (1843). **New Guitar Method**. Ed. Michael Macmeeken Madrid. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994.
2. CARCASSI, Matteo (1836). **Méthode Complete pour la Guitarra Op. 59**. Paris. Troupenas, Reimpressão fac-símile Minkoff. Genebra, 1988.
3. MADEIRA, B.; SCARDUELLI, F (2013). Ampliação da técnica violonística de mão esquerda... **Per Musi**. n.27, p.182-188.
4. CARLEVARO, Abel (1979). **Escuela de la guitarra: Exposición de la teoría instrumental**. Buenos Aires, Barry, p.35.
5. EFEGÊ, Jota (1978). Maestro Piló: companheiro de Juscelino nas serenatas. **In: Figuras e coisas da música popular brasileira**. Funarte. Rio de Janeiro.
6. NERY, Fábio, (2017). **Quatro Estudos - Chorinhos Didáticos de Nelson Piló (1914 - 1986)**. Ed. Fábio Nery. Belo Horizonte: Nery Música Ed. P.02-06.
7. NOGUEIRA, Genésio (2000). **Dilermundo Reis, sua majestade o violão**. Gráfica PB Pinto e Bastos. Rio de Janeiro.
8. PEREIRA, Leandro Ribeiro (2012). Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, décadas de 1930 a 1960. **Revista Brasileira de Música**, n.1, v.25, p.157-184.
9. PILÓ, Alexandre (2010). **Nelson Piló - seu violão, sua arte**. Monografia de Licenciatura. Universidade do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte.
10. PILÓ, Nelson. **Chorinho Didático nº2**. Para violão. Partitura. Belo Horizonte: manuscrito, s.d.
11. PINTO, Henrique (2009). **Técnica da mão direita**. Ricordi Brasileira, São Paulo.
12. SANTOS, Alexandre de Azevedo. **Leitura de tablaturas de vihuela ao violão**. Monografia. Departamento de musica da Universidade Federal de Sergipe -UFSE, 2015. São cristovão, 2015. 84p.
13. SAVIO, Isaias (1961). **Escola moderna do violão**. Ricordi Brasilira, VI, 1 e 2. São Paulo.
14. SÈVE, Mário (2009). **Vocabulário do Choro: Estudos e Composições**. Lumiar Editora, Rio de Janeiro.
15. ____ (2016). Choro: gênero ou estilo? **XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - AMPPON**. Belo Horizonte.

16. SOR, Fernando (1831). **Méthode pour la guitare**. Bonn: Simrock.

Notas sobre os autores

Fábio Nery de Souza é professor de violão, Práticas em MPB, Instrumento Harmônico, na Universidade Estadual de Minas Gerais, diretor e proprietário da Nery Musica (escola de música, editora e produtora musical). Responsável pelo projeto "Cantos & Vozes do Natal", o evento chegou a gravar um Cd ao vivo e reunir orquestra e mais de 300 vozes. Foi apresentador do "Música de Todos os Tempos", um programa de entrevistas que levava ao público inúmeras personalidades da música nacional entre eles Paula Fernandes, Flavio Venturini, Amaranto, Flavio Henrique, Paulinho Pedra Azul, Geraldo Vianna entre outros. Em 2015 gravou com o contrabaixista Barral Lima o cd Instrumental em homenagem a Luiz Gonzaga "Gonzação 100 anos". Atualmente, dedica-se à pesquisa sobre a vida e a obra do compositor Nelson Piló.

Mauro Chantal é Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, onde desenvolveu pesquisa sobre a vida e a obra de Arthur Iberê de Lemos, tendo sido orientado pela Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama. Mestre em música pela UFMG, graduou-se em piano, classe do Prof. Dr. Lucas Bretas, e também em canto, classe da Profa. Dra. Mônica Pedrosa. Atua como docente na Escola de Música da UFMG nas áreas de canto e técnica vocal, além de integrar o projeto de pesquisa "Resgate da Canção Brasileira", criado pela professora Luciana Monteiro de Castro. Possui mais de 100 títulos como compositor, todos envolvendo a música vocal. Desenvolve atividades como baixo solista, tendo atuado em óperas como *Rigoletto*, *Le nozze di Figaro*, *La traviata*, *Il ballo delle ingrate*, *Pelléas et Mélisande*, *Macbeth*, *Roméo et Juliette* e *Il Guarany*, além de atuar como pianista acompanhador.

Anexo 1 ESTUDO

CHORINHO DIDÁTICO Nº1

Digitação:
Fábio Nery e Alexandre Piló

Nelson Piló

Violão

Tablatura

5

8

11

@Copyright 2017 by Nery Música. Belo Horizonte - Brasil.
Número ISBN: 978-85-69647-06-5
Todos os direitos reservados para todos os países – All Rights Reserved.

ESTUDO

CHORINHO DIDÁTICO Nº2

Digitação:
Fábio Nery e Alexandre Piló

Nelson Piló

The musical score is presented in two systems, each with a treble clef staff and a three-line tablature staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (p). Chord symbols C5, C7, and C3 are indicated above the staff. The tablature uses numbers 0-10 to represent fret positions on the strings.

System 1 (Measures 1-8):

- Measures 1-2: Treble clef, notes i, m, i, m, i, m, i, m. Tablature: 5 5 7 5 8 5.
- Measures 3-4: Treble clef, notes a, m, i, m, i, m, i, m. Tablature: 10 9 9 9 9 7 10 7 9 0.
- Measures 5-6: Treble clef, notes i, m, i, m, i, m, i, m. Tablature: 5 8 5 0.
- Measures 7-8: Treble clef, notes a, m, i, m, i, m, i, m. Tablature: 0 1 0 2 1 1 2 2 4 7 4 0 3 1 0 0 2 2 0 0 2 1 0.

System 2 (Measures 9-18):

- Measures 9-10: Treble clef, notes i, m, i, m, i, m, i, m. Tablature: 4 7 4 0 5 6 6 6 10 10 8 7 10 9 10 0 1 1 2 2 2 3 2.
- Measures 11-12: Treble clef, notes a, m, i, m, i, m, i, m. Tablature: 0 1 1 2 2 3 2.
- Measures 13-14: Treble clef, notes i, m, i, m, i, m, i, m. Tablature: 5 8 7 5 0 3 1 0 1 2 1 2 2 1 0 4 0 0 3 1.
- Measures 15-16: Treble clef, notes a, m, i, m, i, m, i, m. Tablature: 3 0 1 0 0 3 1.
- Measures 17-18: Treble clef, notes i, m, i, m, i, m, i, m. Tablature: 0 1 2 3 2 0 3 2 0 5 5 7 5 8 5 0 5 5 0 0.

ESTUDO

CHORINHO DIDÁTICO Nº3

Digitação:

Fábio Nery e Alexandre Piló

Nelson Piló

Violão

Tablatura

5

Tablatura

9

Tablatura

13

Tablatura

ESTUDO

CHORINHO DIDÁTICO Nº4

Digitação:
Fábio Nery e Alexandre Piló

Nelson Piló

Violão

Tablatura

T	0	1 1 3 1	0	1 1	0	1 1 3 1	0	1 1	3	2 2 0 3
A	2	2	0	0	2	2	0	0	0	0
B	0	3	0	0 2 4	3	0	0 2 4	0	0	0

6

Tablatura

T	2	1 1 3	0	1	0 0 0 3	1	0	1 1 2 1	0	1 3 1	0	1 1 0 1
A	0	2 2	0	0	0	0	0	0 2 2	2	1 3 1	0	1 1 0 1
B	0	0	3	2	3	0	0	0	2	2	0	0 2

11

Tablatura

T	3	0 1 0	0 1	5 3	1	3 1 0	3 1	0	1 0	3 0 0 3
A	2	0 1	2	2	0	3 1 0	3 1	0	1 0	2 1 3
B	0	2	0 3 0	0	3	3	1	3	1	0

16

Tablatura

T	2	5 3 0	2	3	1 0 3	5 0	3 1 0	1	2 2 0	0 5
A	0	2	0	2	0	0	3 1 0	1	2 2 0	5
B	0	4 0	3 2	1	0	0	3	1	1 1 0	0 0

***Riva*, para violão solo, de Juarez Moreira: análise das variações temáticas na gravação e performance do compositor**

“Riva”, for solo guitar by Juarez Moreira: analysis of thematic variations in the recording and performance of the composer

Gustavo Bracher

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil
gbracher@gmail.com

Flavio Barbeitas

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil
flateb@gmail.com

Resumo: Este trabalho analisa partes da transcrição da obra *Riva*, para violão solo, de Juarez Moreira, presente no CD *Riva*, de 2010, pelo selo Beso Brasil, com o objetivo de discutir algumas especificidades desse processo no caso de uma obra mais sujeita à influência do jazz e, conseqüentemente, à prática de variações. São abordadas e analisadas as constantes alterações do material temático presentes tanto na gravação da peça para o álbum homônimo quanto em outras apresentações desta obra, revelando as interseções contínuas entre composição e performance no trabalho do autor. Acredita-se que a análise dessas variações possa contribuir para uma transcrição mais fiel à prática e ao pensamento musical de Juarez Moreira.

Palavras-chave: Transcrição musical na música popular; Música Instrumental Brasileira, Violão.

Abstract: This paper analyzes parts of the transcription of Juarez Moreira 's *Riva* for solo guitar, present on the CD *Riva* (2010), with the purpose of discussing some aspects in the case of a musical work more subject to the influence of jazz, and, consequently, to the practice of variations. The constant changes of the thematic material present both in the recording of the piece for the album of the same name and in other performances are discussed and analyzed, revealing the continuous intersections between composition and performance in the author's work. It is believed that the analysis of these variations can contribute to a transcription more faithful to the practice and musical thinking of Juarez Moreira.

Keywords: Musical transcription in popular music, Brazilian Jazz, Guitar.

Três riscos são inerentes à nossa prática de escrever música (escrita musical). O primeiro reside na suposição de que todos os parâmetros audíveis da música são ou podem ser representados por um parâmetro visual parcial, i. e., por outro de apenas duas dimensões, como ocorre sobre uma superfície plana. O segundo risco reside ao se ignorar o atraso histórico da escrita musical (musical-writing) em oposição à escrita do discurso (speech-writing), e a consequente tradicional interposição da arte do discurso na adaptação de sinais auditivos e visuais na escrita musical. O terceiro reside por termos falhado ao distinguirmos os usos prescritivo e descritivo da escrita musical, ou seja, entre um projeto de como uma peça específica deva ser realizada para soar e um relato de como uma determinada performance desta de fato soou.
Charles SEEGER (1958)

1 – Introdução

O compositor e violonista Juarez Moreira é uma das figuras centrais da cena instrumental mineira, com forte influência sobre as novas gerações de músicos, principalmente violonistas. Sua discografia conta 14 álbuns que compreendem obras e arranjos próprios, além de trabalhos variados com outros importantes artistas brasileiros, entre eles Milton Nascimento, Maria Bethânia, Lô Borges, Toninho Horta e Wagner Tiso. As composições de Juarez Moreira, que cada vez mais têm feito parte do repertório de diversos violonistas, provavelmente irão conquistar um lugar de destaque na literatura violonística contemporânea, dada a sua inegável originalidade.

De formação essencialmente autodidata, Juarez Moreira – nascido em Guanhães (MG), em 1954 – desenvolveu suas habilidades musicais principalmente através da prática de aprender as músicas de ouvido, partindo de gravações. Suas referências ao longo desse processo variaram muito e sinalizam a abrangência de seus interesses musicais: Baden Powell, Luiz Bonfá, Zé Menezes, Agustín Barrios, standards do jazz internacional, Bossa-Nova, Beatles, obras impressionistas para piano, J. S. Bach etc. De certo modo, tudo que lhe chamava a atenção ele "tirava de ouvido para poder compreender e estudar". (MOREIRA, 2015)

Juarez, como é mais conhecido no meio musical, assinala também que seu aprendizado sempre foi muito prático e dinâmico, destacando a convivência com Toninho Horta, Nivaldo Ornelas, Wagner Tiso e Hélio Delmiro como fundamentais na definição do

músico que se tornou: "Aprendi com eles o gosto pela harmonia, a paixão pela música, a generosidade, e que temos que trabalhar muito e sempre." (MOREIRA,2015). Um importante marco na sua trajetória musical foi quando, ao lado de Yuri Popoff, Mauro Rodrigues, José Namem e Neném formou o famoso grupo instrumental mineiro "Vera Cruz".

Tendo começado a compor em meados dos anos 1970, Juarez diz que a criação é uma constante em sua rotina: "Componho regularmente. Tenho em torno de umas cem composições. Já gravei mais de quarenta (...). A composição vem, no meu caso, sempre a partir do estudo do violão. Estou praticando e, de repente, surge uma ideia..."¹ (MOREIRA, 2015). É interessante notar como essa abordagem do ato de compor, talvez mais espontânea e livre, provavelmente se relaciona à ausência de uma instrução musical formal. Ao menos é o que se pode inferir das palavras do próprio autor, que afirma: "o autodidatismo permite ao músico, na maioria das vezes, criar um estilo muito original." (MOREIRA,2015)

Juarez também destaca que acompanhar cantores foi uma grande escola para seu estilo composicional, ajudando muito não só na precisão rítmica como, principalmente, na capacidade de preencher espaços com o violão, simulando um contrabaixo e um piano. Cita ainda a influência de Bill Evans – com seus encadeamentos de acordes, condução de vozes e *chord melody*²

Um dos pontos altos da obra de Juarez como compositor foi o álbum *Riva*, inteiramente para violão solo, lançado em 2010. O título é uma homenagem a seu pai, que tinha esse apelido, e dá nome também a uma das peças. Ao todo, o álbum contém 12 composições originais em que Juarez demonstra a diversidade de referências de seu universo musical, um extremo cuidado nos detalhes, especialmente na linguagem harmônica, e sua excelência como intérprete. Transitando com maestria entre diversos estilos, ele

¹ O estudo do violão a que Juarez se refere, é, no seu caso, uma tarefa diária, quase religiosa, que tem como base obras de violão clássico, como *La Catedral* e *Las Abejas*, de Barrios, o Prelúdio da suíte BWV 1004, de J. S. Bach, o *Estudo nº 1* de Villa-Lobos, além de obras de Garoto.

² *Chord Melody* utiliza dois tipos de execução harmônica, o *bloco sonoro* e o *arpejo rápido*, e utiliza a rearmonização como mecanismo para a realização do arranjo em melodias que possuem algum acompanhamento preestabelecido.

apresenta a essência de seu pensamento como compositor, resumida na frase: "*pela síntese, pelo bom gosto, lirismo e harmonias.*"

É justamente a peça *Riva* que tomamos como objeto de análise neste trabalho. Nosso objetivo é entender certos processos de variação utilizados pelo compositor na gravação, de modo a flagrar em sua prática a relativa indissociação entre composição e performance. Além disso, buscamos compreender certas recorrências e sistematizar determinados traços estilísticos, tarefa que julgamos fundamental para uma transcrição da obra que seja mais próxima ao pensamento musical do compositor. O conjunto dessas reflexões é uma etapa necessária da pesquisa de mestrado em andamento que visa, com o constante apoio e supervisão do próprio compositor, a transcrição de pelo menos algumas das obras do álbum *Riva*.³

O interesse pela pesquisa em torno da transcrição de suas peças nasce do convívio do mestrando com Juarez Moreira, ao longo de mais de 10 anos em que trabalham juntos nas diversas edições do FIV – Festival Internacional de Violão de Belo Horizonte⁴. Nesse período, em que foi possível constatar a relativa indissociação entre composição e performance em sua prática musical, manifestou-se o desejo do compositor de ver sua obra para violão solo também em forma de partitura, mas desde que fosse fiel ao seu pensamento composicional.

2 – O problema da transcrição na Música Popular

Ao se abordar a transcrição na chamada música popular, é preciso ter muito claro que a noção de "obra" precisa ser alargada em relação ao que comumente se considera em certa tradição da música de concerto. Não se está diante de uma forma que se pode dizer "terminada", relativamente estática ou resguardada. Sempre muito ligada ao momento da performance, a prática da música popular permite, ou mesmo exige, que

³ Juarez Moreira não escreve suas músicas, embora tenha manifestado o desejo de vê-las publicadas em forma de partitura. Ainda que tal registro venha a ser sempre parcial em relação ao que se encontra nas gravações, acreditamos que será um passo importante para a maior difusão da obra do compositor.

⁴ FIV- Festival Internacional de Violão: realizado em Belo Horizonte, iniciado em 2005 promove concertos e master-classes de violão com grandes instrumentistas de renome internacional. Em 2015 realizou sua oitava edição.

a obra passe por alterações a cada vez que é apresentada, seja por interferência de um novo arranjo ou por meio de improvisações dos músicos. Portanto, a transcrição de uma peça "popular" pode ser vista como a transcrição de uma performance específica, sabendo que o próprio compositor, quando é o intérprete de sua obra, altera o material composicional em alguma performance subsequente. Vemos também que em determinadas práticas, o improvisado e a alteração do material é mesmo algo esperado pelo compositor, como no jazz.

No caso de *Riva*, vale observar que essas "alterações" ou "variações" ocorrem inclusive na própria gravação realizada para o álbum homônimo, ou seja, mesmo considerando-se apenas o âmbito de uma única execução da peça, nota-se uma forte tendência a evitar rerepresentações literais de seções ou elementos temáticos. Em entrevistas sobre o assunto, Juarez Moreira destaca que várias passagens da peça podem ser realizadas de diferentes maneiras. Na ocasião, ele mesmo apresentou rearrmonizações, alterações de baixo, variações melódicas, entre outros procedimentos, como possibilidades de realização de certas passagens. É muito importante observar, contudo, que esses procedimentos são previamente estudados para que venham a constituir um grande repertório de alternativas a ser acionado nas performances. Juarez relata o cuidado em estudar essas variações, mas também acentua a liberdade para utilizá-las de forma espontânea, confirmando que qualquer performance ou gravação, tomada singularmente, não é a forma final da obra, mas apenas uma de suas possibilidades.

Diante dessas considerações, abrem-se algumas questões para o processo de transcrição: como dar conta das várias alternativas na elaboração da transcrição e na apresentação gráfica do produto final? Toda e qualquer alteração deve mesmo ser notada? É possível classificar os procedimentos e estabelecer algo como uma tipologia, eventualmente a ser apresentada como um "prefácio" à obra, um guia para a sua correta leitura e apreensão? Os exemplos que veremos a seguir, com *Riva*, poderão apontar caminhos para o restante da pesquisa.

3 – Quadro e tipologia de variações

Síntese dos dados gerais da composição

Obra	<i>Riva</i>
Compositor	Juarez Moreira
Instrumentação	Violão Solo
Data da Composição	1976
Revisão da Composição	2010 – Acréscimo de contraponto
Lançamento da Obra	2010- CD <i>Riva</i> – Selo Beso Brasil
Tonalidade	La Menor
Andamento	1
Duração	2:56
Estilo	Choro
Descrição	“Um choro moderno em 2 partes, seguindo o pensamento de Garoto e utilizando cadências de jazz e impressionistas “ (MOREIRA, 2015)
Forma	AABA'B'A'B'B"C - Coda (metade final do B' com variação)

Optamos por apresentar uma tipologia das variações da obra *Riva*, de Juarez Moreira, a fim de subsidiar a sua transcrição completa. Essa análise ajudará a identificar aspectos fundamentais no processo composicional do autor, contribuindo para manter o caráter mais “livre” de sua obra, mesmo quando transportada para o papel. Os procedimentos de variação aqui analisados foram utilizados pelo compositor em sua gravação, mas também foram demonstrados em entrevistas. Reunidos, eles formam um bom conjunto de alternativas para intérpretes, além de fonte de inspiração para que estes eventualmente componham suas próprias variações.

Em *Riva*, percebemos as alterações de material, que estamos denominando de variações, em diferentes níveis, correspondendo às seguintes categorias: ritmo, melodia, contraponto, desenvolvimento e harmonia. Muitas vezes as alterações se apresentam em mais de um nível simultaneamente. Haveria também uma categoria relativa à expressão (dinâmica, articulação etc.). Todavia, como esses elementos têm um caráter menos estruturante nessa composição, muitas vezes permanecendo no âmbito das escolhas pessoais do intérprete, eles foram dispostos na transcrição de uma

forma mais livre e não serão considerados aqui.

Em linhas gerais, as cinco categorias citadas podem ser definidas para o presente contexto da seguinte maneira:

1. Ritmo: toda e qualquer alteração na estrutura rítmica ou nas figuras do motivo original; expansão ou redução de células e incisos (Figura 1).
2. Melodia: alteração de notas e de intervalos; mudança no perfil melódico do motivo original (Figura 2).
3. Harmonia: alteração ou inversão de acordes anteriormente apresentados, mudanças pontuais do baixo ou das vozes internas do acorde (Figuras 3 a 8).
4. Desenvolvimento: variação que resulte em modificação de maior porte no perfil rítmico-melódico a ponto de caracterizar uma expansão do material (Figuras 9 a 11).
5. Contraponto: quando se acrescenta uma nova melodia sobreposta a um motivo já apresentado (Figuras 12 e 13).

Na transcrição propriamente dita, as variações que possuem maior interferência no material serão grafadas como *ossia*; outras, de menor interferência, serão representadas entre parênteses, indicando, por exemplo, notas que o compositor acrescenta a acordes em performances ao vivo. Seguem as Figuras de 1 a 6 com alterações no material que surgem nas performances do compositor, principalmente no *ritornello*.

Ritmo



Figura 1: No pentagrama inferior, exemplo de variação rítmica, com deslocamento do baixo (c.13).

Harmonia e Melodia



Figura 2: No pentagrama inferior, deslocamento do acorde com acréscimo de nota (c.6).



Figura 3: o pentagrama inferior mostra mudança no primeiro acorde (c.7).

O próximo exemplo apresenta uma alteração rítmica e melódica no baixo e uma alteração harmônica no ultimo acorde do compasso 9:

Figura 4: Alteração no baixo e alteração harmônica (c.9-10).



Figura 5: O pentagrama inferior mostra alteração na linha do baixo (c.17-19).



Figura 6: O pentagrama inferior mostra mudança no terceiro acorde (c.44-45).

Quanto à variação a seguir, comparada com o seu motivo original (Figura 7), o compositor afirma: “[Na primeira vez], mostro como Dilermando Reis e Garoto; [na segunda], como Bill Evans” (MOREIRA, 2016). O trecho é, de fato, bastante alterado, com deslocamento rítmico nos baixos, rearmonização e alteração do padrão melódico e rítmico da melodia (Figura 8).



Figura 7: Motivo original (c.13,14).



Figura 8: Variação do motivo original (c.64-65).

Desenvolvimento

No exemplo seguinte vemos que, em relação ao seu motivo original (Figura 9), a variação (Figura 10) introduz uma série de pequenas modificações que, tomadas em conjunto, podem caracterizá-la como de desenvolvimento:



Figura 9: Motivo original (c.46-49).



Figura 10: Variação do motivo original: rítmica, melódica, harmônica (c.77-80).

A próxima variação (Figura 11), usada para o final da peça, costuma estar presente nas performances ao vivo do compositor:

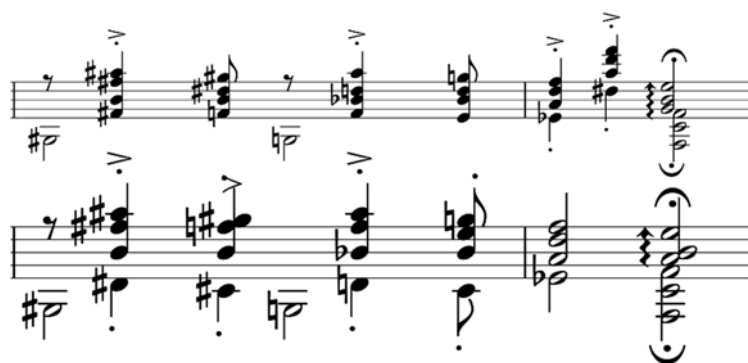


Figura 11: dois tipos de finalização da peça usados pelo compositor (c.88-89).

Contraponto

Em relação ao seu motivo original (Figura 12), a variação seguinte (Figura 13) apresenta uma linha em contraponto, acrescentada na revisão da obra, em 2010:



Figura 12: Motivo original (c.1-3).



Figura 13: O mesmo motivo variado com uma linha de contraponto (c.27-30).

4 - Considerações finais

A análise da obra *Riva* de Juarez Moreira presente no CD homônimo, aliada à observação de suas performances ao vivo e às entrevistas, revela aspectos técnico-musicais relacionados à prática de arranjo e improviso do compositor. Tal prática compreende a elaboração constante de variações para os motivos musicais que são utilizadas de forma livre nas performances ao vivo ou gravadas. O procedimento de rearranjar continuamente suas composições constitui a essência do trabalho de Juarez Moreira, demonstrando que, para ele, composição e performance são instâncias intrinsecamente relacionadas. É um caso típico disto que afirma SCHULLER (2006):

[...] até certo ponto –(...)-, toda “performance” de jazz constitui uma forma de arranjo, na medida em que é improvisada e constantemente renovada; quer dizer, os performers” rearranjam o material básico a cada nova variação e forma. (SCHULLER, 2006)

Para finalizar, retomemos o que diz Seeger no trecho que escolhemos para epígrafe deste trabalho. Na pesquisa que estamos desenvolvendo, os três riscos sinalizados pelo eminente musicólogo estão perigosamente à espreita. Se para os dois primeiros não há propriamente um remédio, cabendo-nos assumir os limites da transcrição (escrita)

musical, interferindo quando possível apenas para mitigar os seus efeitos, no que respeita ao terceiro – relativo à distinção entre prescrição e descrição – cremos ter estabelecido uma metodologia mais precisa: não iremos nos limitar a um resumo básico e generalizante da performance de Juarez Moreira, mas sim visar ao detalhamento de suas variações, de modo a oferecer um suplemento imprescindível a quem quer que se disponha a visitar a sua obra.

Referência de texto

1. ALFONSO, S. M. (2005) **O Violão: Da Marginalidade à Academia**. EDUFU,
2. COOK, N. (1987) **A guide to musical analysis**. New York: Norton, 1987.
3. SCHULLER, Gunther. **Arrangement: Grove Music Online** (Ed). L. Macy. 2006. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo>.
4. SEEGER, Charles. (1958) **Prescriptive and descriptive music writing**. Musical Quarterly, XLIV (2): 184-195. Oxford University Press
5. TAYLOR, B. (2000) **The Art Of Improvisation**. USA: Taylor – James Publication,
6. ULLOA, M. (2001) **Recursos Técnicos, Sonoridades e Grafias do Violão para Compositores Não Violonistas**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2001 (Tese de Doutorado).

Referência de entrevista

1. MOREIRA, J. (2015) **Entrevista concedida a Gustavo Bracher em 12/10/2015** (67 min.)
2. MOREIRA, J. (2016) **Entrevista concedida a Gustavo Bracher em 07/03/2016** (43 min.)

Referência de gravação

1. MOREIRA, J. (2010) **Riva**. Com Juarez Moreira (violão solo). Beso Brasil, c.2010. 1 CD (62 min.), DDD.

Notas sobre os autores

Gustavo Frederico Bracher e Silva é mestrando no PPG-Música da UFMG, tem Especialização em Educação Musical Aplicada à Música Popular e Especialização em Educação Musical Aplicada à Performance pelo Grupo UNIS, bacharel em Música com habilitação violão pela UFMG. Produtor do FIV – Festival Internacional de Violão de Belo Horizonte desde 2005. Coordenador da área de Música no Programa Valores de Minas.

Flavio Barbeitas é Bacharel em Música (violão) pela UFRJ (1992), Mestre em Música pela mesma instituição (1995), Doutor em Estudos Literários pela UFMG/ Università di Bologna (2007) e Pós-doutor em Musicologia pela Universidade Nova de Lisboa. Professor Associado na Escola de Música da UFMG, atua nos níveis de Graduação e Pós-graduação (linhas de pesquisa Performance Musical e Música e Cultura).

***Rua das Pedras*, para violão solo, de Paulo Rios Filho: um estudo sobre técnicas expandidas para o preparo da performance**

***“Rua das Pedras”; for guitar solo, by Paulo Rios Filho:
A study on expanded techniques for the preparation of the performance***

Cristiano Braga de Oliveira

Universidade Federal do Maranhão
cristianobviolao@gmail.com

Flavio Barbeitas

Universidade Federal de Minas Gerais
flatb@gmail.com

Resumo: O presente trabalho resulta da preparação da performance da obra *Rua das Pedras*, para violão solo, de Paulo Rios Filho. Tratamos da análise e reflexão acerca das demandas técnicas expandidas contidas na obra. Encontramos diversos recursos expressivos que fogem ao repertório de habilidades do violonista com uma formação mais convencional, tais como: efeitos diversos utilizando voz, poesia acompanhada de efeitos percussivos improvisados, diferentes tipos de percussão e ruídos ao violão. Descrevemos as dificuldades na realização satisfatória de alguns gestos musicais que utilizam técnica expandida e sugerimos possibilidades para a superação das mesmas.

Palavras-chave: técnica expandida ao violão; violão na música contemporânea; *Rua das Pedras*.

Abstract: This paper deals with the preparation of the performance of *Rua das Pedras*, for solo guitar, by Paulo Rios Filho. It focuses on an analysis and reflection about the expanded technical demands contained in the piece. We find several expressive resources that escape the repertoire of abilities of a guitarist with a more conventional formation, such as: diverse effects using voice, poetry accompanied by improvised percussive effects, different types of percussion and noises made on the guitar. We describe the difficulties in the satisfactory performance of some musical gestures that use an expanded technique and suggest possibilities for overcoming them.

Keywords: expanded guitar technique; guitar in contemporary music; *Rua das Pedras*.

1. Introdução

Nos últimos anos, num contexto em que as práticas musicais em geral têm requerido constante reflexão, a pesquisa em Performance vem se debruçando com frequência sobre novas possibilidades sonoras em instrumentos tradicionais, conhecidas genericamente pela expressão "técnica expandida" ou "técnica estendida".

No Brasil, o desenvolvimento da pesquisa em Performance, contudo, não tem sido acompanhado, ao menos com a mesma velocidade, pela prática pedagógica violonística. De acordo com SCARDUELLI (2015), o ensino de violão se encontra principalmente focado no repertório tradicional (ou seja, basicamente tonal, tendendo a abordar o instrumento segundo os parâmetros técnicos convencionais regidos pela noção de altura definida). [...] “os programas das instituições estão mais voltados ao repertório tradicional de concerto, com aberturas à música latino americana”. (SCARDUELLI, 2015, p.224). Tal característica contribui para afastar os estudantes do repertório dos séculos XX e XXI devido à falta de familiaridade com suas técnicas e estilos composicionais. O autor demonstra o problema apontando que, dos vinte e seis professores de violão, de diversos lugares do Brasil, entrevistados em sua pesquisa, somente um relata que trabalha técnica expandida com seus alunos. (SCARDUELLI, 2015, p.224). Ainda sobre o mesmo tema o autor destaca:

Constatou-se também pouco espaço à contemporaneidade, verificado na lista de compositores citados. Também não se observou nas respostas ao questionário formas de incentivo a diálogos com compositores ou estudantes de composição. Isto pode ser um fato preocupante no que se refere a uma estagnação de repertório. (SCARDUELLI, 2015, p.232).

E nem sequer pode-se dizer que a defasagem é exclusiva da realidade do violão, como se deduz da seguinte constatação feita pela violinista Eliane TOKESHI (2003, p.52): “O desconhecimento de formas mais recentes de escrita acarreta em dificuldades técnicas, que posteriormente, dificultam a aproximação à música contemporânea, sua execução e interpretação”.

Tudo indica, portanto, que persistimos com problemas em relação a uma metodologia de ensino que suporte as transformações musicais ocorridas nos séculos XX e XXI, tanto no que diz respeito às chamadas técnicas expandidas quanto às questões de notação. É um cenário complexo, sem dúvida, pois as exigências do repertório contemporâneo, como se sabe, tendem à especificidade, cada peça demandando muitas vezes um conjunto original e inovador de procedimentos, por isso mesmo resistente à sistematização. Some-se a isso o fator inercial típico dos sistemas pedagógicos e escolares, que preferem a relativa comodidade daquilo que já está estabelecido aos desafios exigidos pelo material inédito ou que ainda não alcançou maior consenso.

Dentre as propostas para contornar esses obstáculos, acolhemos neste trabalho a de Luciane CARDASSI (2006), que propõe a documentação dos processos de aprendizagem da obra musical; um relato que, no caso do repertório contemporâneo, possa suprir a relativa lacuna da transmissão oral – ou suplementá-la, quando existe – e da falta de sistematização dos procedimentos de decodificação e interpretação.

Muito frequentemente no estudo de instrumento ou canto os alunos aprendem com alguém que tenha maior experiência, e essa transmissão ocorre oralmente e através de demonstração prática, ficando normalmente restrita ao espaço da sala de aula, sem a devida documentação. Acredito que a documentação dos processos de

OLIVEIRA, Cristiano; BARBEITAS, Flavio (2017). *Rua das Pedras*, para violão solo, de Paulo Rios Filho: um estudo sobre técnicas expandidas para o preparo da performance. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Seb Minas de Som. p.183-210.

aprendizagem de uma obra musical seja uma das experiências mais enriquecedoras do intérprete-pesquisador de hoje, e esses registros de suas experiências práticas virão, sem a menor dúvida, facilitar o caminho para futuros alunos e produzir o aprofundamento almejado na área de pesquisa em performance musical no Brasil e no mundo. (CARDASSI, 2006, p.56).

Baseando-se nessas diretrizes, nosso objetivo é analisar e discutir o uso de técnicas expandidas em *Rua das Pedras*, obra para violão solo de Paulo Rios Filho, percorrendo sobre as dificuldades de realização de algumas passagens e fornecendo sugestões de estudo para a sua performance.

1.1. Localizando obstáculos: técnica e notação

Se, como dissemos anteriormente, os obstáculos à abordagem didática do repertório contemporâneo são ligados principalmente a questões técnicas e de notação, é importante revisitar brevemente alguns conceitos a fim de clarear o horizonte de análise. Começamos com o conceito de técnica:

Antes de tudo, a técnica é um trabalho mental que culmina com o trabalho dos dedos. Erroneamente e de forma geral o termo é associado à ideia de rapidez, agilidade e velocidade descontrolada. Porém, em todos estes termos não existe uma definição correta, uma valoração que nos dê a imagem exata da palavra técnica [...] Então a “técnica” deve ser interpretada como a obtenção, com o mínimo de esforço, do máximo resultado [...] (CARLEVARO, 1974, p.2. Tradução nossa).

Evidentemente, só se pode falar em "técnica expandida" numa relação com um conceito determinado de "técnica", ou seja, como a expansão de um núcleo de procedimentos instrumentais que em algum momento alcançou a denominação convencional de "técnica". É preciso considerar, contudo, que essa "técnica" não é uma realidade estável ou incólume. É sempre o resultado de um processo dialético que tensiona as possibilidades sonoras de um instrumento com os vários fatores (históricos, culturais, estéticos, estilísticos) que constroem as práticas musicais de um período e se condensam no repertório daquele instrumento. Nesse sentido, tudo ou boa parte do que hoje é considerado "expansão", amanhã provavelmente estará inserido e estabilizado como "técnica" simplesmente, de forma absolutamente compatível com a definição acima. Um dos principais agentes para a efetivação desse processo, sem dúvida alguma, é o ensino. No entanto, o simples fato de indicarmos uma diferenciação entre "técnica" e "técnica expandida" nos mostra o quão longe está a efetivação desse processo.

No plano prático, dada a citada defasagem pedagógica em relação ao repertório contemporâneo, ocorre uma lacuna no conjunto de habilidades de que o violonista precisa para tocar determinada obra. Nesse cenário, o uso do termo "técnica expandida"¹ acaba relacionado aos diferentes tipos de toques, gestos, sonoridades e mesmo locais do violão onde se pode produzir som, tudo isso no sentido de justamente expandir as possibilidades expressivas do instrumento em relação ao que é mais habitual no repertório tonal ou modal. Isso porque, nos séculos XX e XXI, novas demandas, que se afastam do paradigma das alturas definidas (melódico-harmônico), exigem a exploração de sonoridades inusitadas.

¹ Outras discussões a respeito de técnica expandida podem ser encontradas nos trabalhos de TOKESHI (2003), LUNN (2010), DA SILVA (2013), VISHNICK (2014), dentre outros.

Todavia, não é de todo correta uma associação estrita entre técnica expandida e repertório não-tonal, pois essa expansão pode ser entendida sob diferentes pontos de vista, e estar relacionada:

1. ao alargamento da própria técnica "tradicional" do violão. Por exemplo, o uso de pestanas e meias pestanas com os dedos 2, 3 e 4, expandindo a habitual realização com o dedo 1. Ou ao uso do polegar da mão esquerda para pressionar as cordas, em pestanas ou isoladamente.
2. às diferentes possibilidades sonoras do violão que fogem ao padrão de alturas definidas. É o caso dos efeitos percussivos que se valem do violão inteiro como um objeto produtor de sonoridade.²
3. ao uso da voz, intimamente mesclada a gestos instrumentais, como expansão das possibilidades idiomáticas.
4. à alteração das características sonoras originais do instrumento por meio analógico, através de interferências físicas (violão preparado ou modificado por interferência de diferentes objetos) ou digitais, através de programas computacionais.

Em *Rua das Pedras* as técnicas expandidas estão relacionadas aos pontos de 1 a 3. Já quanto à notação, o segundo obstáculo mencionado, verificamos que, no século XX, com a quebra do padrão tonal e o conseqüente surgimento de uma variedade imensa de novas formas de expressão musical, a notação ganhou uma especificidade muito grande,

² Outra visão completamente diferente da técnica violonística pode ser notada nas obras *Exoskeleton*, de Arthur Kampela. Trata-se de dois estudos percussivos, uma para viola e outro para violoncelo, cujo nome faz referência à carapuça que alguns animais possuem e servem de metáfora ao que ocorre na música: ela é pensada na perspectiva da técnica violonística, como se o violão, através de sua técnica, pudesse se utilizar da "carapuça de outro instrumento. Elas são tocadas sem arco, com a mão direita e esquerda realizando técnicas violonísticas.

às vezes sendo desenvolvida para suprir as exigências de uma única peça. Nesse cenário, o intérprete não apenas deixa de contar com o suporte da tradição para suas escolhas interpretativas, como, sobretudo, é acometido de um desconforto mesmo com a partitura.

Na música contemporânea, as obras muitas vezes produzem certo estranhamento no intérprete. A notação traz elementos não tradicionais e a própria composição frequentemente requer do intérprete uma determinação muito grande para que seja ultrapassada esta primeira barreira, a da partitura intrincada. (CARDASSI, 2005).

Uma leitura à primeira vista é praticamente impossível tendo em vista as novidades na notação musical e gestos instrumentais que usualmente fogem ao âmbito das habilidades instrumentais do intérprete, principalmente quando este teve uma formação musical baseada em repertório tradicional. Como sugestão de estudo CARDASSI (2005) dá ênfase à pré-leitura da partitura, onde serão identificados possíveis problemas de compreensão musical e realização instrumental. Nesse sentido, a relação de cooperação entre compositor e intérprete se torna uma prática usual e necessária.

2. O compositor

Ainda não existem trabalhos acadêmicos sobre a obra de Paulo Rios Filho, que, apesar da pouca idade, tem se notabilizado como um compositor muito profícuo e premiado. Para violão solo, compôs três peças. A primeira foi *Rossianas* Nº 1, em três movimentos, uma alusão irônica às *Rossinianas* de Mauro Giuliani que eram baseadas na obra do compositor italiano Gioacchino Rossini. As *Rossianas*, por sua vez remetem, através de

uma desconstrução temática, à obra do cantor e compositor popular pernambucano Reginaldo Rossi. *Rua da Pedras*, objeto deste trabalho e dedicada a Cristiano Braga, é a segunda obra para o violão, e a peça *Repetér*, dedicada ao violonista João Carlos Victor, a terceira. O violão aparece também em obras camerísticas, como *Choro de Estamira*, *Música Peba n° 1 e 2*, *nav tirs nekadus hibridus n° 1* (para conjunto misto c/ violão), *nav tirs nekadus hibridus n° 4* (para violão e flauta), *Xique-Xique Chic!* (para flauta, clarinete, violão e percussão).

Paulo Rios Filho nasceu em Salvador, Bahia. Doutor em composição musical pela Universidade Federal da Bahia, onde defendeu sua tese “Um compor-emaranhado: composição e análise ao longo de linhas”. Em 2007, sua peça *O Contrariador* foi selecionada para compor o programa da XVII Bienal de Música Brasileira Contemporânea e foi vencedor em duas categorias do I Concurso de Composição Ernst Widmer. Em 2008, foi bolsista de composição no 39º Festival de Inverno de Campos do Jordão. Sua obra *O terramoto de 1755*, também em 2008, foi distinguida com Menção Honrosa no I Concurso Internacional para Jovens Compositores – Cidade de Portimão, em Portugal. No ano de 2009 recebeu premiações pelas peças: *Choro de Estamira*, no NE/BAM Brazilian Composers’ Competition, na Holanda e *Mau*, premiada no I Concurso de Composição Prof. Fernando Burgos. Com a obra *O Enigmático Gato de Rimas*, foi contemplado com o prêmio FUNARTE/XVIII Bienal – categoria “câmara” – do júri da XVIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, no Rio de Janeiro. Ao longo de quase dez anos de carreira, Paulo Rios Filho tem trabalhado com uma diversidade de ensembles ao redor do mundo, como é o caso do GNU, Camerata Aberta, Janela Brasileira, Abstrai Ensemble e Duo Robatto (Brasil), Nieuw Ensemble (Holanda), ICE e Orpheus (EUA), Ensemble Modern (Alemanha), e colaborado com músicos como Luciane Cardassi, Lucas Robatto, João Carlos Victor, Cristiano Braga e Humberto Monteiro. Suas obras têm sido apresentadas em diversos estados brasileiros, também em países como Venezuela, Argentina, Holanda, Alemanha, EUA, Portugal e Rússia. Em

OLIVEIRA, Cristiano; BARBEITAS, Flavio (2017). *Rua das Pedras*, para violão solo, de Paulo Rios Filho: um estudo sobre técnicas expandidas para o preparo da performance. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Seb Minas de Som. p.183-210.

2014, Paulo foi um dos 30 compositores a terem obras encomendadas para a XXI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, realizada pela FUNARTE no segundo semestre de 2015, no Rio de Janeiro. É membro-fundador da OCA – Oficina de Composição Agora, fundador do Camará Ensemble e da Delta Camerata Exploratória, e professor de música da Universidade Federal do Maranhão – Campus São Bernardo, desde 2013.

2.1 Gênese de *Rua das Pedras*

Rua das Pedras foi pensada sobre uma desconstrução de duas criações distintas: a poesia *Sobre estas Pedras corre o Tempo...*, do poeta e filósofo maranhense Wandelson Miranda, e a música *Batucada* – que é o *Estudo nº 6* para violão solo, do compositor e maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca, que apresenta elementos da música afro-brasileira, influência de quando o compositor mineiro viveu na Bahia.

A obra é baseada em *Sobre essas pedras corre o tempo...*, do poeta maranhense Wandelson Miranda -- e faz uso de seu texto (adaptado). Dedicada ao violonista Cristiano Braga, é como o efeito de uma lupa passando rapidamente sobre o *Estudo nº 6 – Batucada*, de Carlos Alberto Fonseca. É resultado do encontro entre sujeitos, todos ligados a cidades de ruas de pedras (cortadas por árvores que já não existem). (RIOS FILHO, 2016).

Nas Figuras 1 e 2 podemos perceber como em *Rua das Pedras* o compositor se apropriou de uma síncope sobre a nota mi, como geradora de motivo rítmico e melódico.

OLIVEIRA, Cristiano; BARBEITAS, Flavio (2017). *Rua das Pedras*, para violão solo, de Paulo Rios Filho: um estudo sobre técnicas expandidas para o preparo da performance. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Seb Minas de Som. p.183-210.

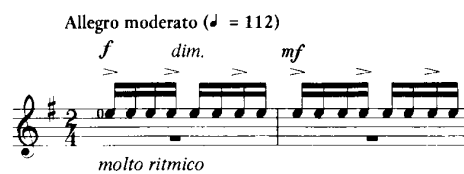


Figura 1: *Estudo nº 6*, Fonseca, c.1.

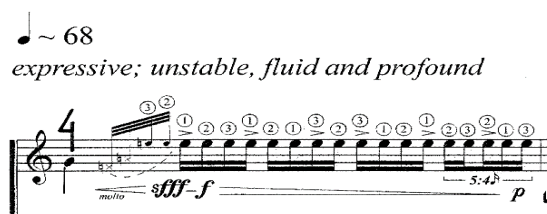


Figura 2: *Rua das Pedras*, Rios Filho, c.1.

Em *Rua das Pedras*, este motivo rítmico e melódico é desconstruído à exaustão, gerando gestos e climas musicais completamente distintos. Fugiria ao escopo deste trabalho uma análise detalhada da obra em questão; apontamos esta possibilidade para trabalhos futuros.

3. Técnicas expandidas

Rua das Pedras coloca diversos desafios interpretativos inusuais aos violonistas com formação “tradicional”. Em uma pré-leitura, a fim de nos familiarizarmos com possíveis problemas interpretativos, identificamos os trechos nos quais a notação (não convencional) necessitava de uma análise prévia, devido às suas especificidades. Identificamos também os trechos que demandavam a utilização de técnicas expandidas para sua realização ou que incluíam elementos não violonísticos, como poesia falada e efeitos sonoros vocais.

A tabela a seguir (Figura 3) apresenta algumas demandas técnicas necessárias à performance da peça, com uma classificação de sua dificuldade e recorrência. Como dificuldade é um parâmetro subjetivo, variando de acordo com a experiência instrumental e capacidade motora de cada músico, sua classificação neste trabalho,

ainda que bastante pessoal, pode servir de parâmetro para futuras performances da obra³. Consideramos algumas variáveis para sua classificação, tais como: velocidade, distância do deslocamento, ritmos complexos, demandas técnicas expandidas. As dificuldades de cada demanda técnica podem estar relacionadas à sua realização simultânea com outra demanda, como por exemplo: velocidade de arpejo com traslado e notas fixas demandando distensões; velocidade de um gesto percussivo aliado a variação de toques em diferentes lugares do violão; ausência de padrão digitacional etc. Considerando todo esse conjunto, a fim de sintetizar a apreciação, elaboramos um índice que resume os níveis de dificuldade e incidência de cada demanda técnica (ver também a tabela na Figura 3):

- 1- baixa incidência e baixa dificuldade: demandas que são de realização quase imediata, sem a necessidade de tempo de estudo para sua realização.
- 2- média incidência e média dificuldade: demandas que requerem um certo tempo para sua acomodação, não mais que algumas semanas de estudo.
- 3- alta incidência e alta dificuldade⁴: demandas que requerem muito estudo e tempo de acomodação para sua realização satisfatória, mais que um mês.

³ Não pretendemos com este trabalho esgotar as possibilidades de preparo e estudo desta obra, e sim demonstrar escolhas pessoais, baseadas no acúmulo de experiências de anos de estudo, que possam dar suporte ao preparo da performance de *Rua das Pedras* para outros violonistas, lembrando que a referida obra é, até o momento, inédita.

⁴ As demandas técnicas de alta dificuldade não necessariamente o são todas as vezes que ocorrem na peça. É o caso do arpejo.

OLIVEIRA, Cristiano; BARBEITAS, Flavio (2017). *Rua das Pedras*, para violão solo, de Paulo Rios Filho: um estudo sobre técnicas expandidas para o preparo da performance. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Seb Minas de Som. p.183-210.

Demandas Técnicas Expandidas	Níveis de Dificuldade	Incidência
Pizzicato <i>alla Bartók</i>	1	2
pima ⁵ com abafadores	1	1
Percussão com i.m	3	3
Percussão com a mão aberta	2	1
Tambora	1	1
Efeitos percussivos com alternância de dedos da MD e ME	2	3
Ruídos com a unha raspando a corda	1	1
Efeitos sonoros vocais	2	2
Vibrato transversal mais que meio tom, para fora do braço do violão	1	1
Rasgueados	1	1
Efeitos vocais	2	2

Figura 3: Tabela de níveis de dificuldade e incidência das técnicas expandidas em *Rua das Pedras*.

Como já dissemos, a organização das demandas técnicas da tabela acima é pessoal e tem um caráter didático, servindo apenas para a organização do estudo a partir da visualização dos possíveis problemas. Na sequência, detalharemos a análise de algumas técnicas expandidas presentes na obra e seus possíveis problemas interpretativos.

⁵ Polegar, Indicador, Médio, Anular.

3.1 Percussão, fala e outros efeitos sonoros

A realização de percussão ao violão exige um bom conhecimento do corpo do instrumento, pois é necessário conhecer os melhores pontos de contato para realizar a percussão e obter a melhor sonoridade para o contexto, encontrando os pontos de maior ressonância e de maior fragilidade. Dependendo do modelo do instrumento, tipo de leque harmônico, espessura do tampo, o lugar de melhor ressonância percussiva pode variar. Instrumentos antigos ou com tampo muito fino, como é o caso de instrumentos construídos com o chamado *Double Top*, podem não ser indicados para este fim.

Em *Rua das Pedras* os efeitos percussivos acontecem de forma diversa. Ora aparecem na forma de percussão precisa, com ritmo e local onde se deve realizá-los definidos, ora na forma improvisatória, com uma escrita imprecisa.

A percussão precisa em *Rua das Pedras* acontece de diferentes maneiras, ora de forma isolada, ora compondo gestos musicais específicos. Na Figura 4, podemos perceber como o compositor mostra o sistema de notação que utilizará para indicar o local do violão onde deverá ser feita a percussão. As siglas entre parênteses (r./lh) significam mão direita (r) (*right hand*), mão esquerda (l) (*left hand*) e polegar da mão direita (*r.h. thumb*).

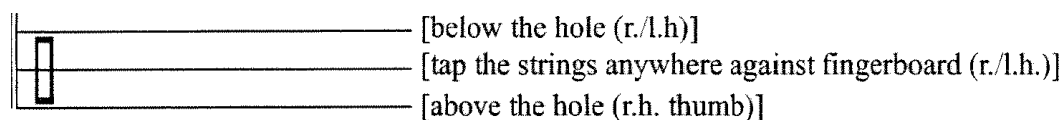


Figura 4: Sistema de notação em *Rua das Pedras*, p.1.

A Figura 5 indica um gesto percussivo a ser realizado em três regiões do violão e que deve ser tocado com diferentes dedos. O ritmo, além de preciso, com indicações de dinâmica variada, é muito rápido, exigindo do intérprete uma habilidade fora do habitual no repertório tradicional do violão, já que temos que tocá-lo com a parte interna dos dedos e não com ponta, como de costume. Gestos percussivos semelhantes a este, acontecem em nove ocasiões durante a peça, sendo que em todas elas com um modelo rítmico e digitacional diferentes, como podemos ver nas Figuras 5 e 6.

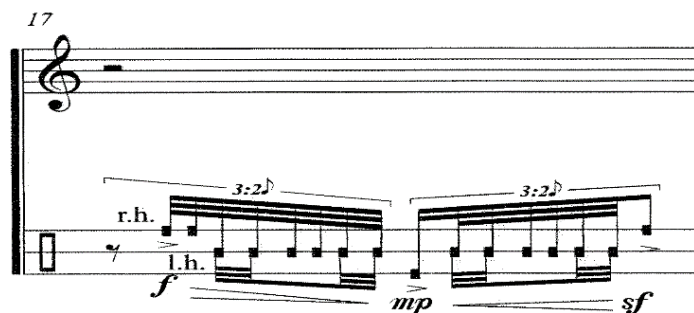


Figura 5: Exemplo de gesto percussivo de difícil realização em *Rua das Pedras*, p.2, c.17.

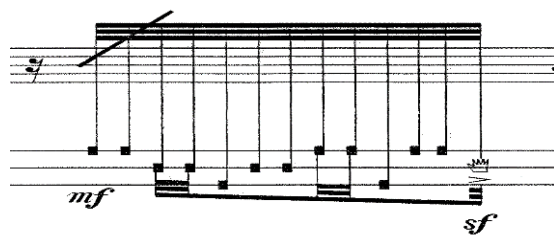


Figura 6: Exemplo de gesto percussivo de difícil realização em *Rua das Pedras*, p.11, c.128.

Podemos perceber nas duas figuras anteriores diferenças na digitação e no ritmo. Acreditamos que a ausência de padrão rítmico e digitacional pode acarretar em dificuldades de memorização destes gestos, tornando sua execução mais árdua.

Após nos depararmos com estas demandas técnicas percussivas, em uma pré-leitura, percebemos uma falta de habilidade motora para tocá-la de forma satisfatória, mantendo a velocidade pedida e realizando as indicações de dinâmicas sugeridas. Este foi um fato novo em nossa vida profissional, tendo em vista que nos deparamos com uma técnica nova, para a qual não víamos possibilidades de realização em médio prazo e nem tínhamos uma ideia clara de como solucioná-la. Também não tínhamos o conhecimento de qualquer método que abordasse uma demanda técnica semelhante. Verificamos que nos encontrávamos ao mesmo tempo, em uma mesma peça, em níveis muito diferentes de desempenho técnico.

Se em *Rua das Pedras* diversas demandas técnicas não nos apresentaram problemas de realização, as percussões precisas, retratadas acima, nos remeteram ao que SWANWICK (2002) chama de nível manipulativo⁶, e tivemos de explorar e adaptar os movimentos que faziam parte do nosso repertório de habilidades para tocar esta passagem. Ao relatarmos o problema de realização destas passagens ao compositor, ele propôs mudanças na digitação das passagens, com vistas a facilitá-la. Assim ele sugeriu que, em vez de utilizarmos os dedos para realizar a percussão, utilizássemos as palmas das mãos de forma alternada. Percebemos que isso, embora facilitasse a execução das passagens, acarretava uma mudança no timbre e na qualidade dos sons percussivos. Optamos por experimentar alternativas antes de definir qualquer alteração. De início, experimentamos estudar de forma lenta, com metrônomo, separando os gestos

⁶No modelo espiral do desenvolvimento musical de Keith Swanwick encontram-se representadas as oito “camadas” de desenvolvimento: Sensorial, Manipulativo, Pessoal, Vernáculo, Especulativo, Idiomático, Simbólico e Sistemático, que são consideradas de acordo com determinadas mudanças qualitativas de comportamento musical. Cada duas camadas correspondem a uma dimensão crítica: Sensorial e Manipulativo correspondem a dimensão Material; Pessoal e Vernáculo correspondem a dimensão da Expressão; Especulativo e Idiomático correspondem a dimensão da Forma e Simbólico e Sistemático correspondem a dimensão de Valor.

percussivos e estudando de forma isolada cada parte deles, percebendo os problemas específicos de realização.

Na figura 7 estão algumas sugestões de exercícios que em nosso caso, ajudaram a melhorar a realização dos gestos percussivos. Estes exercícios foram realizados de acordo com as “Notas de Performance” que antecedem a música (ver Figura 3). Exploramos diversos andamentos, desde semínima = 40 até semínima = 200.



Figura 7: Sugestão de exercícios preparatórios para trabalhar progressivamente a complexidade gestual.

Esses exercícios visaram dividir um gesto percussivo complexo (Figura 4) em vários gestos mais simples, facilitando sua compreensão e assimilação. Realizamos divisões semelhantes à esta em todos os gestos que foram de difícil execução. Após três semanas de estudo, os gestos estavam bem mais fluentes, porém ainda lentos. Notamos que alguns problemas de execução de gestos percussivos, (como os das Figuras 5 e 6), estavam diretamente associados à falta de suporte muscular. Dor e cansaço muscular eram recorrentes, características de quem está começando a aprender um instrumento. Após três meses de estudo a realização destas passagens se mostrou satisfatória.

Problemas como este estão diretamente ligados às práticas interpretativas nos dias de hoje e ao uso de técnicas expandidas. Ao extrapolar as possibilidades sonoras convencionais do violão, o compositor coloca para o intérprete novos desafios, exigindo

dele uma renovação constante de suas habilidades com o instrumento, o que pode requerer um tempo maior para a preparação de uma obra.

Nem todos os gestos percussivos em *Rua das Pedras*, porém, são de difícil realização. Alguns são bem mais simples e acontecem ora com função de concluir um gesto musical, ora com função de interferir de forma brusca em uma determinada passagem aparentemente contínua. Surgem na forma de *pizzicato alla Bartók*, abafados ou não, na forma de *tambora* ou rasgueados, notas abafadas, ou também como toques percussivos em diferentes lugares no tampo do violão. Podemos perceber, no exemplo seguinte (Figura 8), uma sequência de efeitos percussivos. Um arpejo abafado, no qual somente soam os sons percussivos, seguido de um tapa, um *pizzicato alla Bartók* e uma sequência de *tambora*.

The image shows a musical score for a guitar solo, labeled 'tempo primo'. The score is in 4/4 time and features a sequence of percussive effects. The notation includes a muted arpeggio (ffp), a lip whistle (sfz), a glass tap (fp), a pizzicato (f), a strong accent (ff), a tambora (p), and another strong accent (ff). The tambora section is marked with 't k t k t k t k' and includes a 'voice effect - 'th' noise' (f) and a 'pp' dynamic.

Figura 8: Exemplo de efeitos percussivos em *Rua das Pedras*, c.15-16, p.2.

O uso de notas abafadas em *Rua das Pedras* acontece de forma estrutural, com frequência, até a página nove da peça. As notas abafadas geram um efeito percussivo devido à ausência de altura definida na produção do som. O compositor indica em vários momentos o local que seria o da nota real para se colocar o dedo. Porém devemos fazê-lo

sem a pressão necessária para soar a nota, com uma distância mínima do traste para evitar harmônicos, gerando assim um som percussivo no lugar onde soaria uma nota com altura definida. As notas abafadas normalmente aparecem com um ritmo definido. Nos três exemplos seguintes (Figuras 9, 10 e 11) podemos perceber as notas abafadas e seu uso percussivo.

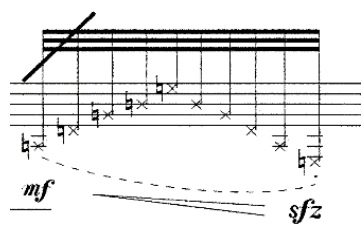


Figura 9: Notas abafadas em *Rua das Pedras*, c.26, p.3. c.6, p.1.



Figura 10: Notas abafadas em *Rua das Pedras*, c.6, p.1.

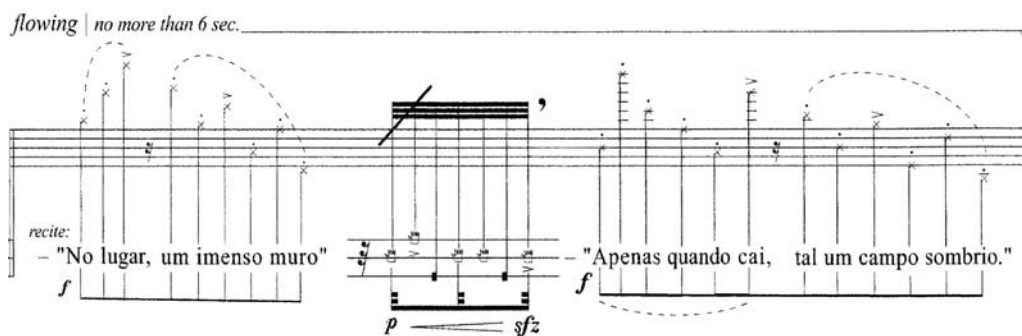


Figura 11: Notas abafadas em *Rua das Pedras*, c.86-87, p.8.

Na Figura 9, um arpejo veloz, semelhante ao utilizado no *Estudo nº 11* de Villa-Lobos, acontece com notas abafadas. Já na Figura 10, as notas abafadas aparecem em forma de ornamento, preparando e direcionando a chegada da nota Mi. Observando a Figura 11, podemos perceber que as notas abafadas percussivas acompanham o ritmo da poesia,

uma utilização musical bem diferente dos exemplos anteriores. Este tipo de percussão não acarreta grandes dificuldades em sua realização.

Em *Rua das Pedras*, todas as vezes que a poesia aparece, o compositor utiliza o violão para acompanhá-la, porém de uma forma não convencional, utilizando efeitos percussivos improvisados, como podemos ver no exemplo que segue (figura 12).

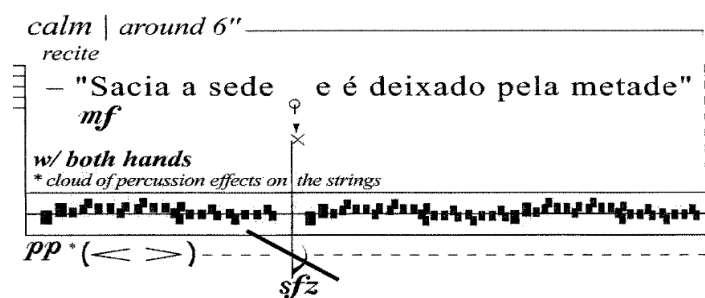


Figura 12: Exemplo de poesia acompanhada de efeitos percussivos em *Rua das Pedras*, c.129, p.11.

Podemos perceber na Figura 12, a indicação de como se deve fazer a percussão neste trecho. Com as duas mãos deve-se realizar uma “nuvem de efeitos percussivos” em cima das cordas. A escrita, embora indique a dinâmica e a expectativa de duração total do gesto (Seis segundos), deixa um bom espaço para improvisação. Em oposição às partes da obra onde a escrita é bem detalhada em indicações de ritmo, dinâmica, agógica e timbre, as passagens com maior grau de imprecisão na escrita irão proporcionar ao intérprete uma maior liberdade interpretativa e, ao mesmo tempo, exigir dele uma postura mais ativa diante da obra. De certa forma, recupera o tipo de comportamento que o violonista acompanhador de canções possui na música popular.

Como colocado anteriormente, a formação do violonista no Brasil é frequentemente focada em técnicas ligadas ao repertório tradicional, que por sua vez não exigem improvisação. Violonistas com este tipo de formação podem se sentir despreparados ao se depararem com uma obra que exija que o intérprete saia fora da sua zona de conforto técnico e musical. Um gesto percussivo, de caráter improvisatório, semelhante ao anterior (Figura 12), é retratado na Figura 13, com a diferença de que a “nuvem de efeitos percussivos” deve ser realizada abaixo da boca do violão.

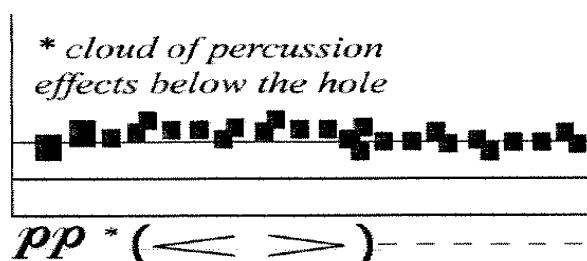


Figura 13: Exemplo de efeito percussivo em *Rua das Pedras*, c.133, p.12.

O próximo gesto percussivo (Figura 14) tem a peculiaridade de "importar" uma técnica típica da guitarra elétrica, o *tapping*. Essa técnica consiste em realizar o som sem a ajuda da mão direita, “martelando” a corda com a mão esquerda. O problema é que, diferentemente da guitarra elétrica, em que os trastes estão muito perto do braço e sua produção sonora acontece por meio de amplificadores elétricos, no violão, esta técnica acarreta em muitos ruídos percussivos secundários, decorrentes do atrito da corda com os trastes. Por isso é que incluímos essa técnica no conjunto dos efeitos percussivos. Podemos também perceber a relação intrínseca, no trecho, entre gesto percussivo e poesia: “Esse mesmo corpo vem subindo a rua...” vem acompanhado por movimentos percussivos do grave ao agudo, traduzindo a ideia de subida.

OLIVEIRA, Cristiano; BARBEITAS, Flavio (2017). *Rua das Pedras*, para violão solo, de Paulo Rios Filho: um estudo sobre técnicas expandidas para o preparo da performance. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Setor Minas de Som. p.183-210.

136 *bit calmer* | *about 12" — 15"* (do a kind of expressive/dramatic *rall*)

recite:

f - "Esse mesmo corpo vem subindo a rua de pedra para dizer-me: | Se a coisa no que habito é Verdade | Ou apenas medo..."

multiple random tapping (w/ both hands) | around the first frets of the lower strings

[up near the hole]

fp poco a poco cresc.

Figura 14: Exemplo de poesia acompanhada por gestos percussivos (*tapping*) em *Rua das Pedras*, c.136, p.12.

Em *Rua das Pedras*, os efeitos sonoros com a voz e própria enunciação da poesia podem ser um obstáculo para o violonista, pois a prática não é comum no repertório. Para além da poesia contida na peça, o compositor trata a voz como se fosse uma extensão do instrumento.

A relação entre texto e música se dá, na obra *Rua das Pedras*, mais através do fator rítmico e gestual da poesia — implicado no ato de falar o texto com uma determinada inflexão — do que exatamente dos sentidos criados por ela. Também por isso, para dar relevo a este aspecto, é que a poesia original foi adaptada para a peça: o texto original é contorcido para compor sonoridades, gestos e efeitos musicais mais ou menos precisos, eventos sonoros que se relacionam ritmicamente e timbricamente ao que o violão faz durante, antes e depois dos trechos com intervenção vocal. Nesse sentido, não há muita diferença entre os momentos em que a voz faz puros efeitos — ruídos vocálicos independentes do texto — e aqueles em que a voz deve recitar um texto escrito advindo do poema utilizado, na obra. Trata-se sempre da tentativa de expandir a escrita instrumental para o corpo do

OLIVEIRA, Cristiano; BARBEITAS, Flavio (2017). *Rua das Pedras*, para violão solo, de Paulo Rios Filho: um estudo sobre técnicas expandidas para o preparo da performance. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Seb Minas de Som. p.183-210.

instrumentista, que utiliza a voz como uma extensão do violão. (RIOS FILHO, 2016).⁷

Podemos perceber, no exemplo que segue (Figura 15), uma relação direta entre a poesia e os gestos violonísticos. Os efeitos percussivos aleatórios sobre as cordas do violão podem nos dar a impressão de caminhar sobre pedras, uma falta de estabilidade rítmica, um proceder cambaleante, a sugerir um tipo de intenção ao executar esta passagem. O *pizzicato alla Bartók* pode também aludir a um tropeço ou queda, que, todavia, é recuperado com o “correr do tempo” relacionado com notas aceleradas.

The image shows a musical score for a piece titled "Rua das Pedras". At the top, it says "flowing | no more than 3 sec." followed by "recite (descendent contour):" and the instruction "– 'Sobre essas pedras corre o tempo'". Below this, there is a dynamic marking **f**. The score itself consists of a single line of music with a complex, rhythmic pattern of notes and rests, characteristic of Bartók's style. Above the staff, there are annotations: "w/ both hands" and "* cloud of percussion effects on the strings". At the bottom of the staff, there is a dynamic marking **pp** with a symbol resembling a less-than and greater-than sign (< >). At the very bottom, there is a dynamic marking **ff** with the word "secco" below it.

Figura 15: Exemplo de poesia acompanhada por gestos percussivos em *Rua das Pedras*, c.27, p.3.

No próximo exemplo (Figura 16) podemos ver um trecho musical que imbrica gestos vocais e violonísticos. Um assovio que cresce até um fortíssimo que é finalizado com um *pizzicato alla Bartók*, seguido de um rasgueado que é interrompido por um tapa que acontece simultaneamente ao efeito das consoantes “tk” que se desenvolvem até um pianíssimo que é completado pela *tambora*. Neste exemplo vemos a complexidade do uso dos efeitos vocais, que não aparecem de forma isolada, e sim compondo gestos violonísticos complexos, atuando voz e violão como um só instrumento.

⁷ Trecho de entrevista realizada com o compositor.

OLIVEIRA, Cristiano; BARBEITAS, Flavio (2017). *Rua das Pedras*, para violão solo, de Paulo Rios Filho: um estudo sobre técnicas expandidas para o preparo da performance. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Seb Minas de Som. p.183-210.

The image shows a musical score for guitar solo, measures 9 to 16, in 4/4 time. The tempo is marked 'tempo primo'. The score includes various dynamic markings: *ffp*, *sfz*, *f*, *ff*, *p*, and *ff*. There are also performance instructions: 'lip whistle up gliss.' with a *fp* marking, 'voice effect - 'kt' noise' with a *f* marking, and 'tambora' with a graphic of a drum. The score features complex rhythmic patterns and extended techniques.

Figura 16: Exemplo de gestos vocais e violonísticos em *Rua das Pedras*, c.15-16, p.2.

A falta de contato com metodologias de ensino da música contemporânea é também recorrente no ensino musical em geral, principalmente quando falamos de conservatórios de música. No ensino tradicional de música nos conservatórios, a disciplina percepção musical, tem como um de seus fundamentos o solfejo, frequentemente baseado em música tonal e quando não, em solfejos de sons com alturas definidas. A realização de efeitos sonoros, como ruídos, assovios dentre outros, acabam sendo, para o intérprete, um desafio didático.

A realização de alguns efeitos sonoros contidos em *Rua das Pedras* foi problemática, ao ponto de adaptações terem que ser realizadas. As adaptações foram discutidas com o compositor de forma colaborativa. Os dois efeitos vocais abaixo (Figura 17) foram os mais problemáticos, o assovio e o estalo de língua.

The image shows two musical symbols. The first is a note with a slash through it, labeled 'estalo de língua | popping tongue'. The second is a note with a vertical line through it, labeled 'assovio | lip whistle'.

Figura 17: Notas de performance em *Rua das Pedras*.

O efeito sonoro de estalo de língua não pôde ser realizado de forma satisfatória. Mesmo após muitas tentativas não conseguimos o ajuste correto para fazê-lo, com uma intensidade razoável. Ele foi, então, substituído por um estalo de lábios. Isso ocasionou uma mudança no timbre, porém com uma intenção musical semelhante. Tal efeito acontece duas vezes durante a peça, nos compassos 26 e 55.

Outra adaptação foi relativa aos assovios. Nas partes em que o assovio possui altura definida, como no exemplificado na figura 18, não conseguimos realizá-lo no registro indicado, e tivemos que transpô-lo uma oitava abaixo. De acordo com o compositor, isso acarretou uma mudança expressiva no gesto musical, sem, no entanto, descaracterizá-lo.⁸

The image shows a musical score for a guitar solo. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It starts at measure 31 with a dynamic marking of *f* and a performance instruction "lip whistle". The notes are marked with a *ppp* dynamic. Below the staff, there are two horizontal lines representing percussive effects. The first line is labeled "* cloud of percussive effects below the hole". The second line is labeled "only percussive noise near hole ... on the lower strings". A dynamic marking of *pp* with a double-headed arrow is placed below the second line.

Figura 18: Exemplo de assovios em *Rua das Pedras*, c.31-33, p.4.

⁸ O compositor manifestou a intenção de revisar as “Notas de Performance” (Bula) a fim de inserir a possibilidade de realizar as notas assoviadas em outras oitavas.

No próximo exemplo (Figura 19), o problema de execução do assovio foi relativo ao tempo. A realização do assovio no tempo estipulado na partitura se mostrou ineficaz. O assovio acontece depois de um gesto musical veloz, devendo ser realizado de forma precisa e simultânea com um tapa nas cordas do violão. Mesmo depois de muito tempo de estudo, o assovio sempre ficava atrasado em relação ao tapa. Também encontramos dificuldades em realizar o *glissando* indicado, o assovio se esvaía no meio do *glissando*. Este gesto, em comum acordo com o compositor, foi substituído por um efeito sonoro que tentou se mostrar semelhante; um sopro com muito ar entre os dentes, tentando simular um assovio.

Figura 19: Exemplo de assovio em *Rua das Pedras*, c.14-16, p.2.

Novamente a intenção do compositor teve que ser modificada em função de uma dificuldade do intérprete na realização do gesto musical. Contudo, o contato direto com o compositor possibilitou uma interação essencial na realização das mudanças, no intuito de manter ao máximo a intenção musical original. Quando nos referimos à “intenção do compositor” não estamos nos remetendo à crença já retificada anteriormente (e referendada por muitos até hoje, infelizmente) de que o performer é um simples mediador entre as ideias do compositor e o público, devendo então entendê-las e respeitá-las e obedecê-las, e sim à ideia que na música contemporânea, a

relação de troca de ideias entre compositor e intérprete se faz benéfica e necessária no a fim de experimentar diferentes soluções interpretativas na preparação de uma obra.

4 Considerações finais

O fazer musical na contemporaneidade coloca para o intérprete novos desafios musicais. Neste contexto, a própria falta de uma tradição que dê suporte a uma interpretação aliada à infinidade de possibilidades expressivas acaba impondo que o violonista se renove a cada performance de uma nova obra.

Devido às suas peculiaridades, *Rua das Pedras* exigiu uma estratégia prévia de leitura e um levantamento minucioso das demandas técnicas expandidas, a fim de serem identificados possíveis problemas de execução instrumental. Problemas que, quando encontrados, foram isolados e estudados em suas características.

Embora existam trabalhos consistentes que discutem o uso da técnica expandida ao violão, eles são recentes e em pequeno número. A falta de uma metodologia para o estudo de técnicas violonísticas expandidas implicou em grandes dificuldades na preparação de *Rua das Pedras*, as quais foram superadas mediante muita reflexão e, sempre que possível, com o auxílio do compositor da obra.

Ao final deste trabalho podemos perceber que, se de um lado, há o problema do ensino e da falta de métodos didáticos que auxiliem no desenvolvimento de uma técnica expandida, de outro, num cenário em que cada peça vai lidar com as inovações de um jeito específico, é problemático pensarmos em sistematização pedagógica, sendo que a colaboração compositor/intérprete nasce da própria impossibilidade de o ensino dar conta de tudo, e não apenas no momento atual. Ainda que seja muito desejável que o ensino se atualize, alguns dos problemas que vivenciamos na preparação de *Rua das*

OLIVEIRA, Cristiano; BARBEITAS, Flavio (2017). *Rua das Pedras*, para violão solo, de Paulo Rios Filho: um estudo sobre técnicas expandidas para o preparo da performance. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Seb Minas de Som. p.183-210.

Pedras, provavelmente iriam permanecer, pois a produção contemporânea de vanguarda propõe justamente o desafio constante da inovação. A importância deste tipo de colaboração entre compositor e intérprete ficou evidenciada no século XX, como nos revela o exemplo das *Sequenzas*, de Luciano Berio. Essa prática perdura e foi essencial para a interpretação de *Rua das Pedras*

Esperamos que trabalhos como este possam contribuir para a reflexão acerca do uso de técnicas expandidas ao violão bem como para o desenvolvimento de metodologias de ensino que abarquem as diversas possibilidades do fazer musical ao violão.

Referências

1. CARDASSI, Luciane. (2005). Klavierstück IX de Karlheinz Stockhausen: estratégias de aprendizagem e performance. **Per Musi**, v.12, p.55-64. Belo Horizonte.
2. _____ (2006). Sequenza IV de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance. **Per Musi**, v.13, p.44-56. Belo Horizonte.
3. CARLEVARO, Abel (1979). **Escuela de La guitarra**: exposición de la teoría instrumental. Buenos Aires. Barry.
4. DA SILVA JUNIOR, Mário (2013). **Panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello**. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas.
5. LUNN, Robert Allan (2010). **Extended Techniques for the Classical Guitar**: A Guide for Composers. Tese de Doutorado. Universidade do Estado de Ohio. Ohio.
6. TOKESHI, Eliane (2012). "Técnica Expandida para Violino e as Variações Opcionais de Guerra Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical." **Música Hodie** 3.1/2. Goiânia.
7. VISHNICK, Martin Lawrence (2014). **A Survey of Extended Techniques on the Classical Six-String Guitar with Appended Studies in New Morphological Notation**. Tese de doutorado. City University London.

OLIVEIRA, Cristiano; BARBEITAS, Flavio (2017). *Rua das Pedras*, para violão solo, de Paulo Rios Filho: um estudo sobre técnicas expandidas para o preparo da performance. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Seb Minas de Som. p.183-210.

8. SCARDUELLI, Fabio, FIORINI, Carlos Fernando (2015). "O violão na universidade brasileira: um diálogo com docentes através de um questionário." **Per Musi**, v.31. Belo Horizonte.

9. SWANWICK, Keith (2002). **A basis for music education**. Routledge.

Referência de Partitura

1. RIOS FILHO, Paulo (2014). **Rua das pedras, para violão solo** (manuscrito).

Referência de Entrevista

1. RIOS FILHO, Paulo (2016). Entrevista de Paulo Rios Filho a Cristiano Braga, realizada em novembro de 2016.

Notas sobre os autores:

Cristiano Braga é Bacharel em Música (violão) e Licenciado em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais, Mestre em Música (Práticas Interpretativas/violão) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Doutorando em Música (Práticas Interpretativas/violão) pela Universidade Federal de Minas Gerais. É professor Assistente 3 na Universidade Federal do Maranhão e idealizador e diretor artístico do Festival de Violão da UFMA.

Flavio Barbeitas é Bacharel em Música (violão) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992), Mestre em Música pela mesma instituição (1995), Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais/ Università di Bologna (2007) e Pós-doutor em Musicologia pela Universidade Nova de Lisboa. Professor Associado na Escola de Música da UFMG, atua nos níveis de Graduação e Pós-graduação (linhas de pesquisa Performance Musical e Música e Cultura).

ISBN: 978-85-60488-21-6

Análise de recursos percussivos no *Estudo Percussivo n.1*, para violão, de Arthur Kampela

Analysis of percussive resources in the Percussive Study n.1 for guitar, by Arthur Kampela

Stanley Fernandes

Universidade Federal de Montes Claros, Montes Claros, Minas Gerais, Brasil

stanleylevi2@gmail.com

Resumo: Este trabalho se debruça sobre a utilização de recursos percussivos no *Estudo Percussivo n.1*, para violão, de Arthur Kampela. Considera quais recursos foram utilizados, como o foram e o sistema de notação elaborado pelo compositor. O método utilizado foi a análise da partitura e de gravações de referência, focadas na notação, descrição/concepção e resultado sonoro dos diferentes recursos solicitados. Além delas, foram feitos testes empíricos em três violões de concerto diferentes. Os resultados finais mostraram: 1. a ausência de um padrão de notação e os problemas e soluções encontrados na obra; 2. a variabilidade nos níveis de especificidade com que as várias técnicas percussivas são tratadas; 3. uma ampla gama de recursos advindos de um manancial ainda maior de possibilidades e 4. uma multiplicidade de usos possíveis.

Palavras-Chave: violão percussivo; técnica estendida; música contemporânea; notação musical.

Abstract: This work analyses the use of percussive resources in the *Percussive Study n.1* for guitar by the Brazilian composer Arthur Kampela, considering which resources were used, how they were used and the notation system devised by the composer. The method was the analysis of the score and reference recordings, focusing on the notation, description/conception and sonic results of the different resources solicited. Empirical tests of the resources on three different concert guitars were also made. The final results showed: 1. the absence of a standardized notation and the problems and solutions found in the work; 2. the various levels of specificity with which the different percussive techniques are treated; 3. a broad spectrum of resources drawn from an even broader pool of possibilities 4. A multiplicity of potential usage.

Keywords: percussive guitar; extended technique; contemporary music; musical notation.

1. Introdução

A prática do violão de concerto esteve sempre associada a uma forma de tocar característica, que engloba um universo de técnicas coletivamente denominadas “ponteio”: CARDOSO (2006, p.25) define o ponteio como um acionamento das cordas “ponto por ponto”, isto é, nota por nota, com os dedos ou com palheta. TABORDA (2011, p. 25), por sua vez, afirma que no toque ponteado “os dedos da mão direita articulam individualmente as diferentes cordas, respeitando a individualidade das vozes”. Já o violão enquanto instrumento popular, contudo, e

fiel a sua vocação para o acompanhamento de canções, é frequentemente associado ao que se denomina *rasgueado* (*strumming*, em inglês).

No entanto, as várias tradições violonísticas pelo mundo podem incorporar à prática do instrumento outras técnicas inexistentes ou incomuns no ponteio ou no rasgueado, como por exemplo, os muito conhecidos *chasquidos*, as percussões no tampo e as raspagens na corda que fazem parte do universo da música tradicional gauchesca (BASINSKI, 1994), em que se inspira a notória *Sonata* de Ginastera. Dentro de todo este manancial cultural, uma tradição que realizou uma exploração muito consistente das possibilidades sonoras do violão para além do *ponteio* e do *rasgueo* foi a das vanguardas da música de concerto. Seus desenvolvimentos técnicos potencializaram (entre outras coisas) o caráter do violão como instrumento percussivo, um tipo de abordagem que viria a ser definitivamente consolidada com o surgimento, a partir dos anos 80, de uma nova “forma de tocar” que incorporava ao ponteio e ao rasgueo uma multiplicidade de técnicas, muitas delas de caráter percussivo, criando um novo “estilo” que vem sendo chamado de *violão percussivo* (*percussive guitar*) ou violão *fingerstyle*¹.

Se, esquematicamente, organizarmos todo esse repertório técnico-estilístico em (chamemo-las assim) *linhas de trabalho*², do violonista, teremos:

- a) Ponteio
- b) Rasgueados
- c) Técnica Estendida → Violão Percussivo³

¹ Esse estilo parece haver-se originado, ou ao menos se popularizado primeiro, nas culturas anglo-saxãs (EUA, Inglaterra, Irlanda), com os pioneiros Hedges (GUTHRIE, 2016), ROCHE (2007) e REED (2016), que foram sucedidos por uma crescente comunidade de artistas trabalhando na mesma direção, e se espalhando rapidamente pelo mundo, como Riaz (TED, 2016), da Índia; Mckee (WIKIPEDIA, 2016), dos EUA; GOMM (2016), da Inglaterra; NORTON (2016), de Portugal; AGUIAR (2016) e FARIAS (2016) do Brasil, etc.

² É importante mencionar que dentro da técnica tradicional do violão de concerto, fortemente associada ao ponteio, já se encontram diversas técnicas que se poderiam considerar percussivas, tais como a *tambora*, o *pizz. Alla Bartók*, tocar em cordas abafadas, etc. Contudo, estas técnicas são ocorrências eventuais dentro da literatura, e estão discutidas (quando estão) num nível de aprofundamento muito menor nos manuais técnicos e salas de aula. O mesmo acontece com o rasgueado, que frequentemente está associado ao *chasquido*, percussão no tampo, etc.

³ Definimos o violão percussivo como subconjunto da técnica estendida.

O *ponteio* é sem dúvida a linha de trabalho mais sistematizada, em que pese a maior difusão do *rasgueado*, enquanto que uma verdadeira organização e padronização das técnicas percussivas está ainda por surgir.

O interesse deste trabalho se concentra, portanto, naquelas técnicas e sons que não estão contempladas no universo do *ponteio* ou do *rasgueado*, mas, por razões metodológicas, apenas naquelas que podem ser executadas no violão de seis cordas diretamente pelas mãos do violonista, sem a necessidade de outros aparatos ou acessórios.

Esta definição negativa se faz necessária pela impossibilidade de precisar, a partir de parâmetros acústicos ou técnicos, o que seja um *som ou técnica percussivos*. Dentre as três abordagens possíveis que encontramos para o problema - a organológica, a acústica e a empírica - apenas a última proporcionou rendimento conceitual, embora as outras duas ofereçam algumas pistas úteis.

A rigor, o termo *percussivo* é usado pela organologia (sistema classificatório Hornbostel-Sachs)⁴ como subconjunto da grande categoria *idiofone*⁵, referindo-se àqueles instrumentos excitáveis pelo choque contra um corpo não-sonoro (WACHSMANN, 2016). Evidentemente, tal descrição não estabelece parâmetros físicos que definam som percussivo, não engloba uma parte significativa dos instrumentos de percussão e resulta pouco útil para definir um conjunto específico de técnicas dentro de um *cordofone* como o violão. Hornbostel-Sachs não possui uma categoria específica para os instrumentos de percussão tal como definidos pela prática musical (por exemplo, tanto os *idiofones de percussão* quanto os de *concussão*, como o chicote, são considerados instrumentos de percussão, além dos membranofones, e alguns aerofones e cordofones), provavelmente pela ausência de traços constitutivos, acústicos ou técnicos comuns.

⁴ O *New Grove Dictionary for Musical Instruments* (LIBIN, 2014) atesta que o clássico sistema de classificação Hornbolstel-Sachs é “(...) ainda o mais prevalente entre estudiosos, colecionadores e museus (...)”.

⁵ Instrumento cujo som se produz através da vibração de todo o seu corpo.

No campo dos estudos acústicos muitas vezes se associa o termo percussivo tanto a um ataque pronunciado quanto a um espectro inarmônico (ver, por exemplo, AGOSTINI ET ALL, 2003, e, em especial, FITZGERALD, 2010). Entretanto, mesmo aqui parece não haver uma categoria bem-definida para estes sons. COOK (1997) afirma que

Instrumentos de percussão representam um espectro de configurações físicas mais largo que qualquer outra família de instrumentos. Livros de orquestração, livros de acústica e taxonomias de instrumentos frequentemente alocam alguns instrumentos na família da percussão não pelo que são, mas tão somente porque não se enquadram nas outras famílias instrumentais. Uma caracterização frouxa poderia afirmar que os instrumentos de percussão exibem modos de decaimento exponencial que são excitados por golpes. Isto resulta no piano sendo categorizado como um instrumento de percussão, mas esta definição não contempla os muitos instrumentos de percussão que podem ser chacoalhados ou esfregados continuamente, nem aqueles que não apresentam nenhum comportamento modal claro. Os componentes físicos dos instrumentos de percussão incluem barras, pratos, membranas, ressoadores de cavidade e tubos e não-linearidades de incontáveis tipos, todos acoplados uns aos outros em miríades de formas. Por causa desta variedade, não existe um modelo comum de características (...)⁶

Como se vê, ele se aproxima da definição dada no verbete *percussão* do dicionário Grove (HOLLAND e PAGE, 2016), que diz que

(...) qualquer som ou efeito sonoro estranho não produzido pelos instrumentos orquestrais convencionais terminam na seção de percussão (...). Instrumentos e efeitos sonoros incomuns apareceram em todos os

⁶ *Percussion instruments represent a broader spectrum of physical configurations than any other instrument family. Orchestration books, acoustics books, and taxonomies of instruments often limp some instruments into the percussion family not because of what they are, but just because they don't fit into the other instrument families. One loose characterization might state that percussion instruments exhibit exponentially decaying modes that are excited by striking. This results in the piano's being categorized as a percussion instrument, but this definition does not to address the many percussion instruments that can be shaken and rubbed continuously, not those that don't exhibit any clear modal behaviors. The physical components of percussion instruments include bars, plates, membranes, cavity and tube resonators, and nonlinearities of countless types, all coupled to each other in varieties of ways. Because of this variety, there exist no common model features (...)* [Tradução do autor]

tipos de música, e virtualmente qualquer coisa pode ser esperada do percussionista no século XX tardio.⁷

(Esta última asserção, evidentemente, se mantém válida no século XXI.)

Todas as abordagens parecem apontar para uma definição pragmática, empírica, que parte da prática dos percussionistas. Em outras palavras, *percussão* seria *aquilo que é tocado pelos percussionistas*, uma definição ampla, de natureza convencional, que abarca desde *a totalidade dos instrumentos considerados de percussão* (um conjunto incomensurável, para todos os efeitos) até o ainda mais genérico *tudo aquilo que não é tocado pelos demais instrumentistas* (retornamos, portanto, a uma definição negativa).

Se reunirmos alguns elementos de todas estas descrições, aplicando-os ao contexto que nos interessa, poderíamos cercar satisfatoriamente o conjunto de técnicas relevantes para nosso estudo, em especial para diferenciá-lo da vasta totalidade das técnicas estendidas do violão. Estaríamos falando daquelas técnicas violonísticas que

- a) são passíveis, pelo resultado sonoro que produzem ou pelo mecanismo dessa produção, de ser descritas por analogia com sons ou técnicas de instrumentos de percussão;
- b) resultam da aplicação direta de técnicas de instrumentos de percussão ao violão;
- c) produzem sons de ataque pronunciado e/ou, em especial, altura indefinida, ou com a presença marcante de transientes iniciais (*starting transients*) inarmônicos⁸ (ex.: *tapping*, rasgueados em cordas abafadas, etc.)

⁷ "(...) any strange sound or sound effect not produced by conventional orchestral instruments ends up in the percussion section, (...). Unusual instruments and sound effects have appeared in all types of music, and virtually anything may be expected of the percussionist in the late 20th century." [Tradução do autor]

⁸ Transientes iniciais (*starting transients*) são componentes sonoros de vida curta presentes durante a fase denominada *ataque* do som. Em geral possuem componentes inarmônicos pronunciados. Ver PHYSCLIPS (200?)

d) não foram descritas ou consistentemente exploradas no contexto do ponteio ou do rasgueado,

sendo que, para este trabalho, todas as técnicas resultantes destas categorias devem atender aos requisitos anteriormente definidos, de

1. Serem realizáveis pelo violonista, utilizando apenas mãos e braços, sem mediação ou interferência de outros acessórios (como palhetas, violão *preparado* com objetos diversos, etc.)
2. Serem realizáveis no violão de seis cordas acústico (não amplificado)
3. Ocorrerem em obras solo.

Observe-se que os itens de *a* até *d* constituem um somatório de categorias que, por não operarem sobre as mesmas características, se situam em planos conceituais distintos, com interseções, defasagens, etc.⁹

A partir dessa definição, interessa-nos agora investigar quais dessas técnicas, e de que maneira, foram descritas e aproveitadas no *Estudo*, com o que esperamos intervir no contínuo processo de sistematização e formalização da técnica violonística.

2. Método

Iniciamos o trabalho por uma familiarização preliminar, abrangente, com a *Estudo*, lendo a partitura e ouvindo as gravações. A seguir, abordamos a obra em dois momentos: no primeiro, com vistas ao levantamento dos recursos percussivos que utiliza, à observação de como o faz e à apreensão das características da notação que propõe, foi analisada a partitura, isolando as ocorrências percussivas e os caracteres utilizados para notá-las. Posteriormente, para entender como os dados obtidos

⁹ Por exemplo, a categoria *c* inclui alguns poucos sons que podem ser produzidos através do ponteio ou do rasgueado (notadamente através do abafamento das cordas), embora se possa argumentar que seu uso nestes contextos técnico-estéticos não se deu de forma sistemática, não foi formalmente descrito nas obras de referência ou não se deu com suficiente constância para associar definitivamente tais sons àqueles contextos técnico-estilísticos.

influenciam na prática interpretativa, ouvimos as gravações de referência, com foco naqueles aspectos que nos interessavam: resultado sonoro e eficácia - técnica, sonora, descritiva - dos recursos percussivos, em especial o nível diferenciação sonora entre eles; a relação entre o detalhamento/indeterminação da descrição/notação e o resultado interpretativo; a inserção destes recursos na estrutura musical.

A fase seguinte constituiu-se no levantamento e descrição dos vários recursos percussivos e na descrição do sistema de notação utilizado. Cada recurso foi isolado e testado em três instrumentos diferentes: a) violão artesanal Paulo Marcos, construção tradicional com tampo em pinho, 2009 (Brasil); b) violão Industrial Takamine, modelo G-16 (Indonésia); e c) violão artesanal Alexis Parducci, construção tradicional com tampo em pinho, 2015 (Argentina). As interpretações escolhidas também deram suporte a esses testes, sobretudo quando os resultados foram inconclusivos.

Efetuamos então uma primeira classificação aproximativa, com o fim único de facilitar a comparação entre as peças, após o que procedemos à catalogação final dos efeitos.

Seguiu-se a discussão dos dados levantados, que incluiu alguns intentos propedêuticos de sistematização dos recursos percussivos, e a elaboração das conclusões, que foram apoiadas numa revisão da literatura contemporânea para violão solo com presença significativa de recursos percussivos.

A fraseologia utilizada (motivo, membro de frase, frase, período) é a proposto por SCHOENBERG (2015).

A nomenclatura dos dedos das mãos segue as convenções do violão: dedos 1,2,3 e 4 (indicador, médio, anular e mínimo) para mão esquerda e p, i, m, a, e (polegar, indicador, médio, anular, mínimo) para mão direita.

2.1 Convenções terminológicas: Técnica, região do instrumento, resultado sonoro

Para facilitar o estudo dos sons percussivos, cremos ser conveniente discernir neles três dimensões: a devida ao instrumento (sua anatomia, incluindo a composição material de suas partes); a devida ao intérprete (sua anatomia e motricidade, de cuja combinação emerge a técnica por ele empregada na produção do som); e o resultado sonoro. São três variáveis inter-relacionadas.

Assim, nos referiremos a uma dada parte do instrumento como *região*. Nomearemos *técnica* (de produção, acionamento, etc.) à contribuição do intérprete, isto é, o modo de tocar, e à aplicação de uma técnica determinada a uma parte específica do instrumento chamaremos *recurso instrumental*. Por *resultado sonoro*, finalmente, entenderemos o efeito acústico da interação região-técnica.

Utilizaremos as expressões “sons percussivos” ou “recursos percussivos” para nos referir de maneira genérica às práticas percussivas no violão, conforme as definimos anteriormente, ou para nos referirmos, individualmente, a cada efeito gerado pela interação das três variáveis acima.

3. Análise da obra e discussão dos resultados

Arthur Kampela (1960), *Estudo Percussivo n.1* (1989? 1995)

Elementos percussivos utilizados: Golpe no tampo com polegar direito, sobre a boca; idem, no “tampo inferior” (abaixo das cordas); golpe no “tampo inferior”, com a mão esticada, entre a boca e a ponte; golpear cordas contra os trastes com polegar ou dedos, entre o fim do espelho e o limite da boca (ambas as mãos); tapa no tampo abaixo do espelho (mão esquerda); toque com unhas dos dedos i, m, a na lateral próximo à curva inferior mais proeminente; toque com unha do polegar direito no tampo inferior próximo à borda mais proeminente; *tapping* (mão esquerda); esticar

corda (I ou VI) para fora do braço e pulsá-la com a mão direita; pizz. Bartók com polegar direito.

Notação: Pauta auxiliar em uma linha, dedicada aos sons de altura indefinida, e utilizando diversos caracteres diferentes relacionados ora ao resultado sonoro ora à técnica de produção. Utiliza bula (inclui fotos)

Gravações de referência utilizadas: CURY (2008 e 2014), JOUSSELME (2007), MINDER (2016) e SELZAR (2011).

The image shows a page from a musical score for guitar, specifically 'Estudo Percussivo n. 1' by Arthur Kampela. The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a main staff and an auxiliary staff. The auxiliary staff is a single line used for percussive sounds of indefinite pitch, marked with various symbols like 'x', 'o', and 'p'. The main staff contains melodic lines with dynamic markings such as *mf*, *sfz*, *p*, *mp*, *mf*, *p*, *sfz*, *mp*, *mf*, *f*, *mf*, *ffz*, *mf*, *ffz*, *f*, *f*, *mf*, *f*, *ff*, *f*, *mf*, *f*. The score is annotated with blue circles and arrows. One circle highlights the auxiliary staff, with an orange arrow pointing to it from a label 'Pauta Auxiliar'. Another circle highlights a section of the main staff with various percussive symbols, with a blue arrow pointing to it from a label 'Multiplicidade de recursos percussivos e seus caracteres'. The score also includes performance instructions like 'At the middle of the neck', 'around 1st fret area', 'metallico', and '(normal)'. The bottom of the page has a small number '-9-'.

Figura 1 Aspecto da partitura do *Estudo Percussivo n. 1* (KAMPELA, 1995), evidenciando o uso da pauta auxiliar e a variedade de caracteres que representam os recursos percussivos. Esta obra se propõe a ser uma exploração sistemática das possibilidades percussivas

no violão, integrando-as às técnicas tradicionais. Embora faça parte de um repertório, digamos, tardio, criada num momento em que recursos percussivos já faziam parte do vocabulário do violão contemporâneo (e já estavam sendo explorados no violão *fingerstyle*), ela inova nas maneiras de fazer interagir os recursos percussivos e as técnicas de ponteio e rasgueado, tornando sua convivência orgânica através de uma idiomaticidade (motricidade, ergonomia) elevada à categoria de parâmetro musical; inova também na variedade de recursos percussivos que mobiliza, mas talvez sua grande novidade seja o nível de detalhamento dos sons percussivos solicitados, especificando uma série de variáveis que ainda não eram costumeiramente controladas pela partitura (ver, a esse exemplo, BELLINATI, 1993; BROUWER, 1973; GINASTERA, 1978; HENZE, 1976; SCELISI, 19--). Aqui, os toques no tampo se dão com uma região muito específica dos dedos, em regiões do instrumento mais bem delimitadas e inclusive fazendo parte de grandes gestos idiomáticos que permitem uma alternância cômoda e ágil (como era a ambição de SCELISI, 19--, p. 1) entre as várias *linhas de trabalho*.

Esse detalhamento ímpar depende de uma bula de dimensões notáveis: nada menos que dezesseis (16) páginas¹⁰, sendo seis de texto (com quinze entradas numeradas para recursos percussivos individuais e outras 7 observações relativas à notação/notas de performance) e dez de fotos, que ampliam decisivamente o poder descritivo da partitura. Toda essa especificidade deriva da muito pessoal escrita idiomática de Kampela, que investe na exploração da relação corpo-instrumento-movimento. Isso traz à tona um renovado potencial de criação de gestos técnico-cênico-musicais de alta efetividade, cujo rendimento maximizado, contudo, depende de uma severa restrição das possibilidades de realização: cada gesto deve ser realizado de maneiras muito específicas, em locais bem definidos, havendo pouca margem para alcançar os mesmos resultados de outras formas. Tudo isso constitui uma das razões para a coerência observada nas várias interpretações. As descrições dos recursos, nesse contexto, não procuram ser generalizáveis: seu objetivo é antes detalhar exaustivamente as minúcias que permitem o máximo rendimento técnico

¹⁰ Elas incluem algumas indicações que dizem respeito apenas ao *Estudo Percussivo n. 2*, que acompanha o primeiro, mas a maioria se refere a ambos.

e sonoro, estando focadas apenas naquilo que efetivamente é utilizado na obra (vários recursos e técnicas poderiam ser utilizados em outras partes do instrumento, ou realizados com a outra mão, etc.). Evidentemente, algum grau de indeterminação sempre subsiste, por exemplo na definição de áreas do instrumento em lugar de pontos específicos (como ocorre por exemplo em *Gloucester*, 1^o mov. da *Royal Winter Music I* de HENZE, 1976).

O sistema de notação associado às descrições se baseia numa pauta suplementar inferior em linha única (Figura 1), que abriga todos os recursos de alturas indefinidas (divisão a partir do resultado sonoro). A acompanham diversos caracteres e grafismos (alguns mostrados na Figura 1), muitos deles originais, que procuram dar conta daquilo que está descrito nas várias entradas da bula. Alguns caracteres (entradas de n.2, 4-6, 11 da bula) operam juntamente com indicações complementares como “mão direita” ou “tampo inferior”. Outros (3 e 7; 4-6, 8 e 12¹¹) possuem um grau de similaridade que não favorece a leitura.

O uso das duas pautas não corresponde necessariamente à textura musical, podendo haver texturas multiestratificadas com estratos (inclusive polifônicos) que ocupam ambas (muito embora se observe a prevalência de horizontalidades e alternâncias sobre as superposições que caracterizam tais texturas). Tampouco corresponde à manufatura, que é previamente calculada para tornar os gestos exequíveis; antes, pode-se dizer que a gestualidade emerge das possibilidades da manufatura.

Kampela também faz uso de textos descritivos ao longo da partitura (p.4, 5, 6, 8, 12), alguns chegando a constituir parágrafos inteiros. Algumas dessas indicações são redundantes com informações da bula.

Uma vez que todo o sistema de notação (bula incluída) atende a objetivos pragmáticos, não é de estranhar que se encontrem inconsistências em sua organização sistemática – o importante ali é tão somente viabilizar a execução da obra. A reflexão sobre essas inconsistências é útil, contudo, e não como crítica à obra

¹¹ O caractere na entrada número 12 da bula só é utilizado no *Estudo n. 2*, e, mesmo assim, na pauta superior, o que minimiza ou elimina o problema.

– que alcança os objetivos a que se propõe – mas para retirar daí princípios que possam sustentar um sistema notacional mais generalista. Discutiremos estes problemas em trabalho posterior focado na notação em contexto mais geral.

O *Estudo* pode ser inserido dentro das poéticas da Nova Complexidade, porque mobiliza um grande número de materiais musicais e procedimentos. Não nos interessa uma análise estética ou composicional da obra, mas a ocorrência de uma grande variedade de timbres (do doce ao metálico, passando por rasgueios e todas as técnicas percussivas), intensidades (toda a extensão dinâmica do violão, do *ppp* ao *fff*), alturas (totais cromáticos, toda a extensão do instrumento) e estruturas rítmicas, todos condensados em cerca de cinco minutos de música, tem implicações no posicionamento e função dos recursos percussivos dentro do discurso musical e/ou texturas. O resultado da pluralidade condensada de materiais musicais são texturas caleidoscópicas, que oscilam entre diferentes graus de organização, percorrendo todo o contínuo que vai da redundância (repetições literais sucessivas de pequenas estruturas sonoras de complexidade variável) à entropia (texturas pontilhistas, que favorecem a percepção de eventos unitários ou pequenos gestos como unidades isoladas), como visto na Figura 2:

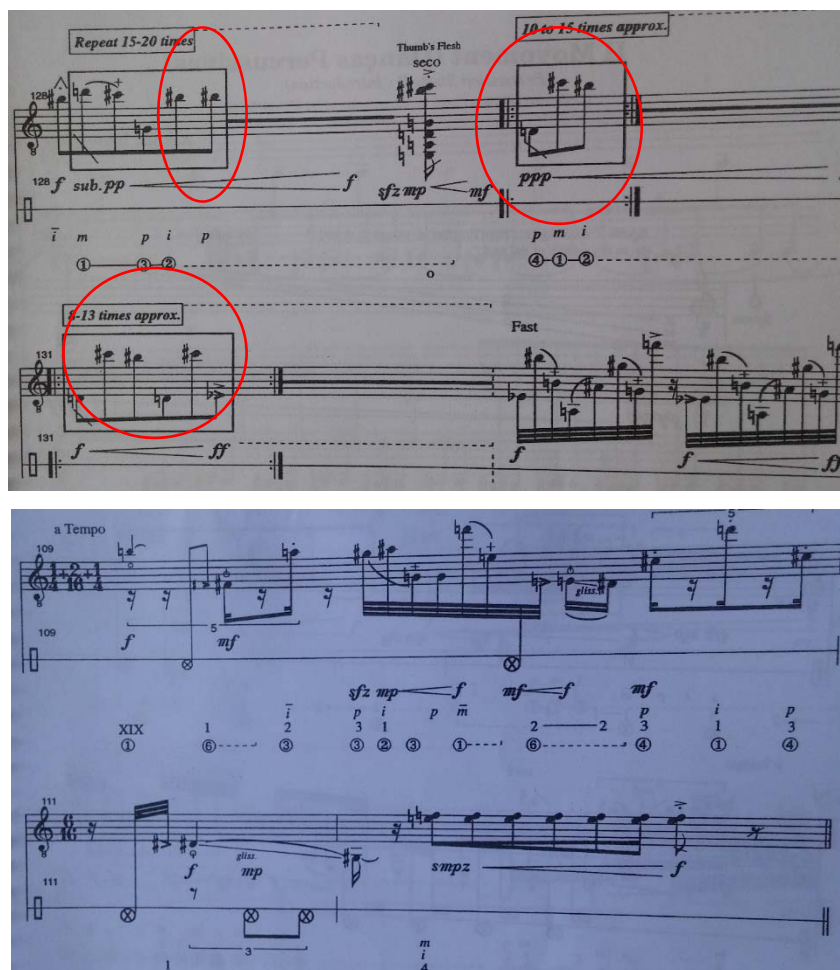


Figura 2: Comparação entre estruturas com diferentes níveis de organização no *Estudo* (KAMPELA, 1995): da tendência à ordem (sucessões de variações de pequenas estruturas repetidas entre 8 e 15 vezes; acima em filtro cinza) à entropia (muitas variações rítmicas, de intensidade, timbre, técnicas, registro e alturas, concentradas em 4 compassos; abaixo, em filtro azul). Em destaque (vermelho), fórmulas percussivas idiomáticas.

Isso acaba por propiciar, no nível macro, uma integração mais “orgânica” entre os materiais, inclusive os percussivos; em outras palavras, as ocorrências percussivas não soam como elementos destoantes do conjunto, como às vezes é a intenção em obras como a *Sonata para Violão* (GINASTERA, 1978) ou no conjunto da *Royal Winter Music I* (HENZE, 1976).

Essa variação nos graus de organização também favorece a multiplicidade no tamanho das estruturas percussivas que serão costuradas ao ponteio, variando de microestruturas de cerca de 3 elementos até sucessões que duram 4 compassos. Kampela raramente chega a alternar elementos percussivos e ponteios elementares (unitários), e também é infrequente o predomínio de uns ou outros, ou

sua exclusividade, em grandes seções formais (como acontece excepcionalmente nos c. 9-20, cerca de 40 segs. de ponteio, ver Figura 3). Isto equivale a dizer que o ponteado e o percussivo (já que os rasgueados são ocorrências eventuais) estão distribuídos por toda a obra. De um ponto de vista global, essa distribuição tende à homogeneidade, mas localmente (digamos trechos inferiores a 40 segs. de duração) ocorrem concentrações momentâneas de um ou outro, que se alternam num discurso complexo. Aqui sim, no contexto dessas desproporções localizadas, as ocorrências percussivas podem vir a se destacar de seu entorno ponteado, como ocorre por exemplo nos c. 9-24 (Figura 3), onde esse efeito reforça a eficácia da fórmula cadencial percussiva (c. 23-24).

Figura 3: Elementos percussivos isolados dentro de um longo trecho ponteado. Em vermelho, fórmulas idiomáticas, a última delas com função cadencial.

Essas “alternâncias desproporcionais” podem legar aos recursos percussivos funções interpolativo-exclamativas. Antifonias ou diálogos “puros”, formados por estruturas (membros de frase ou maiores) exclusivamente ponteadas e percussivas em alternância, não ocorrem (nos c.76-81 (Figura 4) ocorre um diálogo entre células ponteadas e células repetidas onde *predomina* o percussivo). A peculiaridade do *Estudo* está em conter verdadeiras *sobreposições* de recursos percussivos e ponteios (Figura 4), com ocorre mais explicitamente nos c.6, 36, 50, 76-77, 79-81, 111; este tipo de interação, embora minoritária, é ainda menos frequente em outras obras da literatura violonística contemporânea (ver, novamente, BELLINATI, 1993; BROUWER, 1973; GINASTERA, 1978; HENZE, 1976; SCELISI, 19--).

The image displays a musical score for guitar, measures 76-81, with several annotations and markings. The score is written in treble clef with a 3/8 time signature. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems, each with a repeat instruction: 'Repeat 3 times' (measures 76-77), 'Repeat 3 to 4 times' (measures 78-79), and 'Repeat 2 to 3 times' (measures 80-81). The first system (measures 76-77) features a melodic line with dynamics *sub. f*, *mf*, and *mp < ff*, and a percussive line with dynamics *f*, *mf*, *mp*, and *f*. The second system (measures 78-79) features a melodic line with dynamics *f* and *sfz < f*, and a percussive line with dynamics *f*, *mf*, and *mp < f*. The third system (measures 80-81) features a melodic line with dynamics *f* and *sfz mf < f*, and a percussive line with dynamics *f*, *mf*, and *mp < f*. The score includes various markings such as 'Repeat 3 times', 'Repeat 3 to 4 times', 'Repeat 2 to 4 times', and 'Repeat 2 to 3 times'. There are also markings for 'poco' and 'molto vibrato'. The score is annotated with yellow boxes highlighting percussive elements and blue dashed boxes highlighting melodic elements. The score includes various markings such as 'Repeat 3 times', 'Repeat 3 to 4 times', 'Repeat 2 to 4 times', and 'Repeat 2 to 3 times'. There are also markings for 'poco' and 'molto vibrato'. The score is annotated with yellow boxes highlighting percussive elements and blue dashed boxes highlighting melodic elements.

Figura 4: Sobreposições explícitas de ponteio e percussão (em amarelo) em diálogo com estruturas exclusivamente ponteadas (pontilhado azul)

O uso de fórmulas percussivas idiomáticas também é uma característica do trabalho de Kampela. A anteriormente mencionada (c.23-24, Figura 3) é uma variação de uma estrutura de alto rendimento técnico-sonoro formada pelo aproveitamento do movimento de rebote do polegar ao atingir o tampo para realizar um pizz. Bartók na 6ª corda. Kampela se valerá da eficácia deste gesto instrumental para criar uma série de fórmulas derivadas, em geral adicionando *chasquidos*, ligados e *tapping* nos interstícios entre um e outro som (aproveitando a liberdade da mão esquerda). Registramos 43 ocorrências dessa fórmula em particular (ver por ex. Figuras 2, 3); há outras.

Tamanho dos blocos, suas funções no discurso, distribuição pela peça, fórmulas idiomáticas, sobreposições e alternâncias, alternâncias proporcionais e desproporcionais, tudo isso diz respeito à maneira de utilizar o ferramental percussivo na obra. Aqui, como em outras instâncias, a abundância de recursos e a forma de manipulá-los é um reflexo das buscas estéticas particulares de Kampela e da Nova Complexidade.

3.2 Discussão

3.2.1 Levantamento Geral dos recursos percussivos a partir das partituras

A Figura 14 mostra todos os recursos percussivos encontrados na obra. Alguns resultados sonoros são equivalentes (recursos 1 -2 e 4-6 do *Estudo*), mas optamos aqui por uma reprodução fiel do material em sua forma original, até mesmo para comparação com o levantamento consolidado que faremos posteriormente.

Inventário Geral		
<i>Estudo Percussivo n. 1</i>		
1. Golpe no tampo com pol. Direito	2. Golpe no "tampo inferior"(abaixo das cordas) com o polegar direito	3. Golpe no "tampo inferior" com os dedos <i>m,a</i> da mão esticada, entre a boca e a ponte
4. Golpear cordas contra os trastes com polegar, sobre a boca	5. Golpear cordas contra os trastes usando <i>m,a</i> sobre a boca	6. Golpear cordas contra os trastes usando dedos 2-4 sobre a boca
7. Tapa no tampo abaixo do espelho com dedos 2-4	8. Toque com unhas: <i>i,m,a</i> na curva inferior mais proeminente do violão, e <i>p</i> no tampo próximo	9. Ligado com dedos 1-4 sem participação da mão direita
10. Puxar corda (I ou VI) até a lateral do braço e pulsá-la com a mão direita	11. Pizz. Bartók com polegar direito	

Figura 5: Inventário de todos os recursos percussivos levantados na obra analisada.

Observa-se uma ampla utilização do tampo (4 entradas na bula) e das cordas, com pouca utilização de outras partes do instrumento, como laterais (1 entrada), fundo, braço, mão (nenhuma entrada). Alguns recursos, como o 9 e o 11, podem ser considerados parte da técnica de ponteio ou percussiva, conforme o contexto. Optamos por incluí-las devido à proposta da obra, embora devamos assinalar que o 9 (comumente chamado *tapping*, técnica mais comum no universo da guitarra elétrica) é aqui utilizado com função harmônica: espera-se alguma clareza de altura e ressonância (cuja duração é medida), o que o faz tender ao ponteio (em oposição, por exemplo, ao uso mais percussivo da técnica na *Espiral Eterna* (BROUWER, 1973), onde se ressaltam os ataques, as alturas são aleatórias e de especificidade pouco relevante e são suprimidas as ressonâncias).

Embora hajamos afirmado o detalhamento incomum dos recursos percussivos mobilizados pela obra, muitas vezes ainda resta alguma margem de indeterminação. Por exemplo, o ataque com polegar no tampo "(...) deve geralmente ser realizado sobre a boca. Não há um ponto específico para atingir, apenas uma área indicada (...)". Neste caso em particular, a constante mudança de posição da mão direita (em função da tocabilidade de outros elementos técnicos em geral associados ao recurso, que está localizado numa área timbricamente sensível a tais mudanças), faz com que

haja diferenças de timbre entre as várias execuções (e interpretações) desta técnica¹².

A variabilidade nos níveis de especificidade descritiva nos leva a refletir sobre suas implicações. Parece-nos que descrições muito específicas, por um lado, ajudam a entender a proposição musical do texto, e garantem ao compositor um controle maior sobre o resultado final. Por outro, restringem um pouco o campo de atuação do intérprete (podendo tornar a execução mais difícil, já que ele não pode adaptar a técnica a suas preferências). Além disso, havendo sido criadas com o pragmático objetivo de viabilizar a execução daquela obra em particular, acabam instaurando limitações que não fazem sentido fora dela. No *Estudo*, como vimos, Kampela opta por reduzir o (já amplo) repertório de gestos percussivos limitando certas técnicas/recursos a uma ou outra mão, ou a uma região do violão, sendo bastante detalhista a respeito de quais partes da mão ou do violão acionar, e como; dessa forma, acaba excluindo uma série de possibilidade de variações do mesmo recurso. Ao deixar essas possibilidades de lado, o detalhismo pode ocultar uma certa flexibilidade de realização inerente aos recursos, ao mesmo tempo em que não deixa ver sua plena diversidade. Reconstituir essas dimensões requer um esforço de generalização que, embora não seja o foco deste trabalho, terá que ser empreendido ao menos em parte, para viabilizar alguma organização dos elementos estudados: por exemplo, ao tratar do golpe no tampo abaixo do espelho com os dedos 2-4 da mão esquerda (Figura 5, n.7), forçoso será lembrar que, se se trata do acionamento de uma região específica, ele é (portanto) transportável a outras regiões, usando a mesma técnica (e com resultados sonoros diferentes); por sua vez, a técnica de golpe com a parte anterior dos dedos da mão esquerda é passível de ser realizada em outras regiões, como as cordas, nas laterais, atrás do braço do violão, etc. E tudo isso pode ser realizado também pela mão direita. Todas essas variações (algumas das quais são aproveitadas por Kampela, mas como recursos independentes com entradas próprias na bula) poderiam pertencer a uma mesma categoria num sistema de classificação.

¹² O contexto musical, é claro, pode mascará-las.

3.2.2 Regiões do instrumento

As regiões do tampo que consideraremos estão demarcadas na Figura 6. Como o tampo do violão é bilateralmente simétrico¹³, o acionamento das regiões denominadas no *Estudo* como “tampo inferior” e – por oposição – “tampo superior” produzem resultados sonoros, para todos os efeitos práticos, equivalentes. A consequência prática desta constatação é que o violonista fica livre para escolher onde mais lhe convém tocar, o que pode proporcionar significativos alívios técnicos¹⁴.

As considerações anteriores valem também para sons percussivos acionados nas laterais, embora essas sejam ocorrências raras, circunscritas a uma seção específica do *Estudo*.

Vale lembrar ainda que o tampo é, por suas características constitutivas, mais sensível que as demais partes do violão; aqueles revestidos com goma laca, em particular, são particularmente suscetíveis a marcas causadas pelo choque ou raspagem de unhas, como ocorre no recurso n.8 (Figura 5).

A Figura 6 reúne todas as regiões instrumentais que figuram na obra, detalhando dentro de cada uma os diferentes recursos solicitados.

¹³ Isso pode variar de acordo com o projeto do violão, sobretudo em sua estrutura interna, que não é visível. Não foi possível averiguar os efeitos de uma eventual assimetria estrutural na qualidade sonora das regiões simétricas do tampo.

¹⁴ No entanto, como temos dito, esses “alívios” já costumam estar previstos desde a concepção - idiomática – da peça.

Regiões Instrumentais	
Levantamento pela partitura*	
<i>Estudo Percussivo n.1</i>	
RECURSO	DETALHAMENTO
Golpes no Tampo	
	Próximo à ponte
	Região da boca
	Região da junção com diapasão
Golpes na lateral	
Ações na mão	
Ações no cavalete	
Ações nas cordas	
	Pizz. Bártok
	Chasquido
	Tapping
	Trastejando (corda I / VI na lateral)
* Desconsidera eventuais intervenções interpretativas	

Figura 6: Recursos instrumentais no *Estudo*, abordados a partir das regiões do violão.

3.2.3 Técnicas

A descrição técnica dos recursos instrumentais aparece sempre vinculada a uma região e a um resultado sonoro.

Em muitos casos, a técnica é determinante para o resultado sonoro, como é o caso da percussão no tampo. Em outros, como é o caso do *chasquido* (ver item 3.2.5, n.2), sua interferência é mínima, restando-lhe apenas a função de viabilizar, com o mínimo esforço, o resultado pretendido.

A tabela a seguir (Figura 7) mostra o levantamento técnico extraído das descrições dos recursos percussivos na partitura (bulas e corpo do texto).

Técnicas utilizadas	
Levantamento pela partitura*	
<i>Estudo Percussivo n. 1</i>	
TÉCNICA	DETALHAMENTO
Técnicas percussivas nas cordas	
Golpes	Polegar
	Dedos
Arrastes	Transversal (cruzamento, arraste à lateral do braço)
Tapping	
Pizz. Bartók	
Percussão com mão/dedos**	
	Região anterior dos dedos esticados, ponta até meio (dedos juntos ou alternados)
	Polegar
Percussão com unhas**	
	Golpes percussivos (tampo, lateral, etc.)
* Desconsidera eventuais intervenções interpretativas	
** Exceto nas cordas	

Figura 7: Levantamento de técnicas por obra, organizadas a partir dos recursos percussivos de que participam no repertório analisado

3.2.4 Levantamento ponderado dos recursos percussivos encontrados

Segue um levantamento final focado no resultado sonoro, eliminando redundâncias e variações desprezíveis, com novas fotos reagrupadas de acordo com as categorias propostas:

1. Chasquido: O efeito metálico de fazer rebater as cordas contra o espelho, abafando-as em seguida (muito comum em várias tradições de música popular e folclórica). O nome utilizado advém das músicas da região do Rio da Prata (Argentina, Paraguai e Uruguai), onde é característico. É eficaz apenas nos bordões.

Pode ser realizado com polegar ou m, a. A técnica empregada tem pouco ou nenhum efeito sobre o resultado sonoro.



Figura 8: *Chasquidos* (polegar, dedos da mão direita e dedos da mão esquerda, respectivamente).

Golpes no tampo: Talvez os recursos mais reconhecidos como percussivos sejam os diversos golpes no corpo do violão. Dentre eles, os mais comuns, pela acessibilidade, facilidade de interação com ponteios e rasgueados e efetividade sejam os realizados no tampo. No entanto, sua sonoridade, precisamente pela sensibilidade desta parte do instrumento, varia muito conforme a região e a técnica

empregada, de forma que cada variação poderia ser considerada um recurso independente. O uso das unhas requer um cuidado especial, principalmente para os violões revestidos com goma laca ou sem revestimento (o uso de proteções plásticas (“escudos”) é recomendável). Dentre as levantadas, apenas 3 apresentaram suficiente variação de sonoridade relevante:

1. Golpes no tampo com unha



Figura 20: Golpe no tampo com as unhas. No *Estudo*, são realizados apenas na borda inferior do tampo de maior curvatura.

2. Golpes no tampo com dedos (pontas ou lateral do polegar) próximos à ponte¹⁵



¹⁵ A uma distância limite aproximadamente equivalente à distância entre a ponte e o limite mais próximo da boca.



Figura 22: Golpe próximo à ponte com lateral do polegar e ponta dos dedos, respectivamente.

3. Golpes no tampo próximos ao espelho

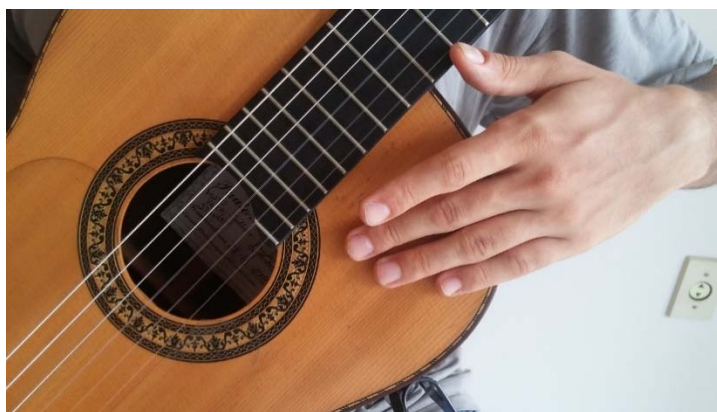


Figura 23: Golpe próximo ao espelho (ponta dos dedos)

5. Golpe na lateral: As mesmas considerações dos golpes no tampo se aplicam, embora o rendimento sonoro da lateral seja inferior, e sua resistência, superior (costuma suportar sem problemas os toques com unha, por exemplo). O *Estudo* apresentou apenas uma variedade do recurso, embora ao longo das laterais do violão também encontremos, como no tampo, variações tímbricas, de intensidade e de alturas; a variação da técnica também tem efeitos sonoros perceptíveis.



Figura 24: Golpe na lateral com as unhas.

6. Pizz. Bartók: Esticar a corda e soltá-la para que rebata no espelho, produzindo um estalo. O ataque é muito proeminente e de pouca definição de altura, a ressonância é longa. É mais eficiente nos bordões, embora também seja utilizado nas primas. Possui vocação para pontuação do discurso.



Figura 26: Pizzicato Bartók (mão direita acumula energia esticando a corda logo antes de soltá-la para que rebote no espelho).

7. Tapping: Descrita como um ligado não previamente ponteadado pela mão direita, esta técnica é geralmente conhecida por *tapping*, nome que adotamos neste trabalho. Consiste numa técnica que reconfigura a funcionalidade das mãos do violonista: agora ambas são responsáveis tanto pela determinação da altura quanto pela energia que produz o som. Isso se faz atacando a nota, através de uma ação semelhante a um martelar, no mesmo ponto do espelho (corda + casa) que define sua altura.

A técnica do *tapping* se situa num nível intermediário entre o que poderia ser considerado violão percussivo e uma variação da técnica de ponteio. O contexto será determinante para aproximá-la de um ou outro universo técnico, tanto do ponto de vista perceptivo quanto técnico.

Nesse sentido, observamos que no *Estudo* a altura possui relevância e a ressonância é pronunciada, aproximando a técnica do ponteio.



Figura 30: *Tapping*.

8. Trastejando: Este recurso se realiza exclusivamente nas cordas extremas (I, VI), e consiste em arrastá-las até a lateral do braço, fora do espelho, onde produzirão um som semelhante ao trastejado quando ponteadas pela mão direita. Parece ter sido introduzido por Kampela, que não lhe nomeia (fala em “*buzz-like metallic effect*”, que aqui adaptamos). As características da técnica são semelhantes às do ponteio, com menos tempo de ressonância e controle dos parâmetros do som.



Figura 31: Trastejando, visto de frente e de cima.

4. Conclusões

Uma definição trabalhável de recurso percussivo não é facilmente alcançável. Considerando os parâmetros definidos para este trabalho, a análise mostrou um número significativo de recursos percussivos (8), mobilizando tão somente as cordas e a caixa de ressonância (principalmente o tampo). Isso parece dever-se ao rendimento sonoro desses entes constituintes do violão, somado à facilidade ergonômica de acesso que proporcionam.

O compositor utilizou nomenclatura própria e notação específica, em pauta dupla e com caracteres personalizados. A proliferação de caracteres diminui a fluência da primeira leitura, obrigando a um estágio prévio de decodificação, mas descongestiona o papel, facilitando as leituras subsequentes. O uso das duas pautas se mostrou uma solução eficaz, especialmente por associar a maioria dos recursos percussivos (*tapping* e *pizz. Bartók* excluídos) à pauta inferior, favorecendo, através deste contraste visual, o discernimento entre os tipos de motricidade característicos do ponteio e dos recursos percussivos.

A organização dos recursos percussivos foi pragmática, isto é, voltada para a execução da obra, deixando em aberto espaço para a sistematização ordenada deste repertório de recursos instrumentais. Para este fim, propusemos pensá-los a partir de três dimensões: a) A parte do instrumento em que são realizados; b) A técnica de execução e c) O resultado sonoro. A partir disso, pudemos criar categorias gerais e classificar os vários recursos apresentados, organizando-os e fazendo vislumbrar uma eventual classificação, nesse sistema, de outros recursos não abordados na obra, mediante adaptações pertinentes. Esforços de padronização de nomenclatura também se mostraram necessários. A partir de tudo isso, foi possível um levantamento ponderado dos recursos utilizados na obra.

Tanto a utilização de um sistema de notação (com caracteres originais) quanto de nomenclaturas originais numa obra de referência são indícios fortes da ausência de

padrões consensuados para notação, conceituação e execução dos vários recursos percussivos possíveis, e talvez até mesmo de quais sejam esses recursos.

Uma última observação se refere ao nível de dificuldade da obra, significativo para o violonista médio não habituado a trabalhar percussivamente o violão. Contextualizando esse fato num universo de relativa escassez de obras que utilizem de forma significativa os recursos percussivos do violão, podemos vislumbrar um problema de repertório que afeta profissionais e, sobretudo, estudantes que tenham interesse nessa forma de tocar.

5. Referências:

1. AGOSTINI, Giulio; LONGARI, Maurizio; POLLASTRI, Emanuelle (2003). **Musical Instrument Timbres Classification with Spectral Features**. EURASIP Journal on Applied Signal Processing: 1, 5-142.
 2. AGUIAR, Leo (2016). **Leo Aguiar**. Página oficial do artista. Disponível em: <<http://www.leoaguiar.com/#!/biography/c1k11>>. Acesso em: 23 fev. 2016.
 3. BASINISKI, Mark Grover (1994). **Alberto Ginastera's use of Argentine folk elements in the Sonata for Guitar, op. 47**. Tese (doutorado), 59 fls, digital, il. – University of Arizona, School of Music. [s.l.].
 4. CARDOSO, Jorge (2006). **Ritmos y formas populares de Argentina, Paraguay y Uruguay**. Misiones: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones.
 5. COOK, Parry R (2017). **Physically informed sonic modeling (PhISM): Synthesis of Percussive Sounds**. Computer Music Journal, 21:3, pp 38-49. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
 6. FARIAS, Arleno (2016). **Batendo no violão – Arleno Farias – Mandacaru Rock**. Vídeo do *youtube*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=m-uYyYY0WHs> >. Acesso em 23 fev. 2016.
 7. FITZGERALD, Derry (2010). **Harmonic/Percussive Separation Using Median Filtering**. 13th International Conference on Digital Audio Effects (DAFX10), Graz, Austria.
 8. GOMM, Jon (2016). **Jon Gomm**. Página web oficial do artista. Disponível em: <<http://jongomm.com/home>>. Acesso em: 22 fev. 2016
 9. GUTHRIE, Matt (2016). *Biography*. In: **Nomadland** (página web). Disponível em: < <http://www.nomadland.com/Point A.htm> >. Acesso em: 23 fev. 2016.
-

10. HOLLAND, James; PAGE, Jane. "Percussion." **Grove Music Online. Oxford Music Online**. Oxford University Press. Acesso em: 19 dez 2016. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21291>>.

11. LIBIN, Lawrence (2014). **Preface to The Grove Dictionary of Musical Instruments, second edition (2014)**. In: Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/prefaceInstruments2e>>. Acesso em: 19 dez. 2016.

12. NORTON, Sandro (2016). **Sandro Norton**. Página oficial do artista. Disponível em: <<http://sandronorton.com/en/sandro-norton/>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

13. PHISCLIPS. **Timbre and Envelope**. Disponível em: <<http://www.animations.physics.unsw.edu.au/jw/timbre-envelope.htm>>. Acesso em: 17 dez. 2016

14. REED, Preston (2016). **Biography**. Disponível em: <<http://www.prestonreed.com/bio>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

15. ROCHE, Eric (2007). **Percussion Techniques**. Vídeo do *youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SdcQyOEnHv8>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

16. SCHOENBERG, Arnold (2015). **Fundamentos da Composição Musical (3ª ed.)**. São Paulo: EDUSP.

17. TABORDA, Márcia (2011). **Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

18. TED (2016). **Usman Riaz e Preston Reed: um jovem violonista encontra seu herói**. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/usman_riaz_and_preston_reed_a_young_guitarist_meets_his_hero?language=pt-br>. Acesso em 23 fev. 2016.

19. WACHSMANN, Klaus, et al. (2016). "Instruments, classification of." **Grove Music Online**. Oxford Music Online: Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13818>>. Acesso em: 19 dez. 2016.

Referência de partitura

1. BELLINATI, Paulo (1993). **Jongo**. 1 partitura (12 p.). Violão. [s.l.]: GSP.

2. BROUWER, Leo (1973). **La Espiral Eterna**. 1 Partitura (6 p.). Violão. Mainz: Schott Sohne, 1973.

3. GINASTERA, Alberto (1978). *Sonata for Guitar*. 1 Partitura (18 p.). Violão. [s.l.]: Boosey & Hawkes, Inc.
4. HENZE, Hans Werner (1976). *Royal Winter Music I First Sonata on Shakespearean Characters*. BREAM, Julian (ed.). 1 Partitura (37 p.). Violão. Mainz: Schott.
5. KAMPELA, Arthur (1995). *Estudo Percussivo n. 1*. In: *Danças Percussivas*. 1 Partitura (45 p.). Violão. [s.l.: s.n.].
6. LACHENMANN, Helmut (1985). *Salut fur Caldwell*. 1 Partitura (32 p.). Dois violões. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel
7. SCELSE, Giacinto (19--). *Ko-Tha*. 1 partitura (15 p.). Violão. [s.l.: s.n.].

Referências de vídeo

1. CURY, Fernando (2014). **Arthur Kampela ao vivo no FIV 2010**. Intérprete: Arthur Kampela. Belo Horizonte: [s.n.], (50 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/s-zmXhktceE>>. Acesso em: 17 dez. 2016.
2. _____ (2008). **Fernando Cury - Percussion Study I - Arthur Kampela**. Intérprete: Fernando Cury. Rio de Janeiro: Fernando Cury, (4'31''), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vQ4zE9DsxNc>>. Acesso em: 17 dez. 2016.
3. JOUSSELME, Remi (2007). **Percussion Study I - Arthur Kampela by Rémi Joussemle**. Intérprete: Remi Joussemle. [s.l.: s.n.], (3'51''), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/U2pfwLNRXg>>. Acesso em: 17 dez. 2016.
4. MINDER, Marisa (2016). **Arthur Kampela, Percussion Study 1**. Intérprete: Marisa Minder. Basel: [s.n.], (4'30''), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KhdllFidB3k>>. Acesso em: 17 dez. 2016.
5. _____. (2011b). **Percussion Study I played by Arthur Kampela**. Intérprete: Arthur Kampela. [s.l.: s.n.], (4'), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8aTlTwezvP4>>. Acesso em: 17 dez. 2016.

Nota sobre o autor

Stanley Fernandes é Mestre em Música pela UFMG, bacharel em Composição Musical e Violão pela mesma instituição. Compõe música instrumental e para teatro e vídeo. Se apresenta regularmente em concertos solo e em grupo, com repertório amplo enfatizando a música contemporânea. É membro fundador do Quarteto Corda Nova (BH/Brasil), dedicado a este repertório. Atuou como técnico na área de Música para a Fundação Municipal de Cultura (BH) e prof. do Dpto. de Teoria Geral da UFMG. É prof. do Dpto. de Artes (Violão) da Universidade Estadual de Montes Claros.

ISBN: 978-85-60488-21-6

Ansiedade na performance do solo para flauta de *Sonho de uma noite de verão* de Felix Mendelssohn

Performance Anxiety in Mendelssohn's A Midsummer Night's Dream flute solo

Felipe Mancz

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
femancz@gmail.com

Maurício Freire Garcia

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
mgarcia@ufmg.br

Resumo: A manifestação física da ansiedade (WILSON, 2002) inclui sintomas como falta de ar, aflição e tremores, problemas oculares de foco, suor excessivo nas mãos, boca seca e a sensação popularmente chamada de “borboletas no estômago”, esta última causada pelo fluxo sanguíneo que se dirige do estômago para os músculos. Ao tocar um trecho orquestral sob o efeito da ansiedade, o músico pode sofrer alguns efeitos, como descrito acima. Considerando que cada trecho orquestral possui diferentes desafios e requisitos técnicos, é possível prever, de um modo geral, quais aspectos poderão ser afetados por tais sintomas. Tomaremos neste trabalho um exemplo dessa situação: os compassos finais do *Scherzo* da peça *Sonho de Uma Noite de Verão*, de Felix Mendelssohn. Através de uma análise bibliográfica, este artigo propõe estratégias de preparação para esse trecho, levando em conta os efeitos que a ansiedade causa especificamente neste trecho. Desse modo, espera-se que o instrumentista possa se preparar para essa performance de modo mais eficiente.

Palavras-chave: ansiedade na performance musical; estratégias de preparação na flauta transversal; excerto orquestral de Mendelssohn.

Abstract: The physiological manifestations of anxiety (WILSON, 2012) include symptoms which include the lack of air, affliction and trembling, blurred vision, excessive sweating in the hands, dry mouth and the sensation commonly referred to as “butterflies in the stomach”, this last caused by the blood flowing from the stomach to the muscles. When playing an orchestral excerpt in a state of anxiety, the musician may suffer from some of these effects. Considering that each orchestral excerpt has its different challenges and technical requirements, it is possible to predict, in a general way, which aspects will be affected by those symptoms. In this work, we consider an example of this situation: the final bars of the flute part of Mendelssohn's *Scherzo*, from *A Midsummer Night's Dream*. Through a bibliographical review, this article proposes strategies for the preparation of this excerpt, considering the effects that anxiety causes in it. Therefore, it is expected that the musician may prepare himself for this performance in a more efficient way.

Keywords: musical performance anxiety; flute performance strategies; mendelssohn's orchestral excerpts.

1 – Introdução

Seja nos testes para admissão em orquestra ou numa apresentação em público, trechos de execução solo costumam gerar mais ansiedade do que tocar em grupo (STENCEL *et al.*, 1992). Numa situação como essa, onde há tantos detalhes importantes, é imprescindível que se faça um preparo muito bem planejado. O estudo para uma audição orquestral, por exemplo, onde há uma avaliação direta e crítica sobre a performance, é geralmente dividido em duas fases: (1) maior volume de treino com baixa intensidade e competências gerais; e (2) menor volume de treino com mais intensidade e competências específicas para o teste (RODRIGUES, 2015). Pode-se trabalhar a ansiedade em ambas as fases, mas ela está mais diretamente ligada à segunda.

A ansiedade, em si, pode ser tratada através de inúmeras estratégias, a saber, com terapias que envolvam relaxamento, terapias profissionais com psicólogos, medicamentos, entre outras. Uma vez adotada uma estratégia condizente ao caso do indivíduo, espera-se uma melhora no quadro geral do problema. Porém, independentemente de adotar ou não uma estratégia, pode ser valioso um preparo musical que leve em consideração os sintomas físicos da ansiedade particulares àquelas peças em questão, pois há aspectos, como o controle do ar, que são influenciados pela adrenalina no corpo (RODRIGUES, 2015). Outro motivo para pensar nas particularidades dos efeitos da ansiedade é o fato de que o ambiente onde ocorrerá a performance é outra fonte de stress (SLOBODA, 2007). Fatores como tamanho do teatro e tipo de público podem ser decisivos para o grau de ansiedade gerado. Ou seja, é difícil prever o quanto se estará ansioso, pois algumas vezes não é possível prever dados como quantidade de público, membros de banca, ou tamanho do palco.

O solo de flauta da peça *Sonho de Uma Noite de Verão* (Figura 1), de Felix Mendelssohn, que se inicia no c.338 e vai até o final do movimento, exige precisão rítmica, clareza sonora na articulação, controle da respiração, dentre outros aspectos técnicos. Um

outro exemplo seria o solo inicial do poema sinfônico *Prélude à L'après-midi d'un Faune*, que possui como principal requisito técnico o controle do ar (RODRIGUES, 2015). A seguir, será feita uma análise desses requisitos técnicos, suas relações com os sintomas da ansiedade e uma proposta de estudo que englobe tais problemáticas.

Mendelssohn — Midsummer Night's Dream
FLAUTO I.

6

p

sempre stacc.

cresc. *dim.*

pp

He Geist! Wählet die Reise hin?
allacru

Figura 1: Solo de flauta, do c.338 ao fim da peça *Sonho de Uma Noite de Verão* de F. Mendelssohn.

2 - A ansiedade na performance em geral e estratégias cognitivas

De acordo com Lang (citado por SALMON, 1992), a ansiedade é a relação entre três componentes: o cognitivo (verbal); o comportamental (propensão de se evitar o perigo); e o fisiológico (reações somáticas que acompanham um alto nível de stress). Eles se relacionam de modo que um pode estimular o outro, numa interação cíclica. Portanto, ao tratar os sintomas cognitivos, também são tratados os sintomas físicos. Tendo essa relação em vista, segue um breve resumo de algumas estratégias para os sintomas cognitivos. Elas são comuns a qualquer situação de ansiedade em performance, seja em aulas, apresentações ou em provas.

Auto monitoramento: A ansiedade pode gerar fatores positivos para a performance, como, por exemplo, uma maior expressividade. Porém, ela se torna negativa quando traz consigo certos fatores, como pensamentos negativos sobre o futuro, por exemplo (WILSON, 2002; STENCEL *et al.*, 1992). SALMON (1992) recomenda que o músico procure fazer um monitoramento de suas sensações físicas durante a execução, construindo assim um entendimento mais detalhado sobre essas sensações. Desse modo, ele pode discernir melhor quais sensações tendem a ter um efeito positivo sobre a performance.

Aceite, observe, aja, repita e espere: BECK & EMERY (1985, citado por SAMON, 1992) propõem os seguintes conceitos, a serem levados na prática (as primeiras palavras foram originalmente destacadas):

- **Aceite** a ansiedade como uma resposta natural a situações que geram estresse.
- **Observe** como sua ansiedade varia. O ato de observar sua ansiedade distancia você dos efeitos por ela ocasionados.

- **Aja** com ansiedade. Lembre-se que você pode lidar com muitas coisas mesmo quando está ansioso.

- **Repita** os três primeiros passos o quanto for preciso, até que a ansiedade comece a diminuir.

- **Espere** estar ansioso. Saiba que a ansiedade virá. Faz parte da condição humana e é algo com a qual todos nós devemos lidar.

Memórias positivas: Uma outra estratégia, proposta por STERNBACH (2008), consiste em se recordar de desempenhos que foram prazerosos e positivos, de modo que essas memórias fiquem bastante vivas regularmente. Para aliviar o stress pré-performance, o músico deve se recordar dessas memórias antes de uma apresentação.

Estudo mental: A prática mental, segundo SILVA (2009 citado por RODRIGUES, 2015), auxilia na reparação de movimentos assimilados errados, além de propiciar a aprendizagem de novas habilidades motoras e melhorar habilidades já aprendidas. WILSON (2002) também propõe o ensaio mental, onde o músico executa os movimentos neuromusculares sem o instrumento, para a redução da ansiedade na performance.

Pensamento realista: Para WILSON (2002), existem três estratégias muito eficientes para o mesmo fim. As três são baseadas no método cognitivo: (1) aceitar um determinado nível de ansiedade e alguns erros durante a performance; (2) apreciar o ato da interpretação, em vez de se inquietar com o julgamento do público; e (3) praticar pensamentos realistas e objetivos para sobrepujar pensamentos demasiadamente críticos. As frases a seguir exemplificam este último item: “O que é que pode acontecer de pior na sua performance?”; e “eu estudei e conheço a peça, portanto tudo vai dar certo”.

Preparação: Em sua pesquisa com flautistas que passaram em primeiro lugar nos testes mais importantes do país, RODRIGUES (2015) relata que alguns dos entrevistados se preparam 1 mês antes das audições, no intuito de acostumar o organismo física e emocionalmente. Um deles realiza mudança de alimentação e práticas esportivas. Na semana do teste, planejam a alimentação, evitando assim problemas digestórios. Dois entrevistados alegam que essas atitudes em si já geram confiança e deixam o dia do teste parecido com os dias antecedentes, criando um ambiente de menos expectativas e menor chance de imprevistos.

Existe uma semelhança entre o processo de preparação de um repertório para audição orquestral e o processo de preparação de um atleta para uma competição, no que diz respeito à organização do estudo em duas fases. Na primeira, de caráter organizacional, são resolvidas as dificuldades técnicas (habilidades gerais) e há uma contextualização das obras. Na segunda, com foco maior na prova, há a repetida execução do repertório completo em situações diversas (RODRIGUES, 2015). Nessa segunda fase, o músico pode fazer audições simuladas (GREEN, 2012), seja para seu professor, ou mesmo para amigos ou parentes. LEBLANC *et al* (1997, citado por LEHMANN, 2007) afirma em sua pesquisa que músicos que sofrem de ansiedade em performance podem não demonstrar nenhum sintoma quando tocam sem público, mesmo sabendo que estão sendo monitorados. Portanto, a execução, em si, pode não ser estressante, mas tocar para outras pessoas pode gerar ansiedade. Assim sendo, as audições simuladas podem significar um excelente exercício de performance para o músico.

3 - O nervosismo no trecho de Mendelssohn

No solo de flauta em *Sonhos de uma noite de verão*, as exigências técnicas são: precisão rítmica e clareza na articulação, segundo BAXTRESSER (2008). Se referindo a essa fonte, RODRIGUES (2015) afirma que é importante não sacrificar o pulso, o ritmo, a articulação e a respiração, na tentativa de obter mais expressividade, sendo que a maior dificuldade neste trecho é que ele foi escrito para soar na região grave e média da flauta, que é a mais difícil para se articular. Os flautistas entrevistados por RODRIGUES (2015) afirmam que os pontos importantes no trecho do Scherzo

são: ritmo preciso; pulso constante; clareza sonora na articulação; controle da respiração; e fraseado, seguindo as orientações de dinâmica escritas. Neste trecho, as cordas tocam em pizzicato nos tempos 1 e 3 do compasso ternário. Em função disso, a regularidade rítmica fica evidente ao ouvinte, pois o flautista fica exposto. GARCIA (2012) afirma que este trecho também exige resistência e homogeneidade sonora na extensão da flauta.

A respiração é um dos aspectos mais observados nessa peça. O flautista deve respirar apenas 3 vezes e deve manter o pulso nos momentos da respiração. BAXTRESSER (2008) localiza as respirações: (1) antes do início do solo no compasso 338, (2) no compasso 348 e (3) no compasso 359. Em vista das dificuldades do trecho, ao respirar, o flautista tende a perder o tempo, a afinação e o suporte para a articulação (BUCK, 2003).

Ao tocar este trecho sozinho, o flautista pode alcançar níveis bastante elevados e satisfatórios na interpretação. Porém, uma vez que esteja num concerto, num ensaio, num teste, ou mesmo sozinho numa gravação, o stress gerado pela situação eleva os níveis de ansiedade. Os sintomas físicos da ansiedade (WILSON, 2002) podem incluir sintomas como falta de ar, aflição e tremores, problemas oculares de foco, suor excessivo nas mãos, boca seca e a sensação popularmente chamada de “borboletas no estômago”. No caso de uma audição, MECHETTI (2012) afirma que o nervosismo é uma característica comum entre os candidatos. Portanto, segundo ele, saber lidar com esse sentimento também é um critério de avaliação levado em conta pela banca. Abaixo, segue uma relação dos sintomas da ansiedade e algumas possíveis estratégias.

1 - Respiração: A falta de ar e a aceleração no batimento cardíaco podem interferir diretamente na respiração. Esse quesito, que já não é fácil de ser cumprido neste trecho numa situação sem ansiedade, fica ainda mais desafiador. Se referindo à respiração nessa obra de Mendelssohn, BUCK (2003) sugere o treino de notas longas. Considerando a dificuldade ampliada pelo nervosismo, o flautista pode estudar notas longas após praticar alguma pequena sequência de exercícios físicos, como uma série

de agachamentos, por exemplo, a fim de simular o efeito da ansiedade sobre o pulso cardíaco. RODRIGUES (2015) cita um flautista de sua pesquisa que, de fato, estuda após fazer polichinelos, para ajudar a manter o foco no desempenho e a lidar com situações inesperadas. Por fim, a prática de exercícios físicos aeróbios não só contribui para a diminuição geral da ansiedade (ARAÚJO, 2007), como também para o melhor aproveitamento da respiração.

2 - Dispersão: Os sintomas físicos da ansiedade podem gerar uma sensação muito confusa no indivíduo, que pode se sentir desconcentrado. Pode ser positivo manter o foco nos objetivos de desenvolvimento, ou seja, metas para a interpretação (como lembretes de dinâmicas, fraseados, ou sonoridades) ao invés de objetivos de resultado, que seriam relacionados com a decorrência da situação, como ser ou não aprovado, por exemplo. Definir pequenas metas musicais, como, por exemplo, “vou me concentrar em manter um pulso constante”, não só ajudam na concentração, como também diminuem pensamentos negativos, que tendem a vir quando não determinamos um foco (ABLARD & PARKER, 1997 citado por WILSON, 2002; LEHMANN *et al*, 2007).

3 - Visão: Problemas oculares durante a performance podem ser em decorrência dos sintomas físicos da ansiedade (WILSON, 2002). Saber a peça de cor, estudando-a sempre desse modo, deve resolver a situação, evitando, assim, errar a música em função da leitura.

4 - Articulação: Como já mencionado anteriormente, boca seca pode ser um sintoma quando se está nervoso para tocar (WILSON, 2002). Quando estudamos, temos um padrão de salivação e nos acostumamos com ele. Quando a boca seca numa situação de ansiedade, temos uma circunstância estranha e diferente da qual nos acostumamos ao longo do estudo. Portanto, pode ser que seja benéfico incluir situações diversas ao longo do estudo, como tocar com fome ou com sede. BUCK (2003) sugere o fortalecimento da articulação por meio de estudos que trabalhem o ataque duplo.

5 - Ritmo: Como a ansiedade pode afetar a percepção do ritmo e do pulso (LEHMANN *et al*, 2007), faz-se necessário que o estudo englobe diferentes maneiras de absorver essa noção. O uso do metrônomo e do gravador é uma ferramenta essencial para o aprimoramento técnico (RODRIGUES, 2015), onde o músico terá uma melhor percepção de sua execução. BUCK (2003) indica que a noção correta do tempo neste trecho orquestral se dá quando existe a ênfase no primeiro tempo do compasso e uma inflexão de anacruse no terceiro tempo (indo para o compasso seguinte), tudo de forma constante e pulsante, com energia e leveza. Para o aprimoramento da noção do tempo, a autora sugere o seguinte exercício: omitir o segundo tempo do compasso e, mesmo assim, tocar respirando somente nas respirações convencionadas. A autora também propõe um exercício onde o pulso, a articulação e a respiração são trabalhadas ao mesmo tempo. O exercício consiste em tocar variações de escalas e arpejos presentes na própria música, num compasso de 3/8, variando entre ligado e *staccato*. BUCK ainda mescla os dois exercícios citados acima.

4 – Considerações finais

A ansiedade pode afetar a performance de tal modo que podem haver consequências indesejadas para o *performer*. Acontecimentos como reprovações em testes, desempenhos não satisfatórios e desestimuladores são motivos para se atentar para os efeitos da ansiedade sobre a performance. O nervosismo não só tem tratamento, como existem várias alternativas para lidar com esse problema, como psicoterapia, por exemplo. A atividade física e uma linha de pensamento cognitiva são comprovadas aliadas do músico para combater os efeitos negativos da ansiedade. O trecho solo de flauta em *Sonho de Uma Noite de Verão*, de F. Mendelssohn, que é exigido em praticamente todos os testes de orquestra, possui diversos aspectos que representam desafios para o intérprete, a saber, articulação, fraseado, ritmo, sonoridade, respiração, dentre outros. A ansiedade pode atrapalhar cada aspecto de uma maneira diferente, mas é possível prever essas perturbações e se preparar de maneira que elas se tornem mais amenas, através das interferências contidas neste artigo.

Referências

1. ARAÚJO, S. R. C. de; MELLO, M. T. de; LEITE, J. R (2007). Transtornos de Ansiedade e Exercício Físico. In: **Revista Brasileira de Psiquiatria**. Associação Brasileira de Psiquiatria - ABP, v.29, n. 2, p.164-171.
2. BECK, Aaron T.; CLARK, David A.; Maria Cristina Monteiro (Tradução); Elisabeth Meyer (Revisão técnica) (2012). *Terapia Cognitiva Para Transtornos de Ansiedade: Ciência e Prática*. Porto Alegre: Artmed.
3. BAXTRESSER, J (2008). *Orchestral Excerpts for Flute with Piano Accompaniment*. Philadelphia: Theodore Presser.
4. BUCK, E. Y (2003). *The Orchestral Flute Audition: An Examination of Preparation Methods and Techniques*. Rice University, Houston, Texas.
5. GARCIA, Maurício F (2012). *O Eurocentrismo na formação do flautista de orquestra e flauta na música orquestral de Heitor Villa-Lobos: Um Estudo na Realidade Brasileira*. Universidade Federal de Minas Gerais.
6. LEHMANN, Andreas; SLOBODA, John; WOODY, Robert (2007). *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. New York: Oxford Press.
7. MECHETTI, Fábio (2012). Ensaio sobre ensaios. Disponível em: http://www.fabiomechetti.com/Fabio_Mechetti/Essays_Ensaios/Entries/2013/5/23_ENSAIO_SOBRE_ENSAIOS.html. Acesso em 23 outubro2016.
8. RODRIGUES, Juliana Maria Bonfim (2015). *Audições Orquestrais para Flauta no Brasil: Um Estudo Sobre Estratégias de Preparação*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
9. SALMON, Paul G.; MEYER, Robert G (1992). *Notes From the Green Room*. San Francisco: Jossey-Bass.
10. STENCEL, Ellen B.; Lineu Formighieri Soares; e Maria José Carrasqueira de Moraes (2012). Ansiedade na performance musical: aspectos emocionais e técnicos. In: **DOTTORI, Maurício (Ed).** *Anais do 8º Simpósio de Comunicações e Artes Musicais*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, p.37-46.
11. STERNBACH, David J (2008). Stress in the Lives of Music Students. In: *Music Educators Journal*. Vol. 34, nº 3, p.42-48.
12. WILSON, Glenn D.; ROLAND, D. *Performance Anxiety*. In: PARNCUTT, R.; MCPHERSON, G. E. (Org.) (2002). **The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning**. Oxford: Oxford University Press.

Notas sobre os autores.

Felipe Mancz é aluno de Mestrado em performance na UFMG, sob orientação do professor Maurício Freire Garcia. Além de bacharel em flauta transversal pela UNESP, sob orientação de Jean Noel Saghaard, é formado na EMESP no nível avançado, onde estudou com os professores José Ananias Souza Lopes e Marcos Kiehl. Estudou também com Jessica Dalsant e participou ativamente de *masterclasses* com Emmanuel Pahud,

Michel Debost, Keith Underwood e Benoit Fromanger. Na Itália, estudou com Giampaolo Pretto e outros importantes professores do curso *Dentro Il Suono*. Integrou como *spalla* a Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, sob regência de Mônica Giardini. De 2010 a 2014 integrou como bolsista a Orquestra Experimental de Repertório, sob regência de Jamil Maluf e Carlos Moreno, onde ocupou o cargo de monitor do naipe de flautas entre 2014 e 2016. Foi vencedor do concurso Jovens Solistas da Orquestra Experimental de Repertório nas edições de 2013 e 2014, além de ter sido professor do Projeto Guri.

Maurício Freire Garcia, considerado pelo Boston Globe como “um músico especial”, é um dos mais destacados flautistas de sua geração. É Professor Titular da Escola de Música da UFMG, onde foi diretor por dois mandatos. Graduado pela mesma instituição em 1987, é o único flautista a receber o título de doutorado, com honras, no New England Conservatory, EUA. Desde 2003 tem atuado como 1º Flautista Solista convidado da OSESP e mantém uma ativa carreira como solista e camerista. Trabalhou com importantes regentes, solista e compositores como Kurt Mazur, Kristoff Penderecki, EijiOwe, Nelson Freire, Bruno Canino, Sofia Gubaidulina, TheaMusgrave, Ezra Sims e H. J. Koellreuter. Entre seus professores destacam-se James Galway, Paula Robison, Fenwick Smith, Expedito Vianna e Artur Andrés.

Prática deliberada da profundidade e do desvio de fundamental no vibrato da flauta transversal

Deliberate practice of depth and fundamental deviation in the vibrato of the transversal flute

Rodrigo Frade

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
rodrigo_frade@hotmail.com

Maurício Freire Garcia

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
mgarcia@ufmg.br

Resumo: Estudo sobre a profundidade e o desvio de fundamental no vibrato da flauta transversal, abordando suas características físicas, influências no resultado sonoro e práticas pedagógicas. Além disso, serão propostos pequenos exercícios que visam à prática deliberada sobre tais variáveis acústicas.

Palavras-chave: Profundidade e desvio de fundamental no vibrato da flauta; influências no resultado sonoro; práticas pedagógicas das variáveis acústicas do vibrato na flauta; proposta de exercícios para o vibrato.

Abstract: Study on the depth and fundamental deviation of *vibrato* on the transverse flute, addressing its physical characteristics, influences on the resultant sound and on pedagogical practices. In addition, small exercises aiming at the deliberate practice of such variables will be proposed.

Keywords: Depth and fundamental deviation in the vibrato of the flute; influences on resultant sound; pedagogical practices of vibrato acoustic variables on the flute; proposal of exercises for *vibrato*

1 – Introdução

O uso do vibrato na flauta transversal exerce um importante papel na identidade sonora dos flautistas. Segundo DAL SANT (2011), a utilização do vibrato é um dos principais fatores que nos permitem identificar a sonoridade de um determinado flautista, tal qual uma "impressão digital que o diferencia de outros". Através de seus estudos, a autora enumerou oito variáveis acústicas que compõem o vibrato:

- Profundidade;
- Taxa;
- Desvio da frequência fundamental;

- Modulação do envelope espectral;
- Regularidade e forma da onda;
- Modo de ataque e conclusão da nota;
- Ruídos/nuvens "fantasmas";
- Evolução no tempo.

A escolha da profundidade e do desvio de fundamental como objeto de estudo do presente artigo deu-se em razão da grande influência que essas variáveis exercem no resultado sonoro dos flautistas, além da fácil percepção do ouvinte, mesmo este não sendo um estudante do instrumento. Porém, os estudos existentes na literatura deixam em aberto algumas questões sobre esses parâmetros do vibrato, o que nos leva a questionar quais seriam as verdadeiras influências dessas variáveis no resultado sonoro dos flautistas. Assim sendo, o que exatamente essas variáveis modificam no vibrato? Seria possível controlar tais variáveis através de uma prática deliberada? Quais seriam as vantagens em se obter controle sobre esses parâmetros?

O estudo objetivo da profundidade e do desvio de fundamental proposto por este artigo busca responder esses questionamentos e caracteriza-se como uma oportunidade de compreender melhor o fenômeno do vibrato. Além disso, propomos pequenos exercícios para que estudantes do instrumento possam exercer uma prática deliberada sobre essas variáveis. O propósito desses exercícios é a obtenção de um maior controle da execução do instrumento e o aumento do quadro de possibilidades técnicas com relação ao uso do vibrato na flauta transversal.

2 – Profundidade e desvio de fundamental

De maneira geral, os estudos relacionados ao vibrato na flauta transversal se referem à profundidade através do termo amplitude. Segundo WEISBERG (1975), amplitude é a diferença entre o nível de intensidade mínimo e máximo de uma variação contínua na curva da onda do vibrato.

FLETCHER (1974, p.61) explica que o vibrato na flauta, ao contrário dos instrumentos de corda, é preponderantemente de intensidade. Enquanto no violino, por exemplo, o vibrato se caracteriza pelo movimento dos dedos em cima da corda provocando variações de frequência (afinação), na flauta o vibrato se dá por meio de pequenos crescendos e diminuendos (variação de dinâmica).

No entanto, FLETCHER (1974, p.61) acrescenta que a variação de intensidade característica do vibrato na flauta causa como efeito colateral pequenas variações de frequência. GARCIA (2009, p.1-8) explica que todo flautista é treinado – ou pelo menos assim deveria ser – a compensar as tendências de variação de afinação que acontecem com a dinâmica. De modo geral, a afinação da flauta tende a subir quando se aumenta a intensidade e a baixar quando esta é diminuída. Infelizmente, é impossível realizarmos os pequenos ajustes de embocadura/coluna de ar na velocidade do vibrato, que gira, conforme FLETCHER (1975, p.236), em torno de 300 oscilações de intensidade por minuto.

O desvio de fundamental seria a modulação da frequência fundamental (F°) causada por essas pequenas oscilações impossíveis de serem compensadas. Podemos imaginar uma nota com frequência fundamental de 440Hz. Segundo TOFF (1996), com a utilização do vibrato exercida pelo flautista, essa nota pode variar entre as frequências 442Hz (acima da F°) e 438Hz (abaixo da F°).

Em seus estudos, DALSANT (2011, p.35) conseguiu detectar com precisão o desvio da frequência fundamental causado pelo uso do vibrato. Na Figura 1 podemos observar um gráfico da profundidade em função da taxa. A taxa é uma variável acústica também entendida como velocidade. Por meio do gráfico, a autora demonstra que a profundidade do vibrato em análise apresenta uma variação máxima de 0,4% em relação à frequência fundamental da nota executada. A pesquisadora esclarece que o desvio de afinação observado provoca uma interferência no som, mas não muito grande, pois para atingir o desvio equivalente a um semitom, essa variação deveria ser de aproximadamente 6%. O valor representado no gráfico equivale ao desvio do centro da frequência fundamental e não de pico a pico.

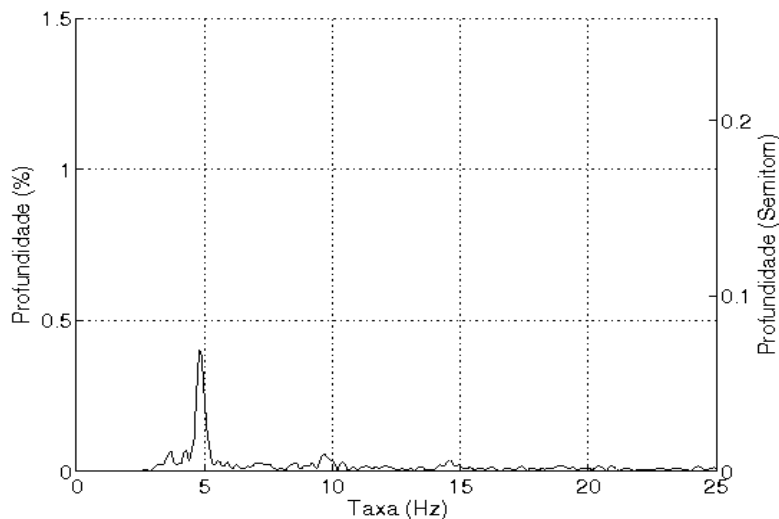


Figura 1: Gráfico profundidade-taxa. Amostra de um flautista tocando a nota si bemol 3.

Outra observação importante sobre as variáveis profundidade e desvio de fundamental se encontra na página da internet intitulada "Vibrato" criada pelo pesquisador e flautista John Wion. Nesta página, o autor selecionou pequenos trechos de gravações de áudio realizadas pelos flautistas mais conceituados do cenário musical internacional e diminuiu em 300% a velocidade de tais trechos. John Wion disponibilizou esses áudios para *download* gratuito. Com isso, podemos observar de maneira prática as interferências sonoras descritas por Fletcher e Dalsant causadas pela amplitude e o desvio de fundamental do vibrato. Analisando os áudios supracitados, nota-se que há uma diferença nítida entre os sons dos flautistas que usam uma amplitude grande para os que usam uma amplitude pequena. Além disso, é interessante notar a diferença de quando o desvio de fundamental é predominantemente para cima (afinação mais alta) ou para baixo (afinação mais baixa).

Segundo WECHSLER (1999, p.25-26), nosso ouvido percebe que a parte superior da onda do vibrato é a parte afinada da nota. Para tocar com vibrato, o flautista deve começar com um desvio abaixo da frequência fundamental para que o pico da onda chegue à afinação correta e o ouvido a perceba como sintonizada. No entanto, WION (2005) explica que às vezes acontece o contrário, alguns flautistas começam com uma

nota afinada como pedal e então vibram acima dessa frequência. O flautista mundialmente reconhecido James Galway usa magistralmente essa técnica. Wion afirma que esse efeito concede brilho ao som e o chama de "*high power*", porém nas mãos de um flautista menos competente o efeito sobre o ouvinte poderá ser de desafinação em vez de brilho.

Assim sendo, ao observarmos as características físicas das variáveis propostas pelo presente capítulo, podemos dizer que a profundidade ou amplitude influencia a frequência fundamental e que ambas interferem no resultado sonoro dos flautistas. No entanto, a falta de domínio sobre tais variáveis podem prejudicar a sonoridade em vez de aperfeiçoá-la. Isso nos leva aos próximos tópicos deste artigo, onde vamos discutir os métodos já criados sobre o controle das variáveis do vibrato na flauta e propor exercícios sobre a profundidade e o desvio de fundamental.

3 – Práticas pedagógicas

Segundo KARA e BULUT (2014), há diferentes abordagens com relação ao ensino do vibrato na flauta. Segundo os autores, alguns pedagogos do instrumento acreditam que o vibrato não deve ser ensinado, pois precisa ser desenvolvido naturalmente através da própria sensibilidade musical do aluno. Moyse, Taffanel e Gaubert são autores de alguns dos principais métodos de flauta do século XX e representam esse primeiro pensamento. O segundo pensamento descrito por Kara e Bulut (2015, p.128) é caracterizado por aqueles que acreditam que o vibrato deve ser ensinado, pois essa ferramenta precisa ser cuidadosamente controlada. GALWAY (1982), em seu livro *Flute*, sustenta essa ideia. Além disso, mesmo quem desenvolveu o vibrato naturalmente pode ser ensinado a aprimorar e controlar essa técnica (Toff, 1996).

Partindo do pensamento que o vibrato é uma técnica que deve ser ensinada visando seu aperfeiçoamento e controle, é importante dizer que neste artigo não vamos entrar em detalhes sobre as práticas pedagógicas com relação à produção do vibrato. Iremos focar apenas nas práticas que visam o controle de algumas de suas variáveis. Isso foi decidido, porque o ensino da produção do vibrato na flauta é um assunto complexo e

que demandaria mais tempo e atenção. Sendo assim, partimos do princípio que os exercícios sugeridos pelo presente estudo são voltados especialmente para os flautistas que já sabem tocar com vibrato, seja este desenvolvido naturalmente ou através de algum método.

De maneira geral, os exercícios de vibrato encontrados nos principais métodos de flauta levam em consideração apenas algumas de suas variáveis acústicas. WILCOCKS (2005) fez um levantamento dos principais autores que publicaram métodos sobre o vibrato na flauta. Em seguida, a autora apresentou vários comentários desses pedagogos com relação às variáveis existentes no vibrato. Baseado nestes comentários, Wilcocks criou uma espécie de guia prático para auxiliar os estudantes no controle de tais variáveis. No entanto, podemos observar que tanto o método criado pela autora como aqueles analisados em seu estudo ressaltam apenas duas variáveis acústicas, a profundidade (amplitude) e a taxa (velocidade).

Segundo SUNDBERG (1995), taxa é a velocidade do vibrato. A Figura 2, retirada do trabalho de DALSANT (2011, p.17), ilustra a medição da taxa que é igual a 1/período por segundo ou 1Hertz. Nos exercícios aqui propostos, não focaremos diretamente nesta variável, pois já existem muitos exercícios relacionados a ela, como aqueles propostos pelos livros de Trevor Wye (*Intonation & Vibrato*), P. L. Graf (*Check up*) e James Galway (*Flute*). No entanto, é impossível desassociar a profundidade da taxa e conseqüentemente do desvio de fundamental, uma vez que essas variáveis dependem umas das outras para existir.

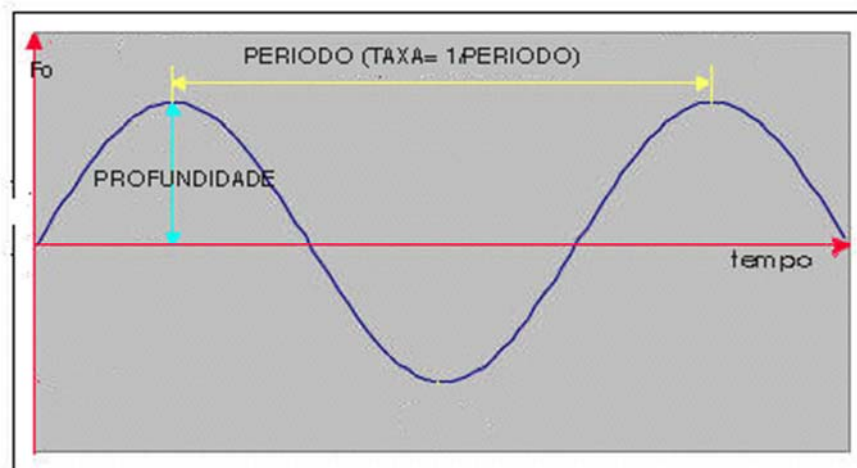


Figura 2: Representação gráfica de período, taxa e profundidade do vibrato.

Sendo assim, o próximo tópico do presente artigo não se trata da criação de exercícios voltados para o controle da profundidade e do desvio de fundamental de maneira isolada. Acreditamos que o aperfeiçoamento dessas duas variáveis irá auxiliar o mecanismo de controle da taxa e do vibrato em geral. Além disso, será uma maneira de contribuir com os exercícios já existentes sobre esse assunto, já que tais exercícios levam em consideração um número muito pequeno de variáveis.

4 – Proposta de exercícios para o vibrato

4.1 – Definição de prática deliberada

Para a criação dos exercícios propostos por este artigo, consideramos o termo prática deliberada utilizado por alguns autores para se referir à prática formal ou estruturada. Segundo SANTIAGO (2006, p.53), muitos pesquisadores têm investigado a eficácia da prática deliberada para a aquisição de um alto nível de performance em diferentes áreas do conhecimento. Segundo ERICSSON, KRAMPE e TESCH-ROMER (1993, p.368), a prática deliberada constitui-se de um conjunto de atividades e estratégias de estudo, cuidadosamente planejadas, que tem como objetivo ajudar o indivíduo a superar as suas fragilidades e melhorar a sua performance.

Nosso objetivo neste capítulo é propor pequenos exercícios para que estudantes do instrumento possam exercer uma prática deliberada sobre a profundidade e o desvio de fundamental, com a intenção de se obter controle e aumentar o quadro de possibilidades técnicas com relação ao uso do vibrato na flauta transversal. Para isso, utilizamos algumas ilustrações didáticas (Figuras 3–7) para nos auxiliar na explicação dos exercícios.

4.2 – Exercício 1: controle da profundidade

O primeiro exercício proposto trata-se do controle da profundidade. Como vimos anteriormente, a profundidade ou amplitude do vibrato caracteriza-se pelo nível de variação da intensidade, ou seja, pequenos crescendos e diminuendos no som. O exercício número 1 compõe-se de cinco passos.

Passo 1: Comece tocando a nota sol, longa, no registro grave da flauta, sem vibrato.

Passo 2: Onda com profundidade pequena – Quase sem interromper o som, execute o ataque das notas com a sílaba "Rá" de forma leve e siga a ordem da Figura 3 respirando no início de cada compasso. O vibrato irá aparecer a partir da quiáltera de cinco, quando será praticamente impossível separar as notas.

Passo 3: Reataque a nota sol, longa, no registro grave da flauta, com o vibrato resultante do passo anterior.

Passo 4: Onda com profundidade grande – execute o ataque das notas com a sílaba "Rá" na forma de *staccato* e siga a ordem da Figura 3 respirando no início de cada compasso. O vibrato irá aparecer a partir da quiáltera de cinco.

Passo 5: Reataque a nota sol, longa, no registro grave da flauta, com o vibrato resultante do passo anterior.



Figura 3: Sequência rítmica com a nota sol para os passos 2 e 4. Semínima = 60 bpm.

Podemos observar que o exercício 1 se assemelha aos exercícios de vibrato existentes nos livros *Flute* (Galway, 1982) e *In-tonation & Vibrato* (Wye, 1997). Porém, a diferença consiste na importância dada aos diferentes tipos de profundidade resultantes dos ataques “Rá” sem língua em *tenuto* e *staccato*. Por exemplo, ao executar o passo 2, o flautista poderá observar que automaticamente o passo 3 terá como resultado um vibrato com profundidade (amplitude) pequena.

Os gráficos da Figura 4 foram retirados do trabalho de WILCOCKS (2006, p.50) e servem para ilustrar as profundidades resultantes dos passos 3 e 5 do exercício 1.

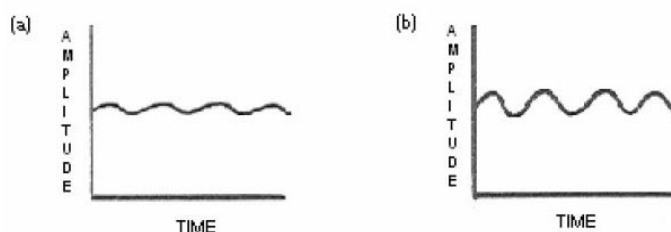


Figura 4: Representação visual do vibrato, ilustrando amplitude pequena e grande.

4.3 – Exercício 2: controle do desvio de fundamental

Como vimos anteriormente, os pequenos crescendos e diminuendos característicos da amplitude do vibrato na flauta causam como efeito secundário pequenas variações na frequência fundamental da nota executada. Sendo assim, o exercício número 2 trata-se do controle do desvio de fundamental. Este exercício compõe-se de nove passos. As Figuras 5, 6 e 7 são usadas para ilustrar a onda do vibrato e seus respectivos desvios de fundamental. Além disso, o flautista precisará de um afinador digital.

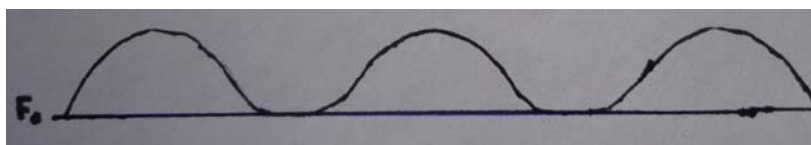


Figura 5: Ilustração da onda do vibrato com desvio de fundamental para cima.

Passo 1: Desvio de fundamental para cima – Coloque o afinador digital tocando a nota sol3 como pedal e em seguida toque a mesma nota na flauta sem vibrato.

Passo 2: Sintonize a afinação da nota tocada com a nota pedal do afinador. O objetivo deste passo é produzir um vibrato lento (semínima = 60 bpm) e de modo que o pico da onda do vibrato desvie ligeiramente a afinação da nota para cima (aproximadamente $\frac{1}{4}$ de tom). Aqui devemos nos recordar que o vibrato na flauta transversal é primariamente de intensidade, o que vale defini-lo como uma sequência de pequenos crescendos e decrescendos. Ao estudarmos o vibrato com desvio de fundamental para cima, partimos da nota lisa (sem vibrato) e iniciamos o vibrato com um crescendo, alterando a afinação da nota para cima em relação à nota pedal tocada pelo afinador.

Passo 3: Aumente a velocidade do vibrato gradualmente com colcheias, tercinas, semicolcheias e quáteras de 5, mantendo o pulso de semínima = 60bpm (como na sequência da Figura 3, mas sem separar as notas). Mantenha o vibrato desviando a afinação para cima mesmo quando atingir a velocidade máxima do exercício.

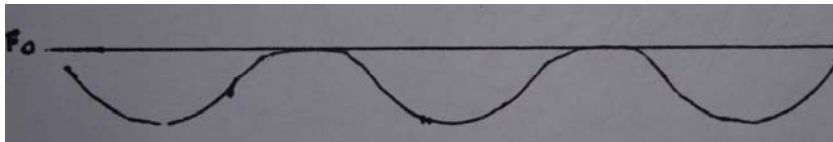


Figura 6: Ilustração da onda do vibrato com desvio de fundamental para baixo.

Passo 4: Desvio de fundamental para baixo – Coloque o afinador digital tocando a nota sol3 como pedal e em seguida toque a mesma nota na flauta sem vibrato.

Passo 5: Depois de sintonizar a afinação da nota tocada com a nota pedal do afinador, desvie ligeiramente a afinação da nota para baixo (aproximadamente $\frac{1}{4}$ de tom) e comece a produzir um vibrato lento (semínima = 60 bpm), de modo que o pico da onda do vibrato atinja a afinação da nota pedal tocada no afinador digital. Neste passo, após começarmos com uma nota lisa (sem vibrato), iniciamos o vibrato com um decrescendo, obtendo-se assim um desvio de afinação para baixo em relação à nota pedal tocada pelo afinador.

Passo 6: Aumente a velocidade do vibrato gradualmente com colcheias, tercinas, semicolcheias e quáteras de 5, mantendo o pulso de semínima = 60 bpm (como na

sequência da Figura 3, mas sem separar as notas). Mantenha o vibrato desviando a afinação para baixo mesmo quando atingir a velocidade máxima do exercício.

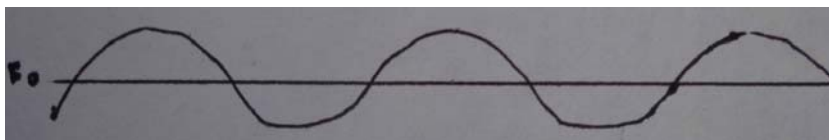


Figura 7: Ilustração da onda do vibrato no centro da frequência fundamental.

Passo 7: Onda no centro da frequência fundamental – Coloque o afinador digital tocando a nota sol3 como pedal e em seguida toque a mesma nota na flauta sem vibrato.

Passo 8: Depois de sintonizar a afinação da nota tocada com a nota pedal do afinador, comece a produzir um vibrato lento (semínima = 60 bpm), de modo que a onda do vibrato desvie minimamente da afinação da nota pedal. Nos passos de 1 a 6, o vibrato foi praticado com desvio de fundamental para cima e para baixo. Agora o flautista pode trabalhar o vibrato com o objetivo de variar a afinação ligeiramente para cima e para baixo, simultaneamente, correspondendo a uma onda de vibrato mais próxima da frequência fundamental da nota pedal.

Passo 9: Aumente a velocidade do vibrato gradualmente com colcheias, tercinas, semicolcheias e quáteras de 5, mantendo o pulso de semínima = 60bpm (como na sequência da Figura 3, mas dessa vez sem separar as notas). Tente manter a afinação sem desviar da frequência fundamental o máximo possível.

Observações:

Os passos 7, 8 e 9 trarão resultados aproximados, pois é muito difícil controlar o desvio de fundamental levemente para cima e para baixo simultaneamente. Como vimos anteriormente, as oscilações de afinação causadas pela amplitude do vibrato são impossíveis de serem compensadas pela embocadura/coluna de ar, pois acontecem em períodos rápidos. Porém, os resultados dos outros passos (1 a 6) são mais eficazes, pois as oscilações de afinação são controladas para serem direcionadas ao invés de compensadas.

Através de nossa experiência de performance podemos dizer que o vibrato predominante no centro da frequência fundamental é muito útil quando estamos tocando em grandes grupos como uma orquestra sinfônica, pois auxilia na afinação e nos ajuda a timbrar com outros instrumentos. Além disso, o vibrato com o desvio de fundamental para cima é muito eficaz quando queremos nos destacar de outros instrumentos, seja num grupo de câmara ou como solista.

Por fim, podemos dizer que o som adquire uma grande gama de cores quando usamos o desvio de fundamental a nosso favor durante a performance de uma obra musical, seja no centro, para cima ou para baixo. Todo som emitido por um instrumento acústico varia sua composição espectral de acordo com a intensidade. Sabe-se que quanto maior a intensidade do som, maior o número de harmônicos superiores presentes. O contrário também é verdadeiro, quanto menor a intensidade do som, menor o número de harmônicos. Portanto, quando o vibrato é produzido desviando-se a fundamental para cima, mais harmônicos são incluídos à nota executada e gera-se um som mais “claro”, com mais “brilho”. Reciprocamente, com o desvio de fundamental para baixo, subtraímos harmônicos, deixando o som mais “escuro”, “sem brilho”.

Sendo assim, incentivamos os flautistas a combinarem os diferentes desvios de fundamental com as diferentes amplitudes do exercício 1 para que possam experimentar e utilizar esses recursos de acordo com suas próprias concepções musicais.

5 – Considerações finais

Através da análise feita pelo presente artigo sobre as características físicas da profundidade e do desvio de fundamental no vibrato, podemos dizer que ambas influenciam o resultado sonoro dos flautistas. A profundidade causa pequenas variações de dinâmica no som e acaba gerando, como efeito colateral, um desvio na frequência fundamental.

No entanto, observamos que a falta de domínio sobre tais variáveis pode prejudicar a sonoridade do flautista ao invés de aperfeiçoá-la. Sendo assim, propusemos pequenos exercícios para que o músico deste instrumento possa exercer uma prática deliberada sobre essas variáveis e usá-las a seu favor durante a performance de uma obra musical.

É importante dizer que há certa dificuldade em ensinar algumas técnicas utilizadas na flauta. Isso se deve ao fato de tais técnicas serem impossíveis de se visualizar. Em um instrumento de corda como o violino, por exemplo, conseguimos visualizar o movimento dos dedos nas cordas fazendo vibrato ou o movimento do arco na mão direita. Na flauta, a produção do vibrato e o movimento da coluna de ar (que seria o correspondente ao arco no violino) acontecem internamente ao corpo do flautista. Sendo assim, por mais que examinemos tais técnicas através de ferramentas tecnológicas, seu ensino e aprendizagem dependem consideravelmente da experimentação, prática diária e autoconhecimento corporal e técnico/musical.

Finalmente, acreditamos que o estudo proposto pelo presente artigo tenha sido mais um passo em direção à compreensão e ensino do vibrato na flauta transversal. Sabemos que o caminho é longo e esperamos que o nosso estudo instigue a curiosidade dos flautistas, tanto no que diz respeito à prática como em pesquisas relacionadas a essa ferramenta interpretativa.

Referências

1. BORÉM, F.; LOPES, L. LAGE, G. M. (2014). Nancy de Bertram Turetzky: Cinesiologia e Prática Deliberada da Técnica Estendida Arco + Pizz. no Contrabaixo. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v.1, n.2, p. 67-83.
2. DALSANT, J. (2011). Avaliação de duas ferramentas para a representação das variáveis acústicas implicadas no vibrato da flauta. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

3. ERICSSON, K; KRAMPE, R.; TESCH-ROMER, C. (1993). The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. **Psychological Review**, 100, n.3, p.363-406.
4. GALWAY, J. (1982). **Flute Yehudi Menuhin Music Guides**. London: Macdonald.
5. GARCIA, M. F. (2009). O vibrato na flauta transversal: em busca de um olhar objetivo. In: IX Encontro da Associação Brasileira de Flautistas, 2009, Uberlândia. **Anais do IX Encontro da Associação Brasileira de Flautistas**. v.único, p.1-8.
6. GRAF, Peter-Lukas (1991). **Check-up: 20 Basic Studies for Flutists**. 2. ed. Mainz: Schott.
7. KARA, Z; BULUT, S. (2015). Approaches and Teaching Methods in Breathing and Vibrato Technique in Flute Education. Turkey: **Procedia - Social and Behavioral Sciences**, 186, p.126-130.
8. MOYSE, Marcel (1921). **Études et Exercices Techniques pour la Flûte**. Paris: Alphonse Leduc.
9. SANTIAGO, P. (2006). A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.13, p.52-62.
10. TAFFANEL, P; GAUBERT, P. (1923). **Méthode Complète de Flûte**. Paris: Alphonse Leduc.
11. TOFF, N. (1996). **The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers**. New York: Oxford University Press.
12. WEISBERG, A. (1975). **The Art of Wind Playing**. New York: Schirmer Books - MacMillan Publishing Company Incorporated.
13. WILCOCKS, G. R. (2006). Improving tone production on the flute with regards to embouchure, lip flexibility, vibrato and tone colour, as seen from a classical music perspective. MMus (Performing Arts) - Department of Music, University of Pretoria.
14. WION, J. Vibrato. Disponível em: <www.johnwion.com/vibrato>. Acesso em: 11 dez. 2016.
15. WYE, T. (1997). **Practice Book for the Flute: Volume 4 - Intonation and Vibrato**. London: Novello.

Nota sobre os autores

Rodrigo Frade é natural de São João del-Rei (MG). Concluiu, no final de 2014, seu Bacharelado em Flauta pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na classe dos professores Artur Andrés e Maurício Freire. Atualmente cursa Mestrado em Performance Musical na mesma instituição.

Maurício Freire possui graduação em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (1987) e doutorado em Doctor of Musical Arts - New England Conservatory (2002). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Performance Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: análise espectrográfica, flauta, acústica e equipamentos de gravação.

***Baião*, para piano, de Octavio Maul: Uma Construção Interpretativa**

"Baião", for solo Piano, by Octavio Maul:
An Interpretative Construction

Evan Megaro

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
evanmegaro@gmail.com

Margarida Maria Borghoff

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
guidaborghoff@hotmail.com

Resumo: O baião é um gênero musical brasileiro que tem suas origens nas danças africanas e indígenas brasileiras. Desenvolveu-se como uma dança popular durante o século XX no Brasil, fornecendo, posteriormente, a base para obras de compositores eruditos nacionais. Este trabalho apresenta uma breve revisão de literatura da popularização do baião por Luiz Gonzaga, considerado o compositor mais importante do gênero. As nossas transcrições de gravações de Gonzaga, *Baião* (1946), *Asa Branca* (1947), *Vem Morena* (1949), *Baião da Garoa* (1952) apresentadas neste artigo destacam os elementos mais típicos desse gênero, tais como os padrões de ritmo, a instrumentação (zabumba, sanfona, triângulo, violão, cavaquinho e agogô) e as características sonoras desse tipo de música, como realizadas pelos artistas nas gravações. Neste trabalho mostramos como esses elementos estão presentes na obra *Baião*, composta em 1963, de Octavio Maul, para piano solo, ilustrados por seções das partituras originais. A comparação entre a obra de piano e as transcrições das gravações de Luiz Gonzaga permite-nos fazer sugestões interpretativas auxiliando os pianistas desejosos de aprofundarem suas opções de interpretação desta peça.

Palavras-chave: baião na música erudita; práticas de performance na música popular brasileira; zabumba; sanfona; triângulo; Octavio Maul.

Abstract: "Baião" is a Brazilian musical genre with origins in African and Brazilian indigenous dances. It was developed as a popular dance in Brazil during the twentieth century, later providing the basis for works by national erudite composers. This article presents a brief review of the literature concerned with the popularization of *baião* by Luiz Gonzaga, who is considered to be the most important composer of the genre. Our transcriptions of Gonzaga's recordings, *Baião* (1946), *Asa Branca* (1947), *Vem Morena* (1949), and *Baião da Garoa* (1952) presented in this article highlight the most typical elements of this genre, such as rhythmic patterns, its instrumentation (zabumba, accordion, triangle, guitar, cavaquinho and agogô) and the sound characteristics of this type of music, as realized by the artists in the recordings. In this work we show how these elements are present in the piece *Baião* (1963), by Octavio Maul, for solo piano, illustrated by sections of the original scores. The correlation between the piano work and the transcriptions of the recordings of Luis Gonzaga allows us to make interpretive suggestions in the text and in the score for pianists who desire to deepen their interpretative options of this piece.

Keywords: baião in classical music; performance practices in Brazilian popular Music; zabumba; accordion; triangle; Octavio Maul.

1 - Introdução

Este artigo é resultado do estudo da obra para piano de Octavio Maul intitulada *Baião*. A pesquisa na internet, por meio da expressão “baião para piano solo”, forneceu uma lista de obras do compositor Octavio Maul, onde uma delas intitulava-se *Baião*. O site consultado foi: www.geocities.jp/latinamericapiano/emaui/emauiintro.html. Essa obra foi escolhida em função do seu título e os desenhos rítmicos e melódicos observados na partitura, por assemelharem-se aos elementos destacados nas obras de Luiz Gonzaga. Neste estudo foi realizada não somente a identificação dos elementos típicos do gênero baião, mas também sua correlação com a obra de Maul, com o intuito de fornecer subsídios para a performance desta composição.

Luiz Gonzaga (1912-1989), músico pernambucano que ficaria posteriormente conhecido como “Rei do Baião”, popularizou o gênero baião com o lançamento e grande sucesso das músicas *Baião* (1946) e *Asa Branca* (1947) em parceria com Humberto Teixeira, sobretudo por meio da divulgação pelo rádio, então um dos mais importantes meios de comunicação no Brasil, que alcançava praticamente todo o país (FERRETTI, 1988; GIFFONI, 1964). Os instrumentos utilizados nas apresentações do baião são o zabumba, o triângulo e a sanfona. Entretanto, o violão, o cavaquinho e outros instrumentos de percussão tal como o agogô, também podem ser usados. O padrão rítmico principal consiste na sequência de uma colcheia pontuada e uma semicolcheia e é, normalmente, tocado pelo zabumba, violão e/ou pela sanfona. O pulso é mantido pelo triângulo, a harmonia é tocada pela sanfona ou pelo violão ou cavaquinho, e a melodia é cantada ou tocada pela sanfona ou por um instrumento de sopro. Encontramos essas características do baião nas gravações de Luiz Gonzaga.

Durante a segunda metade do século XX, compositores eruditos brasileiros utilizaram as características do baião em várias de suas obras para piano. Sérgio Vasconcellos Corrêa, Osvaldo Lacerda e Octavio Maul denominaram algumas de suas obras para piano como *Baião*. O estudo dos elementos do baião presente em obras do repertório erudito brasileiro tem sido pouco explorado em artigos, dissertações de mestrado e em teses de doutorado.

Baião é uma obra composta em 1963 por Octavio Maul e gravada somente uma vez pela pianista carioca Miriam Ramos. Este trabalho poderá auxiliar os intérpretes que se interessarem na execução e interpretação da obra *Baião* de O. Maul ou de outras obras desse mesmo estilo musical.

Os principais objetivos deste trabalho são: destacar a importância de Luiz Gonzaga na disseminação do baião e as características rítmicas deste gênero musical nas suas gravações; identificar tais características deste gênero na obra *Baião* de Octavio Maul, para piano solo; fornecer subsídios ou sugestões de interpretação a uma execução adequada da obra do Maul no piano. A internet possibilitou a pesquisa de gravações de Luiz Gonzaga desde 1946. Inicialmente foram ouvidas as gravações que exibiam a palavra “baião” no título, tal como, *Baião da Garoa*, no site www.youtube.com. Nessas gravações, foi observada a utilização do zabumba, do triângulo, da sanfona, violão, cavaquinho e agogô com o objetivo de identificar os padrões rítmicos, melódicos e harmônicos. De posse desses padrões, a busca por outras gravações foi aprofundada, não a limitando, apenas, à palavra “baião” no título das canções, já que, nem sempre, esse termo está presente nelas, como é o caso de *Vem Morena*. Os padrões rítmicos, melódicos e harmônicos dos instrumentos nessas novas gravações foram, igualmente, identificados e estudados. Devido à grande quantidade de gravações de obras no estilo baião por Luiz Gonzaga, tornou-se necessário limitar o seu número para este trabalho. Foram selecionadas quatro gravações para serem utilizadas neste estudo, a saber: *Baião* (1946), *Asa Branca* (1947), *Vem Morena* (1949) e *Baião da Garoa* (1952).

2 - Luiz Gonzaga

RAYMUNDO (1999, p.2) afirma a repercussão da disseminação e popularização do gênero baião por Luiz Gonzaga: “O poeta, cantor e compositor Luiz Gonzaga foi quem difundiu o gênero nacionalmente”. Luiz Gonzaga também conseguiu facilitar o acesso do baião pelo público através do seu ritmo dançante, refrões cativantes e histórias populares e folclóricas contidas nas letras. (RAYMUNDO, 1999, p.2) Por meio de suas gravações podemos identificar principalmente, o uso do zabumba, do triângulo e da sanfona. Com isso, é possível

MEGARO, Evan Alexander; BORGHOFF, Margarida M. (2017). *Baião*, para piano, de Octavio Maul: Uma Construção Interpretativa. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra. **Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.267-285.

compreender o papel de cada instrumento e as nuances do gênero baião em sua forma mais pura. O baião foi levado, para todas as regiões brasileiras, durante o século XX chegando até à Europa e aos Estados Unidos. MARIA FERRETTI (1988, p.45) afirma que:

A música nordestina passou a constituir um gênero da MPB, quando Luis Gonzaga e Humberto Teixeira, parceiro de Luiz Gonzaga, lançaram, na comunicação de massa do Rio de Janeiro, o *Baião* de 1946, a primeira música a ser registrada naquele ritmo.

SULAMITA VIEIRA (2000, p.45) também confirma a importância dessa disseminação para o Brasil: “O gênero chegou ao estatuto de símbolo da nacionalidade brasileira”. Na década de 1950, o baião virara o gênero da moda. Luiz Gonzaga e seus parceiros, como Humberto Teixeira e Zé Dantas, passaram a dominar a MPB na década de 1950: “Nos anos 50, nas boates paulistanas, tocava-se à proporção de 10 baiões para qualquer outro gênero musical” (GIFFONI, 1964, p.66). Segundo FERRETTI (1988, p.55), o rádio foi, de fato, o meio de comunicação que possibilitou a popularização do gênero, projetando os artistas do campo musical a uma maior visibilidade: “Para a música nordestina, o disco e o rádio desempenharam papel decisivo”. LEONARDO RUGERO PERES (2011, p.140) afirma em sua tese:

Luiz Gonzaga, por exemplo, ao formatar o gênero baião ao contexto radiofônico de sua época, também foi levado às escolhas: repertórios, instrumentos musicais, indumentária, envolvendo o mundo do baião em uma roupagem que representa uma complexa interseção de objetivos e interesses culturais.

3- Elementos do baião transcritos das gravações do Luiz Gonzaga

Compositor brasileiro César Guerra-Peixe considera o tempo do baião como “vivo e apressado” (GUERRA-PEIXE, 1954, citado por <http://www.guerrapeixe.com/>). Identificamos nas nossas transcrições pulsos de semínima entre 94 e 126 no metrônomo.

Muitas vezes os baiões são estruturados na forma de rondó¹, ou outras formas simples. (RAYMUNDO: 1999, p.2).

3.1 - Triângulo

De acordo com a definição encontrada na Enciclopédia da Música Brasileira (MARCONDES, 1977, p.761), o triângulo é um instrumento de percussão introduzido no Brasil pelos portugueses. Aparece no acompanhamento dos gêneros de música nordestina, principalmente o “baiano” ou baião. Consiste numa haste de ferro recurvada em forma de triângulo que é percutida com um ferrinho (ou vareta) de metal. (MARCONDES 1977, p.761) Uma das mãos, enquanto a outra segura o instrumento abre e fecha o som, para abafar alguns golpes e criar, dessa forma, um padrão rítmico no qual o pulso é marcado. Devido ao seu timbre característico e registro agudo o triângulo foi facilmente reconhecido nas gravações de Luíz Gonzaga. Concluímos pelas nossas transcrições que padrões de semicolcheias seguidas ocupam inteiramente os compassos pelo triângulo, sendo as primeiras duas semicolcheias do tempo percutidas com o som abafado, a terceira, com o som aberto e a quarta, abafado de novo. A gravação da música de Luiz Gonzaga, *Asa Branca* (1947), confirma esse padrão do triângulo. (Figura 1).

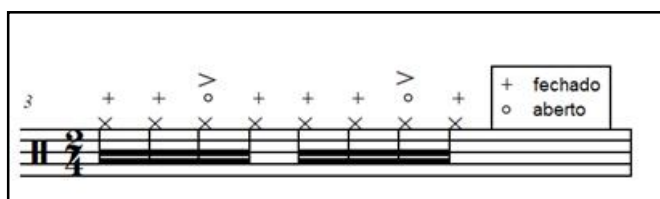


Figura 1: *Asa Branca*, c.3, padrão rítmico do triângulo.

3.2 - Zabumba

Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira (MARCONDES, 1977, p.819), o zabumba é um “grande tambor encontrado no acompanhamento de gêneros de música nordestina, como

¹A forma rondó apresenta uma seção repetida (refrão) intercalada por demais seções diferentes, ex. AB AC AD, etc.

“baiano” ou baião. De acordo com Mário de Andrade (citado por DOS SANTOS, 1988, p.7), o zabumba pode ser definido como:

Instrumento de percussão; tambor grande com duas membranas, percutidas na posição vertical, com duas baquetas; o mesmo que zabumba e bombo.

Quando percutido, o zabumba é capaz de produzir sons tanto graves quanto agudos. Porém, como ouvimos nas gravações de Luiz Gonzaga, são os graves que produzem os acentos do pulso que caracterizam o estilo e definem a métrica da música: tocados na cabeça do primeiro tempo e na quarta semicolcheia do primeiro tempo. A descrição do padrão rítmico do zabumba apresentada por SONIA RAYMUNDO (1999, p.6) é citada a seguir:

Quando uma determinada melodia apresenta uma estrutura rítmica ou melódica formada por um agrupamento que possa ser facilmente identificado ou padronizado (como é o caso do padrão rítmico do baião), é comum que tal agrupamento seja enfatizado na execução pela articulação. Não há dúvida de que o primeiro tempo deva ser acentuado (a colcheia pontuada e a síncope).

Esse motivo no binário pode ser ouvido nos c.9-12 em *Asa Branca* (Figura 2).

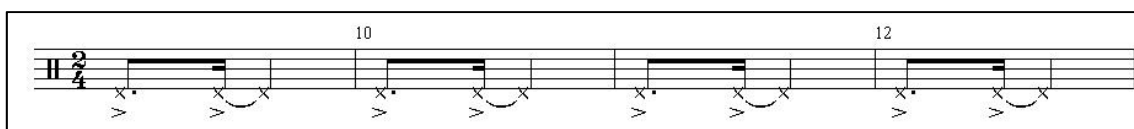


Figura 2: *Asa Branca*, c.9-12, padrão rítmico do zabumba.

Com compasso binário e subdivisão de oito semicolcheias, esse motivo rítmico do zabumba oferece outras variações (RAYMUNDO, 1999, p.4). Na *Asa Branca*, ouvimos uma dessas variações (Figura 3).

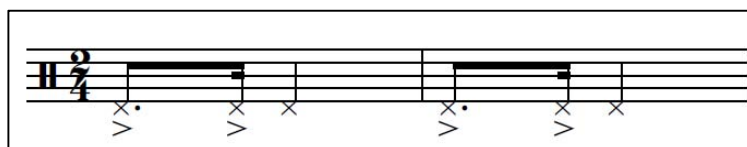


Figura 3: *Asa Branca*, c.1 e 2, variação do padrão rítmico do zabumba.

Baião (1946), de Luiz Gonzaga, contém quatro outras variações pelo zabumba, sempre mantendo esses acentos na cabeça do compasso e na quarta semicolcheia do primeiro tempo. (Figuras 4 e 5).

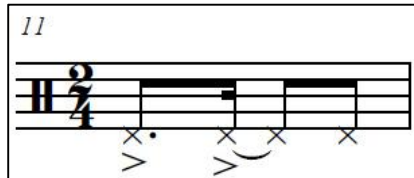


Figura 4: *Baião*, de Luiz Gonzaga c.5, padrão rítmico do zabumba.

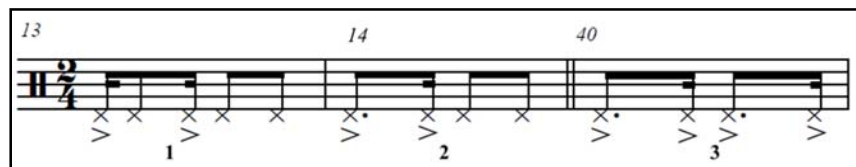


Figura 5: *Baião*, de Luiz Gonzaga c.13, 14 e 40, três variações do padrão rítmico do zabumba.

3.3 - Violão

Em *Baião da Garoa* (1952), de Luiz Gonzaga (Figura 6) o violão define a harmonia, executando o padrão típico do zabumba: colcheia pontuada na cabeça seguida pela semicolcheia, seguida por uma colcheia.

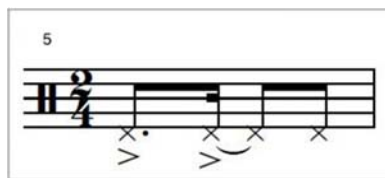


Figura 6: *Baião da Garoa*, c.11, padrão rítmico do violão.

3.4 - Sanfona

Pelas nossas transcrições dos “baiões” de Luíz Gonzaga, foi possível discernir que a sanfona é um instrumento cuja presença é praticamente constante na execução do gênero. É tocada com as duas mãos ao mesmo tempo, enquanto movimentam o fole que produz o ar necessário para gerar o som. A mão direita utiliza um teclado nos moldes do piano e os dedos da mão esquerda pressionam botões organizados em fileiras, também chamados baixos, que produzem os acordes.

Nos c.5-8 de *Baião* (Luíz Gonzaga), a sanfona executa quatro padrões diferentes, característicos do gênero baião, como podem ser observados na Figura 7. Vale ressaltar que o *ostinato* é um recurso composicional observado em alguns baiões. Nas gravações de Luiz Gonzaga o *ostinato* pode ser ouvido na sanfona ao acompanhar a voz. Observa-se nos c.17-24 da gravação de *Baião* de Luiz Gonzaga o uso de *ostinato* da sanfona inferior, onde a frase melódica de dois compassos é repetida (Figura 8).



Figura 7: Baião de Luiz Gonzaga c.5-8, variações no padrão rítmico da sanfona.



Figura 8: *Baião*, de Luiz Gonzaga c.17-24, uso de *ostinato* na sanfona inferior.

3.5 - Cavaquinho

Em *Vem Morena* (1949), de Luiz Gonzaga, o cavaquinho executa um padrão em todas as semicolcheias do , acentuando as terceiras semicolcheias de cada grupo. (Figura 9).

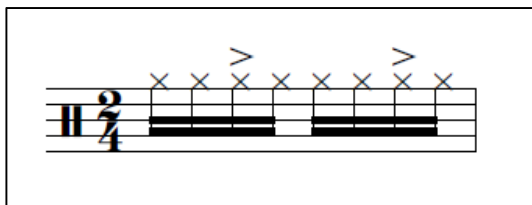


Figura 9: *Vem Morena*, c.1, padrão rítmico do cavaquinho.

3.6 - Agogô

O agogô pode ser empregado para reforçar o contratempo do compasso sendo utilizado dessa maneira na obra *Baião da Garoa*. Neste exemplo, as três campânulas são percutidas na ordem do mais grave para o mais agudo e vice versa, criando um padrão que abrange dois compassos (Figura 10).

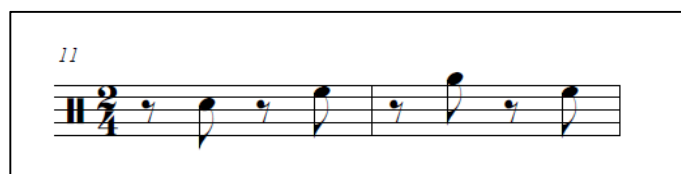


Figura 10: *Baião da Garoa*, c.11-12, padrão rítmico do agogô.

4 - *Baião* de Octavio Maul (1963)

O compositor Octavio Maul (1901-1974) compôs várias obras para piano solo, muitas delas influenciadas pela música popular brasileira. A obra *Baião*, composta em 1963, não é simplesmente uma transcrição fiel do gênero. Os elementos do gênero são inseridos na composição sem que, no entanto, caracterizem a peça como um baião tradicional. Esta obra

é construída em 4 seções consideradas como ABC, A e coda. O andamento do *Baião* (Octavio Maul) é mais lento do que os dos “baiões” tradicionais, chegando a ser pela indicação do compositor, 84, para a semínima, mas isso em compasso binário, como nos “baiões” de Luiz Gonzaga . (Figura 11).

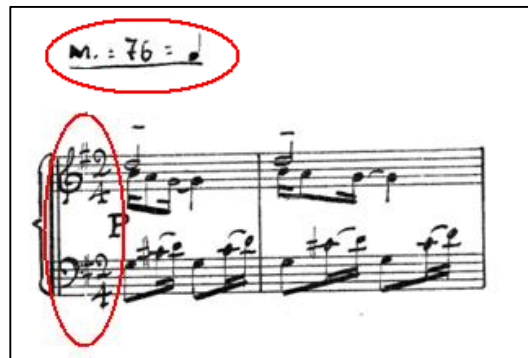


Figura 11: *Baião*, de Octavio Maul, fórmula de e indicação metronômica.

4.1 - Triângulo

No *Baião* de Octavio Maul, podemos imaginar no desenho rítmico de semicolcheias no pentagrama superior (Figura 12), o som do triângulo (Figura 13), o qual é repetido mais cinco vezes ao longo da obra, nos c.44-45, 48-49, 51-52, 54-55 e 57-58.



Figura 12: *Baião*, de Octavio Maul, c.40-41, imitação do triângulo.

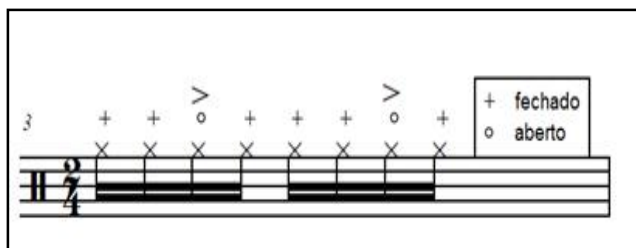


Figura 13: *Asa Branca*, c.3, padrão rítmico do triângulo

A representação do triângulo do *Baião* de Maul é identificada através dos seguintes critérios: fluxo constante de semi colcheias, execução no registro agudo do piano e as marcações de staccato. Embora a passagem não siga a acentuação exata do triângulo, como pode ser observado no exemplo ilustrado na Figura 13, é possível sugerir a acentuação das notas Ré⁵ (Figura 12). Essa mudança no registro das notas citadas poderia representar as variações de timbre obtidas pelo toque da vareta no triângulo. Para gerar este efeito do timbre do triângulo, recomendamos um toque leve, sem peso excessivo, nas teclas do piano e uma execução ritmicamente precisa.

4.2 - Zabumba

A imagem dos desenhos rítmicos, típicos do zabumba do gênero baião, encontrada nas gravações de Luiz Gonzaga podem ser observadas nesta obra de Octavio Maul. A primeira manifestação do zabumba pode ser observada na voz superior no c.5 (Figura 14), que se assemelha à Figura 15[i], no c.10 (Figura 14) que se assemelha à Figura 15 [ii] e no c.13, (Figura 14), que se assemelha à Figura 15 [iii] onde aparecem três variações do padrão do zabumba.

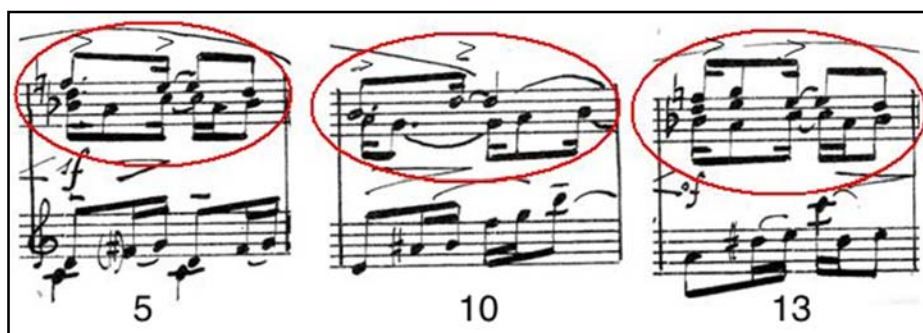


Figura 14: *Baião*, de Octavio Maul, c.5, 10 e 13, imitando o zabumba

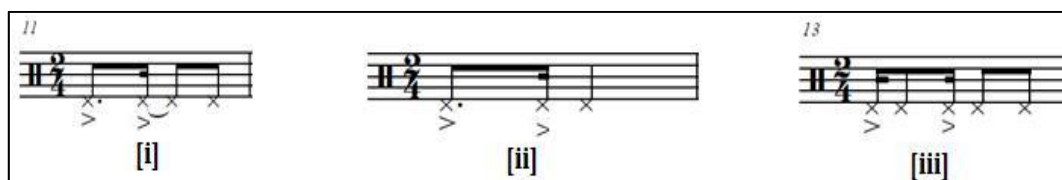


Figura 15: [i] *Baião* (Luiz Gonzaga) c.5, padrão rítmico do zabumba; [ii] *Asa Branca*, c.1, padrão rítmico do zabumba [iii] *Baião* (Luiz Gonzaga), c.13, padrão rítmico do zabumba.

A segunda manifestação do padrão rítmico do zabumba pode ser notada na linha melódica do pentagrama do meio do *Baião* (Octavio Maul) nos c.60-62 (Figura 16), segundo o modelo de *Baião* (Luiz Gonzaga). (Figura 17).



Figura 16: *Baião* de Octavio Maul, c.60-62, linha melódica no pentagrama do meio.

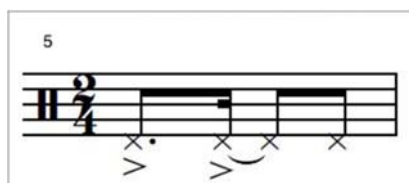


Figura 17: *Baião*, de Luiz Gonzaga, c.5 padrão rítmico do zabumba

Na Figura 16 acreditamos que Maul colocou as marcações de *tenuto* sobre todas as três notas no agrupamento de modo que eles sejam destacadas. Sugerimos o mesmo, com a cabeça e quarta semi colcheia do primeiro tempo sendo mais acentuadas (segundo os exemplos em Figuras 15i e 17) para poder transmitir o caráter do zabumba e do gênero baião.

4.3 - Violão

A imagem do padrão rítmico do violão aparece no acompanhamento (pentagrama inferior) no c.26, (Figura 18) onde o desenho rítmico da mão esquerda é formado por oito semicolcheias. Porém, o que faz com que a imagem do violão seja evidente são as marcações de *tenuto* em cima da primeira, quinta e sétima semicolcheias (Figura 18). Essas mesmas semicolcheias, ainda, nos lembram o desenho rítmico do violão, em *Baião da Garoa*. (Figura

19). Na Figura 18 acreditamos que Maul colocou as marcações de *tenuto* sobre todas as três notas no agrupamento de modo que eles sejam destacadas. Sugerimos o mesmo, com a cabeça e quarta semi colcheia do primeiro tempo sendo mais acentuadas (segundo o exemplo na Figura 19) para poder transmitir o caráter do violão e do gênero baião.

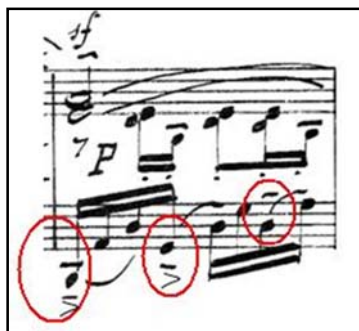


Figura 18: *Baião*, de Octavio Maul, c.26, imitação do violão.

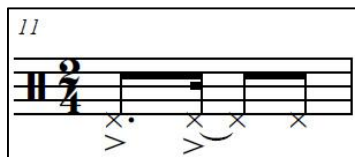


Figura 19: *Baião da Garoa*, c.11, desenho rítmico do violão.

4.4 - Sanfona

No *Baião* do Maul, destaca-se uma linha melódica simples na voz intermediária que apoia a linha melódica da voz superior e funciona como um *ostinato* (Figura 20), da mesma forma que *ostinato* foi realçado pela sanfona nos c.17-19 da música *Baião* de Luiz Gonzaga. (Figura 21).



Figura 20: *Baião*, de Octavio Maul, c.1-5, *ostinato* na voz inferior do pentagrama superior.

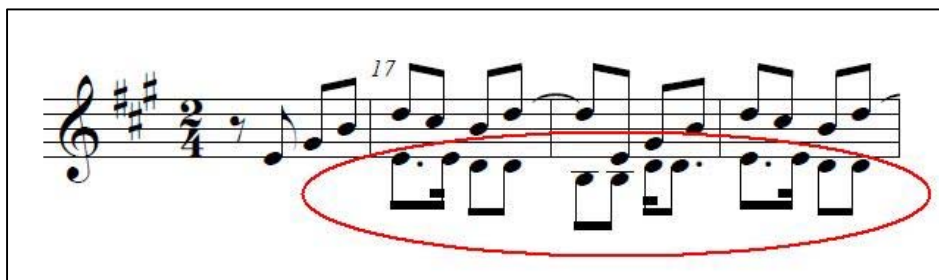


Figura 21: *Baião*, de Luiz Gonzaga, c.17-19, *ostinato* na sanfona inferior.

O presente trabalho sugere ao intérprete que considere o papel da sanfona no gênero baião na hora de interpretar a obra do Octavio Maul e toque a voz intermediária apoiando a melodia por cima dela, sem sobressai-la.

4.5 - Cavaquinho, Agogô e Sanfona

No *Baião* de Octavio Maul, observa-se que a nota Dó# nos contratempos do compasso (Figura 22) pode ser acentuada como se fosse a terceira semicólcheia do desenho rítmico do cavaquinho

de *Vem Morena* de Luiz Gonzaga, (Figura 23), ou como se fosse o contratempo do no desenho rítmico tanto do agogô de *Baião da Garoa* (Figura 24) quanto da sanfona de *Baião* (Luiz Gonzaga) (Figura 25).



Figura 22: *Baião*, de Octavio Maul, c.1-4, pentagrama inferior com acento.

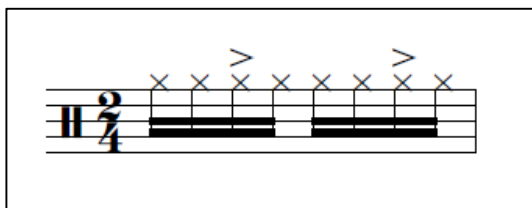


Figura 23: *Vem Morena*, c.1, acompanhamento do cavaquinho.



Figura 24: *Baião da Garoa*, c.11-12, padrão rítmico do agogô.

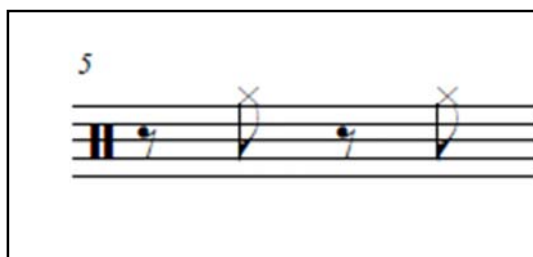


Figura 25: *Baião*, de Luiz Gonzaga, c.5, padrão rítmico da sanfona.

5 - Considerações Finais

O presente trabalho pretendeu apresentar um breve histórico sobre a trajetória da popularização do gênero baião pelo músico e compositor Luiz Gonzaga, bem como sua manifestação e presença na obra *Baião*, composta em 1963 por Octavio Maul para piano solo. A compreensão da difusão do gênero baião por Luiz Gonzaga permitiu-nos identificar sua presença e influência na música popular e erudita brasileira. Este método de análise poderá ser aplicado também em pesquisas envolvendo outras danças folclóricas e/ou outros gêneros musicais e a sua influência no cenário musical brasileiro erudito. As raízes culturais

do povo brasileiro são expressas nas mais diversas formas de arte, e cabe a nós pesquisadores, valorizar suas manifestações e investigar suas causas e inspirações.

De acordo com a análise dos elementos musicais que caracterizam o gênero baião por meio das gravações de Luiz Gonzaga, foi possível definir os padrões rítmicos acentuados provenientes dos seguintes elementos: zabumba, o pulso firme fornecido pelo triângulo, o apoio rítmico e melódico da sanfona, o apoio adicional rítmico do cavaquinho e do agogô. As gravações disponíveis de Luiz Gonzaga foram transcritas e analisadas individualmente, permitindo que aquelas que mais exemplificavam os elementos do baião fossem selecionadas. A escuta das gravações foi essencial para a percepção de todos os elementos pesquisados acima mencionados. Não houve necessidade de se transcrever um número maior de músicas de Luis Gonzaga, pois os elementos mais relevantes já tinham sido encontrados.

O resultado obtido em nossa pesquisa dos elementos que fazem parte do baião auxiliou a interpretação da obra *Baião* do Octavio Maul. A partir desta análise foi possível compreender a maneira como este compositor representou cada um desses elementos característicos do gênero baião na sua composição. O entendimento dos elementos fundamentais do baião e a análise dessa obra de Octavio Maul fornecem não somente sugestões de interpretação para os interessados no gênero, ou na obra do Maul, como também abre novas perspectivas para futuras investigações no campo da interrelação entre a música popular e a erudita.

Referências de Texto

1. DE ANDRADE, Mario (1989). **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
2. DOS SANTOS, Eder O. Rocha (1988). **Zabumba Moderno v.I**. Pernambuco: Funcultura.
3. FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha (1983). **Na Batida do Baião do Forró**, 1983. 191 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
4. FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha (1988). **Baião dos Dois**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco.

MEGARO, Evan Alexander; BORGHOFF, Margarida M. (2017). *Baião*, para piano, de Octavio Maul: Uma Construção Interpretativa. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra. **Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.267-285.

5. GIFFONI, Maria Amalia Correa (1964). **Danças Folclóricas Brasileiras**. São Paulo: Melhoramentos.
6. GUERRA-PEIXE, Cesar (1954). **Variações sobre o Baião**. *O Tempo*, São Paulo, 15 Ago. 1954. Disponível em: <<http://www.guerrapeixe.com/>> Acesso em: Nov. 2016
7. MARCONDES, Marcos Antônio (1977). **Enciclopédia da Música Brasileira: erudita folclórica popular**. São Paulo, Art. Ed.
8. PERES, Leonardo Rugero (2011). **Com Respeito aos Oito Baixos**. 240 f. Dissertação. (Mestrado em Música) Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.
9. RAYMUNDO, Sônia Marta Rodrigues (1999). **A Influência do Baião no Repertório Brasileiro Erudito para Contrabaixo**. 9 p. Artigo. (ANPPOM) Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAIN EIS/RAYMUNDO.PDF Acesso em: Nov. 2016.
10. VIEIRA, Sulamita (2000). **O Sertão em Movimento**. São Paulo: Annablume editora.

Referência de Audio

1. ALVES, Breno. **Luiz Gonzaga - Asa Branca (Rei do Baião)**. Video (2min55s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cWijL0_yj9c>. Postado em 26 Out. 2009. Acesso em: Nov. 2016.
2. LUIZGONZAGAOFICIAL. **Luiz Gonzaga - - Baião - Oficial**. Video (2min46s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mwFGvGMxotc>>. Postado em 28 Jan. 2009. Acesso em: Nov. 2016.
3. MENDONÇA, Rodrigo Castro de. **Baião da Garoa - Luiz Gonzaga (1952)**. Video (2min54s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5KARC1iRwBQ>>. Postado em 19 Jan. 2016) Acesso em: Nov. 2016.
4. MOREIRA, Edmar. **04 VEM MORENA Luiz Gonzaga 50 anos de chão disco 1**. Video (2min48s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cj8GRIJgQl8>>. Postado em 08 Set. 2013. Acesso em: Nov. 2016.

Referências de Partituras

1. MAUL, Octavio. (1963) **Baião**. Manuscrito. Rio de Janeiro: Biblioteca Alberto Nepumuceno, Escola de Música Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Notas sobre os autores

Evan Alexander Megaro, pianista é formado em Estudos de Jazz pela Universidade Estadual da Cidade de Jersey em Nova Jersey, EUA e durante o seu curso completou um semestre de intercâmbio na escola de música pela Universidade de Kingston em Londres, Inglaterra no ano de 2001. Veio para o Brasil no ano de 2010, iniciando o curso de pós-graduação em Música (Mestrado) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro no ano de 2010 sob a orientação de Dra. Miriam Grosman. Concluiu sua dissertação no ano de 2013, obtendo o título de mestre em Práticas Interpretativas. Atualmente está cursando o Doutorado em Performance na Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte) sob a orientação de Dra. Margarida Maria Borghoff.

Margarida M. Borghoff é Professora Associada III na Escola de Música da UFMG. Atua nos cursos de Graduação e Pós-graduação nas áreas de Piano e Música de Câmara. Seus estudos de pós-graduação foram realizados na Alemanha em Freiburg.i.B. (1975) e Karlsruhe (2005), com foco em Música de Câmara e Liedgestaltung. Coordena o grupo de Pesquisa Resgate da Canção Brasileira sediado na EMUFMG. Atualmente exerce a função de Diretora do Conservatório UFMG, sendo responsável por sua programação cultural.

Quebra-Pedra de Tom Jobim: Análise comparativa de duas versões

Stone Flower by Tom Jobim: Comparative analysis between two versions

Luciano Soares Virgílio

Universidade Federal de Minas Gerais.

musica.luciano@gmail.com

Clifford Hill Korman

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

clifford.korman@unirio.br

Resumo: Apresentamos a seguir um recorte em nossa pesquisa de mestrado que trata da produção musical, na década de 1980, do guitarrista argentino naturalizado brasileiro, Victor Biglione no estilo musical mais conhecido no exterior como *Brazilian Jazz*. Este gênero de música instrumental brasileira é permeado por uma estética que se assemelha ao *jazz* norte americano, porém busca também uma relação com os padrões de brasilidade. Na análise pretendemos observar o diálogo da versão de Biglione, com a de Jobim, compositor da música, e de ambos com a estética eclética da música brasileira. Visamos destacar semelhanças e diferenças entre as escolhas estéticas das versões, buscando um entendimento do estilo, para extrair elementos que auxiliem na elaboração da nossa performance para o tema.

Palavras-chave: Análise comparativa; *Jazz* Brasileiro; Tom Jobim; Victor Biglione; *Quebra-Pedra*.

Abstract: This article is a part of our Masters research that concerns the musical production of the Argentinean-born and Brazilian-naturalized guitarist Victor Biglione in the 1980s in the musical style often defined as Brazilian jazz. This genre of Brazilian instrumental music is permeated by an aesthetic that exhibits similarities to American jazz, but also seeks a relationship with *brasilidade's* standards. Our goal in the analysis is to observe Biglione's performance in dialogue with Jobim's, and with the eclectic aesthetics of Brazilian music. We will highlight similarities and differences between the esthetic choices reflected in the two arrangements, and seek an understanding of the style in order to extract elements for the creation of our version of the theme.

Keywords: Comparative Analysis; *Brazilian jazz*; Tom Jobim; Victor Biglione; *Stone Flower*.

1 - Introdução

“O ecletismo musical na escolha do repertório é um fator visível na discografia dos principais guitarristas brasileiros e por isso essa riqueza musical merece um exame mais aprofundado” (MIRANDA NETO, 2005, p.1075). Para Visconti, “a construção Guitarra Brasileira é alicerçada por uma fusão híbrida onde se articulam elementos da música popular urbana brasileira (choro, samba e frevo), manifestações musicais

regionais e jazz" (VISCONTI, 2005). Em nossa pesquisa de mestrado, visando dar continuidade a ideia proposta por Miranda Neto de traçar um perfil estilístico da guitarra elétrica no Brasil, analisaremos uma parte da obra de Victor Biglione, guitarrista argentino naturalizado brasileiro, que segundo AMARAL (2014) é "o músico estrangeiro com a maior contribuição em gravações e shows na MPB", buscando elementos que destaquem a sua contribuição para o uso da guitarra no jazz brasileiro.

Biglione, além de suas músicas autorais, gravou em seus álbuns instrumentais temas de outros compositores, criando versões adaptadas ao seu instrumento. Para analisar e entender estas versões, devemos ressaltar que a fidelidade à partitura não é uma condição implícita na música popular. Segundo HARNONCOURT (1982 apud UNES, 1998, p.36) existe uma diferença entre a notação musical e a notação técnica: a notação musical é o que chamamos de partitura guia (*lead sheet*), que teria semelhanças com as notações do século XVIII, nas quais os compositores não se preocupavam em registrar todas suas intenções, pois supunham que o intérprete saberia o que fazer, "as notas grafadas eram um mero guia (...)" que trariam informações básicas para a realização da obra. Já a notação técnica seria aquela em que:

(...) se dá especial atenção aos mecanismos necessários para que sejam obtidos determinados efeitos acústicos, musicais. De fato, salta aos olhos a profusão de simbologia e indicações utilizadas por compositores nossos contemporâneos, através dos quais tentam como que situar o intérprete numa determinada atmosfera estética.
(HARNONCOURT, 1982)

Por conta da liberdade interpretativa na música popular, o uso dos termos "versão" e "releitura" é frequente no jargão dos músicos populares ao se referirem à performance das obras de outros compositores. Podemos entender esta releitura "como um processo inerente e recorrente ao fazer musical, sobretudo de intérpretes da música popular" (COSTA DA SILVA, 2016, p.8). A criação de versões passa por um

processo mimético, e esta mimese não é uma simples cópia, é um processo em que a voz do outro auxilia na criação de uma nova voz.

Seguindo as ideias de TAGG (2006) sobre a análise na música popular, iremos fazer no presente trabalho, uma análise comparativa entre duas versões da música *Stone Flower* (*Quebra-Pedra*¹), a do compositor da música, Tom Jobim no álbum *Stone Flower* de 1970 e a de Victor Biglione no álbum *Quebra-Pedra* de 1989. A análise apresentada é um pequeno recorte onde pretendemos observar as relações e influências da performance de Biglione, com a de Jobim e com a estética eclética da música brasileira.

2 - Os intérpretes

2.1 - Victor Biglione

Biglione nasceu na cidade de Buenos Aires em 1958. Em 1964 a família se transferiu para São Paulo, fugindo da repressão política na Argentina. Após a separação dos seus pais, ele ficou com o pai em São Paulo, enquanto a mãe se mudou para o Rio de Janeiro, após uma viagem de férias ao Rio optou por morar com a mãe. Biglione estudou guitarra com o professor Kay Galifi², tendo como companheiros de aulas os futuros músicos Celso Blues Boy³ (1962 – 2012) e Frejat⁴ (1962). Fez aulas com Victor Assis Brasil⁵ no CLAM – Centro Livre de Aprendizagem Musical⁶ e no ano de 1977, estudou durante 3 meses na *Berklee College of Music*⁷, tendo ingressado com carta de recomendação de Tom Jobim.

Em 1982 iniciou sua carreira fonográfica com o grupo A Cor do Som. Seu primeiro trabalho, completamente autoral e instrumental - *Victor Biglione* - foi lançado no ano

¹ A música recebeu o nome de *Stone Flower* na edição americana, porém no Cancioneiro utilizam o nome em português, *Quebra-Pedra*.

² Guitarrista italiano, naturalizado argentino, atuou a partir da década de 1970 como professor particular no Rio de Janeiro.

³ Guitarrista carioca, um dos grandes nomes do blues nacional.

⁴ Guitarrista carioca, um dos fundadores do grupo de rock nacional – Barão Vermelho.

⁵ Um dos grandes nomes da música instrumental brasileira, saxofonista.

⁶ Escola criada por integrantes do Zimbo Trio.

⁷ Tradicional escola de música norte americana, localizada em Boston.

de 1986 pelo selo *Elektra Musician* da RCA, neste álbum Biglione atua como compositor, arranjador e produtor. Ainda na década de 1980 gravou mais dois álbuns autorais, *Baleia Azul* (1987) e *Quebra-Pedra* (1989).

O pianista/compositor Wagner Tiso fez a seguinte apresentação de Victor Biglione na contracapa do primeiro álbum autoral do guitarrista:

“Argentino de nascimento, Victor Biglione aportou bem cedo nas praias cariocas começando a captar estilos musicais dos mais variados, colocando a sua disposição uma bagagem musical que reflete todo o sentimento de sua geração de músico. Pesquisador e estudioso das mais diversas tendências, sua guitarra já dedilhou partituras da mais genuína música popular a *Berklee School*. Grande solista, Victor tem se caracterizado pelo seu aguçado sentido harmônico – com virtuosa consciência de *Be-Bop*, nos improvisos, usando todos os recursos eletrônicos avançados, mas sempre dando margem ao imprevisito que enriquece e transforma a técnica no som limpo de sua guitarra. (...) Vivas e vibrantes suas músicas apresentam um novo caminho para a música instrumental, reunindo uma trupe musical das mais quentes, fazendo um som inteiro e completamente integrado. Enfim, talento sobra nesta Bolacha. Esperamos que este seja apenas o começo de uma discografia promissora, onde a guitarra é a alma do negócio.” (TISO, 1986)

2.2 - Tom Jobim

Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927 – 1994) é natural do Rio de Janeiro. Em 1941, iniciou seus estudos musicais pelo piano com o professor Hans Joachim Koellreuter. No final da década de 1940, atuou como pianista em casas noturnas no Rio. O primeiro registro fonográfico de uma composição de sua autoria ocorreu em 1953. Ainda na década de 1950, trabalhou na Continental Discos e na Rádio Nacional como arranjador.

No álbum *Canção do amor demais* de 1958, que marcou o início da bossa nova, Jobim fez a direção musical e os arranjos, além de compor junto com Vinicius de Moraes a

canção *Chega de saudade*. No ano de 1962, viajou para os Estados Unidos para a realização do famoso show da Bossa Nova no Carnegie Hall.

Iniciou sua carreira fonográfica internacional com os álbuns *The Composer of Desafinado Plays* (Verve, 1963) e *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim* (Warner Bros, 1964). No ano de 1965 foram lançados os álbuns *Antônio Carlos Jobim* e *A Certain Mr. Jobim*, pela Warner Bros e em 1967 gravou com Frank Sinatra o álbum *Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim*.

3 - Os álbuns

3.1 - O álbum *Stone Flower*

Em 1968, Jobim venceu o 3º Festival Internacional da Canção (FIC), com a canção *Sabiá*, que conta com letra de Chico Buarque. Obtiveram o primeiro lugar nas fases nacional e internacional, porém já na fase de nacional o festival mostrou seu viés político, pois a canção foi vaiada pelo público que queria uma música com mais engajamento político⁸. WOLFF (1968) relatou o fato em sua coluna no Jornal do Brasil:

“Repetiu-se o triste fenômeno da vaia cruel, absurda, sem sentido, no Maracanãzinho (...). Quando se anunciou a vitória de Sabiá de Tom Jobim e Chico Buarque de Holanda (...) ouviu-se uma vaia que (...) envolveu boa parte da plateia. Uma vaia injusta e desrespeitosa a dois dos maiores nomes da música popular brasileira.” (WOLFF, 1968, 2 de outubro)

A repressão imposta pela ditadura militar no Brasil gerou cobranças e expectativas em torno do ideal lúdico da bossa nova.

Ao mesmo tempo, a estética bossanovista (e Tom Jobim em particular), não parecia apresentar perspectivas mais evidentes de um ativismo condizente com as expectativas de parte do público e da

⁸ “Naqueles anos de ditadura militar tudo que servisse como ícone da cultura do colonizador – como o jazz, as guitarras elétricas, o *rock’n roll*, o *iê-iê-iê* da Jovem Guarda e o tropicalismo – podia ser furiosamente bombardeado pelos intelectuais, estudantes e artistas da esquerda urbana (...).” (LIMA NETO 2008, p.15)

crítica impactados pela nova situação política. Neste contexto, a postura aberta da bossa nova às influências externas e sua própria projeção comercial no mercado norte-americano acabaram por angariar críticas contundentes, balizadas em pelo menos três vetores: (i) a abertura estética era interpretada como um tipo de subserviência, reveladora de um caráter antinacional e americanizado; (ii) a penetração do mercado exterior evidenciava a aceitação das regras do capitalismo e de suas estruturas de poder, praticadas pela indústria cultural; (iii) a própria música reiterava uma postura política alienada, desligada dos imperativos políticos então prementes. Portanto, o contexto de repressão política gerou cobranças e expectativas em torno de tom Jobim e da estética bossanovista em geral, que se traduziram especialmente em torno de dicotomias como engajado/alienado, nacional/estrangeiro, e popular/massificado. Estas dicotomias alicerçavam uma visão geral que, no jargão da época, pressupunha a estética de Jobim como alienada, entreguista e/ou vendida. (POLLETO 2010, p.57)

Segundo TATIT (2008) a permanência de Jobim nos Estados Unidos após o concerto no *Carnegie Hall* fez com que a sua produção, neste período, se distanciasse dos caminhos da música popular brasileira e por meio dos álbuns gravados por Jobim para a CTI podemos perceber que ele busca nas novas composições tanto uma consolidação do seu nome no mercado exterior quanto uma aproximação com outros ritmos brasileiros. A música *Quebra-Pedra* foi composta em 1966, também são deste período as canções *Sabiá*, *Chovendo na roseira* e *Olha Maria* (SUZIGAN, 2011). Algumas destas músicas também fizeram parte da trilha sonora do filme *The Adventures* (1970), que contou com arranjos de Eumir Deodato.

Para POLETTTO (2010) *Stone Flower*, sexto álbum da carreira de Jobim, faz parte de uma “trilogia”, que contém os álbuns *Tide* e *Wave*. Ele assim os agrupa, por terem sido gravados após a transferência de Jobim de uma grande gravadora (Warner Bros), para um selo especializado em música instrumental (CTI).



Figura 1: Capa do álbum *Stone Flower*, 1970.

O álbum foi produzido por Creed Taylor e gravado por Rudy Van Gelder⁹ em junho de 1970. Participaram da faixa *Stone Flower*, os seguintes músicos¹⁰ listados no quadro a seguir (Figura 2):

Artista	Crédito
Airto Moreira	Percussão
Alfred Brown	Viola
Antonio Carlos Jobim	Piano, assovio e voz
Burt Collins/	Trompete
Charles McCracken	Violoncelo
David Nadien	Violino
Emanuel Green	Violino
Eumir Deodato	Violão, Arranjador
Frederick Buldrini	Violino
Garnett Brown	Trombone
George Ricci	Violoncelo
Harold Coletta	Viola
Harry Katzman	Violino
Harry Lookofsky	Violino (solo)
Hermeto Pascoal	Flauta
Hubert Laws	Flauta
Jerry Dodgion	Flauta
João Palma	Bateria

⁹ Considerado como um dos mais importantes engenheiros de som na história da música instrumental jazzística.

¹⁰ Disponível em: <http://bjbear71.com/Jobim/Pdfs/Technical-data-sf-jp.pdf> acessado 20 de outubro de 16. Paulo Jobim (2001) cita a presença de outros músicos além dos que estão na contracapa do álbum, por este motivo pesquisamos sites especializados para obter uma informação mais completa.

Marvin Stamm	Trompete
Matthew Raimondi	Violino
Max Polikoff	Violino
Romeo Penque	Flauta
Ron Carter	Contrabaixo

Figura 2: Quadro contendo a Ficha técnica do álbum *Stone Flower*.

Segundo SUZIGAN (2011), Jobim considerava essencial conhecer os músicos para os quais escrevia os arranjos por este motivo nos seus trabalhos gravados nos EUA optou por trabalhar com outros arranjadores, como o alemão Claus Ogerman, o americano Nelson Riddle e o brasileiro Eumir Deodato, que foi o arranjador de *Stone Flower*.

3.2 - O álbum *Quebra-Pedra*

O álbum *Quebra-Pedra* foi gravado em 1989 no Estúdio *Chorus*, no Rio de Janeiro e lançado pela Som Livre no mesmo ano. A produção musical foi dividida por Victor Biglione e Zé Nogueira; a produção executiva ficou a cargo de Marcos Libretti, com mixagem de Carlos de Andrade, já a captação do áudio contou com Nelson Nuccini, Edison Luis Campos e Sergio Seabra.



Figura 3: Capa do álbum *Quebra-Pedra* de Victor Biglione, de 1989.

Os seguintes músicos gravaram a faixa (Figura 4):

Artista	Crédito
André Tandeta	Bateria
Celso Pixinga	Baixo
Jovi	Percussão
Marcos Suzano	Percussão
Victor Biglione	Guitarra – Guitarra Sintetizada
Zé Lourenço	Teclados

Figura 4: Ficha técnica da faixa Quebra-Pedra, versão de Victor Biglione.

4 - A análise comparativa

Jobim e Biglione sempre se beneficiaram da relação com músicos de outras culturas, porém para PIEDADE (2005) o diálogo entre culturas, não ocorre de maneira pacífica. Ao contrário, ele se desenvolve através de uma espécie de tensão, onde uma estética musical quer se estabelecer e mostrar o seu valor. Em nossa opinião esta tensão no cerne da música não se resumiria a uma simples aculturação, pois se estabelece como uma interação continuada entre diferentes estéticas musicais. Acreditamos que esta tensão também possa ocorrer para um artista que faz uma versão de um tema de outro compositor, mesmo que compartilhem da mesma cultura, como no caso de Jobim e Biglione. O termo que PIEDADE (2005) usa para representar os casos onde as fronteiras musical-simbólicas são mantidas e as diferenças reforçadas é fricção de musicalidades”:

(...) ao mesmo tempo em que há uma canibalização desta musicalidade jazzística global, há também um incessante desejo de afastamento, o que se dá através da articulação de uma musicalidade considerada brasileira. Este vai-e-vem, esta dialética é congênita e essencial ao jazz brasileiro e está presente na sua constituição enquanto gênero musical: ele apresenta estabilidade em termos de temática (a fricção de musicalidades sendo aqui constituinte, evidenciando-se principalmente nas improvisações), de estilos (fundamentalmente idiomas regionais internos, como a musicalidade nordestina) e de estruturas composicionais (no código musical

propriamente dito, como na rítmica e no emprego típico de determinados modos) (PIEIDADE, 2013)

Usando os conceitos de Piedade, poderíamos dizer que ao mesmo tempo em que Biglione faz uma aproximação com a versão de Jobim, também busca um distanciamento que faça valer a sua própria expressividade como músico. Biglione destaca que considera “(...) difícil gravar músicas de grandes compositores porque você tem que se preocupar nos arranjos em não cair no lugar comum”. Buscaremos destacar estes elementos a seguir em nossa análise com o objetivo de nos auxiliar na criação de uma versão para o tema.

As versões realizadas em música popular trazem muito arraigadas elementos miméticos, pois o aprendizado da música popular se dá, ou pelo menos se inicia, de maneira informal¹¹. Em gêneros musicais, como baião, choro e o samba, entre outros, a tradição oral é uma das principais formas de transmissão de conhecimentos; pois tais gêneros ainda são, em muitos casos tocados de ouvido. Mesmo Jobim e Biglione, que estudaram música formalmente, tiveram este aprendizado do fazer musical informal.¹²

BOROSKI (2014) ressalta que para WULF (2013) a produção mimética faz parte do aprendizado para construirmos nossas próprias imagens, nossas representações, e isto pode ser resumido como um processo de interiorização dos estímulos externos, ou seja, a mimese não é uma simples cópia, mas um processo que pode levar ao autoconhecimento. Para WULF (2013) todo aprendizado passa por este processo mimético, que nada mais é do que um aprendizado cultural.

¹¹ Philip H. Coombs, Roy C. Prosser e Manzoor Ahmed (1973) foram alguns dos pioneiros em categorizar o conceito de educação em três diferentes tipos – informal, formal e não formal. (...) Na visão destes autores, a educação é tida como um processo de natureza contínua, que acompanha o indivíduo desde os seus primeiros passos até a mais distante vida adulta, envolvendo uma diversidade significativa de métodos e recursos de aprendizagem. (COSTA, 2014)

¹² Destacamos o papel fundamental de Jobim no processo de documentação da música popular brasileira, pois ele começou a guardar as informações sobre sua produção a partir do momento em que percebeu que sua obra seria de relevância para a música: “Em 1981 Tom Jobim contratou a museóloga Vera de Alencar, para ajudar na organização do acervo e juntos planejaram uma ordenação de todo o material e documentos guardados. Atuou de forma direta na organização de seu acervo, principalmente quando percebeu que poderia ter uma carreira importante no cenário musical.” (SUZIGAN, 2011)

Fazendo uma analogia entre a versão, arranjo ou composição de uma obra musical e a confecção de textos, citamos UNES (1998, p.40) que destaca, que para “Barthes (apud Noris, 1982) (...) todo texto é uma grande citação de experiências passadas, consciente ou inconsciente”. Substituindo a palavra “texto” pela palavra “versão” ou “arranjo” teremos o mesmo sentido, porém acrescentaríamos que são experiências passadas dialogando com a contemporaneidade¹³.

A análise comparativa é vista por nós como uma espécie de engenharia reversa¹⁴, em que pegamos as partes para entender o todo. Basearemos nossa análise em TAGG (2003) que sugere aspectos para a análise de música popular, visando não deixar de fora nenhum parâmetro da expressão musical:

1. *Aspectos Temporais*: Tempo, duração das sessões, pulso, métrica, periodicidade, textura rítmica e motivos;
2. *Aspectos melódicos*: registro, escala de alturas, motivos rítmicos, vocabulário tonal, timbre.
3. *Aspectos de orquestração: tipo e número de vozes*: instrumentos e partes, aspectos técnicos da performance; timbre, fraseado e acentuação
4. *Aspectos de tonalidade e textura*: centro tonal e tipo de tonalidade (se alguma); idioma harmônico; ritmo harmônico; tipo de mudança harmônica; acordes alterados; relação entre vozes, partes, instrumentos; textura composicional e método.
5. *Aspectos de dinâmica*: níveis de intensidade sonora, acentuação, audibilidade das partes.
6. *Aspectos Acústicos*: características do local da performance, grau de reverberação, distância entre fonte sonora e ouvinte; sons “estranhos” simultâneos.

¹³ “A compreensão da música instrumental depende da descoberta de seus nexos “musicoculturais”, daí a necessidade de uma atenta análise musical que inclua o olhar para a cultura e para o discurso”. (PIEDADE, 2005)

¹⁴ O termo “Engenharia Reversa” tem sua origem na análise de hardware, pois é comum a prática de decifrar projetos de produtos finalizados com intuito de duplicá-los.

7. *Aspectos eletromusicais e mecânicos: Panning, filtros, compressão, phasing, distorção, delay, mixagem, etc.; muting, pizzicato, flutter tongue, etc.*

4.1 - Aspectos Temporais

Na exposição do tema Biglione segue uma forma bem próxima à versão de Jobim, porém o andamento é bem mais rápido (*Stone Flower* mm. $\cong 97$ e *Quebra-Pedra* mm. $\cong 137$). A tabela abaixo (Figura 5) ilustra a diferença de estrutura das versões:

<i>Stone Flower - Jobim</i>				<i>Quebra Pedra - Biglione</i>			
Compasso	Nº de comp.	Parte	Tempo	Compasso	Nº de comp	Parte	Tempo
01 – 10	10	Introdução	[0:00 - 0:24]	01 – 16	16	Introdução	[0:00 – 0:27]
11 – 18	8	A	[0:24 – 0:44]	17 – 24	8	A	[0:27 – 0:41]
19 – 26	8	A	[0:44 – 1:04]	25 – 32	8	A	[0:41 – 0:55]
27	1	Passagem	[1:04 – 1:06]	33 – 34	2	Passagem	[0:55 – 0:59]
28 – 31	4	Interlúdio	[1:06 – 1:16]	35 – 38	4	Interlúdio	[0:59 – 1:06]
32 – 35	4	B	[1:16 – 1:26]	39 – 42	4	B	[1:06 – 1:13]
36 – 39	4	B	[1:26 – 1:35]	43 – 46	4	B	[1:13 – 1:20]
40 – 43	4	C	[1:35 – 1:45]	47 – 50	4	C	[1:20 – 1:27]
44 – 47	4	Interlúdio'	[1:45 – 1:55]	51 – 54	4	Interlúdio'	[1:27 – 1:34]
48 – 51	4	C'	[1:55 – 2:05]	55 – 58	4	C'	[1:34 – 1:41]
52 – 53	2	Variação	[2:05 – 2:10]	59 – 60	2	Variação	[1:41 – 1:44]
54 – 57	4	C'	[2:10 – 2:19]	61 – 64	4	C'	[1:44 – 1:51]
58 – 61	4	D	[2:19 – 2:29]	65 – 68	4	D	[1:51 – 1:58]
62 – 63	2	Interlúdio'	[2:29 – 2:34]	69 – 70	2	Percussão	[1:58 – 2:01]
64 – 67	4	D	[2:34 – 2:43]	71 – 74	4	D	[2:01 – 2:08]
68 – 80	12	Interlúdio	[2:43 – 3:14]	75 – 78	4	Ponte	[2:08 – 2:15]
				79 – 94	16	Solo Teclado	[2:15 – 2:43]
				95 – 126	32	Guitarra ¹⁵	[2:43 – 3:39]
				127 – 130	4	Interlúdio	[3:39 – 3:46]
				131 – 138	8	Introdução	[3:46 – 4:00]
				139 – 144	6	A'	[4:00 – 4:10]
				145 – 152	8	A	[4:10 – 4:24]
				153 – 160	8	Convenção	[4:24 – 4:36]
				161 – 166	6	Percussão fade out	[4:36 – 4:45]

Figura 5 - Comparativo da forma e estrutura das performances de Jobim e Biglione.

Na música instrumental brasileira, segundo MANGUEIRA (2006), as exposições dos temas são feitas através de um modelo estruturalmente simples - tema/improvisado(s) /tema, com espaços para alguma introdução, ponte e/ou finalização, importante destacar que como no *jazz* norte americano a improvisação tem um papel muito

¹⁵ Biglione usou somente o som de flauta no sintetizador da guitarra.

importante, e talvez venha deste largo uso da improvisação o ponto de maior proximidade com a estética norte americana.

Notamos na tabela acima que a versão de Biglione segue modelo parecido com o destacado por MANGUEIRA (2006): introdução, tema, improviso, tema e finalização. Por conta da improvisação, a versão de Biglione tem mais do que o dobro de compassos quando comparada a de Jobim, pois em sua performance Jobim não utiliza a improvisação linear melódica, tal qual a estética do *jazz*.

Pudemos observar também pequenas diferenças nas conduções rítmicas entre as duas versões: na versão de Biglione os elementos de maracatu e baião flertam com a salsa cubana (linha de baixo) e com elementos de música pop (levada de bateria). Nas Figuras 6 e 7 destacamos esta nossa impressão.

Linha de baixo na introdução - versão Tom Jobim



Linha de baixo na introdução - versão Victor Biglione




Figura 6 - Comparação entre as linhas de baixo das versões analisadas.

É possível notar que ritmicamente as linhas de baixo são semelhantes, porém na versão de Biglione a alteração das notas, além da mudança da figura rítmica no terceiro tempo do compasso, bem como a síncope, acaba dando um caráter de ritmo de salsa para esta linha de baixo.

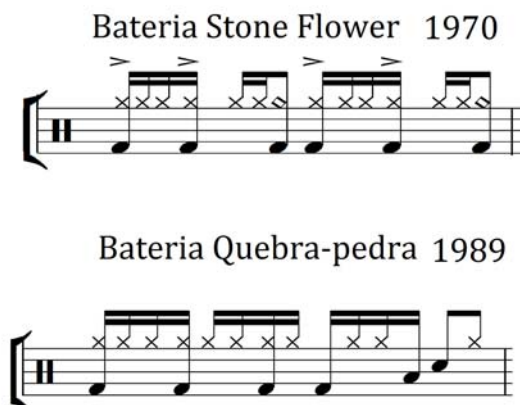


Figura 7 - Comparação entre as conduções rítmicas da bateria nas versões analisadas.

4.2 - Aspectos melódicos, de tonalidade e textura¹⁶

Para POLETTTO (2010) o álbum *Stone Flower* apresenta elementos que foram constantemente empregados "(...)" como índices de uma leitura de brasilidade na música popular" e segundo o próprio compositor, o tema "traz um tratamento novo da temática nordestina" (JOBIM, 2001).

O tema transita entre os universos modal e tonal, com uma forma musical ampliada, até então inédita na obra de Jobim (POLETTTO, 2010). Estes padrões de modulação e forma musical têm uma conotação imagética e são fortemente associados à linguagem cinematográfica. Tanto nas partituras do *Cancioneiro* de Jobim, quanto na grade de Deodato não é usada uma armadura de clave.

No limite, os quadros sugeridos pela sucessão de seções construídas em regiões tonais aparentemente distantes entre si implodem a própria noção de tonalidade da obra, que termina em um centro diferente daquele que em que inicia. Já o registro interpretativo de *Stone Flower* permite observar como os timbres e texturas desempenham um papel crucial na delimitação da forma, pois as mudanças timbrísticas, adensamentos e cortes na textura funcionam como balizas, contribuindo para caracterizar as mudanças de seções. Por outro lado a sucessão dos episódios, ainda que marcada por

¹⁶ Agrupamos dois aspectos sugeridos por TAGG (2006) em apenas um tópico – aspectos melódicos mais aspectos de tonalidade e textura.

ritornelos, promove uma compreensão geral da forma e é quase surpreendente que uma estrutura complexa como esta se encaixe em pouco mais de três minutos de gravação. (POLETTTO, 2010, p.121)

Diferente da versão de Jobim, que acaba em *fade out*¹⁷ e em uma tonalidade diferente da inicial, na versão de Biglione pudemos observar que o tema do A é repetido após a seção de improvisos terminando a música na mesma tonalidade inicial. Para finalizar o tema Biglione utiliza uma convenção em uníssono na escala de Dó menor pentatônica, com cromatismo no ultimo compasso.

SUZIGAN (2011) destaca que em *Stone Flower* Jobim faz uma citação literal da obra 'Na corda da viola de Villa-Lobos (Guia Prático, 1949)'. Na Figura 8 podemos observar a comparação da parte melódica das duas peças: além do deslocamento da melodia, temos um acompanhamento sugerido por JOBIM (2001) no Cancioneiro com diferenças significativas da obra de Villa Lobos¹⁸.

¹⁷ Refere-se à diminuição gradual do nível de um sinal de áudio

¹⁸ Escrevemos Quebra-Pedra em compasso binário (2/4) para facilitar a comparação.

A Jose Vieira Brandão
5. NA CORDA DA VIOLA

ON THE STRINGS OF A VIOLA

No. 43 from Album 1
Guia Prático

H. VILLA LOBOS
Rio, 1932

Poco Animato (108 =♩)

Quebra-Pedra

ANTONIO CARLOS JOBIM

Figura 8: Comparação entre *Na corda da Viola* de Villa Lobos e *Quebra-Pedra* de Tom Jobim.

O tema de *Quebra-Pedra* apresenta uma tessitura que vai do Fá#2 ao Ré5 e textura de melodia acompanhada, conforme podemos observar no anexo 1, em sua versão Biglione altera a harmonia de certas sessões dando mais movimento e reforçando o flerte entre maior e menor com a utilização de acorde de empréstimos modal (AEM). Na tabela a seguir (Figura 9) ilustramos a comparação da harmonia usada por Biglione e Jobim na parte A do tema. Nos anexos 2 e 3 apresentamos a transcrição completa da parte A das duas versões.

Jobim	C7(9) / / /	C7(9) / / /	C7(9) / / /	C7(9) / / /
Biglione	C4 / Ab7M /	Bb(6/9) / C /	Bb6 / Ab7M /	Bb(6/9) / C /
Jobim	F7 / / /	Fm7 / / /	C7(9) / Db7(9) /	C7(9) / Db7(9) /
Biglione	F7(4) / F7 /	Fm7 / F7 /	C2 / Db2 /	C5 B5 Bb5 G/B

Figura 9: Tabela com comparação entre a harmonia usada por Jobim e Biglione na exposição do tema, parte A.

Para a seção de improvisos, vale ressaltar que, Biglione segue uma característica que já observamos em outras de suas gravações, onde ele cria um quadro completamente novo, não seguindo a harmonia ou a forma do tema, a tabela abaixo (Figura10) ilustra a harmonia usada por Biglione na seção de improvisos.

Db7(4/9)	Db7(4/9)	Db7(4/9)	Db7(4/9)
E7(4/9)	E7(4/9)	E7(4/9)	E7(4/9)
C7(4/9)	C7(4/9)	C7(4/9)	C7(4/9)
Ab7(4/9) Ab7(9)	Ab7(4/9) Ab7(9)	Abm7 Ebm/Ab	Ab7(4/b9)

Figura 10: Tabela com a Harmonia da seção de improviso da versão de Victor Biglione.

4.3 - Aspectos de orquestração

Um dos primeiros elementos que chamam a atenção (Figura 11) nas versões de Jobim e Biglione se refere à escolha da instrumentação e a forma da divisão entre estes instrumentos na apresentação do tema.

<i>Stone Flower (Jobim)</i>	<i>Quebra-Pedra (Biglione)</i>
Piano	Teclado
Violão	Guitarra
Percussão	Percussão
Bateria	Bateria
Baixo Acústico	Baixo Elétrico
Flauta	Guitarra com Sintetizador
Violino	
Violoncelo	
Viola	
Trombone	
Flugel Horn	

Figura 11: Comparação da instrumentação usada em cada performance.

Na tabela seguinte (Figura 12) temos uma visão da estrutura básica do tema segundo a composição de Jobim. Na partitura guia (Anexo 1) destacamos melhor a estrutura da música *Quebra-Pedra*.

Estrutura	Compassos
Introdução	1 - 10
A	11 - 20
Passagem	21
Interlúdio	22 - 23
B	24 - 28
C	29 - 32
Interlúdio'	33 - 34
C'	35 - 40
D	41 - 46
Interlúdio''	47 - 50

Figura 12: Tabela apresentando a estrutura da música *Stone Flower/Quebra-Pedra*.

A tabela apresentada na Figura 13 destaca a forma como os instrumentos foram utilizados para a exposição do tema nas duas versões:

Estrutura	Tema Jobim	Tema Biglione
A	Piano e Flauta	Guitarra + Sintetizador (Flauta)
Interlúdio	Piano	Guitarra e Teclado
B	Violino	Guitarra
C	Piano	Guitarra + Sintetizador
Interlúdio'		Teclado
C'	Piano e Flauta	Guitarra + Sintetizador
D	Piano e Flauta	Guitarra + Sintetizador

Figura 13: Comparação da instrumentação por seções na exposição do tema.

Importante destacar que na exposição do tema, Biglione combina o som da guitarra com um som de sintetizador (flauta). Para tal mistura ele utiliza um captador *pitch to midi*, que converte sinais elétricos em informações midi o que possibilita, através de uma interface específica, o uso de sons de teclado na guitarra. Com isto é possível obter dois ou mais timbres distintos para uma mesma performance, facilitando assim que as articulações sejam bem próximas¹⁹. Na versão de Jobim são dois instrumentistas diferentes (piano e flauta) dobrando o mesmo tema.

No manuscrito com o arranjo de Deodato²⁰ para *Quebra-Pedra* (Figura 14) podemos perceber a diferença de notação musical versus a notação técnica descrita acima por UNES (1998). Deodato não especifica os ritmos nem nas partes de percussão, nem na

¹⁹ Apesar de não terem sido notadas, podem ocorrer pequenas diferenças devido à latência, ainda mais na época, década de 1980, que é bem nos primórdios desta tecnologia.

²⁰ Disponível em <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/8802>

de guitarra. Na parte de percussão ele só coloca a célula rítmica do agogô nos dois primeiros compassos, porém podemos observar que a percussão é formada por brasileiros, esta opção mostra a intenção de manter fidelidade às fronteiras musical-simbólicas, optando por uma interpretação tradicional e bem focada em elementos de maracatu e baião. Já na parte de violão ele chega a sugerir a levada de samba, que não é executada em nenhum momento, importante destacar que o próprio Deodato tocou a parte de violão. Até mesmo na parte de piano há muitos trechos em que ele só coloca as cifras deixando livre a execução por parte do intérprete, que era o próprio Jobim.



Figura 14 - Manuscrito de *Quebra-Pedra*, c.1-5

Já em sua versão, Biglione não destaca da mesma maneira os elementos de baião e maracatu, estes são mais estilizados, flertando com a música cubana, mesmo que com relação aos instrumentos de percussão sejam mantidos os mais característicos da música brasileira, utilizando inclusive o berimbau.

4.4 - Aspectos acústicos

O álbum *Stone Flower* foi gravado nos estúdios de Englewood Cliffs, o qual contava com cinco cabines isoladas e que segundo o próprio Van Gelder foram instaladas por sugestão do produtor Creed Taylor.

Instalei-as na década de 1970 por sugestão do [produtor] Creed Taylor. Elas permitem a separação completa dos instrumentos - se tal configuração for necessária. Tínhamos maior flexibilidade na edição. Se um artista tocasse um solo melhor em uma pista diferente, o menos interessante poderia ser removido e o melhor emendado sem preocuparmos com o resto dos instrumentos antes do processo de masterização²¹. (MYERS, 2012)

Segundo MYERS (2012) Van Gelder aparece em mais álbuns de *jazz* do que qualquer outro engenheiro, produtor ou músico. Ele gravou para os selos Blue Note, Verve, A & M, CTI entre outros. Boa parte da história do *jazz* foi registrada em seus estúdios, inicialmente na casa de seus pais em Hackensack, New Jersey (1947-1959) e depois em seu estúdio em Englewood Cliffs, New Jersey a partir de 1959. *Stone Flower* foi gravado com sessões ao vivo e alguns *overdubs* posteriores. A captação, mixagem e masterização foi toda feita por Van Gelder.

No álbum *Quebra-Pedra*, Biglione contou com três técnicos de gravação (Nelson Nuccini, Edison Luiz Campos e Sergio Seabra) e outro técnico para mixagem e masterização (Carlos de Andrade). As gravações aconteceram no verão de 1989 no Estúdio *Chorus* (Oficina da Gloria Produções Artísticas Ltda) no bairro de Cosme Velho no Rio de Janeiro.

4.5 - Aspectos eletromusicais, mecânicos e de dinâmica

Com os modernos processos e técnicas de gravação, mixagem e masterização²², poderemos ter resultados muito interessantes e diferentes mesmo ao analisarmos a mesma versão de uma música, que tenha passado por diferentes processos de

²¹ I installed those in the 1970s at the suggestion of [producer] Creed Taylor. They allow for complete separation of individual instruments—if such a setup is necessary. The separation meant we had greater flexibility when editing tape. If an artist played a better solo on a different track, the lesser one could be removed and the better one spliced in without worry about the rest of the instruments before the mastering process.

²² Processo de tratamento do áudio para transferi-lo para o armazenamento em um máster que será usado para geração de cópias posteriores.

masterização. O álbum *Stone Flower* é de 1970 e foi lançado em vinil, porém teve edições remasterizadas para o digital. Os aspectos eletromusicais e mecânicos têm diferenças significativas no vinil e no CD.

Precisamos deixar claro que a versão por nós analisada de *Stone Flower*, foi a da remasterização do álbum para CD feita em 2002, enquanto que na versão de Biglione analisada, o áudio foi transferido direto do vinil sem o processo de remasterização profissional. Por este motivo podem constar algumas diferenças em termos de dinâmica, uso de compressores e processos de masterização que vão implicar em certas diferenças de acordo com a versão que se tenha em mãos.

De uma maneira geral a mixagem de *Stone Flower*, na versão de Jobim, é quase monofônica com os instrumentos saindo de maneira igual nos canais esquerdo e direito do espectro estéreo. Na versão de Biglione a técnica de mixagem de espalhar elementos agudos nos canais direito e esquerdo fica mais evidente, com separações bem marcadas dos *shaker*, *cabasa* e *chimbau*. Os tambores da bateria também estão espalhados pela imagem estéreo. O uso de sintetizadores e *samplers* é muito presente na versão de Biglione com o tema sendo executado pela guitarra com sintetizador e o uso de piano elétrico e *pads* pelo tecladista.

5 – Considerações finais

A música instrumental brasileira dialoga com vários gêneros musicais, tendo uma relação com o *jazz* norte-americano. Porém tanto Jobim quanto Biglione buscam destacar em suas versões elementos arraigados à cultura brasileira e as versões representam momentos distintos da música instrumental brasileira.

No início dos anos 70 várias transformações resultaram no aparecimento de um novo tipo de música instrumental no Brasil, que não derivava apenas do choro e da bossa-nova, mas também de uma ampla gama de gêneros brasileiros e sons internacionais. Aliada aos desenvolvimentos cosmopolitas da MPB (música popular brasileira),

a mídia da música instrumental e sua presença cultural foram sendo construídas ao longo da década, estimuladas por eventos como o ressurgimento do choro, a renovada popularidade da gafeira, o Movimento Black Rio, festivais tanto de choro quanto de jazz, além do crescente apoio do estado e de instituições. CONNELL (2002, p.95 apud CAMPOS, 2006, p.12)

Estas transformações destacadas por Connell na música instrumental brasileira, também ocorreram em outros países. Na América do Norte, por exemplo, ocorreu o surgimento do *fusion*²³ na década de 1960 que também possibilitou o flerte musical entre diferentes gêneros musicais; o *fusion* era excitante tanto mercadologicamente quanto criativamente para os artistas e vários se aventuraram por este caminho. Um personagem de grande importância nesta transformação da música instrumental brasileira foi Hermeto Pascoal, que participa da gravação de *Tide e Stone Flower*. Pascoal desenvolvia há tempos uma estética de música instrumental que se distanciava das influências jazzísticas e ficam evidentes em seu trabalho com o Quarteto Novo.

Neste novo contexto, especificamente abordado pelo Quarteto, outros gêneros de música popular, principalmente àqueles ligados à música nordestina como o baião e a toada, passaram a fazer parte de suas realizações, além da instrumentação e dos arranjos que destoam da referência de grupos estadunidenses baseados no piano, baixo acústico e bateria. (FABRIS, 2010, p.6)

Jobim, como vários outros músicos, estava em contato com esta estética latente e usou vários destes elementos ao compor as músicas de *Stone Flower*. É possível perceber referências na composição de Jobim a esta mistura de ritmos e sons²⁴ que estava sendo apresentada aos ouvintes do jazz americano.

²³ Estética musical de origem norte-americana que surgiu no final dos anos 60 e combinava elementos do *jazz* com *rock*, *funk*, música latina, etc. Os músicos uniam as improvisações sofisticadas do *jazz* com a energia e os instrumentos eletrônicos do *rock* e do *funk*. A interação com ritmos de origem latina também foi presença importante na consolidação do gênero *fusion*.

²⁴ Neste período Jobim adquiriu um piano elétrico, segundo JOBIM (2001, p.18) “[s]eu fugaz entusiasmo pelo piano elétrico tivera origem em Nova York, onde sentira necessidade de ensaiar e compor num Fender, dotado de fone para os ouvidos, para não incomodar os vizinhos”.

Tanto Jobim quanto Biglione compuseram para cinema este tipo de composição que se caracteriza por acompanhar uma cena e está voltada para a história como um todo; a música ajuda a reforçar certas emoções e situações e o compositor é uma espécie de dramaturgo musical. Este tipo de experiência tende a modificar a forma de se pensar a composição e até mesmo o arranjo. Para novos ouvintes alguns elementos destacados na versão de cada intérprete podem ser considerados exóticos e um forte diferencial, porém para os ouvintes acostumados a aquela estética estes serão apenas um reforço de uma identidade cultural nacional.

Ao interpretar o tema de Jobim, Biglione respeita as fronteiras musical-simbólicas e reforça as diferenças com parâmetros do chamado *jazz* contemporâneo, com largo emprego de recursos eletrônicos, mostrando a interação do tema com elementos tradicionais e modernos. O uso da improvisação também é um diferencial.

No entanto, as duas versões analisadas trazem elementos que visam destacar o gingado²⁵ da música brasileira dialogando, na estética *fusion*, com gêneros musicais de outras culturas como a salsa, o *jazz* e o erudito, entre outros. Em um primeiro momento esta mistura de gêneros pode causar estranhamento, porém com o passar do tempo muitos destes elementos acabam sendo incorporados na cultura e assimilados como autênticos e originais perdendo muitas vezes a relação com o processo histórico que levou a aquele resultado (PIEIDADE, 2013).

Os álbuns *Tide* e *Stone Flower* inauguram uma nova estética na obra de Jobim. Não podemos afirmar se as principais motivações de Jobim ao compor a obra *Quebra-Pedra* foram culturais, mercadológicas, a escolha de um novo caminho como compositor ou um conjunto de todos estes fatores, porém podemos perceber que o álbum *Stone Flower* como um todo, implicou em mudanças significativas nos seus horizontes como compositor.

Quase duas décadas depois, Biglione ao regravar esta obra em seu disco, faz uma reverência ao grande compositor com uma releitura e uma atualização da obra.

²⁵ Termo comumente usado por capoeiristas, derivado do verbo gingar que significa balançar o corpo; bambolear.

Referências

1. AMARAL, Euclides (2014). **O guitarrista Victor Biglione e a MPB**. EAS Editora, Rio de Janeiro. 3ª Edição.
2. BOROSKI, Márcia (2014). **Discursos fotográficos**, Londrina, v.10, n.16, p.225-230.
3. CAMARA, Fábio Adour da (2009). Sobre Harmonia: uma proposta de perfil conceitual. **Tese (Doutorado em Educação)** Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais.
4. CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas (2006). Tudo Isso Junto de Uma Vez Só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal. **Dissertação (Mestrado em Música)** - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais.
5. COSTA, Rodrigo Henriger (2014). Notas sobre a Educação formal, não-formal e informal. **Anais do III SIMPOM** - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música.
6. COSTA DA SILVA, Hevelyn, MONTEIRO DE CASTRO, Luciana (2016). A canção “Em mar aberto” de Fernando Ribeiro: releitura musical à luz da tradução intersemiótica. Org. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. **Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance**. n.1. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.6-19.
7. DUARTE, Luiz De Carvalho (2010). Os arranjos de Claus Ogerman na Obra de Tom Jobim: Revelação e transfiguração da identidade da obra musical. **Dissertação (Mestrado em Música)** - Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal de Brasília.
8. FABRIS, Bernardo Vescovi (2010). O Saxofone de Nivaldo Ornelas e Seus Arredores: investigação e análise de características musicais híbridas em sua obra e interpretação. 2010. **Tese (Doutorado em Música)** - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
9. GALIFI, Gaetano Kay (1997). **Método Completo de Guitarra - Do Blues Ao Jazz**, Editora Irmão Vitale, Rio de Janeiro
10. JOBIM, Paulo (2000). **Cancioneiro Jobim: arranjos para piano (obras completas 1966 – 1970)**. v.3. Jobim Music Rio de Janeiro.
11. ____ (2001). **Cancioneiro Jobim: arranjos para piano (obras completas 1983 – 1994)**. v.5. Jobim Music Rio de Janeiro.

12. LIMA NETO, Luiz Costa (2008). Da casa de Tia Ciata à casa da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil. **Música e cultura**. n.3.
13. LORENZI, Harri; ABREU MATOS F. J. (2008). **Plantas Medicinais no Brasil Nativas e Exóticas**. Instituto Plantarum. 2ª Ed, Nova Odessa – SP - Brasil.
14. MANGUEIRA, Bruno Rosas (2006). M314c Concepções estilísticas de Hélio Delmiro: violão e guitarra na música instrumental brasileira. **Dissertação de mestrado** / Campinas, SP: [s.n.].
15. MIDANI, André (2008). **Música. Ídolos e poder: do vinil ao download**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
16. MIRANDA NETO, Affonso Celso de (2005). A guitarra elétrica de Pepeu Gomes. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). In: **ANPPOM – Décimo Quinto Congresso 2005**, Rio de Janeiro. Anais p.1073-1082.
17. MYERS, Marc (2012). Interview: Rudy Van Gelder. Disponível em: <http://www.jazzwax.com/2012/02/interview-rudy-van-gelder-part-5.html>
Acessado em 20 de outubro de 2016.
18. PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo (2005). Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. In: **ANPPOM – Décimo Quinto Congresso**. Rio de Janeiro. Anais p.1073-1082.
19. _____. (2007). Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. In: **Revista eletrônica de musicologia**. v.11. UDESC.
20. _____. (2013). A teoria das tópicas e a musicalidade Artigo / Artigo / Article brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música **El oído pensante**, v.1, n.1. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
21. POLETTTO, Fábio Guilherme (2010). Saudade do Brasil: Tom Jobim na cena musical brasileira (1963-1976). **Tese de Doutorado em História Social**, USP.
22. TAGG, Philip (2006). A análise de música popular: teoria, método e prática. **Tradução de trabalho por Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas**. UDESC.
23. TATIT, Luiz (2008). **O século da canção**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2ª Edição.
24. TISO, Wagner (1986). **Victor Biglione**. Selo Elektra Musician.
25. UNES, Wolney (1998). **Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete**. Editora da UFG. Goiânia.

26. VISCONTI, Eduardo de Lima (2005). A Guitarra Brasileira de Heraldo do Monte. Campinas, SP: [s.n.] **Dissertação de mestrado**.

27. WOLFF, Fausto (1968). Coluna televisão, **Jornal do Brasil**. 2 de outubro de 1968.

28. WULF, Christoph (2013). **Homo Pictor: imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado**. São Paulo: Hedra.

Notas sobre os autores

Luciano Soares Virgílio, Mestrando em Performance Musical pelo Programa de Pós-graduação em Música da UFMG, como bolsista da CAPES, é Bacharel em Administração de empresas pela Universidade Federal de Viçosa (1997) e Bacharel em música popular pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013). Foi membro do grupo de rock progressivo *Arion*, participou de cursos e masterclass com grandes músicos como Alexandre Carvalho, Fábio Adour, Ian Guest, Kiko Loureiro, Mozart Mello e Nelson Faria. Atua como músico e professor particular de instrumento em Belo Horizonte. Mestrando em Performance Musical pelo Programa de Pós-graduação em Música da UFMG.

Clifford Hill Korman é Doutor em Música - Jazz Arts Advancement (Manhattan School of Music) - é Mestre em Música- Specialization in Jazz Performance (The City College of New York). Professor Adjunto da UNIRIO, atuando principalmente na área de Estudos em Música Popular. Suas linhas de pesquisa incluem improviso, jazz, música brasileira instrumental e linguagens e técnicas de piano popular. Atua no Instituto Paulo Moura como diretor musical, arranjador e coordenador do projeto de digitalização do Acervo Paulo Moura. Entre suas gravações próprias, destacam-se "*Mood Ingênuo, o sonho de Pixinguinha e Duke Ellington*" (Jazzheads, 1999) e "*Gafieira Dance Brasil*" (Independente, 2001) com Paulo Moura; "*Migrations*" (Planet Arts, 2003) e "*Trains of Thought*" (Almonds and Roses Music, 2014).

Anexo 1

Quebra Pedra

Antonio Carlos Jobim

Intro

5 C7(9) Cm7(9) 8^{va}

11 **A** C7(9/13)

15 F7 Fm7 1. C7(9) Db7(9) C7(9) Db7(9)

19 2. C7(9) Db7(9) C7(9) Ab Gb Ab Gb Ab **Interlúdio**

23 Gb Ab B D B **B** Ebm Ebm7M Ebm7 Ebm6 Ebm7(b5)

27 1. Eb7(9) 2. Eb7(9) **C** Ab7(4/9) Ab7(9) Ab7(4/9) Ab7(9)

31 Abm7(9) Ebm/Ab Ab7(4/b9) E D E F# E D E G B G **Interlúdio'**

35 **C'** A7(4/9) A7(9) A7(4/9) A7(9) Am7(9) Em/A A7(4/b9)

39 1. 2. D E D E D E **D**

43 E F# E Am7 1. D E D E D E D E

47 2. D C D E D C D F G F D C D E D C D F G F **Interlúdio'** **FADE OUT**

Copyright © 1970 Antonio Carlos Jobim | Jobim Music Ltda

Transcrição e adaptação Luciano Soares - musica.luciano@gmail.com - Belo Horizonte 2016

Figura 15 - Partitura guia de *Quebra-Pedra*.

Anexo 2

Quebra-Pedra (Stone Flower)

Exposição do tema, parte A, versão Tom Jobim

[0:24 - 0:44]

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Flute:** Melodic line with grace notes and slurs.
- Drum Set:** Rhythmic accompaniment with a snare drum pattern and a cymbal pattern. Includes a measure rest marked with a slash and a measure with a circled '4'.
- Percussão:** Percussion accompaniment with a pattern of eighth notes and a measure rest marked with a slash and a circled '4'.
- Piano:** Harmonic accompaniment with a bass line of eighth notes and a treble line of chords. Chords are labeled C7(9).
- Acoustic Guitar:** Rested throughout the section.
- Bass:** Harmonic accompaniment with a bass line of eighth notes.

A double bar line is present between the first and second systems. The second system includes:

- Fl.:** Melodic line with a grace note and a circled '98'.
- Tbn.:** Tenor saxophone accompaniment with a melodic line.
- Dr.:** Drum set accompaniment with a measure rest marked with a slash and a circled '8'.
- Perc.:** Percussion accompaniment with a measure rest marked with a slash and a circled '8'.
- Pno.:** Piano accompaniment with a bass line of eighth notes and a treble line of chords. Chords are labeled F7, Fm7, C7(9) Db7(9), and C7(9) Db7(9).
- A. Gtr.:** Rested throughout the section.
- Bs.:** Bass accompaniment with a bass line of eighth notes.

Figura 16 – Exposição do tema, parte A, na versão de Tom Jobim.

Anexo 3

Quebra-Pedra

Exposição do tema, parte A, versão de Victor Biglione

[0:27 - 0:41]

The musical score is presented in three systems, each starting with a double bar line. The first system begins at measure 17, marked with a first ending bracket (8va). It features a G.Synth line with a melodic line, a Teclado line with chords (C4, Ab7M, Bb6, C, Bb6, Ab7M), a Baixo line with a bass line, and a Dr. line with a drum pattern. The second system starts at measure 20, marked with a second ending bracket (8). It includes G.Synth, Teclado (with chords Bb6, C, F7(4), F7, Fm7, F7), Baixo, and Dr. parts. The third system starts at measure 23, marked with a third ending bracket (8). It continues with G.Synth, Teclado, Baixo, and Dr. parts.

Figura 17 - Exposição da parte do tema, versão Victor Biglione.

O esforço cognitivo inerente à performance musical: conceitos e aplicabilidade

Mental workload inherent in musical performance: concepts and applicability

Leonardo Lopes

Universidade Federal de Minas Gerais
leodoublebass@gmail.com

Guilherme Menezes Lage

Universidade Federal de Minas Gerais
menezeslage@gmail.com

Resumo: Por meio de revisão literária qualitativa e exploratória, o presente artigo buscou investigar como conceitos básicos e objetos de estudo da área de Controle Motor podem oferecer uma aplicabilidade para a Performance Musical. Verifica-se que a compreensão de constructos como o esforço cognitivo pode gerar subsídios que auxiliam o processo de ensino-aprendizagem de habilidades musicais, assim como contribui para a resolução de diferentes desacordos presentes na literatura do contrabaixo.

Palavras-chave: controle motor na performance musical; esforço cognitivo na música.

Abstract: Through a qualitative and exploratory literary review, the present article sought to investigate how basic concepts and objects of study of the Motor Control area can be applied to Music Performance. It is verified that the understanding of constructs as the mental workload can generate data that help the teaching-learning process of musical abilities, as well as contribute to the resolution of different disagreements present in the double bass literature.

Keywords: motor control in music performance; mental workload and music performance.

1 - Introdução

Uma performance musical, assim como qualquer outro conjunto de ações motoras, é uma expressão do sistema motor que depende de várias funções cognitivas como a percepção, a atenção e a memória (LAGE *et al.*, 2002). Embora fundamentais, investigações sobre as possíveis interferências contextuais dessas funções na performance musical ainda são limitadas.

O caráter interdisciplinar da Performance Musical possibilita que processos subjacentes a ela sejam esclarecidos por conceitos e objetos de estudos pertencentes a outras áreas do saber (BORÉM *et al.*, 2006). Através dessa inter-relação, estudos acerca do funcionamento dos fatores cognitivos responsáveis pela regulação e coordenação dos movimentos de uma performance musical podem ser melhor fundamentados sob o viés da área de Controle Motor.

Uma noção presente no campo do Controle Motor centra-se na lógica de que determinadas habilidades requerem maior esforço cognitivo para se garantir a performance e/ou a aprendizagem (LEE *et al.*, 1994). Dessa forma, as implicações acerca da quantidade do esforço cognitivo envolvido no planejamento e performance de uma habilidade musical “podem contribuir na reflexão científica acerca da aquisição de habilidades motoras na música” (LAGE e BORÉM, 2002, p.16).

Uma das possibilidades de aplicação desta lógica na área musical provem da natureza multifacetada dos movimentos responsáveis pela performance no contrabaixo, pois as diferentes formas de se tocar o instrumento, como por exemplo, as diferenças no agarre e manuseio dos arcos francês e alemão (LOPES, 2015), levam a diferentes níveis de controle motor e a diferentes demandas de esforço cognitivo.

Segundo TEIXEIRA (2006), ao investigar de início uma nova área de estudo deve-se, prioritariamente, compreender os principais conceitos e medidas utilizadas por essa área. Levando em conta essa premissa, através de uma revisão literária, o presente estudo pretende explanar conceitos básicos da área de Controle Motor e investigar como alguns constructos ligados à cognição podem oferecer uma aplicabilidade para a Performance Musical.

2 - Conceituação

O Controle Motor compreende o estudo neural, comportamental e ambiental, além dos mecanismos sinérgicos responsáveis pela produção e regulação do movimento e estabilidade do corpo humano (EDWARDS, 2010). Em outras palavras, essa

disciplina estuda como os movimentos são coordenados, regulados e quais são as estruturas neurais responsáveis por estes mecanismos. Dentro desta perspectiva, o esforço cognitivo representa a quantidade de trabalho mental envolvida na percepção, tomada de decisão e planejamento que levam à execução de uma habilidade motora (EDWARDS, 2010). Isto é também explicado por JIANG *et al.*, (2015, p.2) como um recurso mental finito e individual que o indivíduo utiliza para desempenhar uma tarefa sob condições operacionais e ambientais específicas”.

O transcorrer do processamento de informações, no Sistema Nervoso Central (SNC), atribuídas a estes recursos cognitivos é simplificado por TEIXEIRA (2006) em um modelo de integração sensório-motor composto por três níveis de organização, que vão desde a percepção de estímulos até a efetivação da ação motora. São eles os níveis: pré-atencional, atencional e sub-atencional.

No nível pré-atencional, ou sensorial, o indivíduo recebe estímulos originados do ambiente externo e do próprio organismo através de vários receptores sensoriais. Segundo SCHMIDT e WRISBERG (2010), os estímulos do ambiente interno são percebidos por dois tipos de receptores: os proprioceptores e os interoceptores. Os primeiros informam basicamente sobre a posição e o deslocamento de partes do corpo em relação ao eixo da coluna vertebral. Já os interoceptores, informam basicamente sobre as condições internas do corpo (dor, fome, etc.). Diferentemente, as informações do ambiente externo são captadas, através da visão, tato, audição, olfato e paladar, por outro conjunto de receptores: os exteroceptores.

Durante a performance musical, performers recebem constantemente várias informações sensoriais, visuais, táteis, auditivas e proprioceptivas (BROWN *et al.*, 2015). A eficácia da percepção desses estímulos é de vital importância para SCHMIDT e WRISBERG (2010, p.104): “o sucesso na performance habilidosa frequentemente depende de quão eficazmente o participante detecta, percebe e utiliza a informação sensorial relevante”. Dessa forma, um performer musical experiente é capaz de perceber os movimentos e posições do seu próprio corpo com maior precisão e de detectar com mais rapidez os estímulos produzidos pelo

ambiente externo, organizando essas informações de forma eficiente para produzir uma resposta adaptativa (*feedback*) adequada.

No nível atencional, ou executivo, um sentido pessoal é dado às informações sensoriais, gerando assim percepção. Essa percepção dá início a uma série de atividades cognitivas que são responsáveis pelas várias formas possíveis de movimento e utilizadas conscientemente pelo indivíduo para decidir qual resposta deve ser dada. Nesse estágio, a atenção tem um papel de intermediar a transformação dos sinais sensoriais em informação que tenha sentido para o indivíduo (SCHMIDT e WRISBERG, 2010). Dessa forma, ao direcionar a atenção para ouvir especificamente uma nota musical em meio a performance de um trecho orquestral, um violinista é capaz de avaliar se a mesma está desafinada ou não, através de uma noção de afinação previamente armazenado na memória após uma grande quantidade de prática.

De acordo com TEIXEIRA (2006), mesmo que um indivíduo receba contínua e simultaneamente vários estímulos externos e internos, somente uma pequena parte deles é selecionada para ser processada. Isto se deve a um limite na capacidade de atenção que delimita, por consequência, a quantidade de informação que pode ser manipulada conscientemente no Sistema Nervoso Central (SNC). Porém, quanto mais experiente o indivíduo se torna em uma tarefa, mais as informações, que eram antes processadas conscientemente no nível atencional, vão sendo progressivamente manipuladas no nível sub-atencional, liberando recursos de atenção para outras tarefas. Este tipo de processamento automático é considerado como o resultado de uma grande quantidade de prática (SCHMIDT e WRISBERG, 2010). Por outro lado, o automatismo não significa necessariamente que se tenha que perder a consciência sobre os movimentos. Caso seja necessário, o controle consciente de um movimento, já automatizado, pode ser utilizado para corrigir ou aperfeiçoar uma determinada habilidade.

Diferente dos recursos atencionais, o uso da memória é recorrente em todos os níveis do processamento de informação. Segundo SCHMIDT e WRISBERG (2010),

existem pelo menos três sistemas distintos de memória envolvidos neste processo: Armazenamento Sensorial de Curto Prazo (ASCP), Memória de Curto Prazo (MCP), e Memória de Longo Prazo (MLP).

O ASCP é um sistema de memória periférico de curtíssima duração (centésimos de segundos) responsável por manter e organizar em modalidades (auditiva, visual, etc.) as informações sensoriais, até que elas sejam processadas no nível pré-atencional. A MCP é um sistema de memória com a capacidade limitada e de breve duração, onde as informações são recuperadas e transferidas para a MLP. Trata-se de um tipo de espaço de trabalho temporário onde as informações podem ser mantidas nele somente quando a atenção é dirigida a elas. Já a MLP é um sistema de memória com capacidade e duração ilimitada. É considerada o espaço onde as informações são retidas e armazenadas (SCHMIDT e WRISBERG, 2010).

Por fim, o nível sub-atencional consiste em um modo inconsciente de processamento vinculado ao nível atencional (TEIXEIRA, 2006). Devido à já referida limitação do controle consciente (atenção) para processar grandes quantidades de informação, a regulação do sistema muscular fica a cargo de estruturas neurais vinculadas a um nível sub-atencional de processamento. Dessa maneira, os músculos são controlados inconscientemente e direcionados a se contraírem na ordem adequada e com os níveis apropriados de força e sincronização para produzir uma ação motora de forma mais eficiente (SCHMIDT e WRISBERG, 2010).

O controle motor de uma performance musical consiste na regulação simultânea de inúmeros músculos que desempenham funções distintas. Mesmo a ação de um movimento simples, como a flexão dos dedos na performance do dedilhado no contrabaixo, onde somente uma pequena parte do sistema muscular assume o papel principal da ação, a maior parte do sistema muscular fica empenhado em manter uma postura estável do corpo para que o movimento do dedo seja feito de forma precisa (LOPES, 2015).

Em suma, a simplificação do processamento de informação proposto por TEIXEIRA (2006) e as condições de utilização de recursos atencionais e de memória explanados por SCHMIDT e WRISBERG (2010) podem ser integrados e resumidos pela Figura 1 abaixo.

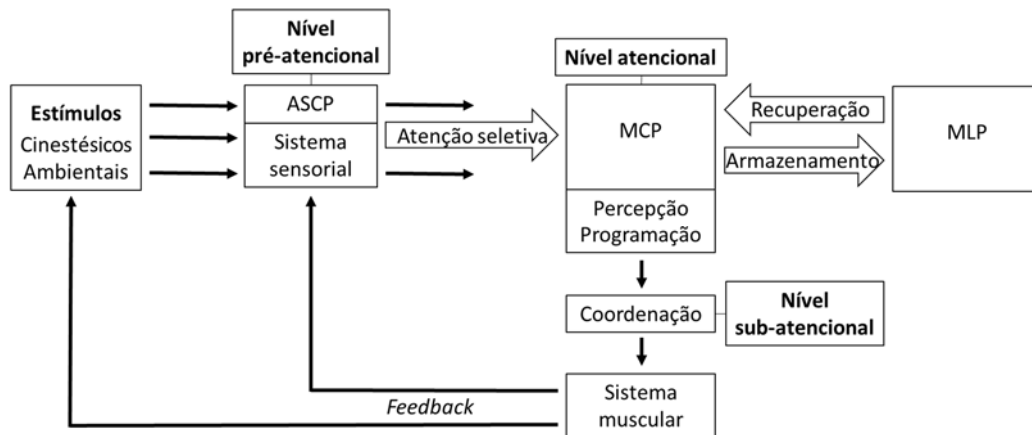


Figura 1: Modelo de integração sensório-motora e memórias utilizadas nos três níveis de processamento de informação. Adaptado de (TEIXEIRA, 2006, p.64).

3 - Esforço cognitivo e performance musical

Segundo EDWARDS (2010), uma perspectiva emergente nos últimos anos centra-se nos efeitos do esforço cognitivo nas diversas condições de prática. A premissa para esta perspectiva sugere que o esforço pela qual são realizados os processos cognitivos é influenciado diretamente pela prática. Dentro deste contexto, embasado por uma série de estudos de caso, LEE *et al.* (1994) apresentam três exemplos de fatores envolvidos no processo de ensino-aprendizagem que sugerem o esforço cognitivo como um elemento crítico: a relação entre o nível de habilidade do modelo e a aprendizagem observacional; a influência do *feedback* aumentado em detrimento do *feedback* intrínseco; organização da prática no aprendizado de multitarefas. Coletivamente, a análise desses três fatores sugere que a aprendizagem é promovida quando as condições de prática promovem o esforço cognitivo.

No primeiro caso, LEE *et al.* (1994) concluem que o nível de habilidade de um modelo de performance tem um impacto no esforço cognitivo despendido pelo

observador para compreender o comportamento motor que foi demonstrado. Sobre essas condições, a observação de um modelo de performance musical inexperiente, em algumas circunstâncias, pode ser mais eficaz do que a observação de um modelo experiente.

Um modelo experiente representa de forma precisa como uma ação qualificada deve ser realizada. Dessa forma, o mesmo parece encorajar mais o processo de imitação do que a aprendizagem através da observação. No entanto, durante a performance de um modelo inexperiente, o observador pode avaliar possíveis erros que possam surgir além de avaliar as várias tentativas para resolvê-los, ou seja, o observador torna-se ativamente envolvido no processo de aprendizagem. Assim, se o observador é capaz de receber algum *feedback* sobre a performance ele também se junta ao modelo inexperiente no processo de tentativa erro. Outro fator importante é que muitas vezes o modelo experiente é um modelo inalcançável para o aprendiz, levando assim a perda da motivação no processo de aprendizagem.

No segundo caso, LEE *et al.* (1994) sugerem que o *feedback* aumentado pode, por vezes, ser apresentado de forma prejudicial para a aprendizagem. O *feedback* aumentado é um meio de suplementar as fontes de *feedback* intrínseco (informação gerada pelo próprio performer) normalmente disponíveis para um indivíduo, ou seja, deve fornecer conhecimento para assegurar que fontes intrínsecas de *feedback* sejam interpretadas corretamente. Dessa forma, o *feedback* aumentado pode desempenhar um papel restritivo.

Segundo os autores supracitados, o *feedback* aumentado deve ser mais eficaz quando fornece suporte sem desencorajar o intérprete a aprender a interpretar o *feedback* intrínseco, o que requer maior esforço cognitivo. Portanto, para que a aprendizagem não seja enfraquecida, o *feedback* aumentado deve ser fornecido de modo a incentivar a interpretação da performance, com menor frequência e aumentando todos os impactos positivos do esforço cognitivo necessários para interpretar fontes intrínsecas de informação.

No terceiro e último caso, os autores sugerem que a aprendizagem motora é reforçada quando as condições da prática são manipuladas para promover um maior esforço cognitivo. De acordo com esta perspectiva, CARTER e GRAHN (2016) sugerem que, embora blocos de repetição sejam a estratégia de prática mais utilizada pelos músicos, trabalhos na área de Psicologia Cognitiva e Aprendizagem Motora sugerem que eventos repetidos demandam menor esforço cognitivo (menos processamento de informações), reduzindo assim o potencial de aprendizagem à longo prazo.

Comparando os efeitos da prática variada em blocos e da prática variada aleatória na performance de clarinetistas de nível avançado, CARTER e GRAHN (2016) sugerem alternativamente que, em vez de estruturar uma rotina de prática em blocos¹ uma rotina de prática aleatória² pode ser uma estratégia mais eficaz do que a repetição contínua em um contexto de aprendizagem musical. A frequente alternância das tarefas na prática aleatória envolve maior esforço cognitivo resultando em melhor retenção das habilidades na MLP e aumento da aprendizagem à longo prazo.

Seguindo a tendência de estudos interdisciplinares, CHAFFIN (2011) utilizou um vasto corpo de pesquisas, que envolviam o desempenho de pilotos de avião, condutores de veículos, tarefas de vigilância e outras operações que envolvam o domínio de tarefas complexas, para tentar explicar a performance dos maestros, bem como caminhos mais efetivos para conduzir a instrução. Dentro deste corpo de investigação, a atenção e a MCP, juntamente com obstáculos cognitivos, forneceram *insights* sobre as exigências impostas aos indivíduos ao executarem operações multitarefas.

Seguindo a mesma tendência, analisando uma série de estudos de caso que vinculam comportamentos musicais a características da anatomia cerebral de músicos *experts* durante a performance, BROWN *et al.* (2015) analisaram uma série de estudos de

¹ Estrutura de prática onde a variabilidade é de bloco para bloco de tentativas.

² Estrutura de prática alternada entre as tarefas.

caso, realizados por neurocientistas, buscando entender o que acontece no cérebro de músicos *experts* durante a performance. Vinculando comportamentos musicais às características da anatomia cerebral, os estudos utilizaram como ferramenta a Ressonância Magnética Estrutural (MRI), a Ressonância Magnética Funcional (RMF), a Eletroencefalografia (EEG) e a Magnetoencefalografia (MEG) para associar a atividade cerebral aos fatores cognitivos que acreditam serem importantes para a performance musical. Entre as diferentes características apontadas pelos estudos estão a contínua recuperação de informações musicais da MLP e o contínuo planejamento da performance em curso auxiliado pela MCP. Também verificou-se, o controle da performance através de sensações resultantes dos movimentos (*feedback* sensorial), uma forte associação auditivo-motora ligando a percepção do som à produção de movimentos e o controle de ações rápidas e fluentes por programas motores preparados antes da execução. Grosso modo, as evidências de BROWN *et al.* (2015) sugerem que a performance musical não é instanciada como um conjunto de sequências de ações fixas, mas sim como uma habilidade motora generalizável em que os movimentos estão intimamente ligados ao som que se destina.

No que se refere à utilização de memórias na performance musical, SCHMIDT e WRISBERG (2010) acrescentam que o aprendizado só se concretiza efetivamente quando as informações processadas na MCP são definitivamente transferidas para a MLP. Segundo REID (2002), o meio mais eficaz para que isso aconteça seria através do uso de repetição, ou seja, é através da repetição que “uma sequência de movimentos conscientes passa gradualmente para o domínio do automatismo” (RICHERME, 1996, p.67).

O automatismo confere consistência à performance, mas não implica em perda de adaptabilidade de uma ação (TEIXEIRA, 2006). Assim, ações bem aprendidas, armazenadas na MLP como conjuntos de programas motores, são suficientemente flexíveis para se adaptar a diferentes contextos de desempenho (BROWN *et al.*, 2015).

Por outro ponto de vista, a respeito do armazenamento de informações, SCHMIDT e WRISBERG (2010) sugerem a definição de padrões de movimentos por um único programa motor generalizado, em vez de vários programas motores associados a cada movimento simples específico, armazenadas na MLP. De acordo com esta teoria, um padrão de movimento gerado por arcadas no contrabaixo (movimentando o arco para direita e para a esquerda) é adaptado pelo instrumentista para desempenhar os diferentes golpes de arco, como por exemplo: o *Spiccato*, o *Martelé* e o *Staccato*, entre outros.

3.1 - O esforço cognitivo e performance no contrabaixo

A natureza dos movimentos responsáveis pela performance no contrabaixo é multifacetada e geralmente desconhecida pelos contrabaixistas. Discordâncias entre escolas, abordagens de ensino, ou ainda, diferentes possibilidades técnicas de execução são facilmente encontradas no repertório desse instrumento.

A tardia padronização e consolidação da estrutura física e afinação do contrabaixo, em relação aos outros instrumentos das cordas orquestrais friccionadas, culminou em diferentes maneiras de se tocar o instrumento, como por exemplo, as diferentes formas de agarre e manuseio dos modelos de arco francês e alemão, os diferentes sistemas de dedilhado, e até mesmo, diferenças posturais como tocar sentado ou em pé (LOPES, 2015). A literatura do contrabaixo apresenta, portanto, uma grande quantidade de desacordos e contradições (PERTZBORN, 2007).

De alguma forma, diferentes técnicas de performance no contrabaixo e mesmo diferentes abordagens de ensino levam a diferentes níveis de controle motor e a diferentes demandas de esforço cognitivo. Portanto, é importante para o professor do instrumento refletir sobre qual a demanda cognitiva imposta ao SNC uma vez que o nível de ativação de áreas cerebrais envolvidas no planejamento e execução do movimento é considerado por LAGE *et al.* (2015), entre outros autores, um elemento crítico para a consolidação da aprendizagem.

O esforço cognitivo pode ser acessado, sensivelmente, por meio de medidas eletroencefalográficas (EEG) que registram correntes elétricas resultantes da propagação de estímulos carregados de informações no cérebro. Dessa forma, investigações futuras poderão comparar duas técnicas contrastantes da performance de um mesmo excerto musical no contrabaixo. As demandas cognitivas de ambas podem ser medidas através do EEG e comparadas com o propósito de identificar qual delas estaria associado a um maior esforço cognitivo.

4 - Considerações finais

A vocação interdisciplinar da Performance Musical nos permite utilizar conceitos e objetos de estudo de outras áreas do saber como meio de aperfeiçoar a performance musical ou mesmo buscar caminhos mais efetivos para o processo de ensino aprendizagem. Uma possibilidade eminente é a aplicação de conhecimentos gerados a partir de estudos focados no esforço cognitivo despendido em uma performance ou aprendizado de habilidades motoras. Enquanto os efeitos do esforço cognitivo têm sido observados por outras áreas, como o Controle Motor, poucos estudos têm relacionado este assunto às práticas musicais, apesar do amplo potencial de aplicação.

Alguns conceitos e terminologias pertencentes ao campo do Controle Motor são normalmente desconhecidos pelos músicos. Portanto, a compreensão, mesmo que superficial, dos estágios de processamento de informação no SNC, assim como a utilização de recursos atencionais e de memória, são indispensáveis para o entendimento de como o conceito do esforço cognitivo pode oferecer alguma aplicabilidade à Performance Musical.

Grosso modo, podemos observar que a quantidade de esforço cognitivo exigido no planejamento e execução de uma habilidade motora está diretamente relacionada aos benefícios observados na aprendizagem. Dessa forma, podemos perceber que a aprendizagem motora é reforçada quando as condições da prática, instrução, ou mesmo demonstração, são manipuladas para promover um maior esforço cognitivo.

Entre as possibilidades de aplicações desta perspectiva na área musical, as demandas cognitivas resultantes das diferentes formas de performance no contrabaixo podem ser medidas e comparadas com o propósito de verificar qual delas estaria associada a um maior esforço cognitivo, gerando informações relevantes para consolidação da aprendizagem no instrumento.

Em suma, podemos constatar, através de um corpo de investigação interdisciplinar, que o estudo do esforço cognitivo possui uma ampla aplicabilidade para a Performance Musical, especialmente no que diz respeito a compreensão das exigências cognitivas impostas ao indivíduo durante as práticas musicais.

5 - Referências de texto

1. BORÉM, F. (2011) **Um sistema sensório-motor de controle da afinação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical**. Tese (pós-doutorado em música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
2. BORÉM, F.; LAGE, G.M. *et al.* (2006) Uma perspectiva interdisciplinar da visão e do tato na afinação de instrumentos não-temperados. In: Sônia Albano. (Org.). **Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar**. 1ed. São Paulo: Musa editor, p. 30-45.
3. BROWN, R.M. *et al.* (2015) Expert music performance: cognitive, neural, and developmental bases. **Progress in Brain Research**. n. 217, p. 57-86.
4. CARTER, C.E; GRAHN. J. A. (2016) Optimizing Music Learning: Exploring How Blocked and Interleaved Practice Schedules Affect Advanced Performance. **Frontiers in Psychology**, v. 7, Article 1251, August.
5. CHAFFIN, C. (2011) An examination of the cognitive workload associated with conducting in an instrumental music context: a review of literature. **Bulletin of the Council for Research in Music Education**, Summer n. 189, p. 73-87.
6. EDWARDS, W.H. (2010) **Motor Learn and Control: from theory to practice**. Cengage Learning.
7. JIANG, X. *et al.* (2015) Pupil responses to continuous aiming movements. **Int. J. Human-Computer Studies**, v. 83, p. 1-11.

8. LAGE, G. M. *et al.* (2015) Repetition and variation in motor practice: a review of neural correlates. **Neuroscience & Biobehavioral Reviews**. v.57, p.132-141.
9. LAGE, G. M. *et al.* (2002) Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade. **Per musi – revista de performance musical**, Belo Horizonte, v.5 e 6, p. 14-37.
10. LEE, T.D. *et al.* (1994) Cognitive Effort and Motor Learning. **Quest**, v.46, n. 3, p.328-344.
11. LOPES, L. (2015) **Movimentos básicos da performance no contrabaixo: descrição e análise cinesiológica**. Dissertação (mestrado em música) - Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte.
12. PERTZBORN, F. (2007) Motor control and learning: The basics of skilled instrumental performance. **International Symposium on Performance Science**.
13. REID, S. (2002) Preparing for performance. In: RINK, John (Org.). **Musical Performance: a guide to understanding**. Royal Holloway, University of London, p. 102-111.
14. RICHERME, C. (1996) **A técnica Pianística: uma abordagem científica**. Ed. Ar, São Paulo.
15. SCHMIDT, R. A.; WRISBERG, C. (2010) **Aprendizagem e Performance Motora**. São Paulo, Artmed.
16. TEIXEIRA, L. A. (2006) **Controle Motor**. Ed. Manole.

Notas sobre os autores

Leonardo Lopes é Mestre em Música e bacharel em Música com habilitação em Contrabaixo pela UFMG. Foi professor de contrabaixo do CMI (Centro de Musicalização Infantil), UFMG, entre 2009 e 2011, onde também atuou como arranjador e regente da Orquestra do CMI; atuação pelo qual recebeu o título de Menção Honrosa no XIV Encontro de Extensão da UFMG (2011). Já participou de masterclasses com James Van Demark, Paul Ellison, Lawrence Angel, Alexander Hanna, Barry Lieberman, Leigh Mesh, Frank Proto, Dennis Trembly, Brian Perry, Sandrino Santoro, entre outros. Como membro do Grupo de Contrabaixos da UFMG destacam-se as participações na ISB Convention 2013 - Eastman School of Music/NY, EUA, ISB Convention 2015 - University of Colorado/CO, EUA. Atualmente é músico instrumentista efetivo da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG) e atua como professor de contrabaixo na Estação da Música José Luiz Pinto Coelho, Santa Bárbara/MG.

Guilherme M. Lage é Bacharel em Educação Física, especialista em Treinamento Esportivo, mestre em Educação Física e doutor em Neurociências. É professor Adjunto II da UFMG. Coordena o Núcleo de Neurociências do Movimento (NNeuroM - UFMG). Link: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/9572386886311542>. Integra o corpo de pesquisadores do: (1) Grupo de Estudos em Desenvolvimento e Aprendizagem Motora (GEDAM - UFMG); (2) Grupo de Pesquisa em Ensino, Controle e Aprendizagem na Performance Musical da UFMG (ECAPMUS - UFMG). Tem experiência no estudo do Comportamento Motor, atuando principalmente no estudo do controle manual por meio (1) da análise neurocomportamental dos fatores que interferem na aprendizagem motora (ex., interferência contextual); (2) da análise anátomo-funcional de áreas e hemisférios cerebrais; (3) da associação com aspectos neuropsicológicos e genéticos. É membro da 1) Sociedade Brasileira de Comportamento Motor.

Um Estudo piloto sobre a ansiedade na Performance Musical e suas possíveis causas

A Pilot study on musical performance anxiety and its possible causes

Aline Parreiras Gonçalves

Universidade Federal de Minas Gerais
alinepflute@hotmail.com

Patrícia Furst Santiago

Universidade Federal de Minas Gerais
patfurstsantiago@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta aspectos da pesquisa de Mestrado em andamento intitulada “Ansiedade na Performance Musical: Estratégias de enfrentamento a partir da Psicologia do Esporte com aplicação em música”, conduzida no Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFMG. O artigo oferece um recorte da revisão de literatura que discute a ansiedade na performance – suas características, causas, efeitos e estratégias de enfrentamento. Paralelamente, o artigo apresenta os comentários sobre ansiedade na performance musical fornecidos por dois flautistas profissionais renomados. Esses comentários foram coletados a partir de questionários com perguntas abertas via e-mail. A continuidade desse estudo propõe a ampliação da revisão bibliográfica e da coleta de comentários de outros sujeitos de pesquisa, o poderá proporcionar uma visão mais ampla das questões relacionadas à Ansiedade da Performance Musical. Desta forma, o estudo espera capturar as percepções dos sujeitos envolvidos na pesquisa sobre a ansiedade e sobre as contribuições da Psicologia do Esporte como estratégia de enfrentamento.

Palavras-chave: ansiedade na performance musical; Psicologia do Esporte.

Abstract: This article presents aspects of the ongoing Masters research entitled “Musical Performance Anxiety: coping strategies from Sports Psychology applied to music”, conducted at the Graduate Program in Music of the UFMG School of Music. The article offers a part of the review of the literature which discuss performance anxiety, its characteristics, causes, effects and coping strategies - as well as some comments on the subject given by two renowned professional flutists. This data was collected through an open e-mail questionnaire. The next step of the research includes the amplification of the literature review, as well as the collection of more data provided by other musicians, in order to discuss the issue in connection with Sports Psychology as a coping strategy.

Keywords: musical performance anxiety; Sports Psychology.

1 – Introdução

Da inquietude frequentemente observada em alunos de música, sobretudo em seus primeiros anos de aprendizado, surgiu a motivação para este artigo, que trata da

ansiedade como um fator complicador da Performance Musical. Em determinados momentos, músicos instrumentistas passam por altos níveis de ansiedade que podem impactar seu desenvolvimento musical e sua performance no palco.

Um dos motivos da ansiedade no palco poderia ser atribuído à inadequação da prática diária e à falta de preparação para a performance. É comum observar que a prática de muitos músicos passa pela repetição de certos trechos musicais ou mesmo estudos técnicos até a completa exaustão, sem que haja reflexão sobre as melhores estratégias e planejamento de prática. Porém, não se pode atribuir a ansiedade na performance musical exclusivamente à inadequação da prática diária musical. Na verdade, todo o conhecimento musical e pedagógico de professores de música, bem como o conhecimento relacionado à Prática Deliberada, parecem não ser suficientes para lidar com a questão da ansiedade. Por isso, diversas técnicas e práticas corporais têm fortemente auxiliado músicos instrumentistas a lidar com o problema da Ansiedade na Performance Musical (APM), a exemplo da Psicologia do Esporte, da Técnica Alexander, da Meditação e do Relaxamento, pois atuam positivamente em problemas como o medo de palco, tremores, perda de foco, que provocam as perdas na qualidade da performance etc.

No sentido de refletir a relação entre os efeitos da ansiedade sobre a performance musical, este artigo apresenta um recorte da pesquisa de Mestrado em andamento intitulada “Ansiedade na Performance Musical: Estratégias de enfrentamento a partir da Psicologia do Esporte com aplicação em música”, conduzida no Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFMG. O artigo mescla parte da revisão de literatura que vem sendo empreendida para o desenvolvimento da pesquisa com um estudo piloto, que inclui a coleta de dados através de questionário com perguntas abertas, que foi enviado a dois flautistas renomados via e-mail: Maurício Freire, professor Titular da Escola de Música da UFMG e Cássia Lima, flautista principal da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Ambos concederam às autoras permissão informal para o uso de suas respostas no contexto deste artigo. O questionário foi respondido por eles entre os dias 12 e 17 de dezembro de 2016.

A breve revisão de literatura aqui apresentada, bem como as perguntas respondidas

pelos flautistas através do questionário, buscaram discutir os seguintes assuntos: definição de ansiedade na performance musical; como ocorre a ansiedade nas performances em aulas e em público; estratégias adotadas para lidar com ansiedade; aspectos positivos e negativos da ansiedade; reações dos músicos à ansiedade; relação entre ansiedade e domínio técnico; sintomas de ansiedade; técnicas alternativas para o controle da APM.

Nas seções que seguem, as informações advindas da revisão de literatura serão intercaladas por comentários concedidos pelos flautistas, que serão identificados no artigo por seu primeiro nome em itálico – *Maurício* e *Cássia*.

2 – Ansiedade na performance musical: aspectos gerais

2.1 – Definições e características

Andrade e Gorenstein, citados por SINICO (2012, p.41), definem ansiedade como um estado emocional com componentes psicológicos e fisiológicos que fazem parte do espectro normal das experiências humanas, sendo propulsora do desempenho de atividades diversas. Consultados sobre uma definição de ansiedade na performance musical, *Maurício* e *Cássia* nos ofereceram as seguintes considerações:

Maurício: Estado emocional que provoca reações fisiológicas e psíquicas que impedem a realização de forma adequada da performance musical.

Cássia: Ansiedade na performance musical é aquele sentimento de uma certa insegurança e nervosismo que antecede ao momento da performance. Por vezes, ela pode também ocorrer durante a performance.

Ampliando o conceito de ansiedade, o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM V) subdivide o conceito em diversas categorias, a saber: agorafobia, ataque de pânico, transtorno de pânico sem agorafobia, transtorno de pânico com agorafobia,

fobia específica, fobia social, transtorno obsessivo-compulsivo, transtorno de estresse pós-traumático, transtorno de estresse pós-agudo, transtorno de ansiedade generalizada, transtorno de ansiedade causado por uma condição patológica geral, transtorno de ansiedade induzido por substância e transtorno de ansiedade sem outra especificação. No entanto, a Fobia Social será o foco deste artigo, por ser o tipo de ansiedade tipicamente associado à atividade de performance musical. De acordo com o DSM V, a Fobia Social é um transtorno no qual os indivíduos podem se sentir temerosos e procuram se desviar de situações e interações sociais nas quais há a possibilidade de serem observados.

Maurício e Cássia exemplificam a presença da Fobia Social ao comentarem sobre os níveis de ansiedade de seus alunos durante as aulas de flauta e durante as performances:

Maurício: Posso perceber problemas de concentração, tremor nas mãos e lábios, segura nos lábios, garganta fechada, gaguejamento...

Cássia: Às vezes a ansiedade é perceptível, se a pessoa ou aluno está com as mãos trêmulas, suando, a qualidade do som não está boa, o vibrato fica descontrolado, a boca fica seca, o aluno erra notas ou ritmos porque o nervosismo é maior que a concentração.

Dentro do transtorno da Fobia Social, é comum haver indivíduos com dificuldades para comer e beber em público, se comunicar com pessoas desconhecidas ou situações de desempenho frente a outras pessoas, por exemplo. A ideação cognitiva associada a este estado é a de ser avaliado negativamente pelos demais, ficar embaraçado, ser humilhado ou rejeitado. Os critérios de diagnóstico para a Fobia Social descritos pelo DSM V são: (1) Medo extremo de situações nas quais o indivíduo é exposto à pessoas estranhas; (2) Ataque de pânico ligado à situação ou predisposto por situação; (3) Reconhecimento do medo exagerado; (4) Situações sociais temidas são evitadas com toda intensidade e sofrimento; (5) Interferência significativa na rotina e atividades sociais pela antecipação ansiosa; (6) Em indivíduos com menos de 18 anos, a duração é de no mínimo 6 meses; (7) Temor não relacionados ao efeito fisiológico diretos de uma substância (por exemplo, droga de abuso, medicamento) ou de uma condição médica geral; (8) Presença de uma condição médica geral ou outro transtorno mental.

É importante enfatizar que a Performance Musical requer um alto nível de habilidade em diversos parâmetros como coordenação motora, atenção e memória, o que a torna uma atividade particularmente suscetível aos estados de ansiedade, como indica ROCHA (2010, p.3). Os fatores que desencadeiam a APM são os mais diversos, tais como: preocupação com quem está na plateia, sensação de despreparo, dificuldades técnicas etc. Sobre isto, KENNY (2016, p.6) afirma que a ansiedade é uma emoção que surge quando nos sentimos ameaçados por desafios que testam nossa capacidade de gerenciá-los.

STEIN e LANG (2002) endossam este ponto, quando apontam diversos estudos epidemiológicos que documentam a alta taxa de prevalência de transtornos de ansiedade na população geral. Segundo a ECA (Epidemiologic Catchment Area), os transtornos de ansiedade na população atingem a taxa de 14,6%, o que é um percentual significativo. Mais recentemente, a National Comorbidity Survey (NCS) encontrou uma taxa de 24,9% para um grupo cuja idade varia entre 15 a 54 anos.

Mesmo sendo um fenômeno tão comum e reconhecidamente prejudicial à performance musical, não há pesquisas suficientes para determinar se a APM tem sido amplamente discutida em sala de aula, na relação aluno professor, seja pela falta de comunicação ou pela falta de acesso à informação dos envolvidos sobre este tema. Há, sim, uma grande preocupação dos professores em preparar seus alunos para o palco no que tange a habilidade musical e preparo técnico, mas é necessário que haja ainda uma preocupação mais sistemática e que sejam adotadas estratégias específicas para lidar com o fator ansiedade. CORDIOLI e MANFRO (citado por JARROS, 2011, p.20) explicam que:

[...] a ansiedade passa a ser patológica quando se torna uma emoção desagradável e incômoda, que surge sem estímulo externo apropriado ou proporcional para explicá-la, ou seja, quando a intensidade, duração e frequência aumentam e estão associadas ao prejuízo do desempenho social ou profissional.

Maurício e Cássia somam seus comentários a esta discussão, ponderando sobre as estratégias que se pode usar para minimizar os efeitos da APM:

Maurício: Na aula costumo "brincar" com a situação, minimizar os efeitos, respirar

fundo, conversar um pouco antes de tentar tocar de novo na situação de aula. Com relação à performance pública converse sobre a situação e como racionalmente analisá-la, visualização (relaxando e se imaginando na situação de performance e perceber qual sentimento/emoção interfere no processo), concentrar no discurso musical e exercícios de respiração.

Cássia: Conselho número 1 e o mais importante: falta de estudo/preparação para a performance vai sempre deixar o aluno mais nervoso. Não adianta, se não estudou bem, vai ficar ansioso e com razão. E a probabilidade da performance não sair boa é grande. Portanto, estude, estude, estude. Muito. Conselho 2: foco. Tentar se concentrar na performance e imaginar que está tudo correndo do jeito que você imagina. Visualizar sua performance indo bem é, de certa forma, uma concretização do trabalho sendo bem feito. Conselho 3: respirar fundo tranquilamente, várias vezes, ajuda a acalmar.

Frequentemente, a APM é vista como algo negativo e que pode influenciar apenas de maneira prejudicial a performance. No entanto, há autores que defendem que ela é capaz de influenciar uma ação, tanto positiva quanto negativamente. A manifestação da ansiedade também é conhecida por excitação, de acordo com WILSON (citado por MARSHALL, 2008, p.7), que afirma que a qualidade da performance está diretamente relacionada à quantidade dessa excitação existente no momento da ação. Uma baixa quantidade de excitação poderá resultar em execução enfadonha, sem vida. Já uma excitação excessiva poderá resultar na perda de concentração, lapso de memória e instabilidade no corpo e instrumento musical. *Maurício* e *Cássia* comentam sobre os aspectos positivos e negativos da APM:

Maurício: Um pouco de ansiedade, ao meu ver, ajuda a estar presente no momento. Muito relaxamento pode levar a distração. A ansiedade passa a ser prejudicial quando provoca reações fisiológicas indesejáveis (tremor, secura na boca, falta de controle motor) e quando pensamentos "intrusos" causam distração e desconcentração.

Cássia: É possível tocar bem sem ansiedade, sim. Assim como o contrário

também é verdadeiro. O lado positivo em tocar ansioso, é que te força a estudar mais, treinar a concentração e o foco. O lado negativo, é quando a ansiedade domina e você perde o controle dos pensamentos e ações.

Algumas pesquisas buscam compreender a influência da ansiedade na performance, sendo muitas delas provenientes de áreas do Esporte e Saúde. Nesse âmbito, é essencial apontar o trabalho dos psicólogos Robert M. Yerkes e John Dillingham Dodson, que deu origem à conhecida lei de Yerkes-Dodson (1908). Eles buscam compreender e traçar uma relação entre excitação e qualidade da performance. A lei de Yerkes-Dodson dita que a qualidade da performance aumenta até certo ponto com a excitação psicológica e mental.

A partir deste ponto, se a excitação aumenta ainda mais, ocorre perda de qualidade da performance. Para representar a relação entre excitação e qualidade, foi elaborado um gráfico curvilíneo, na forma de uma parábola que aumenta e depois diminui com os altos níveis de excitação, conhecida como curva invertida de “U”. A Figura 1 abaixo representa a relação entre performance versus estímulo.

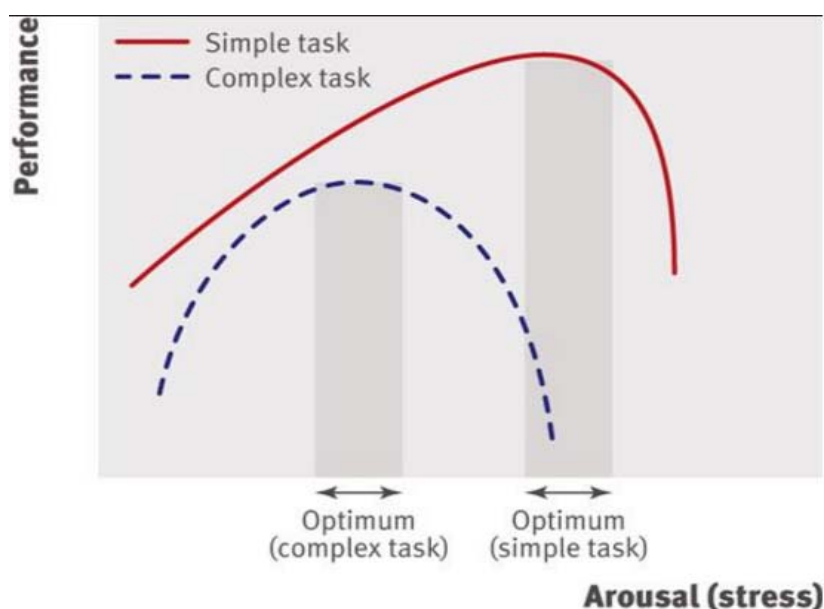


Figura 1 - Relação Performance versus estímulo.

Fonte: YERKES e DODSON, 1908.

Entretanto, a excitação afeta a performance de acordo com a tarefa a ser executada. YERKES e DODSON (1908) descrevem dois tipos de tarefas: as simples e as complexas. Por exemplo, ao aplicar a lei de Yerkes-Dodson à performance musical, uma tarefa simples seria a execução de um acorde; uma tarefa complexa seria a execução de passagens técnicas de grande dificuldade. Dependendo da tarefa, a curva do gráfico se altera. Em tarefas mais simples, o nível da performance pode ser mais alto. Já nas tarefas complexas, o nível da performance pode ser mais baixo comparativamente à tarefa “mais simples”. YERKES e DODSON (1908) concluíram que a performance atinge seus níveis mais altos quando há um nível moderado de excitação; quando o nível da excitação é muito alto, o nível da performance tende a decrescer sensivelmente. Desta forma, tanto o excesso de excitação quanto a escassez tendem a prejudicar a performance.

STEPTOE (1993) confirmou o padrão da Lei de Yerkes-Dodson em um estudo no qual foi pedido a cantores estudantes e profissionais que avaliassem sua tensão emocional e qualidade de desempenho em diferentes situações. Para ambos os grupos, a qualidade do desempenho atingiu o pico em um nível intermediário de tensão emocional; logo em seguida, o nível diminuiu. Para os estudantes a situação ideal foi uma performance em aula; já para profissionais foi uma execução pública (STEPTOE citado por VALENTINE 2002, p.170). No entanto, é importante apontar que esse padrão foi observado levando-se em consideração componentes mentais e cognitivos da ansiedade. HARDY et al. (2007, p.16) defendem que é necessário fazer distinção entre esses componentes, que são representados, por exemplo, pelo medo do fracasso e as suas consequências, e os componentes somáticos, representado, por exemplo, pela resposta do corpo ao estresse. Quando a ansiedade cognitiva é baixa, a relação entre a excitação/estímulo e desempenho segue a função de Yerkes-Dodson. Quando é alta, segue o modelo de catástrofe na qual o desempenho é suscetível a um declínio catastrófico, a partir do qual é difícil recuperar. A Figura 2 abaixo representa o modelo de catástrofe da relação entre ansiedade e desempenho.

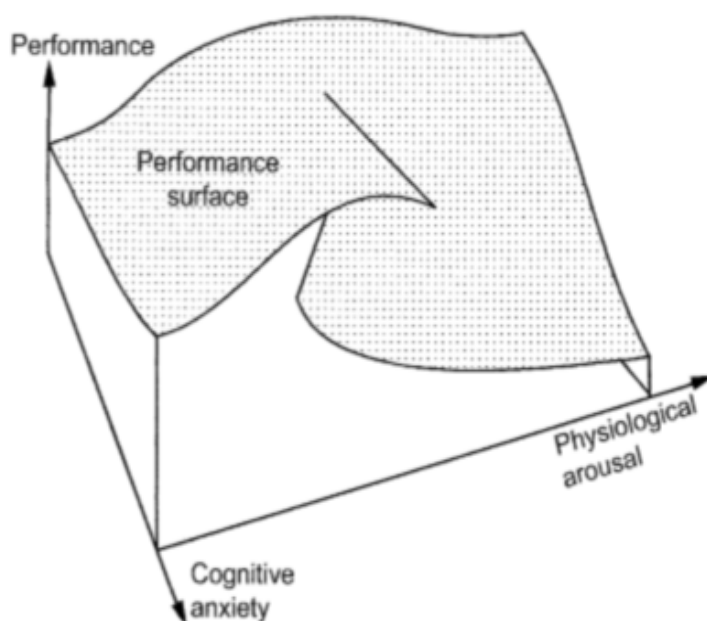


Figura 2 - Modelo de catástrofe da relação entre ansiedade e desempenho.
Fonte: Hardy, Jones e Gould, 1996, p.16.

2.2 – Fatores que causam ansiedade na performance

Para VALENTINE (2002, p.172), três fatores são os grandes contribuintes para a Ansiedade na Performance Musical (AMP): o indivíduo, a tarefa e o contexto. Esses fatores podem interferir um no outro: uma pessoa mais ansiosa pode escolher um contexto menos desafiador ou uma tarefa mais simples como forma de compensar e equilibrar o quadro de ansiedade. WILSON (1994) demonstra como esses fatores podem ser modificados em função da diminuição da ansiedade. Utilizando uma extensão do modelo de Yerkes-Dodson, ele ilustra os três fatores em um gráfico tridimensional, apresentado na Figura 3.

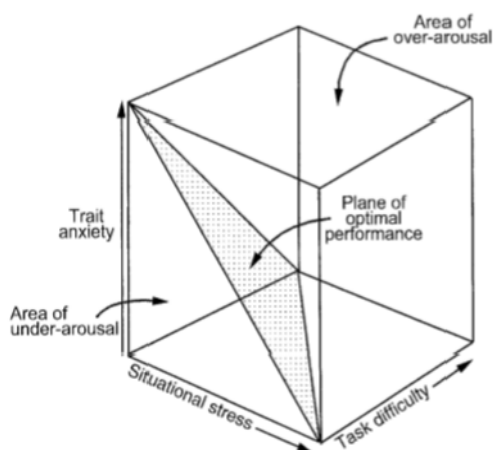


Figura 3 - Fatores contribuintes para a Ansiedade na Performance Musical.
Fonte: Wilson citado por Valentine, 2002, p.172.

Cada indivíduo é capaz de reagir e lidar com as circunstâncias de maneiras diferentes e a compreensão sobre como o ser humano funciona individualmente pode ser uma grande ferramenta para músicos e artistas reduzirem a intensidade da ansiedade que os afeta. Para LEHMANN et al. (2007, p.152), a maneira como os músicos pensam, seus comportamentos, crenças, julgamentos e metas, determinam grande parte da extensão com a qual eles percebem a performance como ameaçadora. SINICO e WINTER (2012, p.44) afirmam:

A ansiedade como resultante de processos individuais relacionados à resultante de aspectos cognitivos, fisiológicos e psicológicos fornece elementos importantes para o intérprete compreender suas idiossincrasias e, se por um lado não oferece uma solução definitiva e única, possibilita com que este passe a observar seus comportamentos e pensamentos em busca de uma alternativa de convivência com as causas e sintomas da ansiedade na performance musical.

Consultados sobre como diferentes alunos reagem à APM, *Maurício* e *Cássia* teceram os seguintes comentários:

Maurício: Acho que com cada um [a ansiedade na performance musical] apresenta reações diversas. Fisicamente eles apresentam tremores nas mãos e/ou lábios, boca seca, pigarro na garganta, descontrole motor. Psicologicamente apresentam

perda de concentração (que varia tanto do texto musical, como em algum aspecto como afinação, ritmo, sincronia com outros músicos). Comigo, que muito raramente tenho ansiedade, me lembro de descontrole na respiração, de coordenação dos dedos, e de correr nas passagens difíceis.

Cássia: Não tenho muitos alunos, e nem tanta experiência em suas performances, mas acredito que de modo geral, a maior falha dos alunos é a falta de imersão no estudo, acreditando que tudo vai correr bem. Erro grave.

Na tarefa temos os fatores ligados ao repertório escolhido e dificuldades técnicas que representam, para o intérprete, tempo de preparo, memorização, compreensão da partitura etc. Quanto mais desafiadora for a tarefa, maior a probabilidade do performer se sentir ansioso e isso pode afetar seu desempenho. É necessário, então, que a habilidade técnica do performer acompanhe a dificuldade da tarefa para que a boa performance seja atingida sem grandes dificuldades. Segundo WILSON (citado por SINICO 2012, p.48), a ansiedade na performance também pode estar associada à falta de domínio da tarefa. Já para FEHM et al. (citado por KENNY 2011, p.62) a ansiedade está relacionada à execução de tarefas que excedem a capacidade do executante. É de grande importância para o aprimoramento do músico trabalhar um repertório no qual suas habilidades técnicas sejam testadas; no entanto, em uma apresentação pública, é essencial ter domínio da obra.

Sobre a relação entre técnica e ansiedade, *Maurício* e *Cássia* comentam:

Maurício: Acho que [técnica e ansiedade] estão diretamente ligados. Acho que sempre se perde muito quando se está nervoso.

Cássia: Quanto maior o domínio técnico do que será apresentado, acho que mais fácil o nível de ansiedade cair e ser controlado. Falta de preparação técnica está inversamente proporcional ao nível de ansiedade na performance.

A outra fonte que pode gerar ansiedade é o contexto. Apesar da exposição pública fazer parte da rotina dos artistas, a ansiedade está sempre presente e pode variar sua intensidade de acordo com o local, público, situação de prova ou apenas uma aula.

Um estudo realizado por COX e KENARDY (1993) demonstra a interação entre características de personalidade e a situação. Neste estudo, performers com fobias sociais eram muito mais ansiosos do que os não-socialmente fóbicos em um contexto de performance solo, enquanto que pouca diferença foi notada em situações de grupos.

Maurício e Cássia comentam sobre ansiedade e contexto:

Maurício: Sim! Existem situações de avaliação, como provas e concursos que são especialmente estressantes. Alguns espaços (salas importantes ou espaços ruidosos) ou situações (séries importantes, gravações) que podem alterar nosso estado mental.

Cássia: Provavelmente. Por isso é importante que a pessoa esteja consciente da preparação pré-performance.

Portanto, os três fatores - o indivíduo, a tarefa e o contexto - são fundamentais para o entendimento da APM. Neste sentido, é fundamental considerar que uma das formas de controle da ansiedade é adaptar cada fator à habilidade e circunstância que pode gerar mais confiança e conforto ao intérprete musical.

2.3 – Sintomas de ansiedade e estratégias de enfrentamento

VALENTINE (2002, p.168), divide os sintomas da Ansiedade na Performance (APM) em três tipos: fisiológicos, comportamentais e mentais. Os sintomas fisiológicos são: aumento da frequência cardíaca, palpitações, falta de ar, hiperventilação, boca seca, sudorese, náuseas, diarreia e tontura. Para os nossos antepassados, esses sintomas, decorrentes da excitação do Sistema Nervoso Autônomo, eram vitais, pois auxiliavam na caça e sobrevivência. Entretanto, essa reação do corpo diante da situação de alerta, para o performer, é altamente prejudicial tendo em vista a necessidade de destreza e controle da musculatura fina.

Os sintomas comportamentais podem gerar sintomas que demonstram a ansiedade, tais como: agitação, tremor, rigidez e ausência de expressão facial. Já os sintomas mentais são

sentimentos subjetivos de ansiedade e pensamentos negativos sobre desempenho. Ao invés do medo do desempenho em si, surge o medo da performance pública, com o temor da avaliação negativa e consequente perda de autoestima. Uma variante do pensamento negativo comum em muitos músicos é a sensação de completa catástrofe iminente, a sensação de que poderá cometer um erro que irá comprometer toda a execução.

Maurício e Cássia endossam esta listagem de sintomas da APM listando alguns desses deles, identificados em suas próprias performances e nas de seus alunos:

Maurício: Tremores, boca seca, pigarro, problemas de respiração, desconcentração, problemas técnicos.

Cássia: Pessoalmente meus sintomas são: mãos geladas, frio na barriga, boca seca. Nos alunos, alguns transpiram, tremem as mãos, os lábios e perdem controle de embocadura e vibrato.

VALENTINE (2002, p.173) sugere diversos métodos para lidar com a ansiedade na performance: Técnica Alexander e Feldenkreis, exercícios aeróbicos, treinamento de gerenciamento de ansiedade, focalização da atenção, treinamento autógeno, dessensibilização sistemática cognitiva, desenvolvimento de interesses e hobbies fora da música, exposição a situações performance, ensaio mental, Biofeedback, Terapia Nutricional, auto afirmações positivas, oração, treinamento de relaxamento, auto-hipnose, Terapia Inoculação de Estresse, Ensaio Sistemáticos e Yoga. Ampla é a gama de possibilidades, mas algumas dessas técnicas são mais comumente utilizadas no meio musical. A autora divide as técnicas mais usadas em três categorias: técnicas físicas, técnicas mentais/físicas e técnicas psicológicas.

As técnicas físicas mais utilizadas e consideradas mais eficazes na redução da frequência cardíaca, são as técnicas de relaxamento. Entre elas pode-se apontar a meditação e exercícios de respiração. De caráter mais exploratório e de monitoração, há também o Biofeedback, que consiste na utilização de aparelhos eletrônicos que medem diversos

parâmetros corporais - como batimentos cardíacos, temperatura corporal, controle da pressão, respiração, tensão muscular desnecessária, entre outros parâmetros.

Muitos músicos utilizam de recursos como ingestão de álcool e/ou sedativos, que promovem resultados imediatos, mas de solução paliativa. De acordo com um levantamento realizado em Londres por WESNER, RUSSEL e DAVIS (1990, p.177-185), 22% dos músicos de orquestras ingerem álcool para lidar com a ansiedade na performance e 12% usam sedativos. Outro tratamento farmacológico tem chamado muito a atenção dos músicos: o betabloqueador, que atua sobre o sistema nervoso autônomo periférico sem efeitos pronunciados sobre o sistema nervoso central. Uma série de estudos cuidadosamente controlados demonstraram a eficácia dos betabloqueadores no alívio de sintomas fisiológicos de ansiedade como a frequência cardíaca e pressão arterial, sintomas comportamentais como o tremor bem como melhora do desempenho (LEHRER et al., 1987, p.27-34).

Nas técnicas denominadas físico-mentais, destacam-se as que combinam o relaxamento físico e o mental, especialmente as derivadas do Oriente, tais como Yoga e o Tai Chi Chuan. Outra técnica muito utilizada no meio musical é a Técnica Alexander, que busca manter o equilíbrio e consciência do uso psicofísico e reduzir tensão excessiva que sustenta estados de ansiedade.

E por fim, podem ser adotadas por músicos as técnicas psicológicas, que segundo VALENTINE (2002, p.176) são baseadas em princípios extraídos da Psicologia da Aprendizagem. Na dessensibilização sistemática, uma pessoa é ensinada a manter um estado calmo e relaxado durante a exposição progressiva ao estímulo temido. Este tem demonstrado ser um tratamento eficaz para a ansiedade na performance.

Sobre a adoção por seus alunos de técnicas alternativas para lidar com a APM *Maurício e Cássia* comentam:

Maurício: Citei exercícios de respiração, visualização e conversas acima. Os resultados comigo são satisfatórios, mas com os alunos tenho resultados

positivos e outros nem tanto. Acho que lidar com a ansiedade é um processo de autoconhecimento e de crescimento, que depende do esforço de cada um.

Cássia: Minhas técnicas são: muito estudo, foco total na véspera da performance, incluindo alimentação, pensamento positivo de que tudo vai dar certo (pensamentos negativos são imediatamente expulsos), ouvir incansavelmente as gravações mais interessantes e boas noites de sono. Lembrando sempre, que um ou outro erro, não vai tirar a vida de ninguém da plateia.

Muito embora todas as técnicas e práticas aqui citadas possam ter um impacto positivo no controle da APM, existe outra que tem sido aplicada por músicos instrumentistas em Belo Horizonte: A Psicologia do Esporte. A continuidade do estudo intitulado “Ansiedade na Performance Musical: Estratégias de enfrentamento a partir da Psicologia do Esporte com aplicação em música” pretende ampliar em muito o material apresentado no presente artigo. A ampliação da revisão bibliográfica e da coleta de dados com a inclusão de outros sujeitos de pesquisa poderá proporcionar uma visão mais ampla da Ansiedade da Performance Musical. Desta forma, o estudo espera capturar as percepções dos sujeitos envolvidos na pesquisa sobre a ansiedade e sobre as contribuições da Psicologia do Esporte como estratégia de enfrentamento. Desta forma, poderemos contribuir para o aprofundamento de um tema tão relevante para os músicos instrumentistas – a ansiedade na performance musical -, em como a exploração da Psicologia do Esporte como prática significativa na sua formação profissional.

3. Breve comentário final

Diversos autores apontam as inúmeras semelhanças entre as atividades desenvolvidas por atletas e músicos devido ao treinamento muscular, práticas com longa duração, repetição constante de movimentos como também as lesões que ambos acabam por se expor (MISCHAKOFF, 1985; ANDRADE e FONSECA, 2000; GREEN e GALLWEY, 1986).

Ao analisar a literatura que trata do Treinamento Desportivo e da Prática Deliberada, muitas conexões e semelhanças são observáveis. Ambas as áreas lidam com o planejamento e investigação da preparação do indivíduo para a execução de suas atividades. E nesse aspecto, diante de enfrentamentos tão similares, como a performance pública, o treino/estudo diário de longa duração, e o extremo esforço físico, muitas das técnicas utilizadas para tratar e auxiliar os atletas, podem ser aplicadas aos músicos instrumentistas. E é nesta direção que a pesquisa intitulada “Ansiedade na Performance Musical: Estratégias de enfrentamento a partir da Psicologia do Esporte com aplicação em música”, que motivou este artigo caminhará, ou seja, na busca de estratégias de enfrentamento para lidar com a Ansiedade na Performance Musical a partir do suporte dos esportes, mais especificamente da Psicologia do Esporte.

As etapas subsequentes da pesquisa incluem entrevistas com músicos que integram práticas da Psicologia do Esporte em suas rotinas de estudo e performance. Além disso, a pesquisa pretende envolver a literatura da Psicologia do Esporte que discute os problemas de ansiedade. A ampliação do conhecimento sobre as estratégias de enfrentamento da ansiedade na performance que a literatura e as entrevistas poderão desvelar levarão a pesquisa a alcançar seu objetivo maior: proporcionar ao músico instrumentistas ferramentas para auxiliar nos problemas decorrentes da Ansiedade na Performance Musical. Esperamos, assim, que a pesquisa possa beneficiar o músico instrumentista que vivencia a Ansiedade na Performance Musical, e que o torna tão vulnerável diante de sua prática. Esperamos também que as contribuições da Psicologia do Esporte para a compreensão dessa condição humana possam motivar o músico na direção de uma experiência musical mais saudável e prazerosa.

Referências

1. ANDRADE, Edson Queiroz de; FONSECA, João Gabriel Marques (2000). Artista-atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performance dos instrumentos de cordas **PerMusí Revista Acadêmica de Música**. v.2, p.118-128.
2. ANDRADE, Laura Helena G. S.; GORENSTEIN, Clarice (1998). Aspectos Gerais da Escalas de Avaliação da Ansiedade. **Revista de Psiquiatria Clínica**. v. 25, n. 06.

3. CORDIOLI, A.; MANFRO, G (2004). Transtornos de Ansiedade. **Medicina Ambulatorial: condutas de atenção primária baseadas em evidências**. 3ª ed. Porto Alegre, p.863-873.
4. COX, W.J., KENARDY, J (1993). Performance anxiety, social phobia, and setting effects in instrumental music students. **Journal of Anxiety Disorder**, v.7, p.49-60.
5. FEHM, L.; PELISSOLO, A.; FURMARK, T.; WITTCHEN, H. U. (2005). Size and burden of social phobia in Europe. **Europe Neuropsychopharmacology**. v. 15:453-462.
6. GREEN, Barry; GALLWEY, T. (1986). **The inner game of music**. New York: Doubleday & Company.
7. HARDY, L.; Beattie, S.; WOODMAN, T. (2007). Anxiety-induced performance catastrophes: Investigating effort required as an asymmetry factor. **British Journal of Psychology**. n. 98, p.15-31.
8. JARROS, Rafaela B. (2011). **Perfil Neuropsicológico de Adolescentes com Transtorno de Ansiedade**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
9. KENNY, Dianna (2016). **Music performance anxiety: Theory, assessment and treatment**. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing.
10. LEHMANN, Andreas; SLOBODA, Jonh; WOODY, Robert (2007). **Psychology for Musicians: understanding and acquiring the skills**. New York: Oxford Press.
11. **Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais**. 5ª Edição. Disponível em: <http://c026204.cdn.sapo.io/1/c026204/cld-file/1426522730/6d77c9965e17b15/b37dfc58aad8cd477904b9bb2ba8a75b/obaudoe ducador/2015/DSM%20V.pdf>
12. MISCHAKOFF, Anne (1985). **Sforzando! Music Medicine for String Players**. Bloomington, Indiana: Frangipani Press.
13. MARSHALL, Anne J. (2008). **Perspectives about Musician's Anxiety performance**. Master Dissertation. Pretoria: University of Pretoria.
14. ROCHA, Sérgio de Figueiredo (2010). **Ansiedade na performance Musical: estudo molecular de associação e validação da escala de "K-MPAI"**. Tese de Doutorado. Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo.
15. SINICO, Andre; WINTER, Leonardo (2012). Ansiedade na Performance Musical: definições, causas, sintomas, estratégias e tratamentos. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. n. 5, p.36-64.
16. STEIN, MB.; LANG, A. J. (2002). Anxiety and stress disorders: course over the lifetime. In: DAVIS, KL. (org.). **Neuropsychopharmacology: the Fifth Generation of**

Progress. p.681-686.

17. STEPTOE, A. (1983). The relationship between tension and the quality of musical performance. **Journal of the International Society for the Study of Tension in Performance.** v. 1, p.12-22

18. VALENTINE, Elizabeth (2004). **The fear of performance. In: Musical performance: A Guide to Understanding**, ed. por John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 168-182.

19. WILSON, Glenn D., ROLAND, D. (2002). **Performance Anxiety. In: The Science and Psychology of Music performance: Creative Strategies for Teaching and Learning**, ed. por R. Parncutt & G.E. McPherson, Oxford: Oxford University Press.

20. YERKES, R. M.; DODSON, J. D. (1908). The relation of strength of stimulus to rapidity of habit-formation. **Journal of Comparative Neurology and Psychology.** v. 18, p.459-482.

21. WESNER, R. B., NOYES, R., DAVIES, T. L (1990). The occurrence of performance anxiety among musicians. **Journal of Affective Disorders**, v. 18, p.177-185.

Notas sobre as autoras

Aline Parreiras Gonçalves: Mestranda em Música, na área de Performance Musical - Flauta – pela Universidade Federal de Minas Gerais como bolsista da CAPES, sob a orientação da Dra. Patrícia Furst Santiago, além de bacharel em flauta pela mesma instituição e cursou também o “Diplôme de Execution” durante um ano na renomada “École Normale de Musique de Paris” na classe do professor Pierre-Yves Artaud. Participou de diversas masterclasses com os professores: Félix Renggli (Suíça), Emmanuel Pahud (Suíça), Vincent Lucas (França), Magali Mosnier (França), François Laurent (França), Michel Bellavance (Suíça), Natasa Maric (Sérvia), Maurício Freire (Brasil), Ysmael Reyes (Venezuela), Nicole Espósito (EUA), Anatole Libermann (Rússia), entre outros. Atualmente, é primeira flauta na Orquestra Multiplayer.

Patrícia Furst Santiago: Graduada em piano e Especialista em Educação Musical pela Escola de Música da UFMG. Mestre e Doutora em Educação Musical pela Universidade de Londres. Realizou formação na Técnica Alexander no Constructive Teaching Centre em Londres. Atuou como professora na Fundação de Educação Artística, no Villa-Lobos Núcleo de Educação Musical de Belo Horizonte e na Escola de Música da UEMG. É professora Adjunta da Escola de Música da UFMG. Projetos de pesquisa: Corporeidade e Educação Musical e Pedagogia da Performance Musical.