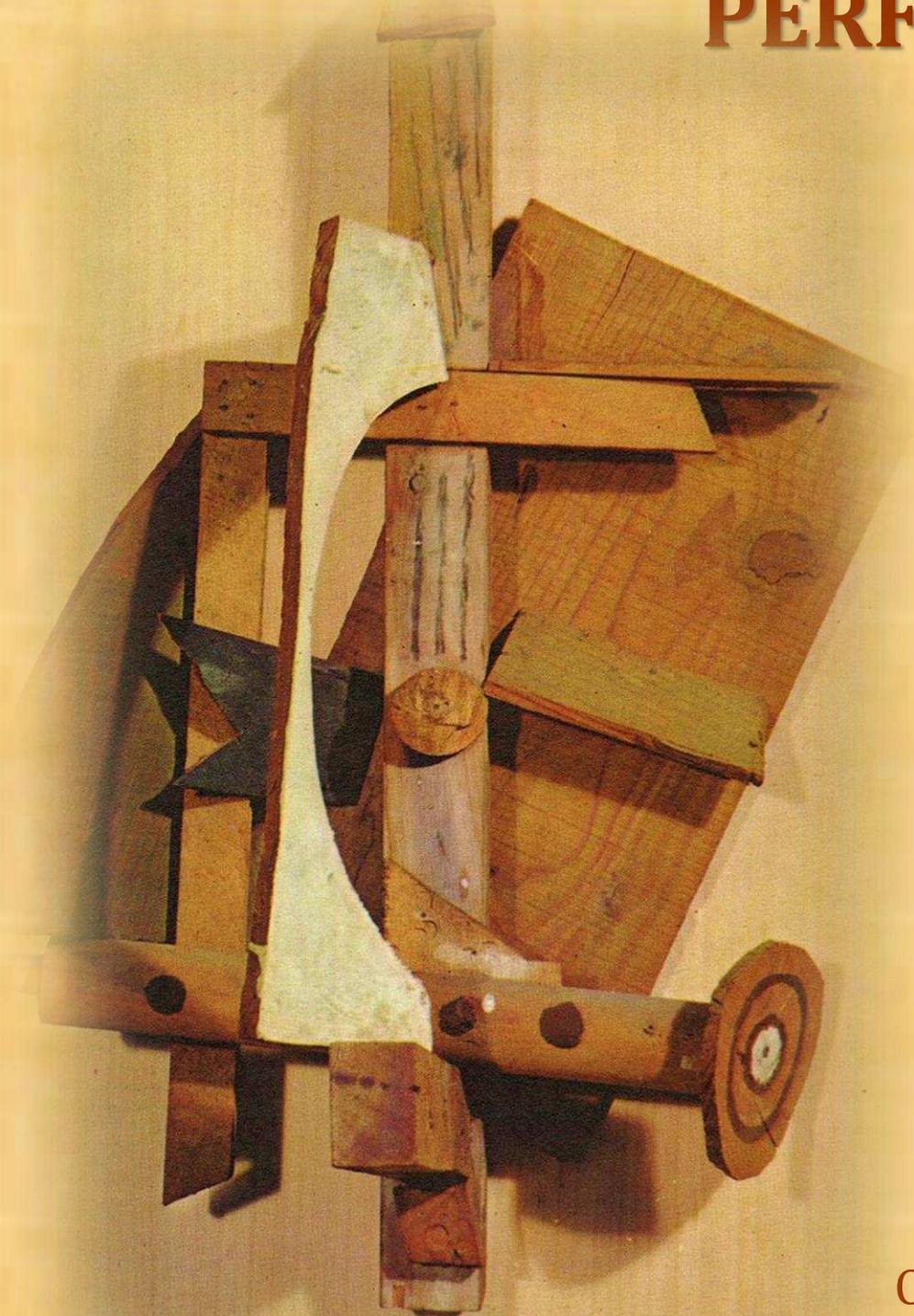


**DIÁLOGOS MUSICAIS NA PÓS-GRADUAÇÃO**

**PRÁTICAS DE  
PERFORMANCE**

**N.4**



Organização e Edição

**Fausto Borém**

**Luciana Monteiro de Castro**

**UFMG**



Minas de Som

**2019**

ISBN: 978-85-60488-33-9

# **DIÁLOGOS MUSICAIS NA PÓS GRADUAÇÃO**

## **PRÁTICAS DE PERFORMANCE N.4**

Organização e edição

**Fausto Borém**  
**Luciana Monteiro de Castro**

Escola de Música da UFMG  
Belo Horizonte  
2019

ISBN: 978-85-60488-33-9

## **Editorial dos Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.4**

ISBN: 978-85-60488-33-9

Apresentamos o quarto volume da série de livros *Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance*, contendo 17 textos selecionados de alunos com seus 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 2018.

**Samy Erick** e **Fausto Borém** abordam o virtuosismo de Gilberto Gil em *Expresso 2222*, que adaptou para o violão uma técnica da sanfona descrita na letra de Zé Dantas e na performance de Luiz Gonzaga na canção *Vem, Morena*. Diversas gravações de áudio e vídeos são transcritas e tomadas como fontes primárias para elucidar as práticas de performance de Gil no violão em um trecho, e suas variantes, que se tornaram emblemáticos na MPB ao longo de mais de 4 décadas.

No seu texto em espanhol, **Sebastián Barroso** e **Eduardo Campolina** se debruçam sobre 3 aspectos (ritmo, textura, e forma) da obra para violão solo *Elegía por la muerte de un tanguero* do compositor-instrumentista argentino Máximo Diego Pujol, identificando na sua escrita reflexos do estilo do compositor Astor Piazzolla.

Recorrendo à análise espectrográfica de uma gravação histórica de áudio de 1942, **Paula Cordeiro**, **Carlos Aleixo** e **Edson Queiroz de Andrade** extraíram dados sobre as práticas de performance de *vibrato*, *portamento* e *timing* de Fritz Kreisler na cadência do *Concerto em Mi menor para violino e orquestra*, de Félix Mendelssohn, com vistas à construção de uma *EdEsP* (Edição Espectrográfica de Performance).

A estética da compositora uruguaia Graciela Paraskevaídís em *suono sogno* (cujo título em minúsculas é proposital) para violino e voz do intérprete é discutida por **Luiza Gaspar Anastácio** e **Ana Cláudia de Assis**. As coautoras propõem soluções técnico-musicais para os desafios de realização não costumeiros que esta obra intrigante impõe aos intérpretes e público.

Neste segundo texto em espanhol deste livro, **Huayma Tulian** e **Eduardo Campolina** abordam o legado de Abel Carlevaro, figura emblemática do violão erudito na América Latina, analisando o conteúdo de suas duas principais obras pedagógicas - *Escuela de la guitarra* e *Série Didática para Guitarra (Cuaderno N.º4)* - para propor um reordenamento e uma classificação dos graus de dificuldades dos estudos ali propostos.

A partir de bases filosóficas de Foucault, Bakhtin e Fiorin, **Rodrigo Borges** e **Mônica Pedrosa de Pádua** analisam o discurso poético-musical na canção *Clube da Esquina n.º2*, de Lô Borges, Milton Nascimento e Márcio Borges, propondo uma relação direta entre música, texto, momento histórico e performance.

Após transcreverem excertos de um vídeo de 1971, **Glaw Nader** e **Mauro Rodrigues** estudaram as interações vocais improvisadas entre Elis Regina e Wilson Simonal na canção *Rosa Morena* de Dorival Caymmi, revelando os primórdios desta prática aplicadas à MPB.

**Luka Milanovic** e **Mauro Chantal** apresentam um breve panorama sobre a música cigana tradicional da Romênia e discutem a transcrição da instrumentação original do trio *Taraf* para a formação do quinteto de cordas orquestral (2 violinos, 1 viola, 1 violoncelo e 1 contrabaixo) na música *Foaie verde mar domnesc*.

O concerto *Ibira Guira Recê* de Edmundo Villani-Côrtes é o ponto de partida de **Paulo Eduardo Souza de Almeida** e **Mauro Chantal** para discutirem o contexto e as possibilidades didáticas de uma obra referencial da música *crossover* brasileira para saxofone.

**Pablo de Malta Campos** e **Clifford Hill Korman** expõem práticas de performance de Hamilton de Holanda no bandolim de 10 cordas, abordando o contexto de criação do instrumento e, conseqüente, a expansão da técnica tradicional dos pontos de vista melódico e harmônico, e de sua utilização como instrumento de percussão.

Em uma abordagem dos raros exemplos de canções dodecafônicas brasileiras, **Caroline dos Santos Peres** e **Mônica Pedrosa de Pádua** apresentam Frederico Richter, compositor de *A Estrela* (com poema de Manoel Bandeira), analisam os aspectos literários na música e disponibilizam uma editoração eletrônica do manuscrito.

No campo da colaboração entre compositores e intérpretes, **André Barbosa** e **Mauro Chantal** acompanham o processo criativo de Guilherme Nascimento na obra *Os abacaxis não voam*, para piano, fundamentando sua discussão em anotações sobre o estudo diário no instrumento e gravação de vídeos com o compositor.

As vantagens do repertório para grupos formados por um mesmo instrumento vão desde suas aplicações no ensino coletivo até a negociação da realização musical no contexto da música de câmara. **Rafael Ribeiro** e **Edson Queiroz de Andrade** discutem estas e outras questões na obra *Ao Cair da Tarde* para 4 violinos do compositor brasileiro Ernst Mahle.

A inclusão de rotores no trombone baixo permitiu aumentar o calibre do tubo e facilitar a execução de passagens com cursos longos da vara. **Renato Rodrigues Lisboa** e **Maurício Loureiro** discutem esta questão organológica e propõem um estudo para verificar quantitativamente o método seminal de trombone baixo de Blair Bollinger, que trata da produção do *legato* no instrumento.

**Alef Caetano Silva** e **Mauro Rodrigues**, a partir de trechos de reconhecidos métodos de flauta transversal, propõem uma abordagem didática no controle de três parâmetros na técnica de harmônicos neste instrumento: intensidade, flexibilidade labial e alternância entre som real e harmônicos.

Na sua abordagem inicial da *Berceuse* de Carlos Alberto Pinto Fonseca, **Penha Vasconcelos** e **Mauro Chantal** levantam dados sobre a trajetória artística do compositor, além de dados sobre aspectos históricos e interpretativos da canção que serão utilizados na editoração desta canção de câmara brasileira.

**Luísa Vogt Cota e Mônica Pedrosa de Pádua** tecem reflexões sobre identidade nacional e exemplificam como elementos típicos de culturas musicais do novo mundo convivem lado a lado em *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro. De um lado, o poema reflete uma brasilidade e, de outro, as harmonias refletem o jazz norte-americano.

Esperamos que o estudo destas práticas, muitas vezes intercambiáveis entre os instrumentos, a voz e a regência, iluminem as inúmeras abordagens de se fazer música, inspirem novas ideias e descortinem novos horizontes na comunicação de nossa arte.

**Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro**

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

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

### **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**

Clifford Hill Korman

### **Ficha Catalográfica**

Elizabeth Almeida Rolim

### **Capa**

Escultura de Pablo Picasso com interferência de Luciana Monteiro de Castro

### **Universidade Federal de Minas Gerais**

Reitor Prof. Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitora Prof. **Alessandro Fernandes Moreira**

Pró-Reitora de Pós-Graduação Prof. Fábio Alves da Silva Júnior

Pró-Reitor de Pesquisa Prof. Mário Fernando Montenegro Campos

### **Escola de Música da UFMG**

Diretor Prof. Dr. Renato Tocantins

Vice-Diretor Prof. Dr. Carlos Aleixo

### **Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG**

Coord. Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro

Sub-Coord. Profa. Edite Maria Oliveira da Rocha

Secretária Geralda Martins Moreira

Secretário Alan Antunes Gomes

### **Projeto Gráfico**

Capa: Selo Minas de Som/UFMG

Diagramação e miolo: Fausto Borém

P912 Práticas de performance Nº4 [recurso eletrônico]: / organização e edição  
Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro. - Belo Horizonte:  
Escola de Música da UFMG, 2019.  
1 recurso on-line (353 p. : il.) : pdf (Diálogos musicais na pós-graduação)

Inclui bibliografias.  
Inclui partituras.  
Publicação Selo Minas de Som  
ISBN: 978-85-60488-33-9

1. Performance musical. 2. Música – Execução. 3. Música – Análise.  
4. Música – Pesquisa I. I. Borém, Fausto. II. Monteiro de Castro, Luciana.  
III. Série.

CDD: 780.2

## Sumário

### **Editorial dos Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical N.4 ..... i**

*Editorial of “Diálogos Musicais” from UFMG’s  
Music Graduate Studies in Performance Practices*

Fausto Borém  
Luciana Monteiro de Castro

### **1. O “resfulêgo da sanfona” no violão de Gilberto Gil em *Expresso 2222* ..... 1**

*The “resfulêgo da sanfona” [the accordion’s bellows shake] in the guitar of  
Gilberto Gil in “Expresso 2222”*

Samy Erick  
Fausto Borém

### **2. Ritmo, textura y forma en la *Elegía por la muerte de un tanguero*: Interacciones entre Astor Piazzolla y Máximo Diego Pujol ..... 35**

*Rhythm, texture and form in the “Elegía por la muerte de un tanguero”:  
Interactions between Astor Piazzolla and Máximo Diego Pujol*

Sebastián Barroso  
Eduardo Campolina

### **3. Por uma *Edição Espectrográfica de Performance* da gravação de 1942 de Fritz Kreisler da cadência do *Concerto em Mi menor para violino e orquestra*, de Félix Mendelssohn ..... 51**

*For a spectrographic performance edition of Fritz Kreisler’s 1942 recording  
of the cadenza from Félix Mendelssohn’s “E Minor Violin Concerto”*

Paula Cordeiro  
Carlos Aleixo  
Edson Queiroz de Andrade

- 4. *En el umbral de lo audible: aspectos da performance na obra “suono sogno” de Graciela Paraskevaídis, para violino (e voz do intérprete)* ..... 78**  
*“En el umbral de lo audible”: aspects of performance in the work “suono sogno” by Graciela Paraskevaídis, for violin (and the performer’s voice)*  
Luiza Gaspar Anastácio  
Ana Cláudia de Assis
- 5. *Abel Carlevaro y la Serie Didáctica para guitarra: una propuesta de clasificación y ordenamiento del Cuaderno N°4* ..... 96**  
*Abel Carlevaro and the “Didactic Series for Guitar”: a proposal for classification and organization of “Cuaderno N°4”*  
Huayma Tulian  
Eduardo Campolina
- 6. “De tudo se faz canção...”: análise do discurso poético-musical em *Clube da Esquina n°2*, de Lô Borges, Milton Nascimento e Márcio Borges ..... 117**  
*“From everything one makes song...”: analysis of poetic-musical discourse in “Clube da Esquina n°2”, by Lô Borges, Milton Nascimento and Márcio Borges*  
Rodrigo Borges  
Mônica Pedrosa de Pádua
- 7. *O improviso de Elis Regina e Wilson Simonal em Rosa Morena de Dorival Caymmi no vídeo de 1971* ..... 141**  
*Elis Regina and Wilson Simonal’s improvisation in “Rosa Morena” by Dorival Caymmi in the video of 1971*  
Glaw Nader  
Mauro Rodrigues

- 8. Foaie verde mar domnesc para quinteto de cordas:  
uma adaptação da linguagem dos lăutari ..... 155**  
*“Foaie verde mar domnesc” for string quintet:  
an adaptation of the musical language of the lăutari*  
Luka Milanovic  
Mauro Chantal
- 9. O concerto *Ibira Guira Recê*, para saxofone  
alto e piano, de Edmundo Villani-Côrtes:  
aspectos históricos, musicais e possível  
aplicabilidade didática da obra ..... 177**  
*The concerto “Ibira Guira Recê” for alto saxophone and piano, by  
Edmundo Villani-Côrtes: historical and musical aspects and potential  
didactic applicability*  
Paulo Eduardo Souza de Almeida  
Mauro Chantal
- 10. Hamilton de Holanda e o bandolim de 10 cordas:  
criação, história e possibilidades do instrumento ..... 194**  
*Hamilton de Holanda and the 10-string mandolin:  
the creation, history and possibilities of the instrument*  
Pablo de Malta Campos  
Clifford Hill Korman
- 11. *A Estrela* de Frederico Richter e Manuel Bandeira:  
análise musical e aspectos interpretativos de uma  
canção dodecafônica ..... 211**  
*“A Estrela” by Frederico Richter and Manuel Bandeira: musical analysis and  
interpretative aspects of a dodecaphonic song*  
Caroline dos Santos Peres  
Mônica Pedrosa de Pádua

- 12. Uma construção da performance de *Os abacaxis não voam*, para piano, de Guilherme Nascimento: colaboração entre intérprete e compositor ..... 228**  
*A performance construction of "Os abacaxis não voam"*  
*[Pineapples do not fly], for piano, by Guilherme Nascimento:*  
*Collaboration between interpreter and composer*  
André Barbosa  
Mauro Chantal
- 13. Aspectos Didáticos no 1º movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)*, para violinos, de Ernst Mahle ..... 246**  
*Didactic aspects in the 1st Movement of "Quarteto Ao Cair da Tarde" (1981),*  
*for violins, by Ernst Mahle*  
Rafael Ribeiro  
Edson Queiroz de Andrade
- 14. O Trombone baixo moderno: uma revisão da literatura ..... 274**  
*The Modern bass trombone: a review of the literature*  
Renato Rodrigues Lisboa  
Maurício Alves Loureiro
- 15. O Estudo de harmônicos na flauta transversal como exercício de sonoridade: uma abordagem didática ..... 289**  
*The Study of harmonics in the transverse flute as a sonority exercise: a didactic approach*  
Alef Caetano Silva  
Mauro Rodrigues

**16. Berceuse, de Carlos Alberto Pinto Fonseca:  
aspectos histórico-interpretativos e edição da obra ..... 315**

*Berceuse, by Carlos Alberto Pinto Fonseca: historical interpretative aspects  
and edition of the work*

Penha Vasconcelos  
Mauro Chantal

**17. A canção *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto  
Ribeiro: reflexões sobre identidade nacional ..... 328**

*The song "Toada" by Radamés Gnattali and Alberto Ribeiro:  
thoughts about national identity*

Luísa Vogt Cota  
Mônica Pedrosa de Pádua

## O “resfulêgo da sanfona” no violão de Gilberto Gil em *Expresso 2222*

*The “resfulêgo da sanfona” [the accordion’s bellows shake] in  
the guitar of Gilberto Gil in “Expresso 2222”*

### **Samy Erick**

Universidade do Federal de Minas Gerais, Bolsista da FAPEMIG  
[samyguita@gmail.com](mailto:samyguita@gmail.com)

### **Fausto Borém**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[faustoborem@gmail.com](mailto:faustoborem@gmail.com)

**Resumo:** Análise das práticas de performance do violão na emblemática introdução instrumental do compositor-cantor-violonista Gilberto Gil em sua canção *Expresso 2222*, a partir de fontes primárias constituídas por gravações de áudio e vídeo (GIL, 1972, 1994, 2009, 2010a, 2010b e 2014). As ferramentas metodológicas de análise de áudios e vídeos (BORÉM, 2018 e 2016) incluem *EdiP* (Edição de Performance), *MaPA* (Mapa de Performance Audiovisual) e *EdiPA* (Edição de Performance Audiovisual) utilizados nos exemplos musicais. Os resultados mostram que Gil traduziu para o violão, idiomáticamente, o “resfulêgo da sanfona”, presente na letra e na música da canção *Vem, morena* de Luiz Gonzaga e Zé Dantas. Sua introdução original e variantes, que se tornaram um símbolo de virtuosismo e complexidade rítmica no violão da MPB, também refletem elementos rítmicos dos gêneros nordestinos baião e maracatu.

**Palavras-chave:** *Expresso 2222* de Gilberto Gil; práticas de performance da sanfona; práticas de performance do violão; ritmos nordestinos.

**Abstract:** Analysis of performance practices on the guitar in the emblematic instrumental introduction of Brazilian composer-singer-guitarist Gilberto Gil in his song *Expresso 2222*, departing from primary sources constituted by audio and video recordings (GIL, 1972, 1994, 2009, 2010a, 2010b and 2014). The methodological tools for the audio and video analysis (BORÉM, 2018 e 2016) include the use of *EdiP* (Edition of Performance), *MaPA* (Map of Audiovisual Performance) e *EdiPA* (Edition of Audiovisual Performance) used in the musical examples. The results show that Gil appropriated the accordion’s “resfulêgo da sanfona” [bellows shake] present in the lyrics and in the music of the song *Vem, morena* by Luiz Gonzaga and Zé Dantas. Its original introduction and variants, which have become a symbol of virtuosity and rhythmic complexity in the guitar of the MPB (*Música Popular Brasileira*), also reflect rhythmic elements of the Brazilian Northeastern genres of *baião* and *maracatu*.

**Keywords:** *Expresso 2222* by Gilberto Gil; accordion performance practice; guitar performance practice; Brazilian northeastern rhythms, Brazilian popular music.

## 1 – Gilberto Gil e *Expresso 2222*

Gilberto Passos Gil Moreira nasceu em Salvador, em 26 de junho de 1942, mas viveu parte de sua infância no interior na Bahia, em Ituaçu, onde teve um rico e variado contato com a música:

As referências básicas da música local eram o sanfoneiro Cinézio, a banda A Lira Ituaçuense, uma banda de música filarmônica, os violeiros que tocavam nas feiras. (...) E as duas referências mecânicas, que eram o rádio – a música tocada no rádio, principalmente na Rádio Nacional, na Rádio Tupi, eventualmente na Mayrink Veiga, que eram captadas lá em Ituaçu – e os discos, muito raros também. Duas ou três casas tinham vitrola, gramofones, enfim, onde alguns discos chegavam. Discos do Bob Nelson, do Orlando Silva, do Luiz Gonzaga, coisas assim ... (CHEDIAK, 1992, p.12)

Aos nove anos, Gil foi para Salvador cursar o ginásio. Sua mãe, Claudina Passos Gil, já havia notado a admiração do menino pelo compositor, cantor e acordeonista Luiz Gonzaga e lhe deu seu primeiro instrumento, o acordeon, aos dez anos. Ainda em 1952, Gil entrou na Academia de Acordeon, onde formou-se no instrumento depois de estudar quatro anos com o professor José Benito Colmenero. Aos 15 anos, Gil tocava acordeon e cantava no conjunto Bando Alegre, seu grupo musical no colégio (ZAPPA e GIL, 2013, p.45-49). Por volta dos 16 anos, por meio do rádio, Gil teve o primeiro contato com a voz e o violão de João Gilberto (1931), figura principal da Bossa Nova, que interpretava *Chega de Saudade* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Este fato influenciou diretamente sua escolha profissional, quando deixou de lado o acordeon para se tornar violonista e compositor (ZAPPA, GIL, 2013, p.53-54). Além de João Gilberto, que foi sua principal influência no violão e voz, GIL (1996 em [1:10:30-1:11:17]) ainda menciona outras influências violonísticas no *Expresso 2222*, como Dorival Caymmi (1914-2008), Paraguassu (Roque Ricciardi; 1984-1976) e Dilermando Reis (1916-1977).

Em 1969, Gilberto Gil foi obrigado pela ditadura militar a se exilar na Inglaterra. Lá, pode ampliar suas habilidades como violonista e compositor (FLÉCHET e DINIZ, 2018, p.158). Foi quando compôs a canção *Expresso 2222*, com sua introdução instrumental para violão solo, a qual viria se tornar emblemática na história da MPB (Música Popular Brasileira). GIL (2010, em [0:00-1:19]) reconhece, em uma vídeo-aula sobre o *Expresso 2222*, a importância da prática diária no violão na aquisição dos elementos técnicos que lhe permitiram fluência e virtuosismo no instrumento:

“... toco violão todo dia. Só não toco eventualmente, por acaso [...] a regra é que eu toque todo dia... eu costumo viajar com o violão para todo canto que eu vou. Durante um período muito pequeno, eu pratiquei uma escala de “alongamento” [Gil ri do termo e faz movimentos com todos os dedos das duas mãos; depois faz exercícios cromáticos em várias cordas] das duas mãos. Todo guitarrista pratica estas escalas. É para a elasticidade propriamente; flexibilidade dos dedos, elasticidade dos dedos, independência também [continua tocando]. Depois tem combinações... [continua tocando] A coincidência do tanger com o premir. Você vai criando este hábito da sincronia.”

Ainda em Londres, em 1971, gravaram informalmente um show de Gil com Gal Costa em um centro estudantil universitário, cujo programa incluía *Expresso 2222* no longo *set list* de 18 canções e que foi lançado somente em 2014 como o álbum duplo *Gilberto Gil e Gal Costa Live in London'71*. Mas foi somente ao voltar ao Brasil que o baiano finalmente gravou *Expresso 2222* em estúdio. Produzido por Roberto Menescal, a canção se tornou um dos carros-chefes do LP homônimo de 1972.

A faixa-título do LP *Expresso 2222*, é marcada por um violão virtuosístico e idiomático<sup>1</sup> do compositor-cantor-violonista que reflete algumas de suas influências. A partir de seu lançamento, *Expresso 2222* foi incluída em 11 álbuns do artista, lançados entre 1972 e 2017, em diferentes formações instrumentais, arranjos e variações da forma original. Em diversas delas, Gil acrescenta sua voz: na gravação de 1994, ele vocaliza na Introdução e, nas gravações de 1971, 1972/2017, 1976, 1984, 2009, 2010, 2012 e 2015, ele vocaliza na Coda, que é uma repetição da introdução. As gravações de Gil de *Expresso 2222* também foram relançadas em discos de coletâneas, DVDs e performances para TV, algumas das quais podem ser encontradas no Youtube. *Expresso 2222* também foi gravada por pelo menos outros 19 cantores e instrumentistas da Música Popular Brasileira (MPB). Dentre eles, se destacam Wilson Simonal (1938–2000), no álbum *Se Dependesse De Mim* (1972), explorou elementos rítmicos da rumba, colocando lado a lado a música caribenha e a música nordestina. Daniela Mercury (n.1965), por sua vez, em uma performance ao vivo em trio elétrico no carnaval baiano, no álbum *Baile Barroco: Daniela Mercury no carnaval da Bahia* (2005), misturou o piano acústico de Ricardo Castro com bateria, baixo elétrico, guitarra baiana, metais e a percussão típica do axé. Exímio

---

<sup>1</sup> Uma escrita idiomática na música, segundo BATTISTUZZO (2009, p.75) “... é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita, como instrumentos ou vozes (...). Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna.”

violonista, João Bosco (n.1946), em sua versão no álbum *Dá licença, meu senhor* (1995), explorou elementos rítmicos que remetem à música africana na voz e no violão, misturados a elementos da música nordestina. Por meio desta releitura, João Bosco expressou sua admiração por Gil e seu fascínio por essa canção:

“... *Expresso 2222*, por exemplo... é uma música que a primeira vez que eu ouvi eu fiquei iluminado por ela, né... fiquei fascinado por ela, e cheguei a... modestamente a registrar em meus discos uma leitura de quem realmente admira aquele autor, aquele criador (. . .) Tudo o que Gil faz é uma coisa que a gente gostaria de ter feito, porque é tudo maravilhoso” (BOSCO, 2012, em [0:25-0:58]).

A versão da cantora Margareth Menezes (1962), no DVD *Margareth Menezes para Gil e Caetano* (2015), apresenta elementos rítmicos dos gêneros samba-chula e baião na guitarra, no violão e na percussão, fazendo uma alternância rítmica entre estes dois gêneros. Armando Macêdo (mais conhecido como Armandinho; n.1953), no álbum *A Voz do Bandolim - Caetano e Gil* (2001), emprega em sua versão instrumental da canção a seguinte instrumentação: bandolim, pandeiro e triângulo, sendo que o bandolim solo apresenta uma pequena introdução virtuosística seguida de uma adaptação da introdução original, com novos elementos rítmicos, mas acompanhado do pandeiro. O bandolim e o pandeiro permanecem durante toda a música e, no trecho final, na reexposição da introdução original da *Coda*, ocorre a adição do triângulo, um símbolo da percussão na música nordestina. O violonista, compositor e arranjador Marco Pereira (n.1950), no álbum *O Samba da minha terra* (2004), adaptou as partes do violão e voz da versão original de Gil, acompanhado por baixo e bateria em sua versão instrumental. Diferente da versão original em Dó maior, Pereira escolheu para sua versão o tom Lá maior, o que viabilizou no arranjo, uma fluidez maior da melodia devido à extensão e afinação do instrumento. Mauro Senise (n.1950), no álbum *Amor Até o Fim: Mauro Senise toca Gilberto Gil* (2016), apresentou uma versão instrumental da canção, arranjada por Jota Moraes, onde ele mescla, no acompanhamento, elementos rítmicos do gênero baião, em que podem ser identificados levadas<sup>2</sup> da zabumba, do triângulo, do baixo e da bateria, bem como elementos da música caribenha na guitarra e no vibrafone, que acompanham o flautim tocado por Senise.

---

<sup>2</sup> Levada é um “... termo do jargão musical usado para designar um tipo de fórmula essencialmente rítmica, tocado em especial pela bateria e/ou pelo baixo, que define claramente o estilo do arranjo. É também usado, com idêntico sentido, o termo inglês *groove*” (ALMADA, 2000, p.97).

Segundo o próprio GIL (1996 em [1:15:42-1:16:01]), o número 2222 no título da música refere-se a uma lembrança de sua infância em Ituaçu, quando certa vez ele avistou uma locomotiva que trazia na frente o número 222. Mas este meio de transporte antigo e nostálgico se reveste de modernidade em *Expresso 2222*. Ao mesmo tempo em que aponta para o futuro (“... que parte direto de Bonsucesso prá depois do ano 2000 [...] prá 2001 e 2 e tempo afora, até onde esta estrada do tempo vai dar...”), a letra de *Expresso 2222* ainda liga o ato de viajar ao contexto da cultura psicodélica da época e das viagens alucinógenas (GIL e FROES, 2011):

... Lá pelo ano 2000 fica a tal estação final do percurso-vida [...] o trilho é feito um brilho que não tem fim [...] nunca se chega ao Cristo concreto, de matéria ou qualquer coisa real [...] subindo ao céu num véu de nuvem brilhante...

Mais recentemente ele relatou a importância da “... cultura psicodélica com impactos enormes no design, na moda, no visual. A manifestação psíquica da juventude e das cidades foram fortemente marcadas por esta presença. E Londres talvez fosse a mais marcada por esta presença...” (GIL, 2018).

O foco deste capítulo está na performance violonística de Gilberto Gil na introdução instrumental da faixa *Expresso 2222*, gravada no álbum *Expresso 2222* (1972). Apesar de curta, essa introdução de *Expresso 2222* sempre intrigou músicos no Brasil e no exterior em relação às práticas de performance que envolve e como foram concebidas e realizadas por Gilberto Gil. Em seus 18 segundos de duração, identificamos 4 efeitos instrumentais do violão que a tornaram emblemática: (1) o dedilhado<sup>3</sup> alternado e ininterrupto entre os dedos polegar e indicador da mão direita em uma mesma corda, (2) o efeito percussivo do dedo indicador na corda gerando notas ruidosas conhecidas como notas mortas (ou *dead notes* ou *ghost notes*), (3) uma sequência de acordes maiores sincopados descendentes em movimento paralelo e (4) um *glissando* ascendente de um acorde entre duas posições com a mesma forma de mão esquerda.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Para evitar as ambiguidades terminológicas ainda presentes no meio musical, usaremos nas análises o termo “dedilhado” referindo-se apenas aos movimentos executados pelos dedos da mão direita (indicado pelas letras *p* de polegar, *i* de indicador, *m* de médio e *a* de anular) para pinçar as cordas do violão, e o termo “digitação” somente para as fôrmas dos da mão esquerda (indicado pelos números 1 para indicador, 2 para médio, 3 para anular, e 4 para mínimo) ao longo do braço do violão.

<sup>4</sup> No violão, *glissandi* de acordes com a mesma fôrma de mão esquerda soam melhor se forem ascendentes, pois ocorre uma diminuição do tamanho da corda vibrante, aumentando a tensão na mesma. Quando os *glissandi* são descendentes, há uma diminuição da tensão da corda vibrante.

Para compreender a extensão do impacto desta performance em outras gravações de Gil e de outros cantores e instrumentistas ao longo de mais de 4 décadas da MPB, investigamos ainda outras fontes primárias de áudio e vídeo, em busca de similaridades e diferenças entre as diferentes versões. No universo de versões que gravitam ao redor da versão referencial de 1972, abordaremos, em detalhe, 3 outras versões do próprio Gil. Primeiro, a introdução de *Expresso 2222* do álbum *Gilberto Gil e Gal Costa Live in London 1971 vol. 2* (1971, lançado somente em 2014) que, provavelmente, constitui o seu primeiro registro. Posteriormente, entre as gravações posteriores ao LP *Expresso 2222* (1972), serão analisados álbuns *Gilberto Gil Unplugged* (1994) e *BandaDois* (2009). Para estas duas versões, Gil acrescentou novos elementos à introdução original, criando assim, introduções ampliadas. No álbum *BandaDois* (2009), além de acrescentar uma nova introdução para fazer par com a original, Gil a reexpôs ao final como uma *Coda*, criando uma forma espelhada.

Na abordagem desta pesquisa, utilizamos o procedimento de transcrição em partitura, o que foi realizado pelo primeiro coautor deste capítulo, em trechos de 4 fontes primárias de áudio da canção *Expresso 2222* (GIL, 1971/2014, 1972, 1994 e 2009) e 1 trecho da fonte primária de vídeo constituída por uma vídeo-aula do próprio compositor-violonista-cantor (GIL, 2010). O reconhecimento e descrição das práticas de performance de Gil ao violão nas fontes primárias e as comparações entre as diversas versões foram feitos com a utilização de 3 ferramentas analíticas propostas pelo segundo coautor deste capítulo (BORÉM, 2018 e 2016): (1) a *EdiP* (Edição de Performance), que é uma partitura que inclui práticas composicionais ou de performance geralmente não notadas na partitura tradicional; (2) o *MaPA* (Mapa de Performance Audiovisual), que é um conjunto visual de imagens, sinais e símbolos utilizados para descrever elementos relacionados a sons e movimentos da performance musical; e (3) a *EdiPA* (Edição de Performance Audiovisual), que é, basicamente uma combinação de uma *EdiP* com um *MaPA*, ou seja, um conjunto de descritores que combina a notação musical com imagens, sinais e símbolos relacionados com a realização musical.

## 2 - O “resfulêgo da sanfona” de Gonzagão e Zé Dantas

Natural de Exu (PE), o compositor, cantor e acordeonista Luiz Gonzaga (também conhecido como Gonzagão), nasceu em 13 de dezembro de 1912 e teve seu primeiro contato com a música em uma sanfona de 8 baixos, por meio do seu pai, Januário dos Santos, que além de trabalhar no roçado, também era sanfoneiro e oferecia os serviços de concertos e afinação de sanfonas (SOUZA, 2017, p.162).

Aos 17 anos, Luiz Gonzaga deixou a casa dos pais e seguiu para Fortaleza (CE), onde se apresentou ao 23º Batalhão de Caçadores do Exército como recruta. Ali, ele exerceu a função de músico corneteiro e, por sua boa desenvoltura no instrumento, ficou conhecido pelo apelido de “Bico de Aço”. Em 1939, pediu baixa do serviço militar e seguiu para o Rio de Janeiro. Esta cidade, em princípio, seria apenas um lugar de passagem, onde ele ficaria um mês e, depois, seguiria de navio até Recife e, finalmente, terminaria a viagem de volta a Exu. Mas Gonzaga preferiu ficar no Rio de Janeiro para começar uma carreira musical (SOUZA, 2017, p.164).

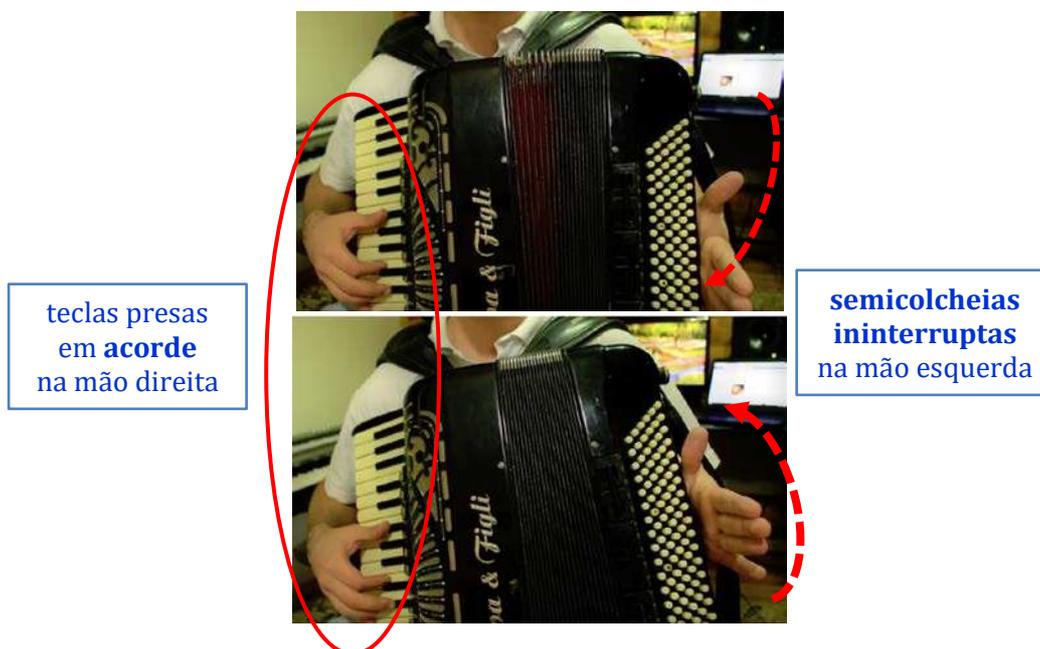
No Rio de Janeiro, Luiz Gonzaga tinha inicialmente em seu repertório músicas de gêneros como tangos, choros, foxtrotes e valsas. Contudo, sob a influência de um grupo de universitários cearenses que moravam na Lapa, ele começou a tocar músicas de gêneros do nordeste brasileiro, obtendo sucesso com o novo repertório. Gonzaga ganhou um prêmio no programa de calouros de Ary Barroso, com a canção *Vira e Mexe*, e recebeu convites para gravações como músico acompanhador. Posteriormente, assinou contrato com a Rádio Tamoio e, pouco depois, com a Rádio Nacional. Em 1945, lançou seu primeiro disco como cantor (SOUZA, 2017, p.166-168).

Em 1946, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1915-1979) lançaram a canção *Baião*. Em 1947, a dupla lançou *Asa Branca*, canção que se tornou seu maior sucesso. Ocorreu um auge enorme da sanfona no Brasil e o baião ganhou notoriedade nacional, ficando em alta nas rádios até o fim da década de 1950 (SOUZA, 2017, p.172), o que valeu a Luiz Gonzaga o apelido de Rei do Baião. Gil descreve esta influência (CHEDIAK, 1992, p.16-17):

(. . .) O acordeon emergia como instrumento importante na vida das cidades grandes, no Rio de Janeiro, na Academia Mascarenhas, em São Paulo, Pernambuco, Salvador. Ele teve naqueles anos cinquenta a mesma importância que o violão veio a ter nos anos sessenta. Quer dizer, era um instrumento ligado à formação cultural dos adolescentes e das famílias de classe média nas cidades. O acordeon dava acesso, pra muitos jovens, ao mundo da música, à iniciação musical, à iniciação artística. Então, nessa época, entusiasmadíssimo por uma novidade, por uma revolução na utilização do acordeon, que tinha sido determinada pelo Luiz Gonzaga, que era um criador, reciclador do instrumento no Brasil, pedi à minha mãe que me pusesse para estudar acordeon.

O pernambucano José da Souza Dantas Filho nasceu em 27 de fevereiro 1921, no município de Carnaíba. No cenário musical brasileiro, foi coautor de vários sucessos gravados por Luiz Gonzaga e ficou conhecido como Zé Dantas (1921-1962). Em 1947, quando ainda era estudante de medicina, Zé Dantas conheceu Luiz Gonzaga, ocasião em que ele lhe mostrou a música *Resfolego da Sanfona*, que mais tarde, em 1950, seria lançada por Gonzaga com o nome *Vem, morena*. Zé Dantas se tornou o segundo parceiro mais conhecido das composições de Luiz Gonzaga, depois de Humberto Teixeira. Com Zé Dantas ele escreveu sucessos como *Xote das Meninas*, *ABC do Sertão*, *Riacho do Navio* e *Dança da Moda* (SOUZA, 2017, p.174).

Na canção *Vem, Morena*, de autoria de Luiz Gonzaga e Zé Dantas e regravada por Gil nos álbuns *Raça Humana* (1984) e *São João Vivo* (2001), os versos dizem “. . . Quero ver tu remexendo, [no] resfulêgo da sanfona inté que o sol raiar. . .”. Aqui se observa o uso de hiperbibasmo na forma de diástole, figura linguística que consiste no avanço do acento tônico da palavra resfôlego para a sílaba posterior (SOUZA, 2017, p.253). “Resfolegar”, que significa “tomar um fôlego” ou “respirar” (BUENO, 2007, p.675), se refere aqui à técnica na sanfona que imita o arfar da respiração, efeito que é obtido por meio de movimentos repetidos rápidos, curtos e alternados nos sentidos de abrir e fechar o fole do instrumento, repetindo a mesma nota ou acorde. Também conhecido como *bellows shake* (literalmente “trinado de fole”) o “resfulêgo” (Figura 1), foi abordado em tutoriais como o *Método para acordeon Mascarenhas* (1940) de Mário Mascarenhas e *Anzaghi método completo, teórico – prático para acordeon* (1951) de Luigi Oreste Anzaghi. Este efeito, que é semelhante ao *tremolo* das cordas orquestrais da família do violino, é muito usado não só na sanfona brasileira, mas também em peças eruditas para o instrumento, como *Concert Piece For Accordion* de J. Feld, *Impasse* de Frank Angelis e estilos populares, como no *zydeco* da música *folk* norte-americana e no *gypsy jazz*. Finalmente, na letra de Zé Dantas, palavras de ação como “requebrar” e de duração como “inté o sol raiar” sugerem a rítmica acentuada e ininterrupta de semicolcheias do “resfulêgo da sanfona”.

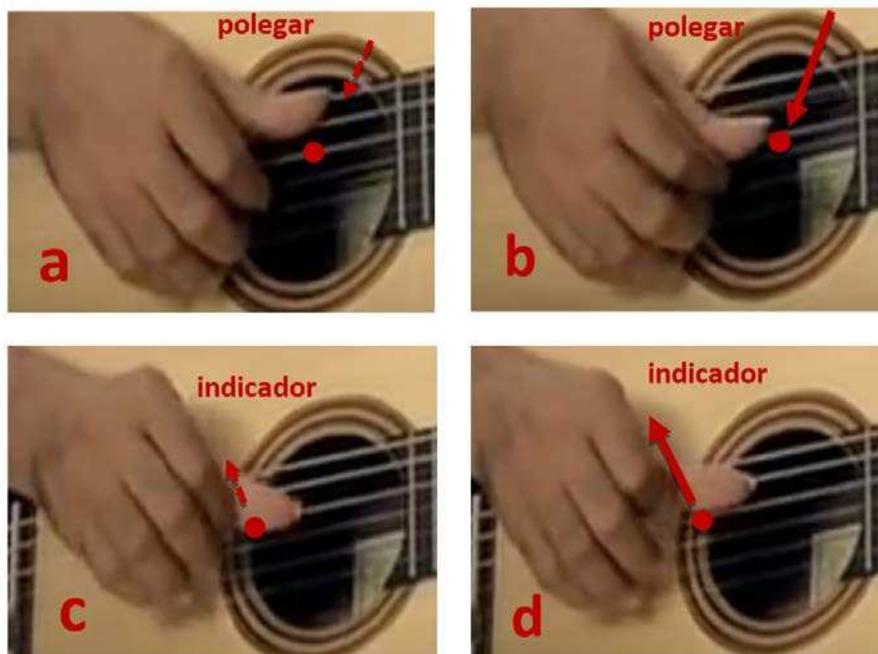


**Figura 1** – *MaPa* mostrando detalhes da prática de performance “resfulêgo da sanfona”, realizada por Dudu PEREIRA (2016, em [0: 30]).

### 3 – A Introdução de Gilberto Gil em *Expresso 2222* de 1972

Ao realizar a introdução de *Expresso 2222* (1972), Gil adapta ao violão elementos rítmicos, de articulação, melódicos e harmônicos que estão associados a práticas de performance da sanfona. O padrão rítmico que alterna os dedos polegar e indicador ganhou notoriedade entre violonistas populares de todo o mundo. GIL (2010) conta que, certa vez, o jazzista britânico John McLaughlin (n.1942) lhe solicitou que o ensinasse como tocá-lo. De fato, a curiosidade sobre esta prática de performance se tornou tão frequente, que GIL (2010) preparou uma vídeo-aula especialmente para detalhar seus aspectos técnicos. Nela, Gil revela sua clara intenção de traduzir para o violão elementos do “resfulêgo da sanfona”.

Este virtuosismo é possível porque, na técnica tradicional de mão esquerda no violão, os movimentos dos dedos polegar (*p*) e indicador (*i*) acontecem em direções opostas, como mostram as imagens do *MaPA* na Figura 2.



**Figura 2 (a, b, c, d)** – Gilberto Gil demonstra a realização da alternância entre os dedos polegar ascendente e dedo indicador descendente na Introdução de *Expresso 2222*.

Para emular esse efeito no violão, Gil utilizou o recurso técnico de dedilhar alternadamente as notas Dó, Si e Sib na 4ª corda em semicolcheias com os dedos polegar e indicador da mão esquerda, como mostra a *EdiP* na Figura 3. Esta alternância produz características de dinâmica e de timbre diferentes para este baixo cromático descendente (Dó-Si-Sib), que resultam na linha melódica característica dessa introdução. A partir da transcrição, podemos observar que o dedo indicador, na maior parte desse trecho, exerce uma função percussiva. Esse efeito percussivo é conhecido na técnica das cordas dedilhadas da música popular (violão, guitarra, contrabaixo etc.) como notas mortas e é um dos elementos responsáveis pela sensação dançante (ou “molho”, ou *swing*) de vários gêneros populares.

**dedo indicador (i) na 4ª corda:  
notas mortas**

**Dó - Si - Sib**  
baixo cromático descendente:  
**polegar (p) na 4ª corda**

**Figura 3** – Indicação de notas mortas (x) tocadas pelo dedo indicador (i) e alternância entre os dedos polegar (p) e indicador (i) no baixo cromático Dó-Si-Sib no violão de Gilberto Gil na Introdução de *Expresso 2222*.

Esta alternância entre os dedos polegar e indicador na 4ª corda também foi utilizada em outras canções e arranjos para violão de Gil, como na versão ao vivo de *Umeboshi* do álbum *Gilberto Gil ao Vivo na USP 1973* (2017). Trata-se da gravação de um show solo de Gil, apenas sua voz e seu violão, ocorrido em 1973 na Escola Politécnica da USP, mas lançado como álbum somente em 2017. Nessa gravação, a formação instrumental simplificada (voz e violão), permite facilmente a identificação da mesma intenção rítmica (Figura 4). Nessa canção, a alternância no dedilhado de mão direita, entre os dedos polegar e indicador, foi usada com função unicamente rítmica.

**dedilhado alternado (dedos p e i) na 4ª corda:  
notas mortas**

♩ = 101

**Figura 4:** Trecho do violão de Gilberto Gil na canção *Umeboshi* (1973), com alternância entre os dedos polegar e indicador gerando notas mortas na 4ª corda.

Outros compositores e violonistas também empregaram essa mesma técnica em seus arranjos e composições em períodos posteriores a *Expresso 2222*. O arranjador e violonista Paulo Belinatti (1950), no álbum *Afro-Sambas* (1997) em parceria com a cantora Monica Salmaso, a utilizou em seu arranjo para violão da canção *Labareda* de Baden Powell e Vinicius de Moraes. O intuito do arranjo foi, por meio deste virtuosismo do violão de Gil, traduzir a crepitação do fogo descrito na letra da canção. Já o violonista e compositor Carlos Althier de Sousa Lemos Escobar, mais conhecido como Guinga (1950), a empregou no acompanhamento de violão de seu baião *Nítido e Obscuro* do álbum *Delírio Carioca* (1993), revelando grande proximidade com *Expresso 2222* (SILVA, 2014, p.73-74).

Um dos aspectos idiomáticos da introdução de Gil é seu planejamento minucioso, provavelmente envolvendo horas de experimentação e prática, em utilizar apenas três cordas do violão – a 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> cordas - na sua elaboração. Assim, ele utiliza os dedos polegar e indicador da mão esquerda para dedilhar a 4<sup>a</sup> corda e os dedos médio e anelar para dedilhar a 3<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> cordas. O violão tradicional possui seis cordas, o que permite diversas possibilidades de tocar uma mesma nota ou acorde em diferentes partes do braço do instrumento. É importante ressaltar que existem diferenças timbrísticas entre essas possibilidades. Essa característica influenciou diretamente a digitação e os dedilhados de Gil.

Sobre a escolha de dedilhados para esta passagem (Figura 5), nota-se que o acorde C (Dó-Mi-Sol) em colcheia pontuada ocorre no primeiro tempo do compasso. Já o acorde E<sup>o</sup>/Bb (Sib-Mi-Sol) ocorre na segunda colcheia do segundo tempo do mesmo compasso. Ambos são dedilhados com o dedo indicador (*i*) na nota mais grave, o dedo médio (*m*) na nota intermediária e o dedo anelar (*a*) na nota mais aguda. Como a alternância entre o polegar e o indicador gera um ritmo de semicolcheias contínuas, a combinação de dois estratos, um horizontal (as semicolcheias contínuas) e outro vertical (os acordes), só foi possível devido à coincidência do indicador nos dois estratos, como mostra a Figura 5. Esta solução de Gil é de um virtuosismo engenhoso porque permite, ao mesmo tempo, dois discursos muito fluentes e integrados: um mais previsível e contínuo (as semicolcheias que lembram o “resfulêgo da sanfona”) e outro mais imprevisível (os locais de ocorrência dos acordes).

The diagram illustrates a musical passage from Gilberto Gil's *Expresso 2222*. It features a treble clef staff in 2/4 time. The notation includes chords and individual notes with fingerings. Annotations include:

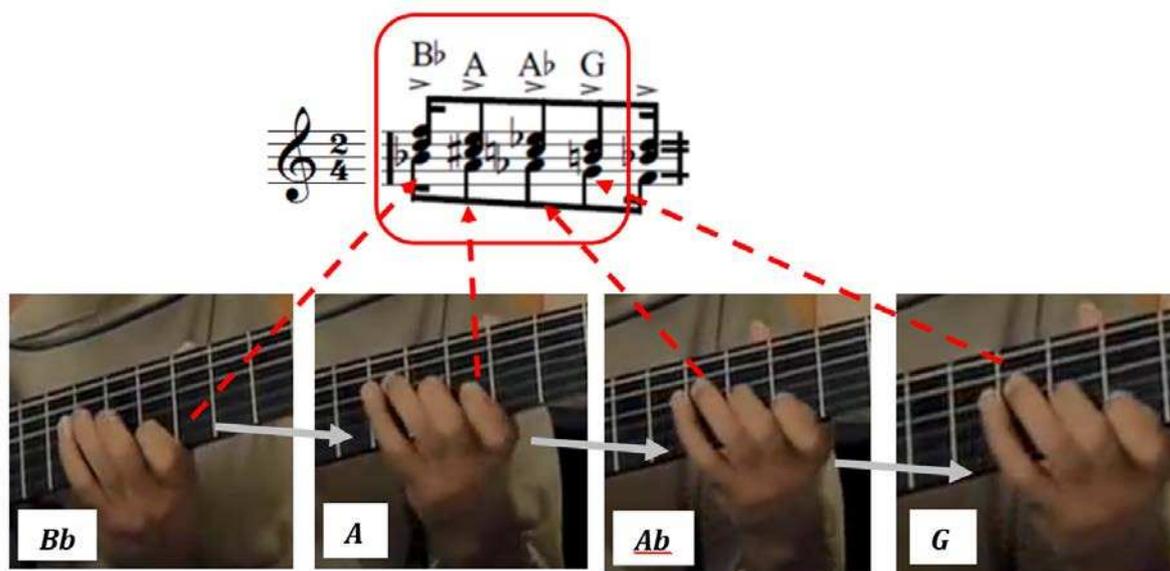
- imprevisibilidade rítmica dos acordes C (Dó-Mi-Sol) e E°/Bb (Sib-Mi-Sol):** A box at the top with red dashed arrows pointing to the C and E°/Bb chords.
- dedilhado alternado entre os dedos polegar (p) e indicador (i):** A box on the left with a red dashed arrow pointing to the alternating 'p i p i' fingerings.
- coincidências do dedo indicador nos estratos vertical e horizontal:** A box at the bottom with green dashed arrows pointing to the index finger's position in both vertical and horizontal strata.

**Figura 5:** Estratos horizontal e vertical simultâneos e coincidências do dedo indicador nos dois estratos no violão de Gilberto Gil em *Expresso 2222* (1972).

Outro trecho idiomático nessa introdução é o paralelismo de acordes sucessivos. Descrevendo esta técnica, BOLLINA (2013, p.38) diz que

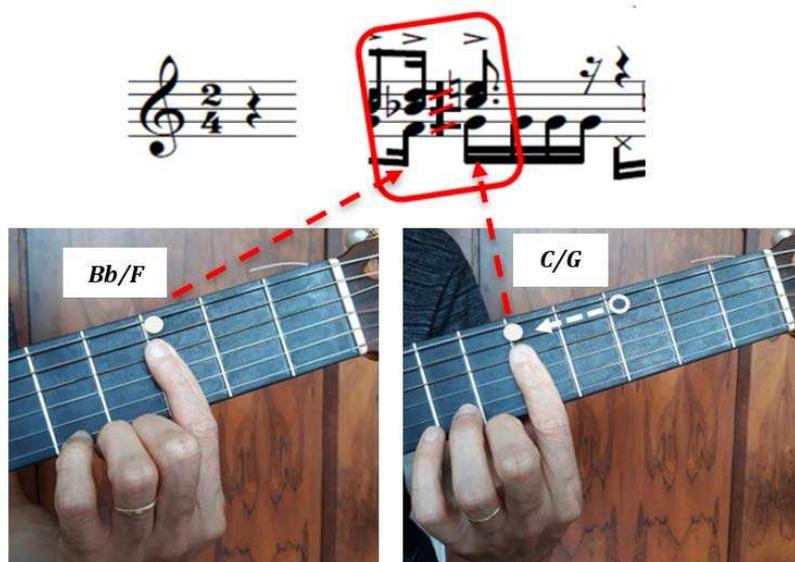
“... trata-se do uso de uma fôrma de mão esquerda que se movimenta pelo braço do instrumento mantendo um mesmo padrão de digitação. Essa movimentação pode acontecer horizontalmente pelas casas do braço, ou verticalmente, entre as cordas do instrumento”.

Esse recurso pode ser observado em obras de compositores como Heitor Villa Lobos, Guinga e Paulo Belinatti, dentre outros. No terceiro compasso de *Expresso 2222*, Gil utilizou uma sequência de quatro acordes maiores que se movimentam de forma cromática descendente, sendo eles *Bb*, *A*, *Ab* e *G*. Nesta introdução, Gil utilizou apenas a 2ª, 3ª, e 4ª cordas do violão. Assim, a digitação para a fôrma de mão esquerda escolhida para esses acordes é: dedo 1 na 2ª corda, dedo 2 na 3ª corda e dedo 3 na 4ª corda. Desta maneira, a mão esquerda se movimenta neste trecho de forma simétrica e horizontalmente ao longo do braço do violão, como mostra a *EdiPA* na Figura 6.



**Figura 6:** – Trecho de *Expresso 2222* (1972) com sequência de acordes maiores paralelos na mão esquerda.

O *glissando* é outra prática de performance utilizada por Gil nessa introdução. Segundo BELTRAMI (2011, p.85), “... *glissando* é um efeito sonoro caracterizado pelo movimento suave entre duas notas ligadas que mostra sonoramente todas as notas contidas nesta distância.” Esse efeito aplicado ao violão consiste em realizar a passagem entre duas notas ou acordes, de modo que o primeiro acorde ou nota pressionada em um ponto do braço do instrumento seja arrastada para a segunda, passando assim por todas as notas cromáticas contidas entre os dois pontos. No trecho do acorde final do terceiro compasso para o primeiro tempo do quarto compasso, Gil utilizou o *glissando* ascendente (Figura 7). Para realizá-lo, Gil utilizou como digitação na mão esquerda o dedo 1 em meia pestana na terceira casa, pressionando as notas Ré (2ª corda) - Sib (3ª corda) - Fá (4ª corda) - que formam o acorde *Bb/F* (segunda inversão/baixo na quinta) - e as arrastou até a quinta casa, alcançando as notas Mi (2ª corda) - Dó (3ª corda) - Sol (4ª corda) - que formam o acorde *C/G*. Como podemos averiguar, aqui também ocorre o movimento paralelo entre as notas dos acordes e sua digitação.



**Figura 7:** *Glissando* ascendente de acordes paralelos (*Bb/F* para *C/G*) em *MaPa* da digitação de mão esquerda de Gilberto Gil em *Expresso 2222*: meia pestana com dedo indicador na 2ª, 3ª e 4ª cordas.

#### 4 – Outras versões da Introdução de *Expresso 2222*

A canção *Expresso 2222* foi gravada como parte do repertório de 11 álbuns de Gilberto Gil, sendo que as variantes seguem 2 versões principais (a de 1972 e a de 2009), como mostra o quadro da Figura 8.

<b>Principais versões da introdução de <i>Expresso 2222</i></b>			
<p><b><i>Gilberto Gil e Gal Costa Live in London, 1971 vol. 2</i></b> (LP, 1971; ed. em 2014)</p> 	<p><b><i>Expresso 2222</i></b> (LP, 1972)</p> 	<p><b><i>Gilberto Gil Unplugged</i></b> (CD, 1994)</p> 	<p><b><i>BandaDois</i></b> (CD e DVD, 2009)</p> 

<b>Variantes</b>			
---	<b><i>O Viramundo</i></b> (LP, 1976)	---	<b><i>Fé na Festa ao vivo</i></b> (CD e DVD, 2010)
---	<b><i>Quilombo</i></b> (LP, 1984)	---	<b><i>Concerto de cordas &amp; máquinas de ritmo</i></b> (DVD, 2012)
---	<b><i>Back in Bahia (ao Vivo)</i></b> (1972/2017; ed.2017)	---	<b><i>Caetano Veloso e Gilberto Gil - Dois Amigos, Um Século de Música</i></b> (CD e DVD, 2015)
---	<b><i>Gilberto Gil ao Vivo na USP (1973)</i></b> (CD, 1973; ed.2017)	---	---

**Figura 8** –Principais versões das introduções de *Expresso 2222* e suas variantes.

A introdução da gravação do álbum *Expresso 2222* de 1972, tomada aqui como referencial, é reproduzida de forma semelhante em 4 álbuns: *O Viramundo* (1976), *Quilombo* (1984), *Gilberto Gil ao Vivo na USP* (1973) e *Back in Bahia (ao Vivo)* (1972/2017), sendo que os dois últimos só foram lançados em 2017, pelo selo *Discobertas*. Já a versão do disco *BandaDois*, de 2009, foi reaproveitada em 3 álbuns: *Fé na Festa ao vivo* (CD e DVD, 2010), *Concerto de cordas & máquinas de ritmo* (DVD, 2012) e *Caetano Veloso e Gilberto Gil - Dois Amigos, Um Século de Música* (CD e DVD, 2015). Tendo analisado em detalhe a versão de 1972 na seção anterior, abordaremos aqui as introduções das três outras versões referenciais: a do álbum *Gilberto Gil e Gal Costa Live in London 1971 vol. 2* (1971, ed. em 2014), a de *Gilberto Gil Unplugged* (1994) e a de *BandaDois* (2009).

#### **4.1– O protótipo no disco *Gilberto Gil e Gal Costa Live in London 1971 vol. 2***

O álbum *Gilberto Gil e Gal Costa Live in London 1971 vol. 2* (1971, ed. em 2014) é o registro do show realizado por Gilberto Gil e Gal Costa no *Student Centre* da *City University*, em Londres, no dia 26 de novembro de 1971. Descoberta em 1998 pelo produtor Marcelo Fróes, esta gravação foi lançada somente em 2014 (VIEIRA, 2014). O álbum está dividido em dois volumes, sendo o primeiro da cantora Gal Costa, que é acompanhada por Gil (violão e vocais), Bruce Henry (contrabaixo elétrico), Tutty Moreno (bateria) e Chiquinho Azevedo (percussão). Dentre as canções do primeiro volume está *Sai do Sereno* de Onildo de Almeida (1928), que também foi regravada por Gil e Gal em 1972 no *Expresso 2222*. No segundo volume, Gil se apresenta acompanhado pelos mesmos músicos e dentre as nove canções do repertório estão *Oriente* e *Expresso 2222*, que também foram regravadas posteriormente no álbum *Expresso 2222*. Os músicos Bruce Henry e Tutty Moreno também gravaram com Gil, em 1972, no álbum *Expresso 2222*. Estas coincidências sugerem que o disco de 1971 seja um disco de ensaio ou um protótipo para o disco de 1972. De fato, a canção é praticamente a mesma. A versão de 1971 apresenta muitos elementos rítmicos, harmônicos e estruturais semelhantes aos de 1972. Há pequenas diferenças técnicas que mostram que a versão de 1971 é mais simples. Assim, consideramos que, em relação à introdução de 1972, a introdução de 1971 é o protótipo para a versão final de *Expresso 2222*.

De fato, a versão de 1971 também possui uma natureza anacrústica no seu início, mas na segunda vez que aparece (início do segundo sistema da Figura 9), esta anacruse é uma semínima que ocupa todo o segundo tempo do compasso, que é preenchido pela nota Sol, variação que cria certa expectativa. A alternância entre os dedos polegar e indicador da mão direita em ritmo de semicolcheias também é um elemento em comum às duas versões. Entretanto, ocorre de forma mais simples, pois essas semicolcheias não exercem uma função melódica como na versão de 1972. Realizadas com a técnica de notas mortas, exercem uma função exclusivamente rítmica. Também é possível notar que o acorde C (Dó-Mi-Sol) no início da introdução (os acordes *Bb-A-Ab-G* em movimento paralelo no terceiro compasso) e o *glissando* do último acorde do terceiro compasso para o primeiro do quarto permanecem na versão de 1972 com concepções rítmicas semelhantes (Figura 9).

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Expresso 2222'. The top staff is the original 1971 version, and the bottom staff is a simplified version from 1971. Red boxes highlight specific passages in both staves. Green boxes and dashed arrows highlight a simplified version of the piece. Two text boxes below the staves explain the changes:

- anacruse de semínima mais simples que na matriz de 1972**
- notas mortas com alternância de polegar e indicador mais simples do que na matriz de 1972**

**Figura 9:** Introdução de *Expresso 2222* no protótipo de 1971, com trechos mais simples indicados em verde.

## 4.2 – *Expresso 2222* em *Gilberto Gil Unplugged* (1994)

Gilberto Gil acrescentou à introdução original um novo trecho instrumental de 32 compassos para a versão de *Expresso 2222* que foi incluída no álbum *Gilberto Gil Unplugged* (1994). Posteriormente, esta variante foi reutilizada como parte do arranjo instrumental gravado pelo Duo Tuechler-Schmuckermair (os australianos Eva Tüchler e Simon Schmuckermair) no álbum *From Hollywood to Brazil - Guitar goes America* (2011).

Uma influência dos motivos rítmicos utilizados por Gil nessa nova introdução pode ser percebida nas células tocadas pelo agogô<sup>5</sup> - instrumento de percussão típico de alguns gêneros musicais afro-brasileiros, mas que também aparece na luta capoeira (CANDUSSO, 2009, p.91), na religião do candomblé (SANTOS, 2015) e no maracatu de baque virado. Marco PEREIRA (2007, p.72) ilustra a transposição deste ritmo do agogô para o violão, cujas características são explicitadas na *EdiPA* da Figura 10. Nesse padrão em compasso binário, geralmente a figura rítmica da síncopa ocorre no primeiro tempo do compasso, envolvendo um salto ascendente,

<sup>5</sup> No maracatu, o agogô é também conhecido pelo nome “gonguê” de origem banto, e possui dimensões maiores, com o objetivo de produzir sons mais intensos e, dessa forma, fazer frente às intensidades das zabumbas (GUERRA-PEIXE, 1955, p.59).

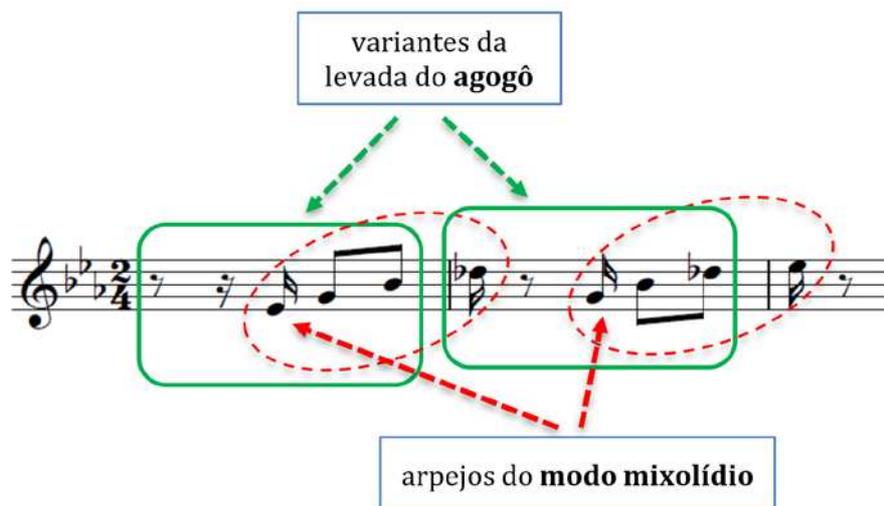
da campânula mais grave para a campânula mais aguda, na qual aparecem duas notas repetidas. Já no segundo tempo do compasso, há apenas duas colcheias, sendo a primeira grave e a segunda aguda.

The image shows a musical score for guitar in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 102. The score is annotated with three labels in blue boxes: 'levada do agogô' (pointing to the first measure), 'síncopa com notas repetidas' (pointing to a syncopated rhythm in the second measure), and 'salto ascendente' (pointing to an ascending interval in the second measure). The annotations use dashed arrows and colored circles to highlight specific rhythmic and melodic features.

**Figura 10:** Levada com a síncopa do maracatu do baque virado adaptada ao violão (PEREIRA, 2007, p.72).

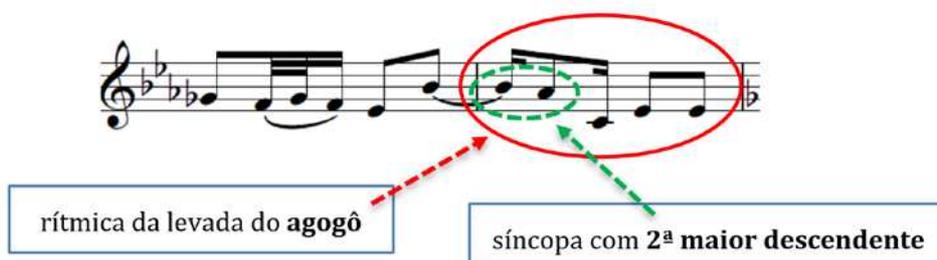
Variantes desta célula do agogô aparecem em dois trechos instrumentais da sanfona de Luiz Gonzaga na emblemática gravação de 1949 da canção *Baião* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, gravada no disco de 78 rpm *Juazeiro/Baião* que tornou o gênero baião uma “febre” em todo o Brasil na metade do século XX (MAGNO, 2016, p.267). No primeiro trecho (Figura 11), encontramos o arpejo do acorde *Eb7* (Mib-Sol-Sib-Réb) como tônica do modo mixolídio, que SIQUEIRA (1981, p.3-4) descreve como o 1º Modo Real, um dos três modos característicos da música folclórica e popular nordestina.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Os outros modos nordestinos descritos por SIQUEIRA (1981) são o 2º Modo Real (modo lídio) e o 3º Modo Real (uma mescla entre os modos lídio e mixolídio).



**Figura 11:** Modelos da levada do agogô em trecho instrumental de *Baião* de Luiz GONZAGA e Humberto TEIXEIRA (78 rpm, *Juazeiro/Baião*, Victor, 1949 em [0:00-0:03]) no modo mixolídio.

Já no segundo trecho da gravação de Gonzagão, encontramos a rítmica completa da levada do agogô dentro de um contexto melódico, no qual a síncopa não é ascendente, mas sim uma segunda maior descendente (Figura 12).



**Figura 12:** Levada do agogô com 2ª maior descendente na síncopa em trecho instrumental de *Baião* de Luiz GONZAGA e Humberto TEIXEIRA (1949, em [0:31-0:33])

Comparando o *Baião* de Gonzagão e Humberto Teixeira com a música de Gil, verificamos que o autor de *Expresso 2222* utiliza o acorde de tônica *C* nos c.1-2 seguido do acorde de dominante *G7* nos c.3-4 (Figura 13), refletindo o mesmo encadeamento harmônico de seu grande modelo estético. Nos c.2-4, Gil utiliza a levada típica do agogô no gênero maracatu de baque virado, mas de forma invertida, ou seja, coloca uma nota mais aguda (o Ré<sub>3</sub>) como a primeira nota da síncopa e uma nota mais grave (o Dó<sub>3</sub> ou o Sol<sub>2</sub>) como a segunda nota da síncopa. Nos c.3-4, encontramos o arpejo Sol-Ré-Fá do acorde *G7* (um acorde de sétima sem a terça Si).

The image shows a musical score for the introduction of 'Expresso 2222' by Gilberto Gil. The score is in 2/4 time, starting with a common time signature 'C' and a G7 chord. The melody is written on a single staff. Several annotations are present: a green dashed box highlights a rhythmic pattern labeled 'fragmento rítmico da levada do agogô'; a yellow dashed box highlights a descending interval of a major second and a just fifth, labeled 'inversão das campânulas do agogô com intervalo descendente (2ª maior e 5ª justa)'; a blue dashed box highlights repeated notes, labeled 'notas repetidas do agogô'; a red dashed box highlights a seventh arpeggio, labeled 'arpejo de sétima do modo nordestino (mixolídio)'; and a red dashed box highlights the overall rhythm, labeled 'ritmo da levada do agogô'.

**Figura 13:** Reflexos do *Baião* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira nos c.1-4 da introdução de *Expresso 2222* no álbum *Gilberto Gil Unplugged*.

A Figura 14 mostra, em relação ao trecho mostrado na Figura 13 acima, um processo composicional comum de Gilberto Gil tanto nas suas linhas vocais quanto instrumentais. Ele busca variar padrões rítmicos e melódicos por meio de pequenos acréscimos e alterações, como se estivesse improvisando. A repetição destes padrões sugere que, na verdade, são mudanças planejadas e cujo idiomatismo reflete uma naturalidade e conforto resultantes de experimentação e prática. Primeiro, nos c.5-6, ele substitui a primeira colcheia dos segundos tempos dos c.1-2 (Ré-Mi) por duas semicolcheias formando uma bordadura superior (Ré-Mi-Ré), o que aumenta a atividade rítmica da levada tradicional do agogô e desloca o swing do trecho. Depois, ele antecipa, por meio de ligaduras, o tempo forte no início do c.6 e c.7 para o final do c.5 e c.6, respectivamente. Finalmente, Gil também faz acréscimos na textura do violão no arpejo que traz à memória o 1º Modo Real nordestino, acrescentando as notas Sol<sub>3</sub> e Si<sub>3</sub>, que explicitam ainda mais a harmonia G7, resultando nos bicordes de 4ª justa Ré-Sol (nos c.5, 6, 7 e 8) e o trítone Fá-Si (nos c.7 e 8).

síncopa com antecipação do tempo forte

acréscimos na textura: nota Sol e nota Si

acréscimos na textura do arpejo do modo nordestino

5

acréscimo no ritmo da levada do agogô

**Figura 14:** Alterações e acréscimos de Gilberto Gil na nova introdução de *Expresso 2222* para o álbum *Gilberto Gil Unplugged*.

No compasso 17, entra o trio de percussão (pandeiro, triângulo e zabumba) típico dos gêneros forró, baião e xaxado (Figura 15). Igualmente, com função percussiva, ocorre a entrada do violão com cordas de aço em ritmo de semicolcheia constante, como a ideia percussiva do violão de Gil na versão de 1971. Somada ao violão de Gil, a percussão nesta primeira introdução expõe apenas acentos rítmicos progressivos de uma colcheia a cada quatro compassos, chegando ao ritmo de quatro colcheias em sucessão somente no compasso 29.

17

pontuação do **trio de percussão** (pandeiro, triângulo e zabumba) a cada 4 compassos

notas mortas no **violão de aço**

solo de **violão de Gilberto Gil**

**Figura 15:** Compassos 17 a 20 de *Expresso 2222* do álbum *Gilberto Gil Unplugged* em que entram a percussão e violão com cordas de aço.

Na versão instrumental do Duo Tuechler-Schmuckermair, esses acentos rítmicos são realizados por um dos violões. Posteriormente, na segunda introdução, que é a mesma da versão de 1972, a percussão assume uma levada de baião.

### **4.3 – *Expresso 2222 em BandaDois (2009)***

Apesar de ter se tornado um dos gêneros musicais que mais se popularizou na música brasileira, o baião ainda não recebeu a devida atenção musicológica. O baião também foi muito pouco abordado do ponto de vista da dança à qual o gênero musical está associado. Um exemplo raro é o estudo de JUNIOR, FONTES, DIAS e VOLP (2009), mas estes autores abordam apenas a variedade em que o baião é dançado aos pares e não cobre a relação entre a notação dos ritmos e os movimentos envolvidos na sua realização. Em outro raro estudo sobre o gênero, GUERRA-PEIXE (1955) não detalha muito suas características, mas nos informa de seu “. . . insistente som grave, repetido [em lugar de prolongado] e invariável, executado no bordão da viola. . .”. Esta característica de constituir um bordão, com a sua repetição e invariabilidade rítmica pode ser observada na versão do *Expresso 2222* incluído no DVD *BandaDois* (2009), em que o violão de Gil é acompanhado pelo pandeiro de seu filho, Bem Gil (n.1985). Uma das mudanças nessa versão foi a modificação de tonalidade, que passou de Dó maior (comum a todas as versões anteriores) para Sib maior. Em 2009, Gil apontou como motivo das modificações de tonalidades em suas performances, a mudança de timbre vocal causada pelo envelhecimento das cordas vocais e o uso mais parcimonioso da voz, cuidado adquirido após fazer duas cirurgias, em 1997 e 2007, para retirar pólipos das cordas vocais (ZAPPA, GIL, 2013, p.220-221):

“Isso é, primeiro, uma coisa natural, causada pelo envelhecimento das cordas vocais. Elas vão mudando e eu preciso ser mais contido, principalmente na escolha das alturas. Tenho que cantar nas tonalidades mais médias, mais cômodas, que exijam menos esforço. Ao mesmo tempo, as intervenções cirúrgicas, com a remoção dos pólipos, e intensas sessões de fonoterapia a que tive que me submeter, acabaram por me dar uma extensão maior da voz.”

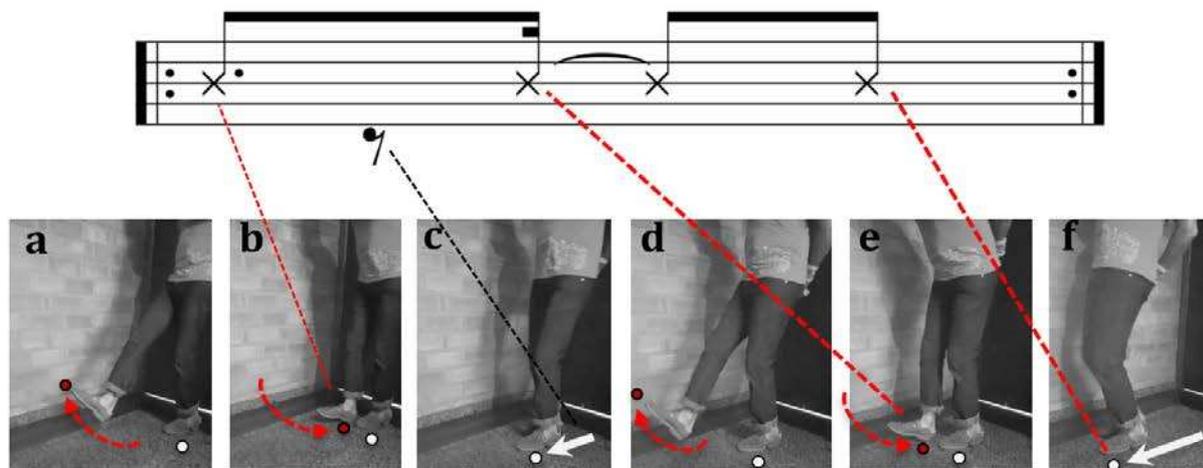
O violão da introdução original dessa versão não sofreu alterações de digitação e dedilhado decorrentes a modificação de tonalidade. Mas o mais relevante nesta versão é que podemos identificar no violão de Gil um dos padrões rítmicos mais conhecidos do baião (BECKER, 2013, p.23), ou seja, a levada de acompanhamento repetitiva constituída por 1 colcheia pontuada + 1

semicolcheia ligada a 1 colcheia no segundo tempo + 1 colcheia, padrão que é mostrado na parte superior da *EdiPA* na Figura 16. Em que pese o convite de Humberto Teixeira, na voz de Luiz Gonzaga na canção *Baião*, em “Eu vou mostrar pra vocês / Como se dança o baião / E quem quiser aprender / É favor prestar atenção. . .”,<sup>7</sup> passados mais de meio século, carecemos de referências, tanto de textos acadêmicos quanto de textos informativos, impressos ou disponíveis na internet, sobre a relação entre tocar/cantar e dançar o baião. Este assunto é inexistente na literatura impressa ou virtual, até onde pudemos averiguar, apesar dos diversos vídeos explicativos de dança.

Por isto, por meio de uma transcrição e imagens em uma *EdiPA* (Figura 16), sugerimos aqui uma associação da levada de Gil na gravação de *Expresso 2222 no DVD BandaDois* com a corporalidade do baião dançado. Para facilitar a compreensão do swing com o qual Gonzagão inspirou Gil, escolhemos o “passo de calcanhar”, um dos três passos mais comuns na dança baião mencionados por ALVARENGA (1960, p.157). Para maior clareza, mostramos o passo no qual os dançarinos não estão juntos, mas dançando separadamente. Esse passo pode ser apreciado em um dos poucos vídeos disponíveis no Youtube (GRUPO DE DANÇA FBI, 2016; veja a dançarina em [0:05-0:08] e o dançarino em [0:21-0:25] no link [goo.gl/t2rUWz](http://goo.gl/t2rUWz)). Um pareamento entre as figuras rítmicas e os fotogramas (a, b, c, d, e, f) dos enérgicos e ágeis movimentos dos pés, pernas e tronco do dançarino mostra as seguintes coordenações essenciais ao passo: (a) a perna 1 é flexionada, levanta e leva o pé à frente do corpo; (b) no retorno da perna 1, o calcanhar bate no solo, coincidindo com a colcheia pontuada, no tempo forte no início do compasso; (c) a perna 2 e seu pé avançam para frente, se arrastando no solo, na primeira metade do tempo 1 do compasso; (d) a perna 1 repete o seu movimento de flexão para levantar o pé; (e) no segundo retorno da perna 1, o calcanhar bate no solo, mas desta vez coincide com a síncopa de semicolcheia ligada antes do segundo tempo forte do compasso; (f) a perna 2 e seu pé repetem o movimento que já fizeram, mas desta vez na primeira metade do tempo 2 do compasso, coincidindo com a última colcheia do compasso.

---

<sup>7</sup> A canção *Baião* foi lançada em um dos lados de um disco de 78 rpm em 1946 pela Odeon (MEMORIAL DE LUIZ GONZAGA, 2019).



**Figura 16:** Levada comum do baião (BECHER, 2013, p.23) no violão de Gilberto Gil e sua relação rítmica com o “passo do calcanhar” na dança baião (ilustração criada com base no vídeo de GRUPO DE DANÇA FBI, 2016, e descrição de ALVARENGA, 1960, p.157).

Nos três primeiros compassos da introdução de *Expresso 2222* em *BandaDois*, Gil realiza esta levada de baião com o bordão (Figura 17) de que nos falou Guerra-Peixe, repetindo o acorde *C/Bb* (*Sib-Sol-Dó-Mi*), que inclui a bordadura *Mi-Fá-Mi* na corda mais aguda. Este acorde é a terceira inversão do acorde *C7*, caracterizando o emprego do modo mixolídio. A realização idiomática de Gil para este acorde inclui duas cordas soltas (a 1ª corda *Mi* e a 3ª corda *Sol*), que ampliam a reverberação do bordão, e duas cordas presas: o dedo 2 toca a nota *Sib* na 5ª corda, e o dedo 3 toca a nota *Dó* na 2ª corda.

The image displays a musical score for guitar in the key of C major/Bb (one flat). The score is written on a single staff in treble clef, showing a sequence of chords and melodic lines. A box on the left lists the chord notes: Mi (open), Dó (2nd fret), Sol (open), and Sib (2nd fret). A photograph of a hand on a guitar neck shows the fingerings: thumb on the 1st string (blue dot), index on the 2nd string (green dot), middle on the 3rd string (red dot), and ring on the 4th string (blue dot). Annotations include 'bordadura superior com dedo 4' pointing to the upper melodic line and 'bordão com levada de baião no modo nordestino' pointing to the lower accompaniment line.

**Figura 17:** Digitação na introdução de *Expresso2222* (álbum *BandaDois*) com a levada de baião, modo nordestino (mixolídio) com acorde C/Bb e apojatura.

Sobre a questão de variações rítmicas em padrões de acompanhamento, BECKER (2013, p.23) afirma que “Tanto no baião quanto em outros gêneros musicais, o importante é firmar o conceito com os baixos e depois preencher o restante com arpejos ou com acordes”. Nos c.6-10 desta versão de *Expresso 2222* (Figura 18), Gil utiliza este conceito, estabelecendo três estratos: (1) na voz do baixo, usa duas variações de levadas do baião, (2) na voz intermediária, repete a nota Sol como um bordão de corda solta (3ª corda), e (3) cobrindo os registro médio e agudo, toca sequências de acordes. Ao longo de todo o trecho dessa introdução Gil utilizou, como recurso idiomático, a corda Sol solta como efeito pedal, cujo timbre é mais brilhante e reverberante do que as outras cordas presas. Isto se torna ainda mais evidente quando a corda Sol, primeira colcheia do segundo tempo dos c.6, 7, 9 e 10, é tocada sozinha. Assim como na introdução referencial de 1972 de *Expresso 2222*, também podemos identificar aqui o paralelismo de acordes, caracterizado por uma sequência de acordes em movimento horizontal ao longo do braço do violão, em que a fôrma de mão esquerda tem a mesma digitação.

**pedal na 3ª corda solta**

**sequências de acordes paralelos**

$C^9$  ---  $D^9$  ---  $C^9$  ---  $D^9$  ---  $C^9$  ---  $D^9$  ---  $Eb^9$  ---  $Eb^9$  ---  $F^9$  ---  $Eb^9$  --- etc.

**levadas de baião no baixo**

**Figura 18:** Levada de baião no baixo em de *Expresso2222* (álbum *BandaDois*) com pedal na 3ª corda solta (Sol) e sequências de acordes paralelos nos c.6-10.

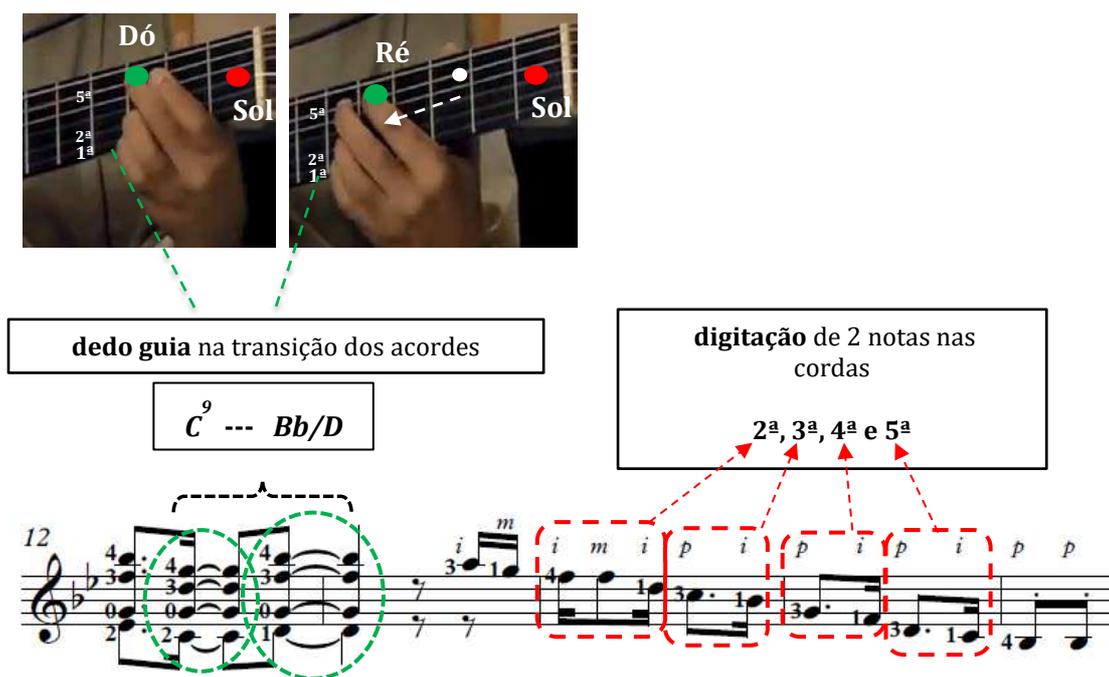
Um dos recursos idiomáticos mais empregados na transição de uma posição para outra no braço do violão é uso do dedo guia. NOAD (1994, p.95) explica esse recurso:

Há varias maneira de mudar de uma posição para outra; uma das mais suaves e convenientes é o uso do “dedo guia”. Isso significa que, depois de tocar uma nota em determinada posição, o dedo da mão esquerda desliza sem soltar a corda para a nova posição, por isso guiando a mão inteira para a nova posição<sup>8</sup>.

No c.12 [0:43] dessa versão de *Expresso 2222* (Figura 19), encontramos na transição do acorde  $C^9$  (Dó-Sol-Ré-Sol) para o acorde  $Bb^6/D$  (Ré-Sol-Fá-Sib) a utilização deste recurso. Gil usou nos dois acordes a digitação com o dedo 3 na 2ª corda e o dedo 4 na 1ª corda, sendo possível assim deslizar os dedos, como guia, da terceira para a sexta casa. No trecho seguinte [0:44-0:47], Gil toca a escala pentatônica maior de Sib em movimento descendente (Fá<sub>4</sub> para Bb<sub>2</sub>), utilizando um padrão de digitação de mão esquerda comum no violão e guitarra, que consiste em tocar

<sup>8</sup> Tradução BARRETO (2015, p.104).

duas notas por corda. Essa simetria na quantidade de notas por corda, se reflete no dedilhado utilizado por Gil (*p-i*) na 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> cordas e gera, conseqüentemente, maior fluência nas passagens entre as cordas. Outra característica que tornam esse padrão mais fácil de ser tocado no violão é a digitação recorrente do dedo 1 na terceira casa em todas as cordas. Isto evita saltos de posições no braço do instrumento, como ocorreria em outros padrões de digitação da escala pentatônica.



**Figura 19:** Utilização de dedo guia e escala pentatônica maior de Bb com digitação de duas notas por corda no trecho [0:43-0:47] de *Expresso2222* (álbum *BandaDois*).

## 4 - Conclusões

Neste estudo, verificamos como Gilberto Gil, a partir da influência de seus ídolos do gênero baião - Zé Dantas (como letrista) e Luiz Gonzaga (como sanfoneiro e cantor) - transpõe a técnica do “resfulêgo da sanfona” para o violão. Esta prática de performance, epitomizada na letra e arranjo da canção *Vem, Morena* desta dupla, inspirou Gilberto Gil a criar, na introdução de sua canção *Expresso 2222*, um dos trechos instrumentais mais emblemáticos da MPB. A importância de *Expresso 2222* se reflete na sua longa lista de gravações com diferentes arranjos: não apenas 11 vezes pelo compositor, mas também pelo menos 19 vezes por outros artistas. Gil também

credita seu virtuosismo vocal e instrumental a João Gilberto, figura central da Bossa Nova e ainda no violão, Dorival Caymmi, Paraguassu e Dilermando Reis. Este virtuosismo instrumental no violão, aparente em *Expresso 2222*, incide sobre outros cantores e instrumentistas e pode ser percebida em rítmicas com acentos sincopados, na levada de acompanhamento do gênero baião e no timbre e articulação do violão que combinam cordas soltas, cordas presas, notas mortas, sequência de acordes paralelos e *glissando*.

A complexidade de materiais e virtuosismo de Gilberto Gil na introdução instrumental de *Expresso 2222*, complexidade que deixou, e ainda deixa, muitos músicos intrigados, resulta de uma combinação de práticas de performance, como o próprio compositor-cantor-instrumentista relata, experimentadas e amadurecidas meticulosamente na prática diária do violão. Estas práticas de performance são quatro e integram movimentos dos dedos da mão esquerda com fôrmas estacionárias, movimentos descendentes e movimentos ascendentes da mão direita: (1) o dedilhado alternado e ininterrupto entre os dedos polegar e indicador da mão direita em uma mesma corda, (2) o efeito percussivo do dedo indicador gerando notas ruidosas conhecidas como notas mortas, (3) uma sequência de acordes maiores sincopados descendentes em movimento paralelo e (4) um *glissando* ascendente de um acorde entre duas posições com a mesma forma de mão esquerda.

Uma comparação entre a versão mais conhecida da introdução de *Expresso 2222*, lançada em 1972, e a versão do álbum *Gilberto Gil e Gal Costa Live in London 1971 vol. 2* que foi lançada quase 5 décadas depois (somente em 2014), sugere que a versão de 1971 foi o seu protótipo, o que é sugerido pelas pequenas diferenças e um amadurecimento da técnica virtuosística de Gil. Verificamos ainda que, apesar da introdução de 1972 ter se tornado emblemática, Gilberto Gil continuou experimentando e acrescentando novos elementos rítmicos, melódicos e harmônicos à parte instrumental da canção, inclusive com intervenções vocais. Tomando as versões incluídas nos discos *Gilberto Gil Unplugged* (1994) e *BandaDois* (2009), observamos como ele incorporou às suas introduções de *Expresso 2222* elementos de gêneros como o baião e o maracatu de baque virado.

## Referências de texto

1. ALMADA, Carlos. (2000) **Arranjo**. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
2. ALVARENGA, Oneyda. (1960) **Música popular brasileira**. Porto Alegre: Globo.
3. BATTISTUZZO, Sérgio. (2009) **Francisco Araújo: O uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
4. BARRETO, Yuri Carvalho. (2015) **Cinco peças para violão solo de Elomar Figueira Mello: análise e edição [manuscrito]**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia - UFBA, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música.
5. BECKER, Zé Paulo. (2013). **Levadas brasileiras para violão**. Rio de Janeiro.
6. BETRAMI, Waleska S. (2011) **O repertório brasileiro para trompa e piano no curso de graduação/discussão e aplicabilidade**. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
7. BOLLINA, Marcus Facchin. (2013) **Três estilos do violão brasileiro: choro, jongo e baião**. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis.
8. 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.
9. BORÉM, Fausto (2018). *mAAVm*: um Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música e suas Ferramentas. Belo Horizonte: UFMG (Projeto de Pesquisa no CNPq), p.1-28.
10. BUENO, Silveira. (2007) **Silva Bueno: mini-dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. São Paulo: FTD.
11. CANDUSSO, Flavia. (2009) **Capoeira Angola, educação musical e valores civilizatório afro-brasileiros**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música.
12. CHEDIK, Almir. (1992) **Songbook Gilberto Gil. v.2**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
13. FLÉCHET, Anaïs; DINIZ, Sheyla Castro. (2018) O mundo musical de Gilberto Gil. In: **Música Popular em Revista**. Campinas, ano 5, v.2, p.155-175.
14. GIL, Gilberto. (2018) **Post no Instagram Gilberto Gil de 28 de Dezembro**.

15. GIL, Gilberto; FRÓES, Marcelo. (2011) **Coleção Gilberto Gil 70 Anos**. Rio de Janeiro: Innovant Editora LTDA.
16. GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina. (2013) **Gilberto bem perto**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
17. GRUPO DE DANÇA FBI. (2016) **Baião - Luiz Gonzaga**. In: [goo.gl/t2rUWz](https://goo.gl/t2rUWz). Vídeo de 2 minutos e 41 segundos publicado no Youtube em 28 de nov. de 2016 (Acesso em 3 de janeiro, 2019).
18. GUERRA-PEIXE, Cesar. (1955) **Maracatus do Recife**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife/Irmãos Vitale, 1980, 2ª edição.
19. GUERRA-PEIXE, Cesar. (1955) Variações sobre o baião. **Revista Da Música Popular**. Nº 5 - fevereiro de 1955. Republicado em *Performance & Ritmo: Artigos, Relação História & Música, Poesia, Música, Literatura e Cinema*. Disponível em: <https://bit.ly/2R2CENC> ou [www.performanceritmo.blogspot.com/2013/08/variacoes-sobre-o-baiao.html](http://www.performanceritmo.blogspot.com/2013/08/variacoes-sobre-o-baiao.html). Postado em 21 de agosto de 2013.
20. JUNIOR, Antonio Carlos de Quadros; FONTES, Ellen Cristina; DIAS, Romualdo; VOLP, Catia Mary. (2009) Caracterização do Xote e do Baião dançados no interior do Estado de São Paulo. **Movimento**. v.15, n.3. Publicado em 28 de julho, 2009. p.233-247.
21. MAGNO, Salatiel. (2016) Nos versos do baião: produto, mercado e consumidores no século XX. In: **Anais do X Colóquio da história da UNICAP/2016**. Pernambuco. p.263-282. Disponível em: <http://bit.ly/2TV6oZR>. (Acesso em: 16 de janeiro de 2019).
22. MEMORIAL DE LUIZ GONZAGA. (2019) **Memorial Luiz Gonzaga**. Disponível no link [goo.gl/8D8Krg](https://goo.gl/8D8Krg). Recife: Prefeitura da Cidade do Recife (Acesso em 3 de janeiro, 2019).
23. NOAD, F. M. (1994) **Solo Guitar playing book I**. New York: Schimer Books.
24. SANTOS, André Augusto de Oliveira. (2015) **A Orquestra Sacra Afro-brasileira**. São Paulo: Museu Afro Brasil. Disponível em: <http://bit.ly/2HgFTMM>. (Acesso em: 16 de janeiro de 2019).
25. SILVA, Samuel da. (2014) **O violão acompanhador: os arranjos do disco Afro-Sambas de Paulo Bellinati e Mônica Salmaso**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música.
26. SIQUEIRA, José de Lima. (1981) **Sistema modal na música folclórica do Brasil**. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura.
27. SOUZA, Sandro Luiz. (2017) **O abc do Sertão: aspectos semântico-culturais e fonéticos do português brasileiro na obra de Luiz Gonzaga**. Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA/PPGCR.

28. VIEIRA, Renato. (2014) **CD recupera show inédito de Gilberto Gil e Gal Costa**. São Paulo: Postado em Estação Cultura por Renato Vieira, O Estado de S. Paulo em 16 de agosto de 2014. Disponível em: <http://bit.ly/2RqOZeT>. (Acesso em: 5 de novembro, 2018).

## Referência de partitura

1. PEREIRA, Marco. (2007) Síncope do maracatu do baque virado. In: **Ritmos Brasileiros para violão**. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas Ltda.

## Referências de transcrições

1. GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. (2018) **Luiz Gonzaga – Baião**. Transcrição de Samy Erick a partir do vídeo **Luiz Gonzaga – Baião**. Postado no Youtube por É Arquivo É Canal 8 em 8 de abril de 2018. Disponível em: <http://bit.ly/2RpCpw8>. (Acesso em: 5 de novembro, 2018). Edição do transcritor, 2018. (Partitura).

2. GIL, Gilberto. (2018a) **Expresso 2222**. Transcrição de Samy Erick a partir da gravação no CD Gilberto Gil e Gal Costa Live in London’71, faixa 3, CD 2. Discobertas, 1971, lançado em 2014. Edição do transcritor, 2018. (Partitura).

3. GIL, Gilberto. (2018b) **Expresso 2222**. Transcrição de Samy Erick a partir da gravação no LP *Expresso 2222*, faixa 7. Universal, 1972. Edição do transcritor, 2018. (Partitura).

4. GIL, Gilberto. (2018c) **Expresso 2222**. Transcrição de Samy Erick a partir da gravação no álbum Gilberto Gil Unplugged, faixa 12. Warner Music, 1994. Edição do transcritor, 2018. (Partitura).

5. GIL, Gilberto. (2018d) **Expresso 2222**. Transcrição de Samy Erick a partir do vídeo *Expresso 2222 – Gilberto Gil*. Postado no Youtube por Gilberto Gil em 30 de junho, 2011. Disponível em: <http://bit.ly/2HhWcZV>. (Acesso em: 10 set. 2018). Edição do transcritor, 2018. (Partitura).

6. GIL, Gilberto. (2018e) **Umeboshi**. Transcrição de Samy Erick a partir da gravação no CD Gilberto Gil ao Vivo na USP 1973, faixa 13. Discobertas, 2017. Edição do transcritor, 2018. (Partitura).

## Referências de áudio e vídeo

1. BOSCO, João. (2012) **Série MPB&Jazz 2012 - Gilberto Gil: João Bosco fala sobre a canção Expresso 2222**. Vídeo de 58 segundos. Postado no Youtube por Toca Comunicação em 18 de maio, 2012. Disponível em: <http://bit.ly/2RqN8qe>. (Acesso em: 10 nov. 2018).
2. GIL, Gilberto. (1996) Depoimento de Gilberto Gil. In: **Tempo Rei**. Direção de Andrucha Waddington e Lula Buarque de Hollanda. Vídeo de 1 hora, 46 minutos e 53 segundos. Postado no Youtube por Marcelinho Xamã Lado B em 25 de maio, 2014. Disponível em: <http://bit.ly/2TSTGuu>. (Acesso em 10 de setembro, 2018).
3. GIL, Gilberto. (1971) Expresso 2222. **Gilberto Gil e Gal Costa Live in London'71**. Faixa 3 do CD 2. Discobertas: 1971, lançado em 2014. (CD de áudio).
4. GIL, Gilberto. (1972) Expresso 2222. In: **Expresso 2222**. Faixa 7. Universal, 1972. (CD de áudio).
5. GIL, Gilberto. (1972/2017) Expresso 2222. In: **Back in Bahia**. Faixa 3 (CD de áudio). Discobertas: 2017.
6. GIL, Gilberto. (1994) Expresso 2222. In: **Gilberto Gil Unplugged**, faixa 12. Warner Music, 1994. (CD de áudio).
7. GIL, Gilberto. (2010) Expresso 2222. In: **Expresso 2222 - Gilberto Gil**. Música Expresso 2222 Gilberto Gil – Faixa do DVD BandaDois .2009. Vídeo de 4 minutos e 46 segundos. Postado no Youtube por Gilberto Gil em 30 de junho, 2011. Disponível em: <http://bit.ly/2HhWcZV>. (Acesso em: 10 set. 2018).
8. GIL, Gilberto. (2014) Expresso 2222. In: **Gilberto Gil e Gal Costa Live in London '71**, faixa 3, CD 2. Discobertas, 2014. (CD de áudio).
9. GIL, Gilberto. (2010) **Expresso 2222 - Gilberto Gil**. Aula de violão da música Expresso 2222 Gilberto Gil – Faixa Extra do DVD BandaDois .2009. Vídeo de 8 minutos e 34 segundos. Postado no Youtube por Gilberto Gil em 26 de abril, 2010. Disponível em: <http://bit.ly/2RR3bwM>. (Acesso em: 10 set. 2018).
10. GIL, Gilberto. (2017) Umeboshi. In: **Gilberto Gil ao Vivo na USP**. CD lançado em 1973, faixa 13 e relançado em 2017 pelo selo Discobertas.
11. GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. (1949) **Luiz Gonzaga - Baião**. Vídeo de 2 minutos e 45 segundos. Postado no Youtube por É Arquivo É Canal 8 em 8 de abril de 2018. Disponível em: <http://bit.ly/2RpCpw8>. (Acesso em: 5 de novembro, 2018).
12. PEREIRA, Dudu. (2016) **Mais um segredo incrível de fole para acordeon!!!!** Vídeo de 4 minutos e 57 segundos. Postado no Youtube por Dudu Pereira em 10 fevereiro de 2016. Disponível em: [goo.gl/ryqP6z](http://goo.gl/ryqP6z). (Acesso em: 20 de janeiro de 2019).

## Notas sobre os autores

**Samy Erick F. Félix** é Bacharel em Música com habilitação em Violão pela UEMG. Foi vencedor do XVI Prêmio Instrumental BDMG como “Melhor Arranjo” e “Melhor trabalho autoral”, do Prêmio Novos Talentos do Jazz no Savassi Jazz Festival 2011. Já se apresentou em vários festivais nacionais e internacionais, como: Savassi Jazz Festival; BH Instrumental; Seoul Music Week (Coreia do Sul); Jazz Tonic Festival (Coreia do Sul); Jazz und Weltmusik im Holfgarten (Alemanha); Bayimba Internatiolnal Festival of Art (Uganda); e outros. Além disso, Samy já se apresentou com grandes nomes da música brasileira, como Nailor Proveta, Fábio Torres, Maria Tereza Madeira, Marcio Bahia, Sérgio Galvão, João Bosco e Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Em 2017, lançou seu primeiro CD instrumental autoral, *Rebento*, o qual ganhou o Prêmio Marco Antônio Araújo do BDMG, em 2018, como "Melhor Álbum Instrumental". Fazendo uma apresentação autoral, Samy já abriu o show do violonista Yamandu Costa em Belo Horizonte em 2017. Atualmente, cursa o mestrado em Performance Musical na UFMG, onde pesquisa o violão de Gilberto Gil.

**Fausto Borém** é Professor Titular da UFMG, onde criou o Mestrado em Música e a revista acadêmica *Per Musi* (Qualis A1 na CAPES e indexada no SciELO). Como solista, tem representado o Brasil nos principais eventos internacionais do contrabaixo acústico 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 líder dos grupos de pesquisa multidisciplinares ECAPMUS (Estudos em Comportamento e Aprendizagem Motora na Performance Musical) e PPPMUS (Pérolas e Pepinos da Performance Musical). Criou o método interdisciplinar *mAVm* (Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música) com suas diversas ferramentas de análise integrando música às outras artes (dança, teatro, cinema, literatura), psicologia e psiquiatria (reconhecimento de expressões faciais e gestos maiores, emoções e mudanças de comportamento) e educação física (controle e aprendizagem motora). Publicou dezenas de artigos sobre práticas de performance das músicas erudita e popular, no Brasil e no exterior. Como contrabaixista, 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, Skank e Paula Fernandes. Foi professor e recitalista do Festival Internacional de Música Antiga e Música Colonial Brasileira de Juiz de Fora (2005 a 2008, 2015) e 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). Publicou vários artigos seminiais sobre figuras da música popular brasileira como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Elis Regina, Pixinguinha, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Raphael Rabelo, K-Ximbinho, Vitor Assis Brasil e Grupo Uakti. Recebeu prêmios no Brasil e no exterior como solista no contrabaixo, compositor, pedagogo e analista musical.

## **Ritmo, textura y forma en la *Elegía por la muerte de un tanguero*: Interacciones entre Astor Piazzolla y Máximo Diego Pujol**

*Rhythm, texture and form in the “Elegía por la muerte de un tanguero”:  
Interactions between Astor Piazzolla and Máximo Diego Pujol*

### **Sebastián Barroso**

Universidade Federal de Minas Gerais, Bolsista de CAPES  
[sebastianmbarroso@gmail.com](mailto:sebastianmbarroso@gmail.com)

### **Eduardo Campolina**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[ecampoli@musica.ufmg.br](mailto:ecampoli@musica.ufmg.br)

**Resumen:** Máximo Diego Pujol ha realizado grandes aportes al desarrollo del repertorio de música para guitarra durante la segunda mitad del siglo XX. Se ha destacado por una marcada inspiración musical del estilo rioplatense y se puede percibir intensamente en sus composiciones una gran influencia de la música de Astor Piazzolla. El presente trabajo analiza 3 aspectos compositivos - ritmo, textura y forma - de la obra *Elegía por la muerte de un tanguero* compuesta por Pujol en homenaje a Piazzolla. Se propone realizar un análisis sobre estos aspectos en la obra de Pujol que destacan el estilo musical de Piazzolla.

**Palabras-clave:** interacciones Piazzolla y Pujol; estilo Piazzolla; Máximo Pujol; *Elegía por la muerte de un tanguero*; música argentina para guitarra.

**Abstract:** Maximo Diego Pujol has contributed greatly to the development of guitar repertoire during the second half of the 20th century. He is renowned for an outstanding inspiration of the musical styles of River Plate, and his compositions intensely reflect a great influence of Astor Piazzolla's music. This article analyses three compositional aspects: rhythm, texture, and form - of the work *Elegía por la muerte de un tanguero* composed by Pujol in homage to Piazzolla. The approach is to analyze those aspects in Pujol's work that evidence Piazzolla's musical style.

**Keywords:** Pujol and Piazzolla's interactions; Piazzolla's style; Máximo Pujol; *Elegia por la muerte de un Tanguero*; Argentine music for guitar.

## **1 – Introdução**

La música de Buenos Aires encuentra en el tango uno de los géneros musicales más representativos. Desde sus inicios demostró una personalidad que dejaría huellas significativas en las diferentes etapas de la historia musical de Argentina. Gardel, Troilo, Julio de Caro son algunos de los representantes más importantes del género. En la segunda mitad del siglo XX aparece en la escena Astor Pantaleón Piazzolla el compositor argentino más importante del

llamado tango de vanguardia. Nació en Mar del Plata en el año 1921, su niñez transcurrió en Estados Unidos y a los 6 años comenzó a tocar el bandoneón. Estudió en Francia con Nadia Boulanger y en el año 1955 formó el “Octeto Buenos Aires”. Sus composiciones se alejaban cada vez más del tango tradicional y comenzaban a exponer elementos extraídos de los diferentes estilos del jazz. Formó diferentes grupos: el Nuevo Octeto, Quinteto, Conjunto 9, Conjunto Electrónico, Quinteto Nuevo Tango. Incorporó instrumentos en el tango como guitarra eléctrica, sintetizador, piano eléctrico, bajo eléctrico. En el año 1989 formó el sexteto Nuevo Tango y en 1990 sufrió una trombosis cerebral en París. Dos años más tarde murió en Buenos Aires el 4 de julio de 1992 (MAURIÑO, 2001).

Un compositor argentino fuertemente influenciado por el lenguaje musical de Piazzolla en guitarra es Máximo Diego Pujol. Nació en Buenos Aires en el año 1957, realizó su formación académica en Argentina y obtuvo una gran influencia de la música popular. Como compositor logró grandes aportes al desarrollo del repertorio de música para guitarra durante la segunda mitad del siglo XX. Obras como su *Sonatina*, *Tiempo del hombre*, *Elegía por la muerte de un tanguero*, son parte del repertorio actual para guitarra solista y en conjunto. Pujol se destaca por la influencia musical rioplatense<sup>1</sup>, más aún se puede percibir intensamente, en sus composiciones, una exploración de recursos contrapuntísticos, rítmicos y formales de la música de Astor Piazzolla.

El presente trabajo propone realizar un estudio de la obra de Máximo Diego Pujol *Elegía por la muerte de un tanguero*, homenaje a Astor Piazzolla que fue compuesta luego de su muerte y contiene una gran cantidad de recursos que definen el ‘estilo Piazzolla’. Esto nos lleva a plantear nuestra pregunta central: ¿De qué manera Máximo Pujol utiliza aspectos del lenguaje musical de Piazzolla en su *Elegía por la muerte de un tanguero*? Para poder definir esto realizaremos un análisis de los aspectos que determinan el estilo de Piazzolla, y posteriormente identificarlos en la obra de Máximo Pujol.

---

<sup>1</sup>Música rioplatense: se refiere a la música que tiene su origen en la zona del Río de la Plata, ejemplo: tango, candombe, murga y milonga. Se destaca por patrones rítmicos influenciados por la música africana (DOMÍNGUEZ, 2008, p.2).

## 2 – Piazzolla y su estilo

Antes de definir el estilo de Piazzolla es importante que se comprenda bien que es el tango, sus características principales y sus orígenes. El tango nace a finales de siglo XIX a causa de la fusión generada por la ola inmigratoria llegada desde Europa y las diferentes culturas desarrolladas en Argentina y Uruguay específicamente en la región del Río de la Plata. En sus inicios fue una música mal vista y era rechazada por las clases sociales altas, a causa de su lenguaje lunfardo y por la forma de bailar. Durante los primeros años de desarrollo se llevaba a cabo en barrios bajos, prostíbulos, suburbios y cárceles (CECCONI, 2009).

Se pueden definir tres etapas muy importantes del tango. La primera llamada Guardia vieja, en donde comienzan a florecer las bases del tango, lo que llama la atención de músicos profesionales. La segunda etapa, llamada Guardia nueva, lleva al tango a su mejor momento definida como la Edad dorada del tango. La tercera y última etapa es definida como Tango de vanguardia. Durante esta etapa es en donde realiza su máxima expresión Astor Piazzolla, a pesar de no ser bien recibido, ya que este nuevo tango no era del agrado de los intérpretes más puristas del género (CECCONI, 2009; MITILINEOS, 2016).

A continuación definiremos lo que es estilo y para esto, tomaremos como referencia lo expuesto por Leonard Meyer:

El estilo es una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones<sup>2</sup>. (MEYER, 2000, p.19)

Según Meyer es muy importante el papel que cumple el hecho de ‘elegir’ en el desarrollo de un estilo. Estas elecciones dependen de las constricciones dadas y del contexto en donde el compositor se forma, pueden ser de una manera consciente o inconsciente. Por ésto es importante tener noción del entorno en donde se forma el compositor durante las diferentes etapas de su vida - las circunstancias históricas y culturales por las que transita determinan su

---

<sup>2</sup> Al referirnos a constricciones hablamos de las alternativas de elección que están presentes en el entorno del compositor, que influyen en su creación. (MEYER, 2000)

forma de componer. Estas diversas experiencias participan en la definición de su estilo. Por su parte, Arnold Hauser señala que el estilo no es consciente ni producto de una voluntad con objetivos concretos, es el resultado de una serie de realizaciones individuales. Fenómenos históricos como la tradición, reglas vigentes del gusto, temas actuales, etc., ponen límites y proponen fines objetivos racionales a la espontaneidad e irracionalidad de los mecanismos psíquicos y crean en unión con estos lo que se denomina estilo (HAUSER, 1982, p.213, p.214).

A partir de las afirmaciones de MEYER (2000) y HAUSER (1982), percibimos que es necesario realizar un repaso de los lugares en donde vivió Piazzolla desde su nacimiento hasta su muerte, de esta manera lograremos reconocer las diferentes influencias que recibió. Los primeros años de su vida transcurren en la ciudad Mar del Plata, República de Argentina y más tarde en Nueva York. Podemos destacar dos influencias musicales muy fuertes e importantes en su estilo en este momento: la llamada música rioplatense y el jazz (cabe destacar que su padre, Vicente Piazzolla, era un gran admirador del tango). Durante su adolescencia regresa a la Argentina, estudió con Alberto Ginastera y comenzó a tocar con Aníbal Troilo; este es un punto de gran trascendencia ya que demuestra su interés por la música erudita y la música popular. En sus años de adultez recibió una beca para realizar estudios formales en Francia con Nadia Boulanger, momento trascendental para su formación (MAURIÑO, 2001). Gracias a las diferentes influencias que recibió Piazzolla durante las etapas de su vida como explicamos arriba, podemos reconocer gran cantidad de aspectos en su lenguaje musical. Para nuestro análisis tomaremos tres muy importantes: ritmo, textura y forma.

## 2.1 – Ritmo

El ritmo es un protagonista indispensable en el tango de Piazzolla, posee una alta carga energética con acentos marcados en tiempos débiles, se destacan efectos percusivos, y sumas de células binarias y ternarias.

Se pueden observar dos tipos de acentuaciones métricas características del tango. La primera, en compás de 4/4, se constituye de 4 negras con acentos en el primero y tercer tiempo. Ésto es más habitual en el tango que componía Julio De Caro, representante de extrema importancia

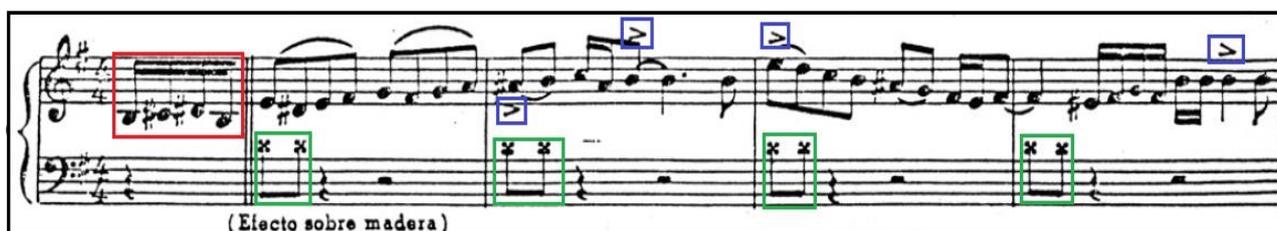
de la llamada guardia nueva, época dorada del tango. El segundo tipo de acentuación es ternaria en tiempo binario. Es lo que utilizaba Piazzolla en el tango moderno: la subdivisión del compás cuaternario en 8 corcheas organizadas en 3 grupos, con 2 negras con punto y una negra, marcando la fórmula rítmica 3+3+2. De esta manera la acentuación se torna irregular (MAURIÑO, apud OLIVAREZ E TEIXEIRA, 2016, p.4).

En el siguiente ejemplo observamos este aspecto en detalle, la utilización y subdivisión de células rítmicas en el inicio de *Libertango* (Figura 1).



**Figura 1:** Ejemplo de ritmo 3+3+2 en registro grave, destacado con color rojo. *Libertango*, Astor Piazzolla (c.1-4).

En el siguiente ejemplo extraído de la obra *Fuga y misterio* podemos destacar varios elementos que caracterizan el ritmo de Piazzolla. En primer lugar se destaca un grupo de semicorcheas en anacrusa que genera una energía importante en el inicio de la obra, en segundo lugar podemos apreciar la utilización de acentos en tiempos irregulares y por último la utilización de efectos percusivos. Observamos lo mencionado en la Figura 2.



**Figura 2:** Se destacan con distintos colores los motivos rítmicos, en rojo el grupo de semicorcheas en anacrusa, en color verde los efectos percusivos y en color azul los acentos. *Fuga y misterio*, Astor Piazzolla (c.1-4).

## 2.2 – Textura

En cuanto a la textura se reconoce a simple vista el trabajo de melodías con procedimientos contrapuntísticos. Cabe destacar que durante su formación Piazzolla tuvo un contacto muy importante con la música de Bach. En el siguiente fragmento de *Fuga y misterio*, podemos apreciar parte de la exposición de la fuga, con sujeto y respuesta a 2 voces (Figura 3).

The image displays a musical score for the piece 'Fuga y misterio' by Astor Piazzolla. It consists of four systems of piano music. The first system is marked 'PIANO' and includes the instruction '(Efecto sobre madera)'. A red bracket on the left side of the first system is labeled 'Sujeto' in red. The second system continues the first voice. The third system shows a second voice entering, with a green bracket on the right side labeled 'Respuesta' in green. The fourth system is marked with the number '13' in a box at the beginning.

Figura 3: Ejemplo de utilización de la escritura contrapuntística, sujeto y respuesta. *Fuga y misterio*, Astor Piazzolla (c.1-16).

En la siguiente figura podemos observar otra entrada del sujeto en la obra *Fuga y misterio* (Figura 4).

The image shows a musical score for 'Fuga y misterio' by Astor Piazzolla. It features a piano accompaniment and a violin part. A blue box highlights the violin entry, which is labeled 'Sujeto' and 'Viola'. The score is in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Figura 4: Otra entrada del sujeto, en este caso a cargo del violín. *Fuga y misterio*, Astor Piazzolla (c.24-27)

### 2.3 - Forma

En cuanto a la forma musical de sus composiciones se observa en una misma pieza la combinación de secciones rápidas seguidas por secciones lentas, y en obras mayores, de 2 o 3 movimientos, se destaca la alternancia de movimientos rápidos seguido por movimientos lentos. Se puede definir una estructura formal de A, B, A. En *Fuga y misterio* también se puede apreciar el cambio de tempos. Desde el inicio de la obra hasta el compás 76 el tiempo es rápido y movido, y a partir del compás 77 comienza un tiempo Lento en donde toma protagonismo una melodía, ejemplo en la Figura 5.

The image shows a musical score for 'Fuga y misterio' by Astor Piazzolla, illustrating a change in tempo. The score includes piano and violin staves. A red box highlights the violin entry, which is labeled 'Lento' and 'VIOLIN Lento'. The score is in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Figura 5: Ejemplo de cambio de tiempo, luego de la fuga y una parte instrumental rápida expone una sección lenta con una melodía lírica. *Fuga y misterio*, Astor Piazzolla (c.73-81).

Podemos apreciar otro cambio de velocidades en distintas secciones en el próximo ejemplo de *Adiós Nonino*. Observamos el paso a la sección B de la obra en la Figura 6, en donde el tempo es lento y la melodía toma protagonismo.



**Figura 6:** Comienzo de la sección B, se destaca con color rojo la melodía principal. *Adiós Nonino*, Astor Piazzolla (c.12-23).

Cerrando esta parte es importante nombrar la música rioplatense ya que es una de sus influencias más importantes. Piazzolla toma muchos elementos de este movimiento, logrando de esta manera la unión de música erudita y popular. Este es un punto que se ve reflejado en todas sus composiciones - el tango es su género por excelencia, logrando fusionar todos los elementos ya nombrados y desarrollando lo que se definió como Tango de vanguardia (MITILINEOS, 2016).

Teniendo una noción del estilo de Piazzolla en términos generales y de los tres aspectos nombrados - ritmo, textura y forma - se propone realizar una exploración de ellos en la obra de Máximo Diego Pujol *Elegía por la muerte de un tanguero*.

### 3 – Pujol y su obra

A los ocho años Máximo Diego Pujol comenzó a estudiar guitarra. Más tarde entró al Conservatorio Provincial Juan José Castro y tomó clases particulares de armonía y composición

con Leónidas Arnedo. Durante sus años de formación estudió y analizó de manera minuciosa las obras de los compositores de tango tradicional como Horacio Salgán y Osvaldo Pugliese, pero su mayor interés se centró en el llamado tango de vanguardia liderado por Astor Piazzolla. El principal objetivo musical de Máximo Pujol es acercar y fusionar el lenguaje tanguero con el pensamiento formal académico (PUJOL, 2018).

Siguiendo lo observado por MEYER (2000) y HAUSER (1982) con relación a la constitución de un estilo, podemos verificar en el caso de Pujol influencias de tipo eruditas y populares. Las diferentes vivencias, etapas de formación y elecciones a lo largo de su vida, lo que definiría MEYER (2000) como constricciones (alternativas de elección), definen su estilo. Vivió toda su vida en la ciudad de Buenos Aires, lo que lo llevó a tener un contacto cercano con el tango, realizó su formación académica en el conservatorio y siempre tuvo gran admiración por Piazzolla, dato importante ya que destaca su elección en la construcción de su música.

Astor Piazzolla murió en el año 1992, y con el fin de homenajearlo Pujol compuso la obra titulada *Elegía por la muerte de un tanguero*. El término 'elegía' es utilizado para definir una pieza vocal o instrumental, lamentando la muerte de una persona (GROVE, 1988, p.294). En esta obra, durante el transcurso de 3 movimientos de carácter distinto, Pujol se expresa ante la muerte de Astor Piazzolla.

Confuseta, nombre del primer movimiento, se debe a que el contrapunto del inicio resulta un poco cargado, dando la impresión de algo confuso; son tres notas clave que se encuentran a veces invertidas y otras en espejo, superpuestas como si fuera un estrecho, lo que hace que la textura resulte poco clara. El segundo movimiento *Melancolía* es un movimiento lento que expresa simplemente el sentimiento de la pérdida, y por último *Epílogo* aborda nuevamente las 3 notas tomadas de *Adiós Nonino* pero invirtiendo el orden de los intervalos, primero la cuarta y luego la segunda. El final del último movimiento es un homenaje a Piazzolla a través de una cita de su obra *La muerte del ángel* (VILLADANGOS, 2014).

Hasta aquí fueron destacados recursos y aspectos de la música de Piazzolla que Pujol tomó y asimiló para definir su estilo musical. A continuación realizaremos un análisis de los aspectos

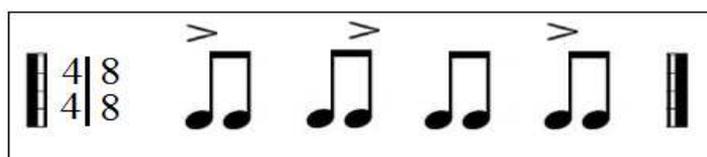
rítmicos, texturales y formales que Pujol utiliza en su obra *Elegía por la muerte de un tanguero* y que consideramos derivados del estilo Piazzolla.

## 4 - Análisis de los aspectos seleccionados

Pujol posee en su música la esencia del estilo de Piazzolla, su forma de componer tango se centra en el llamado tango de vanguardia. Para determinar las interacciones e influencias de recursos tomaremos ejemplos de los aspectos ya mencionados - ritmo, textura y forma - expuestos en la *Elegía por la muerte de un tanguero*.

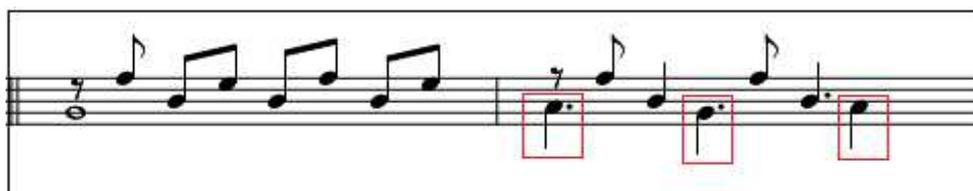
### 4.1 - Ritmo

La subdivisión del compás de 4/4 permite realizar un tipo de acentuación diferente dejando de lado la marcación en cada tiempo fuerte. El primer acento es puesto en el tiempo fuerte del primer tiempo, el segundo en el tiempo débil del segundo tiempo y el tercero en el tiempo fuerte del cuarto tiempo, esto genera una cierta irregularidad en el compás y se puede representar como 3 + 3 + 2 (Figura 7).



**Figura 7:** Subdivisión del compás de 4/4 en 8/8 y la acentuación irregular utilizada por Piazzolla.

Pujol utiliza esta subdivisión de compás en gran parte de su obra, a continuación exponemos un pequeño fragmento extraído de *Elegía por la muerte de un tanguero* (Figura 8).



**Figura 8:** Ritmo 3+3+2 representado por dos negras con puntillo y una negra, destacado en color rojo. *Elegía por la muerte de un tanguero*, Máximo Pujol (c.12).

Se puede observar la presencia de una melodía en el registro grave. Dicha melodía está escrita rítmicamente con dos negras con punto y una negra, logrando de esta manera un tipo de acentuación irregular.

## 4.2 – Textura

Las melodías desarrolladas por Piazzolla contienen un trabajo contrapuntístico muy importante. La utilización de la fuga es frecuente en sus composiciones. Según Victor Villadangos<sup>3</sup>, a quien Máximo Pujol dedicó la *Elegía por la muerte de un tanguero*, el primero y tercer movimientos están escritos sobre tres notas tomadas de la parte lenta de *Adiós Nonino*<sup>4</sup>. Se trata de una segunda mayor y una cuarta justa que a veces se invierte por una quinta como puede ser observado en la Figura 9.

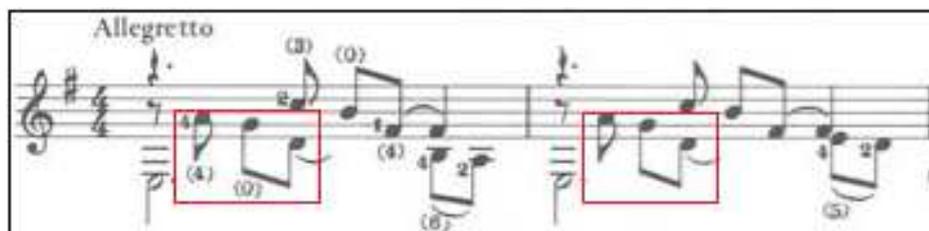


Figura 9: Motivo de tres notas en color rojo. *Adiós Nonino*, Astor Piazzolla (c.18-23).

En la Figura 10 podemos observar el motivo de 3 notas extraído de *Adiós Nonino*, ahora expuesto en la *Elegía por la muerte de un tanguero*. En este caso es presentado con algunas modificaciones rítmicas, la primera nota se presenta en la segunda corchea del primer tiempo, a diferencia del motivo expuesto por Piazzolla en donde empieza en la primera corchea del cuarto tiempo.

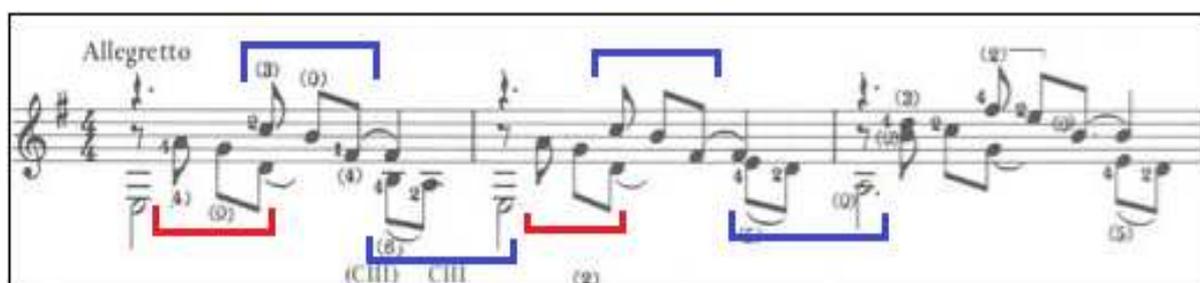
<sup>3</sup> Victor Villadangos es un reconocido guitarrista argentino nacido en Buenos Aires, se graduó como profesor superior de guitarra en el conservatorio Juan José Castro. Ha realizado una intensa labor como solista y desde el año 2000 es parte de los artistas que graban para el sello Naxos. (VILLADANGOS, 2018).

<sup>4</sup> VILLADANGOS, V. (2014). Datos sobre *Elegía por la muerte de un tanguero* [mensaje personal]. Mensaje recibido por e-mail. En septiembre de 2014.



**Figura 10:** Con color rojo se destaca el motivo de tres notas de *Adiós Nonino* utilizado por Pujol en el primero y en el segundo compás del primer movimiento. *Elegía por la muerte de un tanguero*, Máximo Pujol (c.1-2).

En la próxima figura se presenta el motivo trabajado por Pujol con procedimientos contrapuntísticos, expuesto en el primer movimiento de la *Elegía por la muerte de un Tanguero*. Pujol construye un fugato en estrecho que resulta un poco confuso, de ahí el título *Confuseta* (VILLADANGOS, 2014). En este caso se pueden observar las imitaciones del motivo en la Figura 11.



**Figura 11:** El Motivo tomado de *Adiós Nonino* en color rojo, y sus imitaciones en color azul. *Elegía por la muerte de un tanguero*, Máximo Pujol (c.1-3).

### 4.3 - Forma

La organización de ideas musicales de Piazzolla y Pujol se basa en alternancias de secciones rápidas seguidas por secciones lentas y finalizando nuevamente con secciones rápidas. Podríamos definirlo como: A, B, A o Rápido/Lento/Rápido. Generalmente las secciones rápidas poseen una gran fuerza rítmica con carácter animado y enérgico, y en contraste las secciones lentas son calmas con un desarrollo melódico como protagonista. Se puede apreciar el contraste de secciones en la Figura 12. Desde el inicio de la obra hasta el compás 10 inclusive, el tiempo es rápido. Durante el transcurso de los compases 9 y 10 comienza un descenso de intensidad para dar lugar, en el compás 11, a un momento calmo con una melodía como protagonista.



**Figura 12:** Cambios de tiempo en el primer movimiento de la *Elegía*.  
Primera sección *Allegretto* y segunda *Poco più lento*. *Elegía por la muerte de un tanguero*, Máximo Pujol (c.1-12)

## 5 – Consideraciones finales

En este artículo se exponen las diferentes interacciones e influencias musicales del estilo de Piazzolla en la música escrita para guitarra de Máximo Diego Pujol. Por medio del análisis de 3 aspectos muy importantes, tales como ritmo, textura y forma, se logra observar la adaptación por Pujol del estilo de Piazzolla en su obra *Elegía por la muerte de un tanguero*.

Para poder desarrollar el presente trabajo surgió la necesidad de definir el estilo compositivo de Piazzolla, entender conceptualmente qué es el estilo y cómo se origina. Para ésto se tomó como base los puntos de análisis propuestos por MEYER (2000) y HAUSER (1982). Gracias a estos teóricos logramos concluir la importancia de los entornos, de las culturas y de las vivencias que cada persona atraviesa a lo largo de su vida, definiendo así, en este caso, el estilo musical del compositor.

Al realizar el análisis de los 3 aspectos nombrados, logramos identificar uno de los puntos de interacción significativo entre Piazzolla y Pujol: ambos compositores son admiradores del tango, y a su vez ambos compositores tienen una formación musical erudita. De esta forma

ambos basan sus composiciones en la unión de dos campos distintos - música popular/música erudita.

Es importante destacar una situación que caracteriza la relación entre estos dos compositores - ellos pertenecen a generaciones diferentes, lo que hace que Piazzolla se transforme en una referencia fundamental para la constitución del estilo de Máximo Pujol. Según VILLADANGOS (2014) Máximo Pujol era un gran admirador de Piazzolla, lo que significa que toda la influencia adquirida de este último deriva del Tango de Vanguardia.

Por último, a través del análisis de las interacciones musicales de estos dos compositores, podemos afirmar que el estilo y el lenguaje musical de Piazzolla son explorados por Máximo Diego Pujol, logrando de esta manera, un aporte significativo al repertorio de música para guitarra uniendo música popular y erudita.

## Referencias

1. CECCONI, S. (2001) **Territorios del tango en Buenos Aires: aportes para una historia de sus formas de inscripción**. Iberoamericana (2001-), 2009, p.49-68.
2. DOMÍNGUEZ, M. E. (2008) **Música negra en el Río de la Plata: definiciones contemporáneas entre los jóvenes de Buenos Aires**. Trans. Revista Transcultural de Música, n. 12, 2008.
3. GARCÍA, M. I. (2010). **Análisis y morfología musical**. Cátedra de análisis y formas musicales I y II, Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo. Mendoza.
4. GARCÍA BRUNELLI, O. (2008) **Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla**. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
5. GARCÍA BRUNELLI, O. (2015) **Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile**. El Oído Pensante, 2015, vol. 3, no 2.
6. GUEMBE, G. (2009) **Armonía III**. Cátedra de armonía musical, Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo. Mendoza.
7. HAUSER, A. (1982) **Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna**. 5ª ed. Barcelona: Guadarrama, 1982. 422 p. (Punto omega ; 53).

8. LUCAS, D. G. (2013) **La influencia del jazz en la música de Astor Piazzolla. Análisis de Tango Suite**. *Undated. Accessed*, 2013, vol. 24, p.11-15.
9. MAURIÑO, G. (2001) Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla. **Latin American Music Review**, p.240-254, 2001.
10. MEYER, L. (2000) **El estilo en la música: Teoría musical, historia e ideología**. Pirámide, 2000.
11. MITILINEOS, P. (2016) **Al son de la clave: el 3+ 3+ 2 en el tango**. *Clang*, 2016.
12. OLIVÁREZ, R., & TEIXEIRA, G. (2016). . no campo *XXVI Congresso da Anppom - Belo Horizonte/MG*. Disponible en: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4348/1512>. Consultado en: 13 nov. 2018.
13. PIAZZOLLA, A. *Fuga y misterio*. Partitura para piano. Disponible en: <https://pt.scribd.com/>. Acceso en: 29 de sep. 2018.
14. PUJOL, M. D. (1994) **Elegía por la muerte de un tanguero**. [música impresa]: para guitarra. Henry Lemoine.
15. PUJOL, M. (2017) **Máximo Diego Pujol**. Disponible en: <http://www.maximopujol.com/bio-es/>. Acceso en: 20 sep. 2018.
16. SADIE, S. (1988) **Diccionario Grove de música**. Londres, Inglaterra.
17. VILLADANGOS, V. **Victor Villadangos**. Disponible en: <http://villadangos.com.ar/curric.htm> Acceso en: 5 dic. de 2018.
18. ZAMACOIS, J. (1960) **Curso de formas musicales**. Barcelona, Labor.

#### Notas sobre los autores

**Sebastián Barroso** nació en la provincia de Mendoza, República de Argentina, en el año 1985. Es Licenciado Guitarra, egresado de la cátedra de la prof. Cristina Dueña, de la Universidad Nacional de Cuyo. Ha participado en cursos de perfeccionamiento instrumental dictados por reconocidos guitarristas tales como Eduardo Isaac (Arg), Víctor Villadangos (Arg), Raúl Funes (Arg). Realizó numerosas presentaciones como solista y en diferentes agrupaciones con diversos instrumentos, abarcando un amplio repertorio de piezas barrocas, clásicas y contemporáneas. Actualmente cursa una maestría en Performance Musical en la Escuela de Música de la UFMG.

**Eduardo Campolina** es profesor adjunto de la Escuela de Música de la UFMG, en donde actúa en las áreas de Composición y Performance (guitarra). Diplomado en Guitarra (primer premio)

por el Conservatorio de Saint Maur (Francia). Cursó su graduación y posgraduación en Musicología en la Universidad de París VIII y estudió composición con Philippe Manoury. Obtuvo el grado de mestre por la Facultad de Educación de la UFMG en 2002, en donde elaboró una reflexión sobre el enseño de la armonía en el desenvolvimiento de la pedagogía occidental. Concluyó el doctorado por la Escuela de Bellas Artes de la UFMG/Universidad de París 8, en donde trabajó sobre concepto de técnica en la creación artística en los siglos XX y XXI - entre música y pintura. Publicó en 2001, conjuntamente con la profesora Virgínia Bernades el libro "Ouvir para escrever ou compreender para criar", con una propuesta pedagógica para la disciplina percepción musical.

## **Por uma *Edição Espectrográfica de Performance* da gravação de 1942 de Fritz Kreisler da cadência do *Concerto em Mi menor para violino e orquestra*, de Félix Mendelssohn**

*For a spectrographic performance edition of Fritz Kreisler's 1942 recording of the cadenza from Félix Mendelssohn's "E Minor Violin Concerto"*

### **Paula Cordeiro**

Universidade Federal de Minas Gerais, Bolsista da CAPES  
[paulaviolino@gmail.com](mailto:paulaviolino@gmail.com)

### **Carlos Aleixo**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[carcenster@gmail.com](mailto:carcenster@gmail.com)

### **Edson Queiroz de Andrade**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[eqandra@musica.ufmg.br](mailto:eqandra@musica.ufmg.br)

**Resumo:** Por meio da análise da gravação histórica de Fritz Kreisler de 1942 do *Concerto em Mi menor para violino e orquestra*, de Félix Mendelssohn, extraímos dados a fim de construir uma (*Edição Espectrográfica de Performance* (*EdEsP*) da cadência presente no primeiro movimento. As práticas de performance *portamento*, *vibrato* e *timing* foram analisadas a partir de espectrogramas sonoros, utilizando o *software Adobe Audition*. Os dados recolhidos forneceram evidências sobre as escolhas interpretativas do violinista. Este trabalho descreve o processo de análise dos dados e as etapas de construção da *EdEsP*, que inclui a simbologia utilizada e excertos da partitura que será publicada como resultado de uma pesquisa de doutorado.

**Palavras-chave:** edição de performance; *portamento* no violino; *vibrato* no violino; *timing* no violino; análise espectrográfica de áudio.

**Abstract:** Through analysis of Fritz Kreisler's historical recording (1942) of Félix Mendelssohn's *Concerto in E minor for violin and orchestra*, it was possible to extract data with the intention to build an *EdEsP* (*Spectrographic Performance Edition*) of the first movement's cadenza. The performance practices *portamento*, *vibrato* and *timing* were analyzed using spectrograms generated by the software *Adobe Audition*. The obtained data provided indications of the violinist's interpretative choices in this specific performance. This paper describes the analysis of data and the steps of the performance spectrographic edition's construction, which includes the selection of the applied symbols and excerpts of the score that will be published as a result of ongoing doctoral research.

**Keywords:** performance edition; *portamento* on the violin; *vibrato* on the violin; *timing* on the violin; audio spectrographic analysis.

## 1 – Introdução

A análise de gravações de áudio e vídeo tem fornecido amplas possibilidades nos estudos referentes à compreensão histórica da performance e suas práticas. Os dados extraídos deste tipo de fonte podem ser considerados inerentes e exclusivos a elas, uma vez que o texto musical ou escrito guarda informações restritas e gerais. Por meio de uma gravação, é possível precisar o que foi efetivamente realizado na performance. Gravações históricas fornecem evidências sobre como soava a música em épocas passadas (TIMMERS, 2007, p.2.872), propiciando embasamento na construção de performances historicamente informadas.

Considerando que há diversas variáveis presentes na performance musical, como o instrumento musical utilizado, o auditório selecionado para a realização, além das intenções do intérprete na tradução do texto musical, podemos afirmar que toda performance é única e não pode ser inteiramente reproduzida (BOWEN, 1993, p.141). Em *A Arte do Violino* (MONSAINGEON, 2000), o violinista Itzhak Perlman comenta sobre a natureza singular de cada performance e acrescenta que cada violinista, ao longo da história do instrumento, deixou um legado e marcas características. Certamente, as escolhas interpretativas destes violinistas foram influenciadas pelos distintos contextos histórico, social e filosófico em que viveram. Dessa forma, violinistas de diferentes gerações interpretariam uma partitura de formas diversas (LEECH-WILKINSON, 2010).

Como parte de uma pesquisa de doutorado em andamento, propomos, a partir da análise de dados referentes ao *portamento*, *vibrato* e *timing*, a construção de uma *EdEsp* (*Edição Espectrográfica de Performance*, desenvolvida e proposta por BORÉM, 2018, RIBEIRO e BORÉM, RIBEIRO, 2017, RIBEIRO e BORÉM, 2016)<sup>1</sup>, baseada em uma gravação histórica. Para tal, utilizamos a gravação do *Concerto para Violino e Orquestra em mi menor*, de Félix Mendelssohn, realizada em 1942 pelo violinista austríaco, naturalizado americano, Fritz Kreisler. A escolha do *Concerto em mi menor* deve-se a presença desta obra no repertório *standard* do violino,

---

<sup>1</sup> Segundo BORÉM (2018), a *Edição Espectrográfica de Performance* emparelha a partitura com o espectrograma sonoro da gravação, incluindo elementos cuja representação na notação tradicional é inexistente, imprecisa ou insuficiente, como o *timing*, o *vibrato* e o *portamento*, dentre outras práticas de performance, que refletem as escolhas interpretativas de um *performer* em uma gravação.

estando dentre os concertos mais conhecidos e mais tocados (LEE, 2006, p.1898, apud APPLEBAUM, 1972; SADIE et al., 2001; SWALIN, 1941). O *Concerto* foi finalizado por Mendelssohn no ano de 1844 e estreado pelo violinista Ferdinand David em Leipzig, na Alemanha, em 13 de março de 1845 (GROVE, 1906, p.611). O *Concerto em Mi menor* foi dedicado a David (ROEDER, 1994, p.130), que colaborou na sua composição, tendo trocado cartas com Mendelssohn a fim de deixar o concerto o mais idiomático possível. A cadência do primeiro movimento foi escrita e inserida no *concerto* pelo próprio compositor, o que nos fornece um texto musical de referência. O trecho correspondente à cadência não obedece a fórmulas de compasso, ainda que possua barras de compasso. A cadência possui no princípio a indicação *ad libitum*, que sugere certa autonomia do violinista, especialmente em relação ao *timing*.

Quanto à escolha do intérprete, Fritz Kreisler é reconhecido mundialmente tanto como violinista, quanto como importante compositor para o instrumento. SCHWARZ (2001) menciona o quanto Kreisler foi único; comenta sobre a elegância de suas arcadas e sobre a graça e charme de seus fraseados. NORRINGTON (2004, p.3) comenta sobre a delicadeza de seu *vibrato* e LEECH-WILKINSON (2011, p.7) menciona que Kreisler é citado como pai do *vibrato* contínuo. O legado de Kreisler está associado à expressividade e lirismo, sendo o uso do *vibrato* seu principal diferencial. Atualmente, temos acesso a três gravações do *Concerto em mi menor* realizadas por Fritz Kreisler: a mais antiga, de 1926, a segunda, de 1935, e o objeto de estudo deste trabalho, a gravação de 1942, realizada ao vivo com a The Bell Telephone Orchestra para um programa de rádio.

Para a elaboração de uma *Edição Espectrográfica de Performance (EdEsP)* consideramos os dados extraídos da gravação através da análise espectral. A partir da extração de dados quantitativos, é possível compreender e comprovar matematicamente como Fritz Kreisler utilizou *portamento*, *vibrato* e *timing* na gravação selecionada e tornar estes dados acessíveis ao leitor.

## 2 – O processo de análise

A metodologia de construção da *EdEsP* inclui análise quantitativa, realizada por meio de análise espectral. Para a realização desta análise, foi utilizado o *software Adobe Audition*. Através da

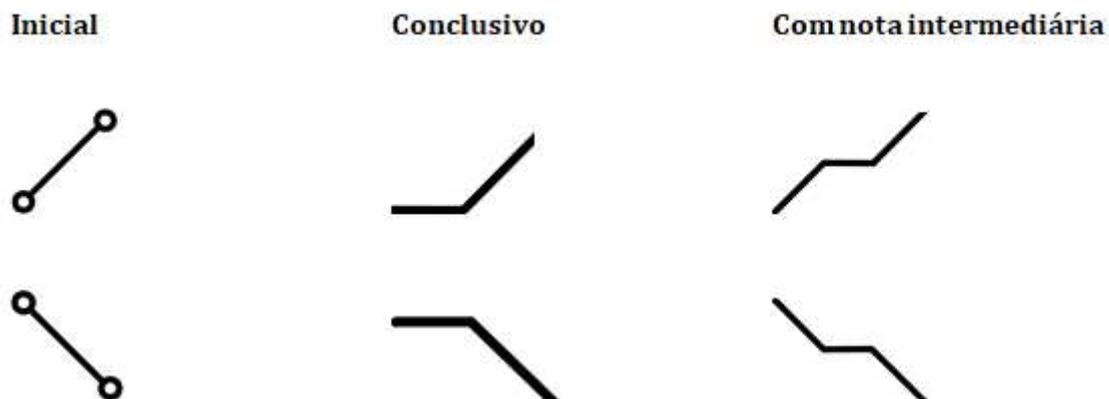
análise espectrográfica, foi possível extrair e sistematizar, com auxílio de tabelas e gráficos, os dados referentes à (1) velocidade e fluência do *portamento* e (2) a taxa e a amplitude do *vibrato*. Ademais, baseado no espectrograma, foi padronizado o intervalo de 3 segundos para cada sistema da partitura, sendo as notas espaçadas de acordo com o *timing* da realização musical do violinista. A elaboração da *EdEsP* e dos excertos incluídos aqui como exemplos se deu através do *software Finale Music*.

A fim de facilitar a compreensão do leitor e o processo de análise, a cadência foi subdividida em trechos, que serão apresentados posteriormente em conjunto com os resultados da análise. Dessa forma, a construção da *EdEsP* segue as seguintes etapas: (1) divisão da cadência em trechos menores; (2) análise espectral e extração dos dados das práticas interpretativas estudadas; (3) sistematização dos dados com auxílio de tabelas e análise dos mesmos; (4) elaboração de uma edição de performance baseada nos dados extraídos da análise.

### **3 – Portamento**

Consideramos o *portamento* um recurso expressivo (STOWELL, 2001), que consiste no ato de deslizar o(s) dedo(s) na(s) corda(s) do violino entre uma nota e outra, tornando audíveis as notas (frequências) de passagem (HARRIS, 2001). Diferenciamos, dessa forma, o *portamento* do *glissando* ou *slide*, que atua como um efeito sonoro, no qual a passagem entre duas notas é audível, porém, sem notas intermediárias distinguíveis (STOWELL, 2001).

Em relação à fluidez do *portamento*, adotamos a classificação sugerida por RIBEIRO (2017, p.6), na qual os *portamenti* podem ser classificados como inicial, conclusivo ou com nota intermediária. A partir desta classificação, o *portamento* inicial é aquele que inicia simultaneamente à nota de origem. O conclusivo é iniciado em outra parcela da nota, distinta do princípio dela. O *portamento* com nota intermediária se inicia em qualquer parcela da nota, entretanto, existe uma nota mais valorizada durante o trajeto, geralmente resultado de troca de dedilhado. A fim de identificar os tipos de *portamento*, utilizamos símbolos distintos na *EdEsP* (Figura 1).



**Figura 1:** Símbolos utilizados na *EdEsP* correspondentes ao tipo de *portamenti*, inspirados nos símbolos e na classificação dos *portamenti* por RIBEIRO (2017, p.I). Na linha superior, os *portamenti* ascendentes e na inferior, descendentes.

Como relatado anteriormente, a cadência foi subdividida em trechos, a fim de facilitar a visualização e compreensão dos dados analisados. Observando os três primeiros trechos desta divisão, notamos que todos possuem rítmica similar, porém, concluímos que Fritz Kreisler utilizou o *portamento* de forma distinta (figura 2).



**Figura 2:** Traços diagonais em laranja indicando princípio/fim de um trecho. Os marcadores em amarelo indicam onde ocorrem *portamenti* nos três primeiros trechos.

A fim de organizar os dados extraídos, foram elaboradas tabelas, nas quais podemos observar os dados com maior clareza. Os resultados obtidos nos três primeiros trechos podem ser consultados na Figura 3. Nesta figura, notamos que os *portamenti* nos trechos 1 e 3 foram realizados sempre em um mesmo intervalo melódico e nas semicolcheias, o que sugere o planejamento do dedilhado para as mudanças de posição. Pela falta de acesso a uma gravação de vídeo e anotações, não é prudente afirmar qual dedilhado foi utilizado por Fritz Kreisler, porém, podemos supor onde foram realizadas mudanças de dedilhado/posição.

#### Trecho 1

Figuras rítmicas	Intervalo	Duração do <i>portamento</i> (em ms)	Tipologia
semicolcheias	Si2-Ré#3	33	conclusivo
semicolcheias	Si3-Re#4	72	inicial
semicolcheias	Si4-Ré#5	56	inicial

#### Trecho 2

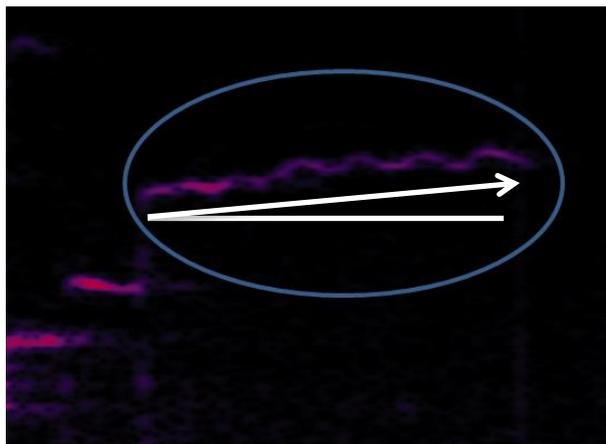
Figuras rítmicas	Intervalo	Duração do <i>portamento</i> (em ms)	Tipologia
colcheias	Lá2-Do3	48	inicial
colcheias	Do3 - Ré#2	41	inicial
colcheias	Ré#3-Do3	75	inicial
colcheia para semínima	Dó3-Lá2	67	inicial
semicolcheias	Lá3-Dó4	54	inicial
semicolcheias	Lá4-Dó5	39	inicial

#### Trecho 3

Figuras rítmicas	Intervalo	Duração do <i>portamento</i> (em ms)	Tipologia
semicolcheias	Mi3-Sol#3	73	Inicial
semicolcheias	Mi4-Sol#4	31	Inicial
semicolcheias	Mi5-Sol#5	50	Inicial

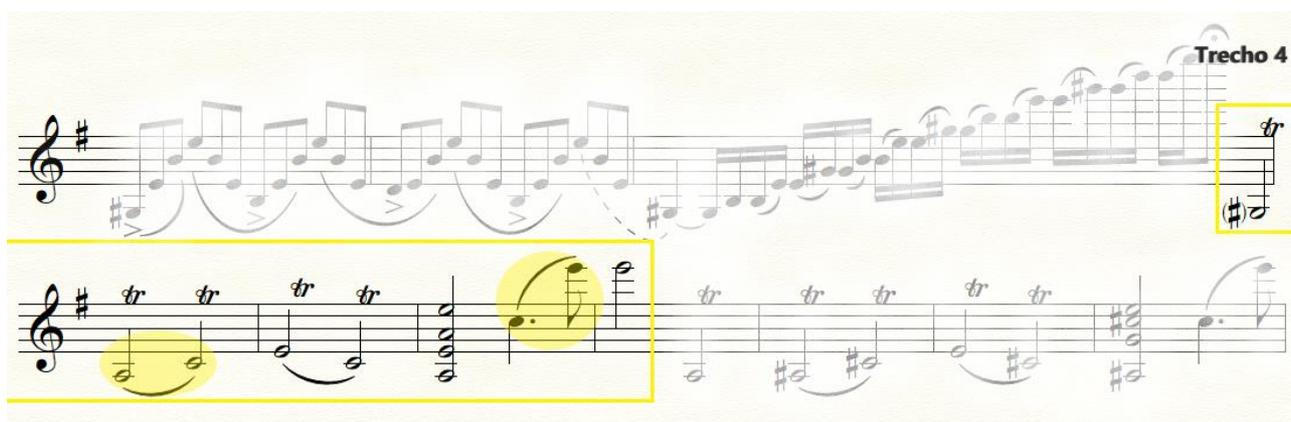
**Figura 3:** Tabelas elaboradas a partir dos dados extraídos de *portamento*. Estando indicadas na primeira coluna as figuras rítmicas das notas em que se dá o *portamento*, na segunda, a nota de partida e de chegada, na terceira, a duração total do *portamento*, e, na quarta, a tipologia.

Por meio da análise do espectrograma, em conjunto com a análise auditiva, notamos que no primeiro trecho foi realizado na última nota (Si5, que é também a nota mais aguda) um leve *portamento* em conjunto com *vibrato*, gerando uma desafinação da nota, que resulta mais alta (Figura 4). Apesar da ocorrência na performance, julgamos que esta desafinação é indesejável, portanto, ela foi omitida da *EdEsp*.

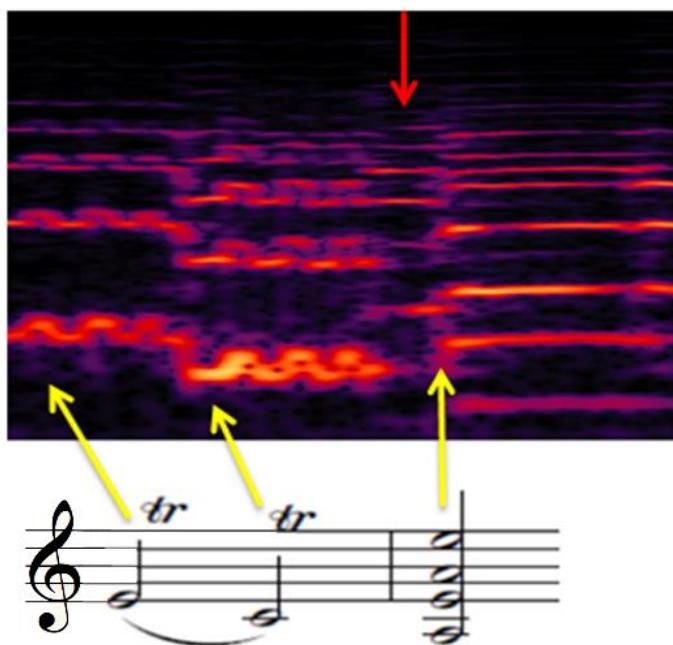


**Figura 4:** A circunferência no espectrograma indica a nota Si5 do trecho 1, que encontra-se ligeiramente inclinada, devido à desafinação da nota para cima na gravação.

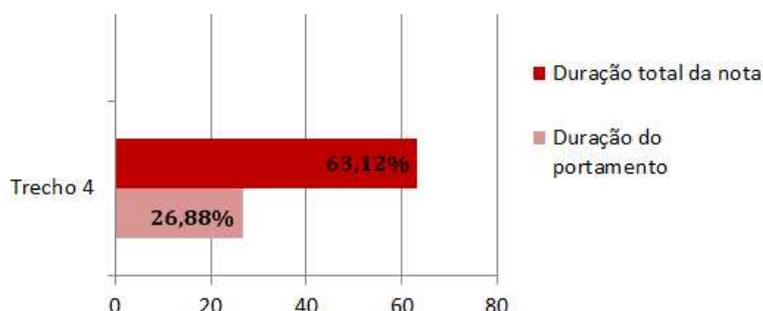
No quarto trecho da cadência (Figura 5), Kreisler realiza dois *portamenti*. O primeiro deles ocorre da nota Lá2 a Dó3 (em *trinado*), com duração de 136 milissegundos. É importante observar que o violinista interrompe o *trinado* antes da finalização da nota Dó3 para, então, atacar o acorde seguinte, como confirmado pelo espectrograma na figura 6. O segundo *portamento* ocorre da nota Dó4 em direção ao Mi5, com duração de 218 milissegundos. Entretanto, a duração total da nota em que ocorre este *portamento* é de 811 milissegundos. Dessa forma, o *portamento* ocupa 26,88% da nota. Para ilustrar a duração deste *portamento* em contraste com a duração total da nota, elaboramos um gráfico (Figura 7).



**Figura 5:** Trecho 4 da cadência, evidenciado pelo retângulo amarelo. As circunferências em amarelo sinalizam onde ocorrem *portamenti*. As partes camufladas da Figura se referem aos trechos vizinhos do trecho 4, não relevantes à interpretação da Figura.



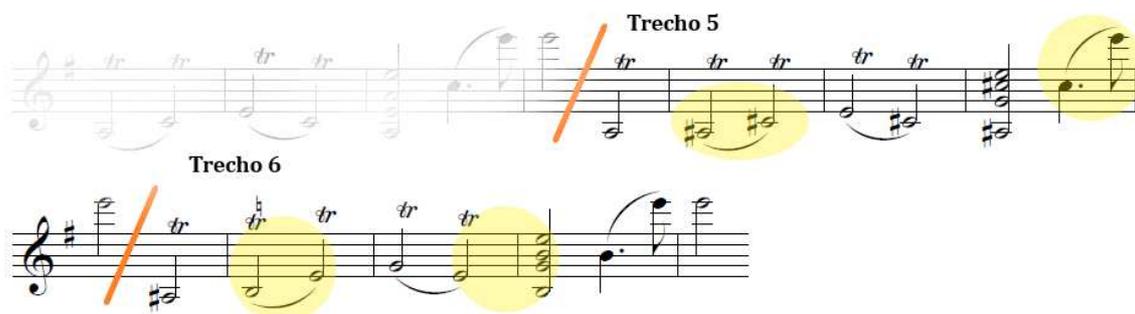
**Figura 6:** *EdEsp* do trecho 4 da cadência, com realização de Kreisler mostrando aumento de intensidade do primeiro para o segundo trinado, seguido de interrupção deste para preparação do ataque do acorde quebrado.



**Figura 7:** Quadro com duração total do intervalo de 10ª Maior entre as notas D4 e E5 e duração da parte ocupada pelo *portamento* entre as duas.

Os trechos 5 e 6 (Figura 8) são similares ritmicamente entre si (e também ao trecho 4). Nestes dois trechos, ocorrem dois *portamenti*, sendo o primeiro deles em figuras rítmicas correspondentes. Porém, no trecho 6, os *portamenti* são mais longos que no trecho anterior (Figura 9), sugerindo uma desaceleração do andamento deste trecho. No trecho 6 ocorre um *portamento* conclusivo (Mi3-Si2), entretanto, inicialmente este se apresenta como *portamento* ascendente, para, então, descender para a nota de chegada (Si2). Não iremos considerá-lo um *portamento* com nota intermediária, pois o violinista não paraliza o movimento em uma nota específica (Figura 10). Todos os *portamenti* nestes dois trechos são conclusivos, ocorrendo

imediatamente antes da mudança de uma nota para a outra, o que nos sugere terem sido originados em consequência de mudanças de posição.



**Figura 8:** Os traços diagonais em laranja indicam princípio/fim de um trecho. As circunferências em amarelo indicam onde ocorrem *portamenti* nos trechos 5 e 6.

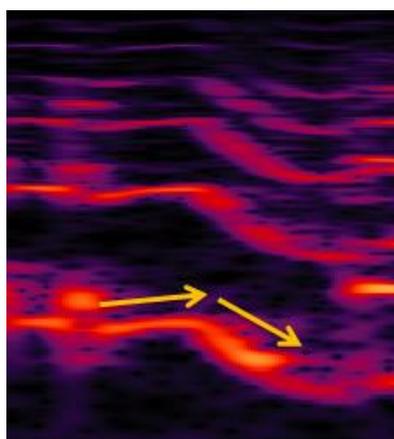
**Trecho 5**

Figuras rítmicas	Intervalo	Duração do <i>portamento</i> (em ms)	Tipologia
mínimas (em <i>trinado</i> )	Lá#2-Dó#3	67	conclusivo
semínima pontuada para colcheia	Dó#4-Mi5	203	conclusivo

**Trecho 6**

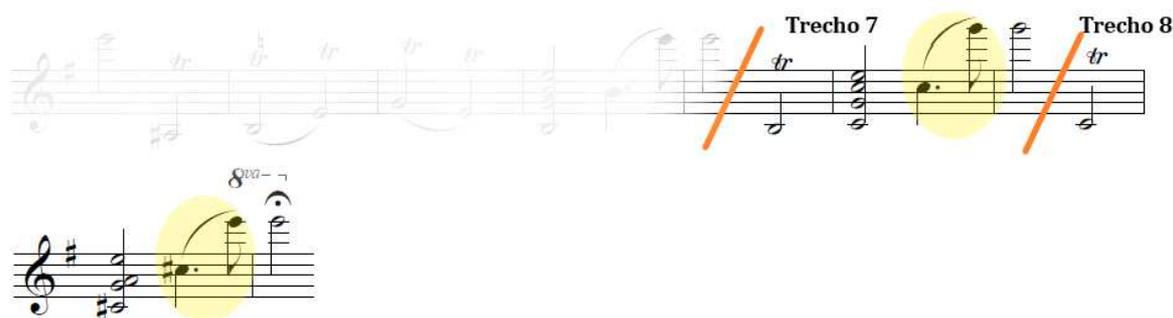
Figuras rítmicas	Intervalo	Duração do <i>portamento</i> (em ms)	Tipologia
mínimas (em <i>trinado</i> )	Si2-Mi3	163	conclusivo
mínimas (do <i>trinado</i> para o acorde)	Mi3-Si2	373	conclusivo

**Figura 9:** Comparando os valores das tabelas referentes aos trechos 5 e 6, observamos o aumento das durações dos *portamenti* nas figuras ritmicamente correspondentes do trecho 6.



**Figura 10:** Espectrograma referente ao *portamento* da nota Mi3 para Si2. As setas amarelas indicam o movimento do *portamento*, que primeiramente ascende de forma discreta para, então, descender.

O trecho 7 e o trecho 8 são ritmicamente similares (Figura 11). Há incidência de um *portamento* em cada um dos trechos (Figura 12), sendo a ocorrência deles em figuras rítmicas correspondentes, semínima pontuada seguida por colcheia. Ambos *portamenti* são conclusivos, entretanto, no trecho 8 a duração da nota em que ocorre o *portamento*, assim como a parcela da nota que ele ocupa é maior (Figura 13). Este evento contribui para a sensação de um *ritardando*, que não está de fato escrito no *urtext*.



**Figura 11:** Os traços diagonais em laranja indicam princípio/fim de um trecho. As circunferências em amarelo indicam onde ocorrem *portamenti* nos trechos 7 e 8.

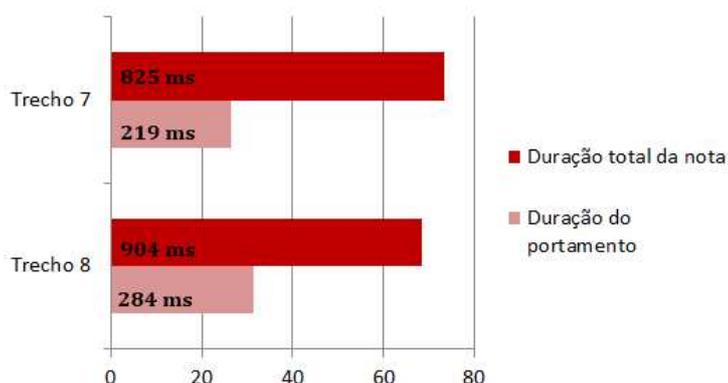
#### Trecho 7

Figuras rítmicas	Intervalo	Duração do <i>portamento</i> (em ms)	Tipologia
semínima pontuada para colcheia	Dó4-Sol5	219	conclusivo

#### Trecho 8

Figuras rítmicas	Intervalo	Duração do <i>portamento</i> (em ms)	Tipologia
semínima pontuada para colcheia	Dó#4-Mi6	284	conclusivo

**Figura 12:** Tabelas referentes aos trechos 7 e 8, nas quais observamos a duração e tipologia dos *portamenti*.



**Figura 13:** O gráfico indica no eixo horizontal a porcentagem ocupada pela 'duração total da nota' e a 'duração do *portamento*'. Dentro das barras estão indicadas as durações em milissegundos.

O último trecho (trecho 9) se inicia a partir da indicação *a tempo* no *urtext* e se encerra na entrada da orquestra, marcando a finalização da cadência (figura 14). Este trecho é o mais extenso entre os nove, porém a ocorrência do *portamento* se dá apenas em dois momentos. Neste trecho, a articulação indicada pelos pontos acima das notas, a partir da segunda linha, é o *ricochet*. Entretanto, apesar de estar registrado desta forma no *urtext*, Fritz Kreisler realiza o *ricochet* em momento posterior. A articulação efetivamente realizada será registrada na *EdEsP* como escolha interpretativa do violinista.



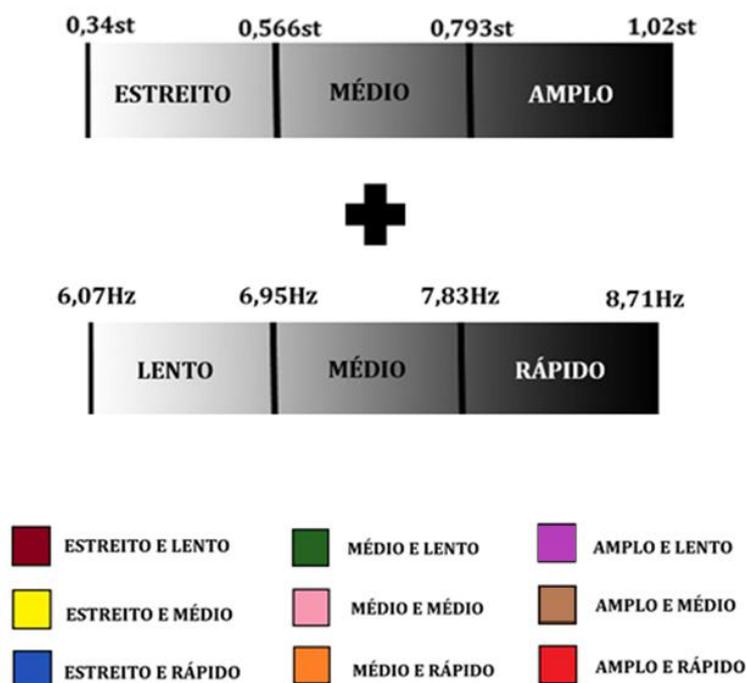
**Figura 14:** O princípio do trecho 9 é indicado pelo traço diagonal laranja. Os dois *portamenti* realizados neste trecho estão indicados pelas circunferências em amarelo.

Ambos os *portamenti* no trecho 9 são iniciais, descendentes e possuem duração similar; o primeiro (Ré3-Sol2) com 105 milissegundos e o segundo (Dó3-Si2) com 91 milissegundos. A pouca ocorrência do *portamento* neste trecho, provavelmente, se dá pelo caráter mais virtuosístico e agitado do mesmo, não admitindo muita flexibilização do tempo.

## 4 – *Vibrato*

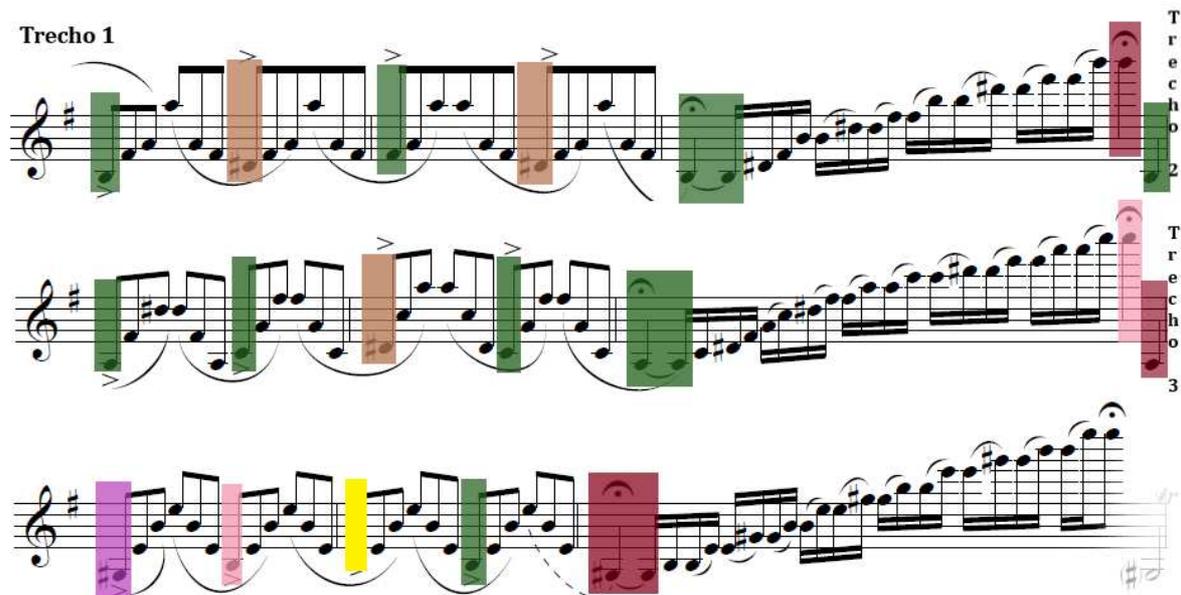
O *vibrato* pode ser definido como a flutuação da altura de uma nota em torno de sua frequência fundamental ( $F_0$ ) (ISHERWOOD, 2009). Na prática musical, o *vibrato* consiste em uma desafinação ao redor de determinada nota, servindo ao intérprete como um recurso expressivo. Por meio da análise espectral foi possível extrair dados de amplitude (grau de desafinação) e taxa (velocidade) do *vibrato* em cada uma das notas em que Fritz Kreisler optou por utilizar este recurso. A subdivisão dos trechos segue a mesma numeração utilizada no *portamento*, porém, foi necessário numerar os compassos do trecho 9 com o intuito de auxiliar na localização da nota em que ocorre o *vibrato*.

A fim de facilitar a apreciação das escolhas interpretativas de Fritz Kreisler na edição de performance, os *vibrati* foram separados por tipologia e representados por cores na EdEsp. Para definir os tipos de *vibrato*, consideramos as maiores e menores amplitudes (medidas em semitons) e taxas (medidas em hertz) encontradas na cadência e os valores intermediários entre elas. Dessa forma, cada valor obtido foi encaixado dentro de um âmbito que ocupa 1/3 da extensão total dos dados. Por meio da análise, o maior valor de amplitude obtido na cadência foi de 1,02 semitons e o menor de 0,34 semitons. A nota com *vibrato* de maior taxa (Dó4 do acorde no trecho 7) se destaca por um resultado bastante destoante dentre as demais, atingindo 10,7hz e 0,42 semitons de amplitude. Dessa forma, por tratar-se de uma ocorrência especial, excluímos este valor da média de taxas e a consideramos uma nota com *vibrato* muito rápido e estreito. Assim sendo, o maior valor encontrado para a taxa de *vibrato* foi de 8,71hz e o menor de 6,07hz. Encaixando o valor de taxa e amplitude da nota no âmbito correspondente, temos nove possibilidades de combinações, ou tipos, de *vibrato* representados por nove distintas cores (Figura 15).



**Figura 15:** O retângulo em degradê superior indica a variação de amplitude e o inferior, a variação das taxas encontradas na gravação. Após a classificação dos *vibrati* nas duas faixas de valores, temos como resultante um dos nove tipos de *vibrato*, indicados por cores na parte inferior da figura.

Os dados de *vibrato* extraídos foram organizados por trecho em tabelas. Através da análise dos dados, notamos que em trechos de rítmica semelhante ocorreram *vibrati* nas figuras rítmicas correspondentes, como, por exemplo, entre os trechos 1,2 e 3 e os trechos 5 e 6. Através da figura 16, constatamos que nos trechos 1 e 2 há predominância dos *vibrati* “médio e lento”, sendo que a maior variedade de *vibrati* ocorre no trecho 3. Observamos que nos três Ré#3 que aparecem nestes trechos ocorrem *vibrati* de mesma tipologia, amplo e médio. Pelo padrão seguido por Kreisler, podemos concluir que a não ocorrência do *vibrato* na nota final do trecho 3 (Mi6) se deve à utilização de harmônico natural nesta nota, que será identificado na *EdEsP* como escolha pessoal do intérprete, uma vez que a indicação do harmônico não está presente no *urtext*.



Trecho 1

Nota	Figura rítmica	Amplitude	Taxa
Si2	colcheia (acentuada)	0,64	6,32
Ré#3	colcheia (acentuada)	0,82	7,17
Fá#3	colcheia (acentuada)	0,78	6,89
Ré#3	colcheia (acentuada)	1,02	6,95
Si2	semínima (fermata) + semicolcheia	0,58	6,43
Si5	semínima (fermata)	0,45	6,91

Trecho 2

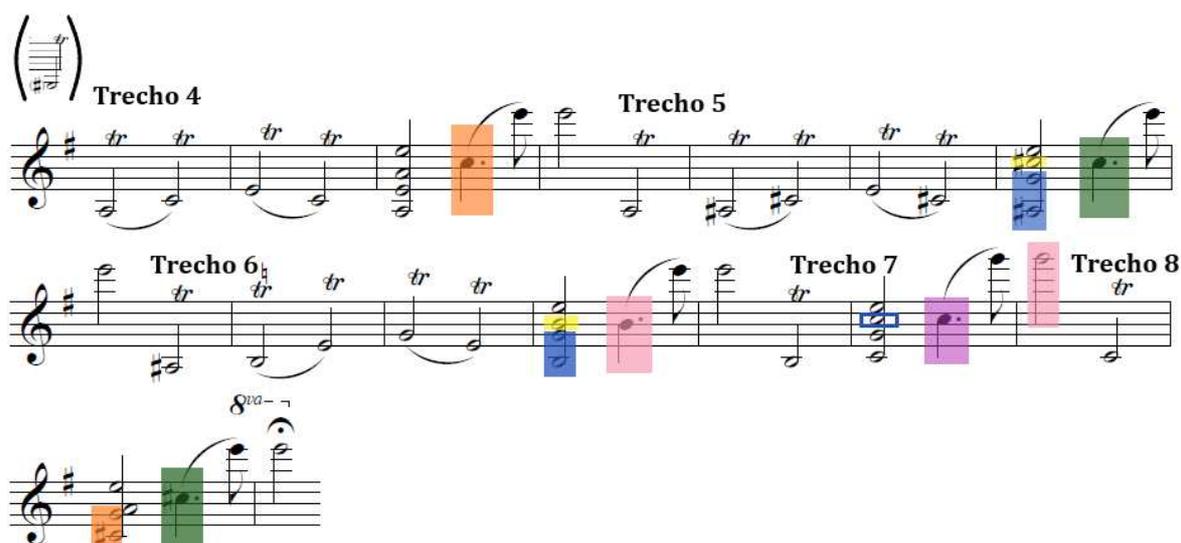
Nota	Figura rítmica	Amplitude	Taxa
Si2	semínima	0,6	6,41
Lá2	colcheia (acentuada)	0,7	6,79
Dó3	colcheia (acentuada)	0,73	6,47
Ré#3	colcheia (acentuada)	0,94	7,43
Dó3	colcheia (acentuada)	0,61	6,69
Lá2	semínima (fermata) + semicolcheia	0,61	6,58
Dó6	semínima (fermata)	0,71	7,22

Trecho 3

Nota	Figura rítmica	Amplitude	Taxa
Lá2	semínima	0,52	6,07
Sol#2	colcheia (acentuada)	0,8	6,27
Si2	colcheia (acentuada)	0,68	7,35
Ré3	colcheia (acentuada)	0,52	7,19
Si2	colcheia (acentuada)	0,7	6,93
Sol#2	semínima (fermata) + semicolcheia	0,34	6,78

**Figura 16:** Trechos 1, 2 e 3 com a indicação dos tipos de *vibrato* através das cores. Na parte inferior da figura, estão presentes as tabelas correspondentes aos trechos com os dados de amplitude e taxa médios retirados através da análise espectral.

Entre os trechos 4 e 8, notamos a utilização do *vibrato* em todas as semínimas pontuadas, entretanto, apenas nos trechos 5 e 8 foram aplicados o mesmo tipo(Figura 17). Kreisler optou por dividir os acordes em duas partes, primeiro as duas notas mais graves e em seguida as mais agudas. Constatamos que nos trechos 5 e 6 a tipologia do *vibrato* para as duas partes do acorde é exatamente a mesma. Além disso, o *vibrato* não soa na nota Mi4 devido à escolha do uso da corda solta.



Trecho 4

Nota	Figura rítmica	Amplitude	Taxa
Dó4	semínima pontuada	0,7	8,11

Trecho 5

Nota	Figura rítmica	Amplitude	Taxa
Lá#2 + Sol3 (acorde)	mínimas	0,48	8,2
Dó4 (acorde)	mínimas	0,53	6,99
Dó4	semínima pontuada	0,69	6,71

Trecho 6

Nota	Figura rítmica	Amplitude	Taxa
Si2 + Sol3 (acorde)	mínimas	0,49	8,08
Si3 (acorde)	mínima	0,41	7,16
Si3	semínima pontuada	0,71	7,01

Trecho 7

Nota	Figura rítmica	Amplitude	Taxa
Dó4 (acorde)	mínima	0,42	10,7
Dó4	semínima pontuada	0,8	6,6
Sol5	mínima	0,59	7,54

Trecho 8

Nota	Figura rítmica	Amplitude	Taxa
Dó#3 + Sol3 (acorde)	mínimas	0,64	8,47
Dó#4	semínima pontuada	0,68	6,88

**Figura 17:** Indicação dos *vibrati* utilizados por Fritz Kreisler entre os trechos 4 e 8 através da tipologia baseada em cores. Na parte inferior, tabelas correspondentes aos trechos em questão, indicando amplitude e taxas médias. No trecho 7, o retângulo azul no Dó4 indica a nota tida como exceção (*vibrato* muito rápido e estreito).

No trecho 9 ocorre a predominância do uso do *vibrato* nas notas mais graves dos arpejos (Figura 18). Além disso, o *vibrato* ocorre apenas na metade inicial deste trecho e em variados tipos.

#### Trecho 9

Compasso	Nota	Figura rítmica	Amplitude	Taxa
1	Dó#3	colcheia	0,7	6,99
1	Sol4	colcheia	0,54	7,13
2	Ré3	colcheia	0,66	7,13
2	Sol4	colcheia	0,51	7,26
2	Fá#4	colcheia	0,72	6,48
4	Dó3	semicolcheia	0,63	6,98
5	Lá2	semicolcheia	0,83	7,96
6	Si2	semicolcheia	0,62	6,87
6	Dó3	semicolcheia	0,67	8,3
7	Si2	semicolcheia	0,52	8,71
7	Lá2	semicolcheia	0,8	6,59

**Figura 18:** Indicação dos *vibrati* utilizados por Fritz Kreisler, através das cores, no trecho 9. Na parte inferior, tabela correspondente ao trecho, indicando amplitude e taxas médias. Novamente, o *ricochet* indicado na partitura se refere ao *urtext* e não à realização efetiva desta articulação por Fritz Kreisler.

Fritz Kreisler utilizou o *vibrato* em 42 das notas da cadência. Dentre os três tipos de *vibrati* mais utilizados, temos 13 de média amplitude e frequência lenta (ML), 7 com amplitude e frequência

médios (MM) e 5 com amplitude estreita e frequência média (EM). Houve três ocorrências de *vibrati* amplo e médio (AM), estreito e lento (EL), amplo e lento (AL), médio e rápido (MR) e estreito e rápido (ER). O *vibrato* amplo e rápido ocorreu apenas uma vez, no compasso 5, do trecho 9, da cadência. Além disso, houve o caso especial de *vibrato* estreito e muito rápido no Dó4 (acorde) do trecho 7. Com estes dados, notamos que o *vibrato* ML é utilizado em 31% das notas em que ocorre esta prática, o *vibrato* MM em 16,7% e o *vibrato* EM em 12%.

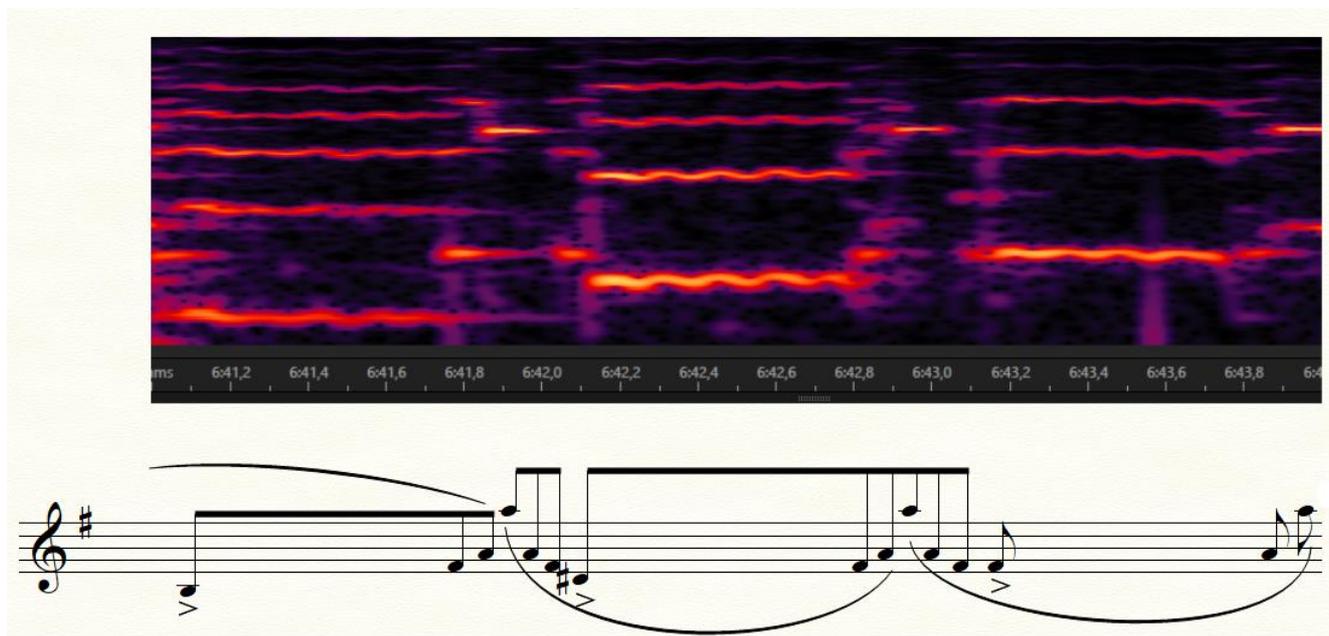
## 5 - *Timing*

O termo *timing* se refere à realização rítmica efetiva da performance, que não necessariamente coincide com os valores das figuras rítmicas. Com a flexibilidade do tempo na música, a performance deixa de ser metronômica em função da expressividade musical. O *timing* é descrito por Gustav Mahler como algo “vívido e fluido” ao invés da rigidez típica de um metrônomo (CROSS, 2014). A flexibilidade rítmica foi uma prática comum no início do século XX, entretanto, a partir dos anos 30 do século XX constatou-se a tendência de seguir-se andamentos rígidos (FANG, 2008), a exemplo da obra de compositores e maestros como Stravinsky, Weingartner e Toscanini, que defendiam que o intérprete seria mero executor do texto musical escrito (PHILIP, 1992).

Encontramos dois comentários sobre *timing* em cartas enviadas por Félix Mendelssohn ao violinista David Ferdinand sobre o *timing* na cadência. O primeiro deles, sobre o trecho inicial da cadência: “Gostaria que o compasso antes da cadência não fosse repetido; eu coloquei neste local ‘*Cadenza ad libitum*’, indicando assim que a duração dos arpejos pode ser maior ou menor, de acordo com a sua preferência.” (GROVE, 1906, p. 615, tradução nossa). E o segundo sobre os arpejos finais da cadência, que culminam no *tutti* da orquestra: “Quero que os arpejos comecem de imediato rigorosamente *a tempo* e em quatro partes até o *tutti*. Espero que isso não signifique uma precisão exagerada para o *performer*.” (GROVE, 1906, p.614, tradução nossa).

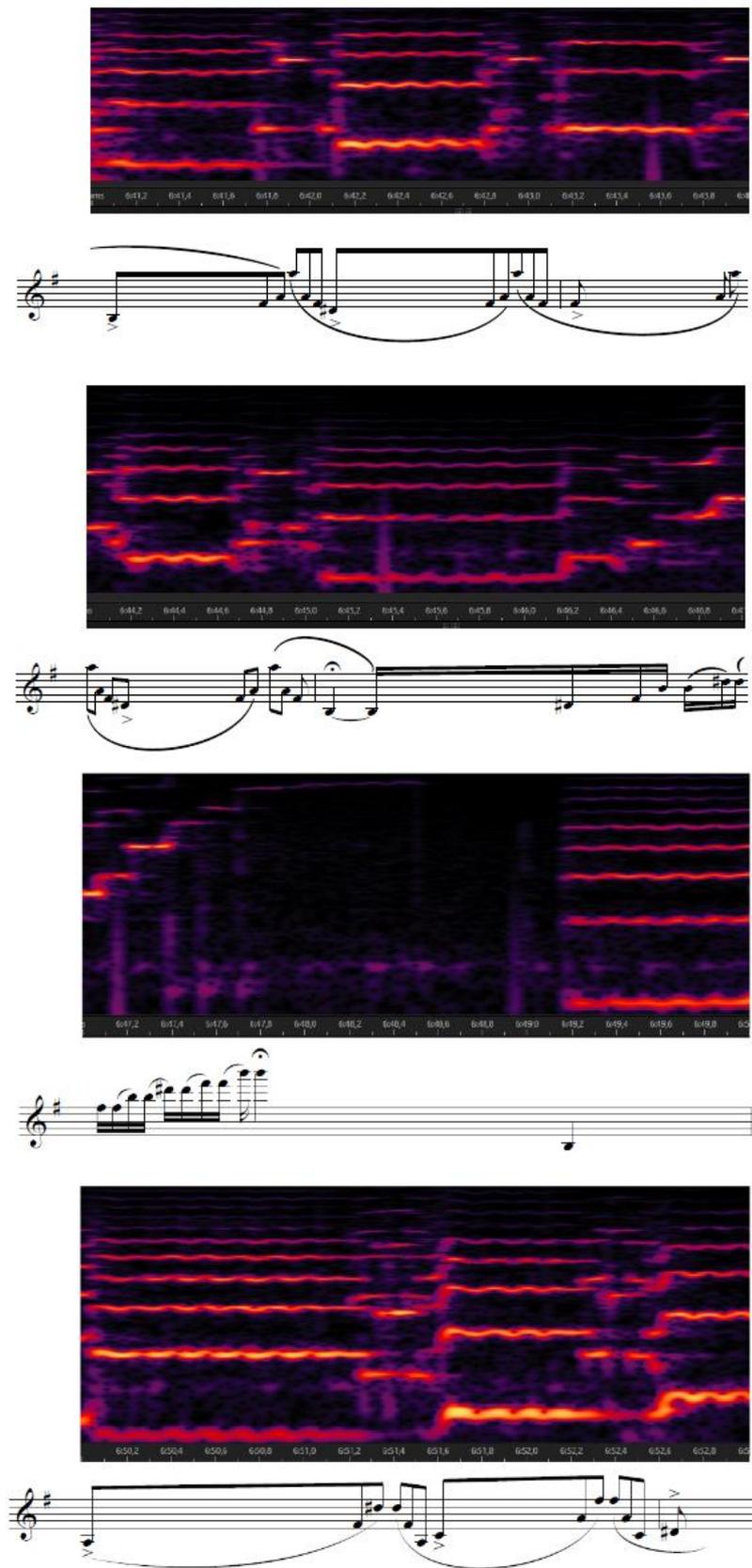
Neste trabalho, incluímos excertos dos dois trechos citados por Mendelssohn nas cartas, no formato em que será apresentado na *EdEsp*. A fim de facilitar a visualização do *timing*, utilizamos a imagem do espectrograma juntamente com a régua temporal. Consideramos o tempo de 3 segundos para a duração de cada sistema (Figura 19). Dessa forma, as notas são

espaçadas na partitura em função do espectrograma, transpondo a noção de tempo para o visual. A Figura 20 abrange um período de 12 segundos da cadência [6:41-6:53], ou quatro sistemas, englobando o trecho 1 e parte do trecho 2. A indicação de Mendelssohn sugere liberdade rítmica para o violinista e, de fato, observamos que Fritz Kreisler opta por retardar o andamento da cadência nas notas acentuadas (que também são as mais graves dos arpejos), passando pelas restantes rapidamente. Este padrão se mantém para os trechos de rítmica semelhante.

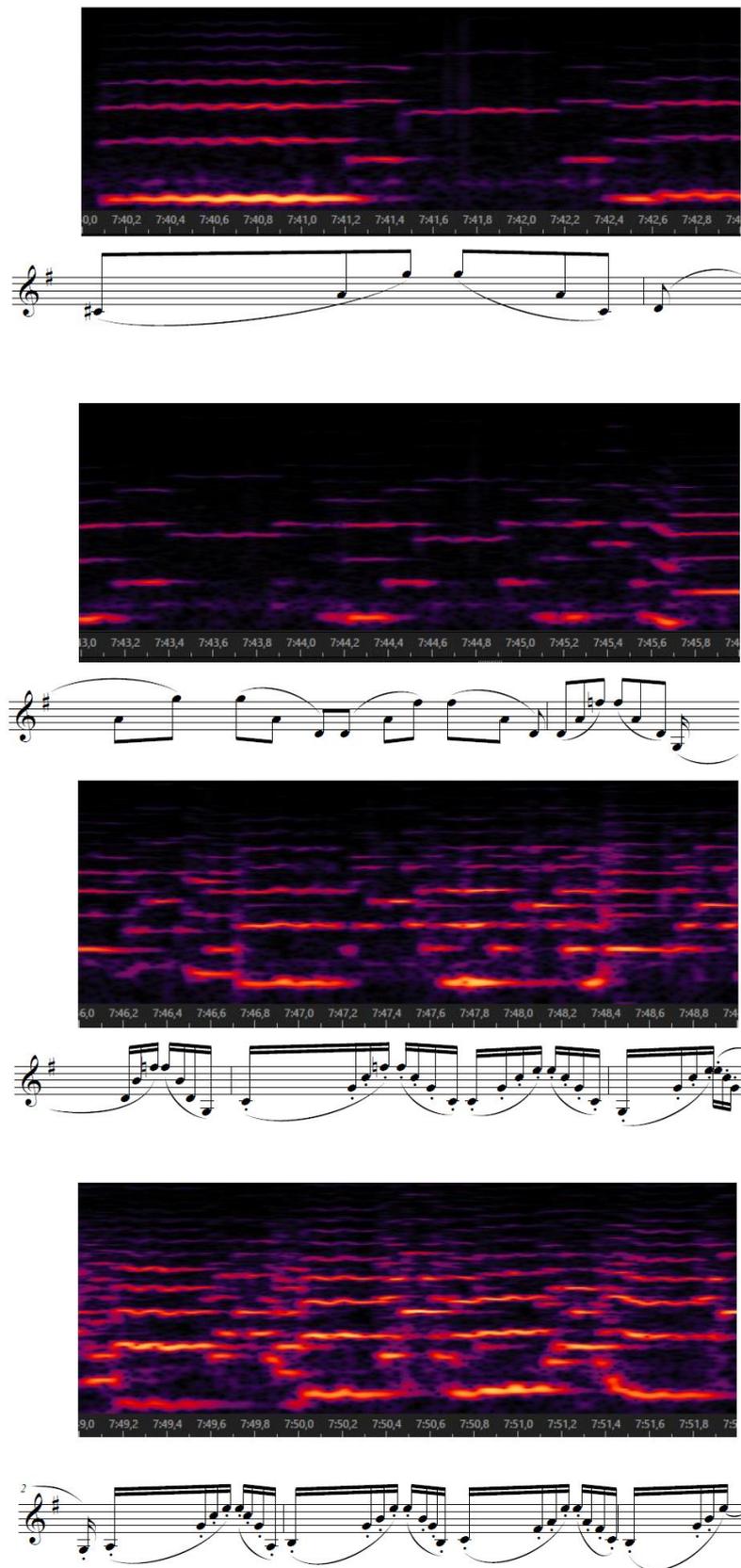


**Figura 19:** Demonstração de como o *timing* é indicado na *EdEsp*, na qual uma mesma figura rítmica possui distintas durações, sendo a duração total do sistema de 3 segundos. Abaixo do espectrograma, está localizada a régua temporal.

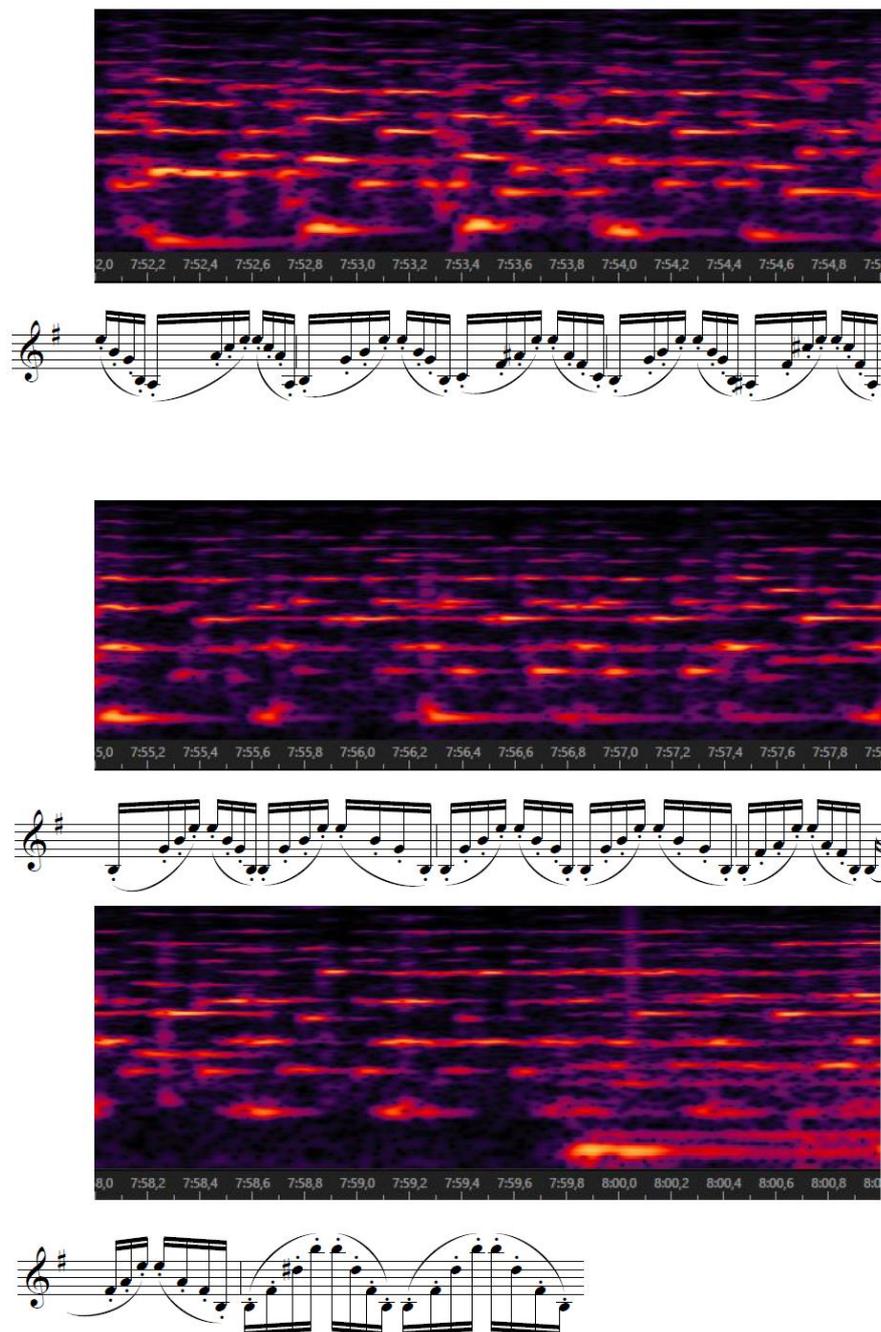
As Figuras 21 e 22 indicam o *timing* do trecho 9 (trecho final) da cadência. Nelas notamos um *acelerando* progressivo e não indicado no texto musical, preparando para a entrada da orquestra no andamento final. Dessa forma, a escolha interpretativa de Fritz Kreisler coincide com a sugestão do compositor. Nestas figuras, também observamos a hierarquia dada por Kreisler para as notas. Em geral, as notas enfatizadas são as mais graves, que coincidem com as mudanças harmônicas dos acordes.



**Figura 20:** Corresponde a 12 segundos da gravação [6:41-6:53] demonstrando o *timing* no trecho inicial.



**Figura 21:** Trecho da gravação [7:40-7:52] em que observamos *acelerando* progressivo e ênfase nas notas mais graves dos arpejos.



**Figura 22:** Trecho da gravação [7:52-8:01] em que observamos o andamento estabilizar para a entrada do *tutti*. Na primeira linha, as notas mais graves do arpejo seguem sendo mais valorizadas pelo intérprete.

Através dos dois excertos utilizados como exemplos neste subcapítulo, notamos a fluidez rítmica na performance gravada de Kreisler. Sendo assim, a execução da cadência fica suscetível às escolhas interpretativas de cada violinista. Através de um estudo semelhante a este em outras gravações, em conjunto com uma análise comparativa, será possível notar o

estabelecimento de uma tradição (ou não) de performance, a partir da comparação entre escolhas interpretativas de violinistas de diferentes gerações.

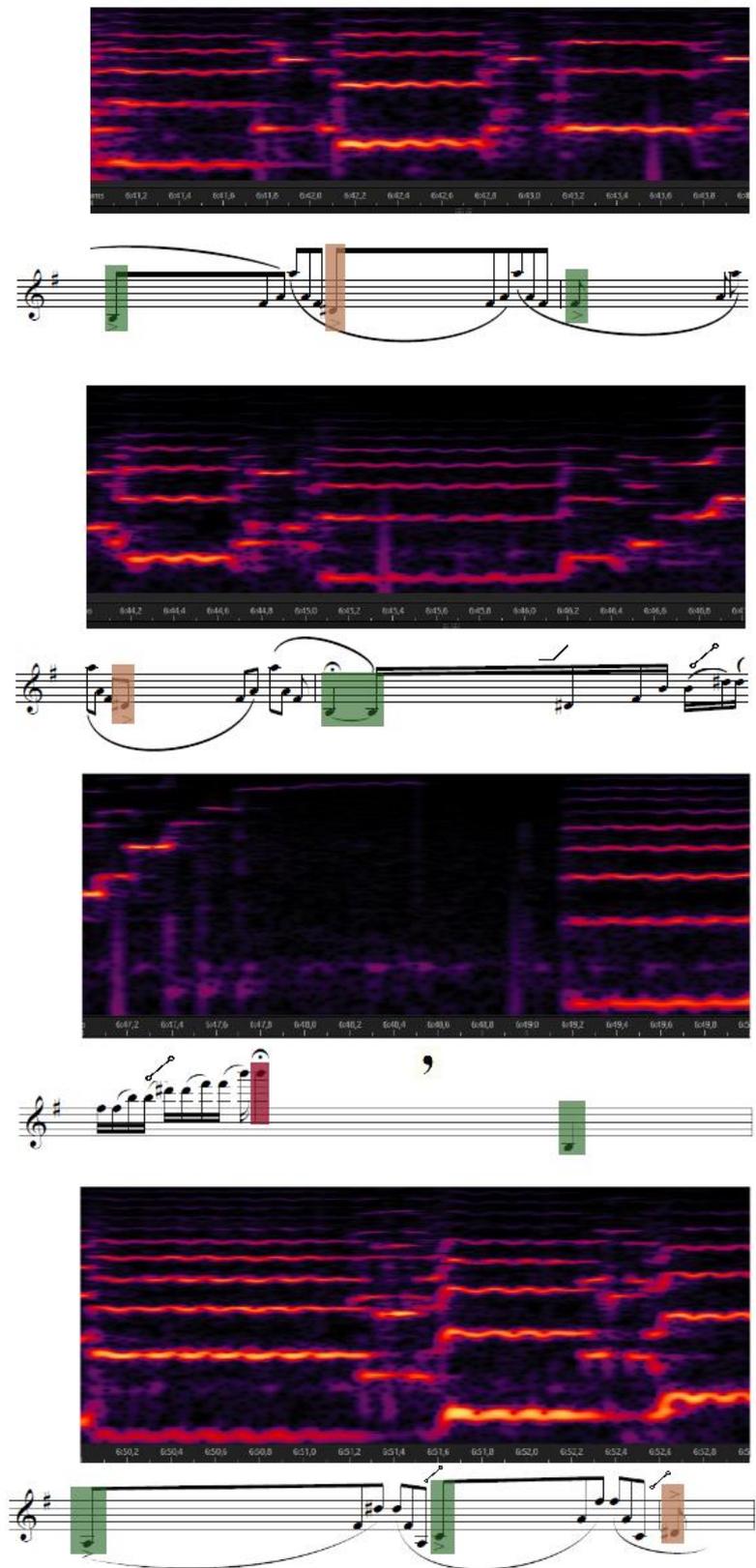
## 6 – A *EdEsp*

A *EdEsp* consiste na tradução da somatória dos resultados extraídos concernentes às escolhas interpretativas de Fritz Kreisler em texto musical, com auxílio do espectrograma sonoro. Com a união dos dados analisados sobre *portamento*, *vibrato* e *timing* numa mesma partitura, temos de fato a *EdEsp*, através da qual o leitor possui um mapa da performance de Fritz Kreisler na gravação de 1942.

A partitura foi construída a partir de uma partitura *urtext* e, então, modificada de acordo com as escolhas interpretativas de Kreisler nesta gravação. As diferenças das escolhas de Kreisler em relação ao *urtext* foram explicitadas na *EdEsp*. Dentre as principais diferenças, destacam-se harmônicos não indicados pelo compositor, apogiaturas realizadas em finalizações de *trinados* e articulações distintas das indicadas por Mendelssohn, além de momentos de silêncio (especialmente em transições entre trechos).

Uma vez que não possuímos uma gravação de vídeo desta performance, não pudemos extrair detalhes sobre os dedilhados utilizados por Fritz Kreisler. Entretanto, podemos supor onde foram realizadas mudanças de posição, como exemplificado no subcapítulo sobre *portamento*.

Embora tenhamos tratado aqui de todo o processo de elaboração da *EdEsp*, decidimos apresentar, entretanto, apenas um excerto da edição em sua formatação final (Figura 23) reunindo dados de *portamento*, *vibrato* e *timing*. A *EdEsp* completa, poderá ser consultada ao final da pesquisa, que será publicada em formato de tese de doutorado.



**Figura 23:** Página da *EdESP* da performance de Fritz Kreisler com indicações de *portamento*, *vibrato*, *timing* e outras práticas de performance. A vírgula no quarto sistema indica a interrupção da nota pelo violinista.

## 7 – Considerações finais

A análise de gravações históricas de intérpretes reconhecidos e conceituados internacionalmente nos permite compreender como estes utilizavam determinadas práticas de performance em repertórios de referência nos instrumentos. Neste trabalho, sistematizamos e descrevemos o processo utilizado na extração e análise dos dados da gravação de 1942, de Fritz Kreisler, da cadência do primeiro movimento do *Concerto para violino e orquestra em Mi menor*, de Félix Mendelssohn, que contribuíram para construção de uma *Edição Espectrográfica de Performance*.

Como resultado do estudo do *portamento* na gravação, foi possível hipotetizar sobre mudanças de posição plausíveis e verificar a utilização do *portamento* conclusivo, ocupando cada vez uma parcela maior da nota, como estratégia de desaceleração do andamento. Notamos ainda que no trecho final da cadência, no qual a flexibilização do tempo é consideravelmente diminuída para a entrada do *tutti* da orquestra, a incidência do *portamento* diminui drasticamente.

Quanto ao *vibrato*, sugerimos a tipologia utilizando cores a fim de facilitar a interpretação da *EdEsP* pelo violinista. Verificamos a ocorrência de um *vibrato* destoante do restante e, por este motivo, retirado do cálculo dos âmbitos de *vibrato*. Através da análise das 42 notas nas quais ocorreram o *vibrato* na gravação, concluímos que o tipo de *vibrato* mais executado por Fritz Kreisler nesta performance é o *vibrato* com média amplitude e frequência lenta, com 13 ocorrências. Constatamos a utilização dos mesmos tipos de *vibrato* em dois acordes de duas partes (divididos em 1- duas notas mais graves e 2- duas notas mais agudas) nos trechos 5 e 6 e a predominância do uso do *vibrato* nas notas mais graves dos arpejos do trecho 9. Sobre o trecho final da cadência, ao unirmos a análise do *vibrato* com a análise do *timing*, fica clara a intenção de Fritz Kreisler em enfatizar as notas mais graves dos arpejos, pois neste trecho o intérprete se delonga por mais tempo exatamente nas notas com *vibrato*. Assim como no caso do *portamento*, o *vibrato* cessa ao final do trecho 9 da cadência, devido à aceleração do andamento para a entrada do *tutti*. Um aspecto final sobre o vibrato mostrado pela análise dos dados é a variedade de tipos de vibrato utilizada por Kreisler. Nesse curto trecho musical que equivale à cadência, o intérprete se valeu dos nove diferentes tipos de vibrato, o que revela a importância dada à este elemento técnico como recurso expressivo.

Expomos neste trabalho os dois trechos referidos por Félix Mendelssohn em cartas à David Ferdinand sobre o *timing*. Através destes, demonstramos como o espaçamento das notas na *EdEsP* ocorre de acordo com o espectrograma e sua régua temporal, não estando sempre de acordo com a duração e proporção das figuras rítmicas. Notamos em ambos os trechos a valorização da nota mais grave dos arpejos, que coincidem com as mudanças harmônicas dos acordes. Observamos através do segundo excerto uma aceleração do andamento não escrita, porém requisitada pelo compositor, no trecho final da cadência, culminando no *tutti* da orquestra.

Em decorrência dos resultados relatados, uma *EdEsP* foi elaborada contendo informações sobre as práticas interpretativas investigadas. Apresentamos neste trabalho somente um excerto da *EdEsP* como exemplo da versão completa, que será publicada ao final desta pesquisa de doutorado como anexo da tese, juntamente com outras *EdEsPs*.

## Referências de texto

1. BORÉM, F. (2018) **mAAVm: um Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música e suas Ferramentas**. Belo Horizonte: UFMG (Projeto de Pesquisa no CNPq), p.1-28.
2. BOWEN, J. A. (1993) The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances. **The Journal of Musicology**. University of California Press Stable. v.11, n.2, p.139–173.
3. CROSS, E. (2014) **Musical Timing in the Adagio from Brahms' Violin Concerto, Op. 77 : an Empirical Study of Rubato in Recorded Performances Dating From 1927 to 1973**. 299f. Tese (Doutorado em Filosofia). School of Arts and Culture, Newcastle University, Newcastle.
4. FANG, H. C. (2008) **The Twentieth-Century Revolution in String Playing as Reflected in the Changing Performing Practices of Viola Players from Joseph Joachim to the Present Day: A Practice-Based Study**. 104f. Tese (Doutorado em Filosofia). School of Music, The University of Leeds.
5. GROVE, G. (1906) **The Musical Times**. London: Musical Times Publications Ltd. v.47, n.763, p.611-615.
6. ISHERWOOD, N. (2009) Vocal Vibrato: New Directions. **Journal of Singing**. National Association of Teachers of Singing. v.65, n.3, p.271–283.

7. LEE, H. (2006) Violin portamento : An analysis of its use by master violinists in selected nineteenth-century concerti. **9th International Conference on Music Perception and Cognition**. Alma Mater Studiorum University of Bologna, Bologna. p.1888–1914.
8. LEECH-WILKINSON, D. (2010) Performance style in Elena Gerhardt's Schubert song recordings. **Musicae Scientiae**. v.14, n.2, p. 57–84.
9. LEECH-WILKINSON, D. (2011) Early recorded violin playing: evidence for what? **Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik: Bericht des Symposiums in Bern**. Ed. Bacciagaluppi C., Brotbeck R., Gerhard A. Schliengen: Argus. p. 9-22.
10. NORRINGTON, R. (2004) The Sound Orchestras Make. **Early Music**. Oxford: Oxford University Press. v.32, n.1, p.2-5.
11. PHILIP, R. (1992) **Early recordings and musical style: changing tastes in instrumental performance, 1900-1950**. 274f. Cambridge: Cambridge University Press.
12. RIBEIRO, A. (2017) **O Andante do Concerto Op.3 de Serge Koussevitzky [manuscrito]: práticas de performance na sua gravação histórica de 1929**. 84f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
13. RIBEIRO, A.; BOREM, F. (2016) EdiPA de áudio: análise es- pectrográfica / partitura analítica para a gravação de 1929 do compositor-contrabaixista Serge Koussevitzky. In: VII Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, 2016, Rio de Janeiro. Anais do VII Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ.
14. ROEDER, M. T. (1994) **A History of The Concerto**. 480f. Portland: Amadeus Press.
15. SCHWARZ, B. (2001) Kreisler, Fritz. **Grove Music Online**. Oxford University Press.
16. STOWELL, R. Portamento (ii). In: SADIE, S.; TYRRELL, J. (2001) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2ed. London: Macmillan Publishers.
17. TIMMERS, R. (2007) Perception of music performance on historical and modern commercial recordings. **The Journal of the Acoustical Society of America**. v.122 (5), p.2872–80.

## Referências de áudio e vídeo

1. KREISLER, F. (1926) **Violin Concerto in E minor**. Berlin State Opera Orchestra. Berlin: Naxos historical.

2. KREISLER, F. (1935) **Violin Concerto in E minor**. London Philharmonic Orchestra. London: Naxos historical.

3. KREISLER, F. (1942) **Violin Concerto in E minor**. The Bell Telephone Orchestra. The Telephone Hour.

4. MONSAINGEON, B. (2000) **The Art of the Violin**. Estados Unidos: NYC Arts.

#### Notas sobre os autores

**Paula Cordeiro** é Bacharel em violino (UFMG), mestre em Música (Performance Musical, UFMG) e doutoranda em música (Performance Musical, UFMG). Em 2012 foi selecionada para o Jovem Músico BDMG. Participou como violinista convidada da Orquestra de Câmara Sesiminas, Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Orquestra de Câmara de Ouro Branco e Orquestra de Câmara Opus. Participou de festivais de música no Brasil e exterior. Foi selecionada para participar, como bolsista, da Academia Internacional Helmuth Rilling (Chile) em abril de 2014, tocando em concertos nas cidades de Frutillar, Temuco e Santiago do Chile. Em janeiro de 2015, também como bolsista, participou da Orquestra Academia Internacional Teatro del Lago (Chile), apresentando “O Pássaro de Fogo” de Stravinsky com regência de Mischa Santora em Frutillar e Santiago do Chile. Em 2018 atuou como *spalla* da Orquestra Opus e violinista do quarteto de cordas *Vivace*. Como pesquisadora, possui artigos publicados em anais de congressos como ANPPOM, SIMPOM e TeMA.

**Carlos Aleixo** é Professor Associado de Viola da Universidade Federal de Minas Gerais. Graduado pela mesma instituição, Carlos concluiu o Mestrado nos Estados Unidos no ano de 1996, 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). Tem atuado na Graduação, Pós-Graduação e Extensão na Escola de Música da UFMG.

**Edson Queiroz de Andrade** possui Doutorado em Música pela Universidade de Iowa (EUA). É Professor Titular da Universidade Federal de Minas Gerais e participa regularmente como professor e violinista em cursos e festivais de música pelo Brasil. Tem atuado também como solista e *spalla* convidado de orquestras como a Orquestra de Câmara Opus, a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, a Orquestra de Câmara Sesiminas, a Orquestra de Cordas do o IV Gramado In Concert e a Orquestra de Cordas do 6º Festival de Maio. Integra, ainda, o duo violino/piano com sua esposa, a pianista Valéria Gazire.

## ***En el umbral de lo audible*: aspectos da performance na obra *suono sogno*<sup>1</sup> de Graciela Paraskevaídis, para violino (e voz do intérprete)**

***“En el umbral de lo audible”: aspects of performance in the work “suono sogno” by  
Graciela Paraskevaídis, for violin (and the performer’s voice)***

### **Luiza Gaspar Anastácio**

Universidade Federal de Minas Gerais, Bolsista CAPES  
[luizamusica@gmail.com](mailto:luizamusica@gmail.com)

### **Ana Cláudia de Assis**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[anaclaudia@ufmg.br](mailto:anaclaudia@ufmg.br)

**Resumo:** Este estudo pretende acercar o leitor à obra de Graciela Paraskevaídis, bem como à produção composicional latino-americana e contemporânea, através da abordagem da peça *suono sogno* – para violino (e voz do intérprete) – composta em 1997. Apresentamos sugestões de performance e explicitamos alguns dos desafios na execução desta obra, que não se insere no repertório tradicional de concerto para violino e demanda técnicas diferenciadas no que diz respeito à sua interpretação.

**Palavras-chave:** Graciela Paraskevaídis; música contemporânea latino-americana; repertório contemporâneo para violino; *suono sogno* de Graciela Paraskevaídis.

**Abstract:** This article intends to bring the reader closer to the work of Graciela Paraskevaídis, as well as to Latin American and contemporary compositional production, through the approach of *“suono sogno”* – for violin (and the performer’s voice) – composed in 1997. We present performance suggestions and explain some of the challenges in the execution of this work, which is not part of the standard concert repertoire for violin and demands different techniques with respect to its performance.

**Keywords:** Graciela Paraskevaídis; Latin American contemporary music; contemporary repertoire for violin; *suono sogno* by Graciela Paraskevaídis.

## **1 – Introdução**

A prática do violino, no âmbito da música clássica ou acadêmica, é fortemente vinculada a um *repertório tradicional de concerto* difundido tanto nos meios profissionais quanto de formação – seja em orquestras, universidades ou conservatórios – o que podemos observar analisando o

---

<sup>1</sup> A compositora optou por escrever os títulos de suas obras com letras minúsculas, forma de escrita que adotamos também neste capítulo.

conteúdo de programas de recitais, temporadas de concertos, provas de habilidades específicas do instrumento nas mais diversas instituições, entre outros fatores. A linguagem tonal e a técnica violinística condizente com a produção musical europeia dos séculos XVIII e XIX permeiam quase a totalidade deste repertório, que tende a marginalizar toda a produção proveniente de *outros espaços* – exteriores ao que corresponde hoje a alguns países do continente europeu e Estados Unidos – e pouco dialoga com a produção contemporânea para o instrumento. Observamos não somente a padronização de um repertório a ser executado, mas também de técnicas a serem exploradas, formas de notação musical e interpretação, e conseqüentemente, a homogeneização de formas de escuta e análise, de corporalidades, de práticas de performance.

A obra *suono sogno* de Graciela Paraskevaídís, para violino solo e voz do intérprete/violinista, questiona a tradição em vários aspectos: composta em 1997 por uma mulher, latino-americana, se assenta na busca de uma linguagem coerente com seu tempo e espaço. Sob o ponto de vista do idiomatismo instrumental, a peça representa um desafio para o instrumentista tradicional, que para sua execução, necessita ampliar seus referenciais técnicos, teóricos e interpretativos.

Como ressalta SOLOMONOFF (2014, p.89):

Não há lugar para a indiferença frente a estas obras. [...] implica para o intérprete posicionar-se, sentir-se, envolver-se para além dos fundamentos técnicos e musicais, com uma atitude mental, emocional e corporal particularmente comprometida. A exigência é então muito diferente à banalizada concepção de virtuosismo que hierarquiza a destreza muscular. Música que rejeita todo tipo de acrobacia superficial, propondo ao músico outro tipo de desafios expressivos, mobilizando-o para além do seu papel de artista, como indivíduo, como ser humano (SOLOMONOFF, 2014, p.89).

Portanto, o presente trabalho pretende acercar o leitor à obra de Graciela Paraskevaídís, referência na produção composicional e musicológica da América latina. A partir da análise e interpretação da peça *suono sogno*, explicitamos desafios de execução tanto no que diz respeito ao uso da voz pelo violinista quanto a distintas demandas técnico-violinísticas, apresentando sugestões para a performance.

## 2 – Considerações sobre a compositora e sua obra

*Aunque a nadie le importe mucho, ser compositor o intérprete es una manera de estar en el mundo, es hacer preguntas y buscar respuestas, es tratar de existir y resistir, es dudar y cuestionar. También es un modo de ejercer el derecho a la libertad y, por ende, un acto de rebeldía.<sup>2</sup>*

*Graciela Paraskevaídís*

Graciela Paraskevaídís (Buenos Aires – 1940, Montevideo – 2017), compositora, musicóloga e docente, possui uma produção notável tanto no que diz respeito a composições para as mais diversas instrumentações quanto à escrita e publicação de textos (artigos, ensaios, traduções) que abordam principalmente a temática da música latinoamericana e contemporânea. Foi membro do *Núcleo Música Nueva* de Buenos Aires, da *Sociedad Argentina de Música Contemporánea*, do *Núcleo Música Nueva de Montevideo* e integrante da equipe organizadora dos *Cursos Latinoamericanos de Música*, realizando atividades constantes e múltiplas em diversos países da América latina e Europa – nos quais atuou como compositora, professora e pesquisadora.

Sua produção composicional é dedicada principalmente a obras para instrumentos solo e obras de câmara com instrumentações diferenciadas (tanto formações tradicionais, quanto combinações pouco usuais). Menos recorrentes, mas também presentes, são as composições que utilizam meios eletroacústicos e outras dedicadas a *instrumentos nativos*.<sup>3</sup>

Segundo o compositor boliviano Cergio PRUDENCIO (1991), a produção composicional de Graciela Paraskevaídís “apresenta uma estética radical, onde o som é sempre tratado como textura, em um conceito de tempo espacial oposto a toda discursividade.” Diversos estudos acerca de suas obras apontam a “austeridade”, a simplicidade dos materiais utilizados, a

---

<sup>2</sup> “Ainda que ninguém se importe muito, ser compositor ou intérprete é uma maneira de estar no mundo, é fazer perguntas e buscar respostas, é tratar de existir e resistir, é duvidar e questionar. Também é um modo de exercer o direito à liberdade e, conseqüentemente, um ato de rebeldia” (PARASKEVAÍDIS apud BEIMEL, 2014, p.31).

<sup>3</sup> Destacamos as obras *magma v* (1977) para quatro quenás e “... y allá andaré, según se dice ...” (2004/2005) cuja instrumentação consiste em pinkillos, tarkas, sikus, wankaras e claves.

“dinâmica sensitiva” que explora os limites da escala dinâmica (*pppp* e/ou *ffff*), como algumas das principais características de sua linguagem composicional. De acordo com SOLOMONOFF (2014, p.94), “o silêncio também tem uma presença muito significativa nestas peças”:

[...] não só como elemento articulador ou rítmico, mas também nos planos expressivo e simbólico. Oposto e complementar ao som, terreno de ressonâncias e respiros, ocupa um lugar físico, um espaço real, corporal, que se corresponde por sua vez com estratégias composicionais (SOLOMONOFF, 2014, p.94).

Outro aspecto fundamental em sua trajetória é o forte conteúdo político e ideológico, refletido tanto no seu trabalho de compositora, quanto de musicóloga e docente, comprometida com o fazer musical latino-americano e contemporâneo. A busca de uma arte latino-americana “autônoma”, dotada de uma “identidade própria” não subordinada aos modelos impostos pelos centros hegemônicos de poder, permeia toda sua produção. Seja nos títulos de suas composições, nos textos que acompanham as partituras de suas obras, nas próprias obras musicais ou nos inúmeros artigos e ensaios publicados nos mais diversos meios, reverberam constantemente palavras de inconformidade, resistência e confrontação à “dependência” destes modelos.

Compor é um ato tanto volitivo como consciente, que envolve situações e processos históricos, sociais e pessoais e está determinado por um pensamento filosófico e estético e, no sentido mais amplo e profundo, por fronteiras e opções ideológicas. Ser compositor ou compositora nascido ou nascida baixo a imposta e forte influência e herança da cultura europeia-ocidental “branca”, cristã e burguesa, e viver voluntariamente em um país do terceiro mundo implica assumir os perigos e desafios de tal opção, uma opção que quer enfrentar os modelos culturais e musicais estabelecidos por um primeiro mundo dominante e nortecêntrico. A dependência tem sido sempre cuidadosamente alimentada e apoiada pelos poderes que impõem estes modelos, *internamente e externamente*<sup>4</sup>. Há dois tipos de resposta a eles: por um lado, a cômoda continuação do epigonismo; por outro, a confrontação através da tomada de consciência (PARASKEVAÍDIS, 1996).<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> No texto original em espanhol: “desde dentro y desde fuera.”

<sup>5</sup> Texto inserido no encarte do CD *magma/nueve composiciones* (1996), ed. Tacuabé, Montevideu, Uruguai.

É importante, sem embargo, ressaltar que a compositora baseia grande parte do seu discurso não somente na contestação do eurocentrismo e da dependência de modelos impostos por um “primeiro mundo dominante”. Muitos dos seus textos abordam diretamente, ainda que de maneira controversa, *o processo colonial* que originou esta posição de subalternidade:

Desde 1492, Europa celebrou o descobrimento da América como um acontecimento histórico singular e determinante para sua própria existência (e sobrevivência). A brutal conquista da espada e da cruz organizada através do genocídio sistemático, o esvaziamento cultural e a devastadora depredação, representaram o triunfo do eufemístico “encontro de dois mundos” (na verdade, foram mais de dois). Desde solos americanos são numerosos os que tem estudado, documentado e denunciado os cinco séculos de ignomínia [...] (PARASKEVAÍDIS, 2007, p.1).

Poderíamos então traçar um paralelo entre as ideias de Graciela Paraskevaídís e a *corrente de pensamento crítico decolonial*<sup>6</sup> no que diz respeito à problematização das relações assimétricas de poder estabelecidas entre os centros hegemônicos eurocêntricos e as marginalizadas periferias do hemisfério sul. No entanto, salientamos que é possível observar divergências substanciais entre o pensamento e ação da compositora e musicóloga argentina com relação às propostas decoloniais baseadas em conceitos formulados por teóricos latino-americanos como Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Silvia Rivera Cusicanqui, entre outros.<sup>7</sup>

Em termos de colonialidade/decolonialidade, entre vários fatores, cabe sinalar a total inserção da compositora no âmbito da “música culta”<sup>8</sup> (também denominada “acadêmica”, “erudita”, ou “de concerto”). Desta forma, apesar de criticar o academicismo de certos autores que “exercem pouca ou nula influência política ou cultural” em seus países<sup>9</sup>, observamos um campo de ação

---

<sup>6</sup> O pensamento decolonial (ou projeto decolonial) representa uma forte expressão da teoria crítica contemporânea que propõe de maneira radical uma reinterpretação do mundo e dos fatos históricos de maneira não eurocêntrica, problematizando a naturalização, manutenção e perpetuação de estruturas de poder que, uma vez instituídas após a conquista do continente americano, seguem vigentes nos dias atuais.

<sup>7</sup> O espaço disponível neste capítulo não permite uma abordagem mais aprofundada dos conceitos trabalhados pelo projeto de investigação decolonial. Recomendamos a leitura de ESCOBAR (2003), QUIJANO (2000), SANTOS e MENESES (2010), RIVERA CUSICANQUI (2006).

<sup>8</sup> PARAS KEVAÍDIS (2014) ao discutir as diversas “etiquetas” possíveis ou vigentes na classificação da música de concerto, declara sua preferência pelo termo “música culta”.

<sup>9</sup> PARASKEVAÍDIS (2014)

também restrito, que não estabelece um diálogo profícuo com outros mundos e fazeres musicais possíveis para além daquele circunscrito ao meio musical “erudito”.

Verificamos ainda que, apesar de seus esforços em direção à contestação de modelos eurocêntricos impostos no fazer e pensar musical latino-americano, a compositora se mostra ligada a categorias eurocêntricas de análise e interpretação da realidade musical, categorias vinculadas à “musicologia tradicional” de raiz europeia que remetem fortemente aos paradigmas iluministas e positivistas de pensamento, como a valorização e busca pela *originalidade, novidade e conquistas estéticas individuais*<sup>10</sup>, além da leitura muitas vezes linear e essencialista da história, refletida na utilização de conceitos como “vanguarda” e “identidade” e comprometida com o elogio às “figuras geniais” que se destacaram no seu tempo, como se pode constatar na seguinte declaração:

[...] supomos que um “criador” imagina, inventa e concretiza feitos musicais originais, inéditos, inauditos, e não se dedica à inútil ruminação das normas clássicas. Arriscaria dizer que os últimos anos do século XX e os primeiros dos século XXI poderiam definir-se como de transição e aparente quietude inovadora para a música latino-americana culta. Apesar das variadas etiquetas em uso [...] não se registram revoluções musicais como as ocorridas em vários pontos de inflexão do século passado. [...] me aventuro a dizer que na América latina não estamos atravessando um momento nem muito substancioso quanto a conteúdos nem muito ruptural quanto a propostas, como se observara, por exemplo na década de 1930 com figuras fundacionais como Silevestre Revueltas, Amadeo Roldán, Alejandro García Cartula ou Juan Carlos Paz [...] (PARASKEVAÍDIS, 2014, p.5).

Por conseguinte, não podemos deixar de chamar a atenção para a dimensão colonizada do discurso de Graciela Paraskevaídís que, apesar de reiterar a busca pela desconstrução de paradigmas eurocêntricos, se mantém numa matriz de poder colonial que não indaga a *dimensão invisível ou subjetiva da colonialidade*<sup>11</sup>, incorporando-se à forma hegemônica de produção de conhecimento e interpretação da realidade.

---

<sup>10</sup> Ver PLESCH (1998)

<sup>11</sup> Ver QUIJANO (2000) e SANTOS (2010)

[...] a hegemonia eurocêntrica na cultura do mundo capitalista, implicou uma maneira mistificada de percepção da realidade, o mesmo no “centro” que na “periferia colonial”. Mas seus efeitos na última, no conhecimento e na ação, tem historicamente direcionado, quase sempre, a becos sem saída. A questão nacional, a questão da revolução, a questão da democracia são seus emblemáticos exemplos (QUIJANO, 2000, p.379).

Salientamos entretanto, para além de todas as reflexões cabíveis – que não presuppõe, em absoluto, o descrédito de sua produção – o grande valor do trabalho composicional, musicológico e docente de Graciela Paraskevaídis, que muito contribuiu para o fazer e pensar musical latino-americano, e representou, como ressalta PRUDENCIO (1991) “um espírito novo nos músicos do continente”.<sup>12</sup> Com a abordagem de sua peça *suono sogno*, objetivamos evidenciar a possibilidade de ampliação das práticas musicais e violinísticas transcendendo o repertório tradicional de concerto e suas demandas, instigando ademais uma atitude reflexiva e problematizadora com relação à performance musical.

### 3 – *suono sogno*

*Todo en el mundo, el mundo mismo, se ha tornado tan estruendoso, que impide el acceso hacia el interior de un sonido. Pero cuando más tenues sean los sonidos, tanto más nítida será su percepción. Buscar un medio contra la destrucción sonora, transitar un camino hacia la utopía. Porque hoy la utopía se toca muy suavemente.*<sup>13</sup>

Graciela Paraskevaídis

---

<sup>12</sup> A produção de Graciela Paraskevaídis consiste num grande aporte para a música acadêmica latino-americana, sendo parte de um movimento que além de repensar a música desde parâmetros técnico-compositivos diferenciados, propõem enfaticamente o questionamento sobre o fazer musical vinculado a um *tempo e lugar* – contemporâneo e latino-americano. São dezenas de obras musicais e trabalhos escritos que abordam as mais diversas temáticas, desde a análise de obras, a discussão sobre o fazer musical na América latina de seu tempo, passando por temas como o machismo no meio de produção de bens artísticos e culturais, entre outros. Também é notável o trabalho de pesquisa dedicado ao resgate e documentação da produção musical latino-americana do século XX, assim como as iniciativas de organização e participação de festivais, encontros, concursos.

<sup>13</sup> “Tudo no mundo, o próprio mundo, se tornou tão barulhento que impede o acesso ao interior de um som. Mas quando mais tênues sejam os sons, mais nítida será sua percepção. Buscar um meio contra a destruição sonora, transitar um caminho até a utopia. Porque hoje a utopia se toca muito suavemente.” Texto que acompanha a partitura da obra *suono sogno* (PARASKEVAÍDIS, 1997).

A obra *suono sogno* foi composta em 1997 em Montevideu, dedicada ao violinista Clemens Merkel, quem realizou sua estreia na *Akademie Schloss Solitude* (Stuttgart, Alemanha), em abril de 1998. A obra apresenta três estratos de acontecimentos (Figura 1) escritos em pentagramas separados: o pentagrama superior corresponde majoritariamente a notas do registro agudo e sobreagudo do instrumento, sejam notas reais ou harmônicos. O pentagrama intermediário corresponde à quarta corda do violino, sempre solta, afinada em Fá sustenido (Fá#2)<sup>14</sup>, e dialoga com a voz do intérprete anotada no pentagrama inferior, que se alterna entre as notas Fá sustenido e Sol.



**Figura 1:** *suono sogno*, de Graciela Paraskevaídis<sup>15</sup>, c.1 – 4. Notação das três vozes ou estratos de acontecimentos presentes na obra.

A compositora indica na bula que acompanha a partitura: “Esta música deverá situar-se *no limiar do audível*<sup>16</sup>. A partir do *pppp* mínimo, estabelecer um equilíbrio entre os três estratos de acontecimentos – diferentes tímbrica e expressivamente –, e ajustá-los às condições do lugar de execução” (PARASKEVAÍDIS, 1997).

Desde os primeiros compassos a execução das vozes superior e intermediária na intensidade *pppp* demanda do violinista uma observação cuidadosa do arco, nos parâmetros *quantidade*, *velocidade* e *ponto de contato*: os harmônicos em colcheias da voz superior sugerem menor quantidade de arco, com mais velocidade e ponto de contato mais próximo ao cavelete, enquanto a voz intermediária – quarta corda solta – requer um arco mais lento e próximo ao espelho. As mudanças de corda, com saltos entre a primeira e a quarta corda, também merecem

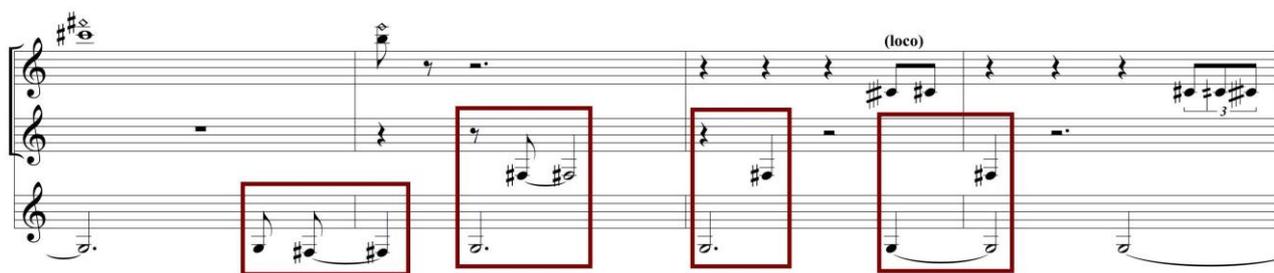
<sup>14</sup> A obra utiliza a escordatura da quarta corda do violino, que é afinada em Fá sustenido. A notação em toda a partitura corresponde às notas que devem soar.

<sup>15</sup> Todos os fragmentos de partituras apresentados neste capítulo foram extraídos da edição da obra *suono sogno* de Graciela Paraskevaídis, disponível em <http://www.gp-magma.net/pdf/partituras/suono%20sogno.pdf>.

<sup>16</sup> Em espanhol: “en el umbral de lo audible”.

a atenção do intérprete com o objetivo de realizar os ataques das diferentes linhas (superior e intermediária) com a maior qualidade possível.

Com relação à voz, determina-se que os sons escritos no pentagrama poderão ser cantados sobre os fonemas “m”, “n” e “a”, à livre escolha do intérprete, estabelecendo um diálogo (Figura 2) com a quarta corda do violino (pentagrama intermediário). A compositora indica ainda que a respiração – onde for necessária – deve ser imperceptível, e que “o canto não deverá sobressair, mas sim estar sempre presente como uma espécie de bordão lamentoso”. (PARASKEVAÍDIS, 1997).



**Figura 2:** c.51 – 54. Exemplo de diálogo entre a quarta corda do violino e a voz, ressaltando o intervalo de semitom descendente (Sol – Fá#) gerado na interação das duas vozes.

Podemos estabelecer uma relação entre *suono sogno* e outras peças de Graciela Paraskevaídís com a presença da voz – compostas também na década de 1990. Na partitura de *dos piezas para oboe y piano* (1995)<sup>17</sup>, obra que igualmente explora a voz dos instrumentistas, observamos indicações semelhantes, que expressam a preocupação da compositora em “encontrar o equilíbrio dinâmico entre instrumentos e vozes”, onde “o uso da voz e do assobio se entendem como extensões naturais dos instrumentos”. Segundo SOLOMONOFF (2014, p.88) a compositora “se afasta do paradigma do linguístico” (da relação texto-música), “para abordar o tratamento da voz desde um lugar diferente, com outra concepção e outra poética do vocal na música”.

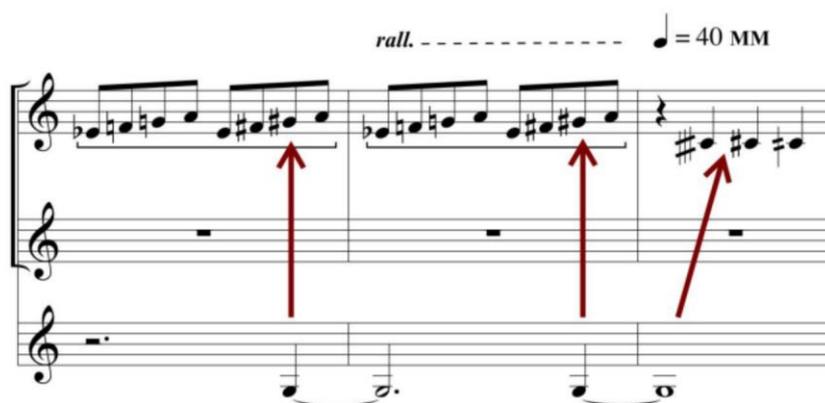
Em *dos piezas para oboe e piano* também são prescritas, na execução da linha vocal, as consoantes “m” (*bocca chiusa*: cantar com a boca fechada) e “n” (que se refere a uma emissão

<sup>17</sup> Partitura disponível em: <http://www.gp-magma.net/pdf/partituras/2%20piezas%20para%20oboe%20y%20piano-final%2019%20de%20marzo.pdf>

com lábios entreabertos e dentes apertados) e ainda, a indicação *amordazada* (cantar com a boca fechada apertando os lábios com força). De acordo com SOLOMONOFF (2014, p.88), estas indicações “não apontam somente o aspecto qualitativo do som, pois tem fortes conotações políticas para os latino-americanos, ligadas direta e tragicamente a nossa história recente”.

Estas indicações revelam o domínio e a consciência por parte da compositora sobre o potencial expressivo do material sonoro, suas possibilidades de proliferação e seu conteúdo simbólico, expondo ao mesmo tempo outra dimensão na poética da obra que revela suas conotações ideológicas: dolorosa denúncia, desacordo, não-submissão ao “modelo” em um modo de resistência não passivo. (SOLOMONOFF, 2014, p.88)

O controle da voz representa um dos maiores desafios na performance desta peça. Sustentar notas longas num andamento muito lento, manter a afinação de intervalos dissonantes (Figura 3), controlar a respiração, além de trabalhar o canto expressivamente, sempre na dinâmica *pppp*, são alguns dos aspectos com os quais o intérprete deve lidar.



**Figura 3:** c.76 – 78. Exemplo de intervalos dissonantes entre voz e linha superior.

Sugerimos utilizar a respiração como elemento expressivo na construção da linha da voz, ressaltando gestos, ritmos e contribuindo para uma execução mais nítida deste “bordão”. Apresentamos a seguir (Figura 4) sugestões de respiração para os primeiros compassos da parte vocal, onde buscamos ressaltar o intervalo de segunda menor descendente (Sol – Fá#), estabelecendo uma relação com o mesmo intervalo apresentado na voz superior (Dó – Si). Optamos, ademais, por respirar entre notas repetidas com o intuito de conferir maior clareza às repetições, e outra preocupação foi evitar o esgotamento do ar na realização da linha vocal.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Voice. The tempo is marked as 40 MM and the instruction is 'Non accelerare'. The violin part is marked 'pppp non legato, articolato, senza accenti'. The voice part is marked 'pppp'. Red dashed boxes with arrows point to specific notes in the voice line, indicating suggested breathing points.

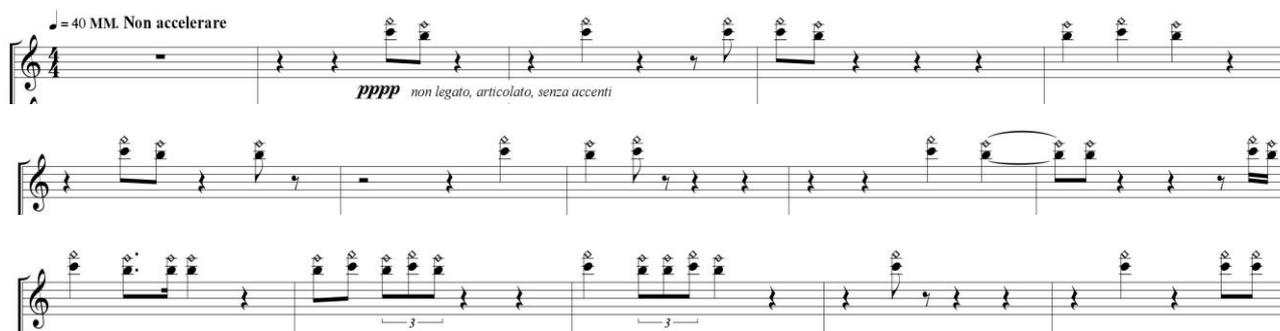
**Figura 4:** c.1 – 10. Sugestões de respiração para a linha vocal nos primeiros compassos da obra.

Também utilizamos a linha vocal – com alterações tímbricas e fonéticas (na alternância entre “m”, “n” e “a”) – para ressaltar mudanças de seção e destacar determinados gestos rítmicos e melódicos. Optamos por não determinar com exatidão os momentos de alternância entre os três fonemas, deixando uma margem de escolha que pode variar a cada interpretação. Definimos apenas alguns pontos, por exemplo, o começo da linha vocal sobre a consoante “m”, introzudindo a vogal “a” na primeira mudança de seção da obra (que será descrita a seguir). A qualidade do timbre vocal, a utilização de distintos vibratos na voz, *crescendos* e *decrecendos* dentro da dinâmica *pppp* são alguns dos elementos que podem ser definidos no processo de construção da performance, ainda que a compositora não tenha registrado maiores especificações a respeito.

*suono sogno* pode ser dividida em 5 seções, diferenciadas sobretudo por mudanças significativas na voz superior (pentagrama superior) do violino<sup>18</sup>, descritas a seguir.

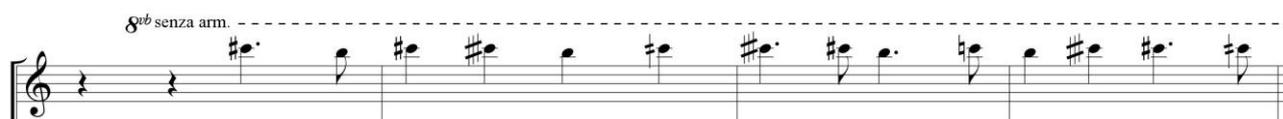
Seção A – compasso 1 ao 25: a melodia da voz superior é construída sobre dois harmônicos, Dó e Si, apresentando diferentes figurações rítmicas sobre estas duas notas (Figura 5).

<sup>18</sup> Como dito anteriormente, também são explorados outros elementos – como a voz – nas mudanças de seção. Optamos entretanto em seccionar a obra de acordo com as mudanças mais significativas apresentadas pela linha superior do violino, que possui maiores contrastes com relação ao material utilizado.



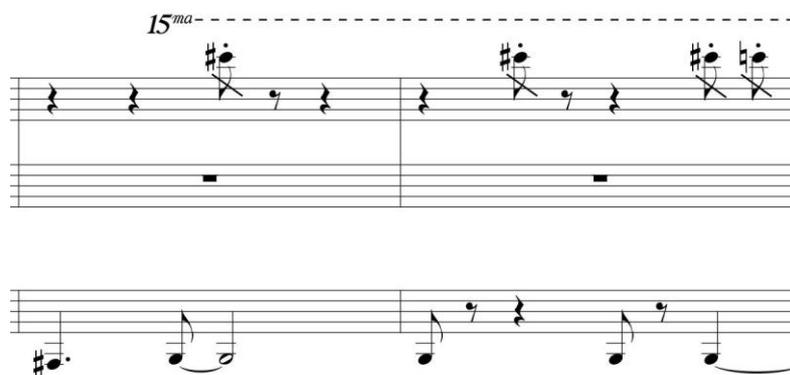
**Figura 5:** c.1 – 15. Pentagrama superior, compassos iniciais da obra, onde podemos verificar as diferentes figuras rítmicas empregadas sobre os harmônicos Dó e Si.

Seção B – compasso 26 ao 43: neste trecho a melodia em harmônicos da voz superior dá lugar a notas reais na região sobreaguda do violino. Além das notas iniciais Si e Dó, é acrescentado o Dó sustenido e os quartos de tom inferior e superior a esta nota. Observamos mais movimento na voz superior, que apresenta frases mais longas e com menos pausas (Figura 6).



**Figura 6:** c.26 – 29. Pentagrama superior, início da Seção B, melodia na região sobreaguda do violino com a inclusão da nota Dó# e quartos de tom inferior e superior a esta nota.

Seção C – compasso 44 ao 58: os seis primeiros compassos desta seção apresentam a passagem executada na região mais aguda do instrumento, com gestos curtos, ainda explorando os quartos de tom da seção anterior, porém, uma oitava acima. A parte vocal também pode realçar o caráter *staccato*, em contraste com as seções anteriores (Figura 7).



**Figura 7:** c.44 – 45. Primeiros compassos da seção C, onde destacamos a voz superior na região sobreaguda do violino e a presença de pausas nas vozes superior e inferior, que imprimem um caráter *staccato* à seção.

Posteriormente observamos o retorno de harmônicos que conduzem ao primeiro momento da obra em que a voz superior executa notas na quarta corda do violino, região grave do instrumento (Figura 8). É a seção que apresenta maior extensão de notas na voz superior, abarcando do Dó#3 ao Dó#7, com seus respectivos quartos de tom inferiores e superiores.

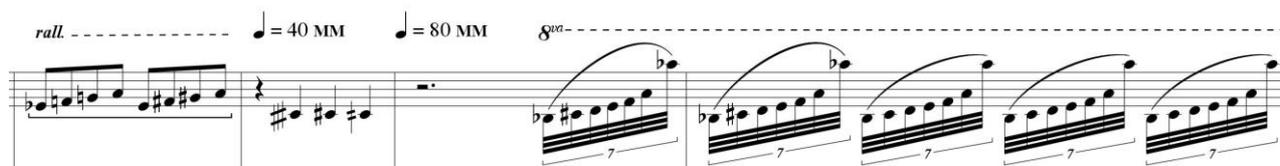


**Figura 8:** c.53 – 55. Voz superior (pentagrama superior) na região grave do violino, apresentando melodia na corda sol.

Seção D – compasso 59 ao 92: consideramos que a primeira mudança de tempo da obra – indicada no compasso 59 – marca o início de uma nova seção, que ademais apresenta uma ampliação no campo das alturas com o acréscimo de notas na voz superior. Num primeiro momento são formados grupos de 4 e 5 notas (Figura 9), e posteriormente, grupos de 7 notas que abrangem uma ampla extensão interválica (Figura 10). Também são notáveis as constantes mudanças de tempo, súbitas ou com *accelerandos* e *rallentandos*, presentes apenas nesta seção. Salientamos ainda a utilização por primeira vez da segunda e da terceira corda do violino (Lá e Ré), interrompendo a alternância constante entre primeira e quarta cordas (Mi e Sol), apresentada nas seções anteriores.



**Figura 9:** c.62 – 65. Recorte do pentagrama superior, grupos de 4 e 5 notas.



**Figura 10:** c.76 – 80. Recorte do pentagrama superior, onde observamos mudanças de tempo, utilização das cordas Lá e Ré e grupos de 7 notas com ampla extensão interválica.

Seção E – compasso 93 ao 120: a última seção apresenta um retorno ao tempo e à textura em harmônicos presentes no início da obra, porém, conformando grupos de 4 notas que remetem à seção anterior. Pela primeira vez são escritos harmônicos sobre a corda Lá (segunda corda) e cordas duplas na voz superior, em intervalos dissonantes de quarta aumentada e oitava diminuta/sétima maior (Figura 11). De forma estática os harmônicos, com duração de dois tempos, são repetidos pela voz superior *solo* diversas vezes até o final, que apresenta uma última interação entre a quarta corda do violino e a voz, diminuindo ao inaudível e realizando ainda 2 compassos de pausa onde a compositora indica que o intérprete mantenha o arco suspenso, ressaltando o fim em absoluto silêncio (Figura 12).



**Figura 11:** c.91 – 102. Primeiros compassos da Seção E, recorte da linha superior, que apresenta harmônicos sobre a corda Lá e cordas duplas em intervalos dissonantes.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#), a bass clef staff, and a lower bass clef staff. The music is primarily composed of sustained chords in the treble staff. A 'rall.' (rallentando) marking is present above the first staff. The second system continues the notation, featuring a tempo marking of a quarter note equal to 40 MM (40 beats per minute). It shows a more active melodic line in the lower bass clef staff, with some notes in the treble staff. The piece concludes with a final measure marked 'ca. 13''.

**Figura 12:** c.108 – 120. Compassos finais da obra. Últimas repetições do grupo de quatro harmônicos sobre a corda Lá, seguidas pela última interação entre quarta corda do violino e voz. Final em completo silêncio.

## 4 – Considerações Finais

*suono sogno* pode ser considerada uma obra exigente e complexa em vários sentidos. O controle da respiração e da voz – sua afinação e projeção – é um desafio para o violinista, sobretudo aquele menos familiarizado com as linguagens contemporâneas. A partir da interação entre os três estratos de acontecimentos (voz, quarta corda e linha superior do violino), a compositora constrói uma obra extensa, com duração de aproximadamente 13 minutos (conforme indicação na partitura).

Com dinâmica *pppp* do começo ao final, a peça explora principalmente os extremos da extensão do instrumento, com gestos lentos, estáticos, aos quais se superpõem outros curtos, velozes, o que demanda do violinista muito controle de arco tanto no que diz respeito à velocidade quanto à pressão e ponto de contato, bem como o controle de mudanças de cordas, com constantes saltos entre primeira e quarta cordas. Observamos uma atmosfera estática por muitos momentos, interrompida por eventos contrastantes que imprimem movimento de forma súbita.

Verificamos nesta obra características recorrentes na forma de escrita de Graciela Paraskevaídís: a superposição de camadas tímbrico-texturais, com a presença de um “bordão”;

a utilização da microtonalidade; a organização formal por seções que se distinguem através de mudanças de registro ou articuladas por silêncios ou cortes; a intensidade *pppp* durante toda a obra, salientando seu interesse pelos níveis extremos da escala dinâmica; e ainda, a simplicidade dos materiais empregados – simplicidade observada nas distintas vozes analisadas separadamente, mas que muito exigem do intérprete na execução simultânea dos três estratos de acontecimentos.

Vale ressaltar que conhecer e trabalhar em composições como *suono sogno* pode significar uma experiência de todo enriquecedora para o intérprete violinista. Ao apresentar outros desafios e demandas muito distintas àquelas requeridas pela maior parte do “repertório tradicional de concerto”, exige novas estratégias interpretativas e propõe questionamentos que movem o músico em direção a uma forma inusual de acercamento ao instrumento e à obra, conectando-o a um tempo e um espaço, ainda que mais próximos, menos transitados.

Finalmente, salientamos o engajamento da compositora em relação às temáticas de cunho político e social na América latina, o que também se manifesta na presente obra e consiste num valioso chamado à reflexão e problematização das práticas musicais atuais, seja na urgente indagação sobre as práticas de performance, ou na ponderação do trabalho e discurso de compositores, musicólogos e docentes – entre eles, a própria Graciela Paraskevaídís.

### Referências de texto

1. BEIMEL, Thomas. (2014) Símbolo y resistencia: el trabajo compositivo de Graciela Paraskevaís. In: **Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís**. Buenos Aires: Gourmet musical, 2014. pp.85-107.
2. ESCOBAR, Arturo. (2003) Mundos y conocimientos de otro modo: el programa de investigación de modernidad/colonialidad Latinoamericano. In: **Tabula Rasa** n.1. Bogotá, 2003. p.51-86.
3. PARASKEVAÍDIS, Graciela. (1996) **CD Magma/nueve composiciones**. In: [http://www.gp-magma.net/pdf/txt\\_e/sitio-cd-magma-PLANTILLA.pdf](http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-cd-magma-PLANTILLA.pdf).
4. PARASKEVAÍDIS, Graciela. (2007) **Las venas sonoras de América Latina**. In: [http://www.gp-magma.net/pdf/txt\\_e/sitio-AL-Francia.pdf](http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-AL-Francia.pdf)

5. PARASKEVAÍDIS, Graciela. (2014) **Notas sueltas sobre la música culta en América Latina**. In: <http://www.gpmagma.net/pdf/partituras/Notas%20seltas%20sobre%20la%20musica%20culta%20reciente%20en%20AL.pdf>
6. PLESCH, Melanie. (1998) También mi rancho se llueve: problemas analíticos en una musicología doblemente periférica. In: **Procedimientos analíticos en musicología**. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Secretaria de Cultura de la Nación, 1998. p.127-138.
7. PRUDENCIO, CERGIO. (1991) **Sobre Graciela Paraskevaídis**. In: [http://www.gpmagma.net/es\\_testimonio.html#So](http://www.gpmagma.net/es_testimonio.html#So)
8. QUIJANO, Aníbal. (2000) Colonialidad del poder y clasificación social. In: **Journal of world-system research** vl.2. Binghamton NY, 2000. p.342-386
9. SANTOS, Boaventura de Sousa. (2010) Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p.23-71.
10. SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). (2010) **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. 637p.
11. SOLOMONOFF, Natalia. (2014) “...Vivir tan hondo...” Humanismo y militancia en y por el sonido. Una interpretación de los recursos compositivos y expresivos en la música de Graciela Paraskevaídis a partir de cuatro obras con participación de la voz. In: **Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis**. Buenos Aires: Gourmet musical, 2014. pp.85-107.
12. RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Chhixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. In: **Modernidad y pensamiento descolonizador. Memoria del Seminario Internacional**. La Paz: U-PIEB – IFEA, 2006 . pp- 3-16.

### Referências de partitura

1. PARASKEVAÍDIS, Graciela. (1995) **dos piezas para oboe y piano**. Disponível em: <http://www.gpmagma.net/pdf/partituras/2%20piezas%20para%20oboe%20y%20piano-final%2019%20de%20marzo.pdf>
2. PARASKEVAÍDIS, Graciela. (1997) **suono sogno**. Disponível em: <http://www.gpmagma.net/pdf/partituras/suono%20sogno.pdf>

## Nota sobre as autoras

**Luiza Gaspar Anastácio** é Doutoranda em Música/Performance Musical na Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Mestre em Música/Performance Musical (2014) e Bacharel em violino (2011) pela mesma instituição. Esteve radicada em Buenos Aires/Argentina de 2014 a 2017, período em que trabalhou como docente na Universidad Nacional de Lanús (Grande Buenos Aires) e na Universidad de la República (Montevideu/Uruguai), além de manter diversos projetos de música de câmara, como o duo Sincronías (violino e piano) e o Colectivo INALTU (violino, flauta, piano, violão e charango). Se apresentou em diversos projetos e séries de concerto de Belo Horizonte e foi vencedora dos concursos "Segunda Musical" (2010) e "Jovem Músico BDMG" (2011). Atuou como spalla e solista a frente da Orquestra Jovem do Palácio das Artes, da Orquestra de Câmara Opus e da Orquestra Acadêmica e de Câmara da Universidad Nacional de Lanús (Buenos Aires). Como músico convidado se apresentou junto às Orquestras Collegium Musicum Potsdam (Alemanha), Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Orquestra de Câmara Sesiminas e Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Entre as demais cidades nas quais se apresentou em projetos diversos, pode-se citar São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Curitiba, Porto Alegre, Montevideu (Uruguai), Santiago e Santa Cruz (Chile), Havana (Cuba), Lima e Cusco (Peru), Paris (França), Falkensee, Potsdam, Munique e Berlim (Alemanha).

**Ana Cláudia de Assis** é Doutora em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e IPEAT/Université de Toulouse (2006); Mestre em Práticas Interpretativas da Música Brasileira (piano), Universidade do Rio de Janeiro (1997); Bacharel em Piano, Universidade do Estado de Minas Gerais (1990). Seu trabalho de investigação incide sobre a produção musical contemporânea no espaço ibero-americano tendo como diretriz metodológica, a interseção entre Musicologia e Performance. É autora do livro *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. Realizou, em 2010, projeto de investigação sobre Fernando Lopes-Graça e a música brasileira, com subsídio da FCT, e em 2018/2019, desenvolve investigação de pós-doutoramento sobre a produção pianística de Jorge Peixinho com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Como pianista participa em importantes festivais internacionais, como Mônaco Electroacoustique (Mônaco), Visiones Sonoras (México), Ai-Maako (Chile), Festival de Outono (Portugal), e Skammdegi AIR Award (Islândia). Gravou 3 CDs a solo: *A Música Dodecafônica de César Guerra-Peixe para piano* (2015); *Sonoridades: peças contemporâneas para piano* (2016); *Vertentes: música brasileira para piano* (2017). Professora Associada da UFMG, leciona disciplinas nas áreas de História, Musicologia e Performance, na graduação e pós-graduação.

## **Abel Carlevaro y la *Serie Didáctica para guitarra*: una propuesta de clasificación y ordenamiento del *Cuaderno N°4***

### ***Abel Carlevaro and the "Didactic Series for Guitar": a proposal for classification and organization of "Book N°4"***

#### **Huayma Tulian**

Universidade Federal de Minas Gerais, Bolsista da CAPES.  
[huayma@hotmail.com](mailto:huayma@hotmail.com)

#### **Eduardo Campolina**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[ecampoli@musica.ufmg.br](mailto:ecampoli@musica.ufmg.br)

**Resumo:** Los escritos teórico-prácticos que abordan la técnica instrumental realizados por Abel Carlevaro, representan un aporte fundamental para la técnica de la guitarra contemporánea. Esta producción consta de cuatro cuadernos de ejercicios que conforman la *Serie Didáctica* (CARLEVARO, 1972; CARLEVARO, 1973a; CARLEVARO, 1973b; CARLEVARO, 1973c) y el libro teórico *Escuela de la guitarra- Exposición de la teoría instrumental* (CARLEVARO, 1978). El presente estudio analiza y clasifica en grados de dificultad los ejercicios presentes en el *Cuaderno N°4* de la 'Serie Didáctica' con el objetivo de otorgar un orden didáctico-pedagógico respecto a la realización de los mismos. Para la clasificación se tendrán en cuenta tres niveles de dificultad, y se establecerá un orden de prioridades para abordar cada ejercicio.

**Palavras-chave:** Serie Didáctica para guitarra de Abel Carlevaro; técnica guitarrística; Escuela de la guitarra-Exposición de la teoría instrumental; la mano izquierda en la guitarra.

**Abstract:** The theoretical-practical studies of Abel Carlevaro related to instrumental technique represent a foundation of contemporary guitar in this area. This work contains four exercise notebooks that create the "*Serie Didática*" (CARLEVARO, 1972-1973) and the theoretical book "*Escuela de la guitarra - Exposición de la teoría instrumental*" (CARLEVARO, 1978). This study analyzes and classifies the exercises of *Book N° 4* in degrees of difficulty, aiming to organize a didactic-pedagogical order in respect to their realization. Three levels of difficulty will be considered for the classification and as well an order of priorities with which toto approach each exercise will be established.

**Keywords:** Serie Didáctica para guitarra de Abel Carlevaro; guitar technique; Escuela de la guitarra- Exposición de la teoría instrumental; the left hand on the guitar.

## **1 - Introdução**

Abel Carlevaro (1916-2001), en su rol como pedagogo, ha creado una escuela técnica instrumental que ha significado un hito en el desarrollo de la guitarra académica. Sus conceptos técnicos han sido considerados de consulta obligada y han sido traducidos y editados en varios países. Este material ha sido objeto de estudio de investigaciones que profundizaron en diversos aspectos de la vida del autor y su obra, tales como los sucesos que influyeron en la

creación de sus conceptos técnicos (ESCANDE, 1996), el ordenamiento metodológico de los cuadernos de la *Serie Didáctica* (HENRIQUEZ, 2006), su biografía (ESCANDE, 1996) y la presentación y comentarios de su biografía y obras, en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (CASERES, 1999-2003). También se han realizado muchas investigaciones que utilizan los conceptos técnicos como referencial teórico para el análisis de la técnica instrumental de diversas obras para guitarra.

La teoría instrumental de Carlevaro se expresa fundamentalmente en sus dos libros teórico-prácticos: la *Serie Didáctica para guitarra* (CARLEVARO, 1973a; CARLEVARO, 1973b; CARLEVARO, 1973c) y *Escuela de la guitarra- Exposición de la teoría instrumental* (CARLEVARO, 1978). En los cuatro cuadernos que conforman la *Serie Didáctica*, se organiza el estudio por temas y se construye el trabajo técnico a través de un orden específico. Son expuestos ejercicios prácticos que trabajan por separado las musculaturas específicas de cada mano, contemplando los diferentes roles que cumplen en la interpretación de una obra. El primer cuaderno trata las escalas diatónicas, el segundo la técnica de la mano derecha y los dos últimos (tercero y cuarto) se enfocan en la mano izquierda.

El libro *Escuela de la guitarra- Exposición de la teoría instrumental* está compuesto por una serie de conceptos, estructurados de manera lógica, que ofrecen un encuadre teórico a cada uno de los problemas que plantea la técnica del instrumento. En este texto se organiza el estudio por temas y se plantea la importancia de estudiar desde la postura del cuerpo como sostén la guitarra con sus principales puntos de apoyo, lo que es absolutamente básico, hasta la necesidad de trabajar los principales aspectos técnicos de cada una de las manos por separado, y en conjunto. También se explican detalladamente los cuatro cuadernos de la *Serie Didáctica*, haciendo énfasis en la correcta realización de los ejercicios y fórmulas. Aquí surgen problemas fundamentales en el concepto técnico que desarrolla Carlevaro: está la preocupación de transmitir al estudiante los ejercicios técnicos y su correcta realización; pero al mismo tiempo la explicación escrita no es lo suficientemente profunda para revelar cómo deberían ser realizados en términos de movimiento. Tampoco se discrimina el orden de importancia o el nivel de dificultad de cada ejercicio.

Indicaremos ahora dos casos que pueden ser tomados como ejemplo claro de los problemas encima apuntados. Se trata del ejercicio 13 del *Cuaderno N°3* (mano izquierda) (Figura 1) y del ejercicio 15 del mismo cuaderno (Figura 2):



Figura 1: Ejercicio 13, *Cuaderno N°3* (CARLEVARO, 1973b, p.16).

Primeramente, por la complejidad de movimientos del conjunto brazo/muñeca/dedos el ejercicio 13 merecería una explicación bien detallada. Es prácticamente imposible para un estudiante que se inicia en esta técnica deducir la cantidad de movimientos que requiere el ejercicio. Además, el ejercicio 13, por las mismas razones, puede ser considerado mucho más difícil para el estudiante que el ejercicio número 15 que lo sigue.

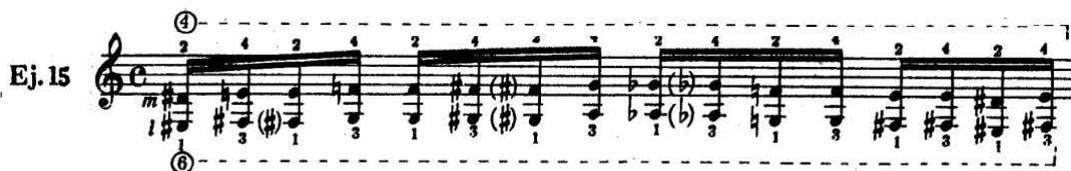


Figura 2: Ejercicio 15, *Cuaderno N°3* (CARLEVARO, 1973b, p.16).

Como puede ser visto, el ejercicio 15 no demanda movimientos complejos de la muñeca, el dislocamiento es hecho siempre sobre notas de las mismas cuerdas por la substitución simultanea de dos dedos, y lo que se le exige a la mano derecha en él es mucho mas simple de lo que es exigido en el ejercicio 13; por esta razón acreditamos que deberían ser presentados en orden inverso.

Con los ejemplos anteriores se espera haber dejado en claro las principales preocupaciones en este momento: el correcto ordenamiento de los ejercicios en los cuatro cuadernos de la *Serie Didáctica*. La complementación de las explicaciones para la ejecución es una cuestión de suma importancia, pero no será tratada en este trabajo. Carlevaro publicó cuatro cuadernos en la *Serie Didáctica*. Analizarlos todos en lo que respecta al orden de presentación y la explicaciones

complementarias para cada ejercicio demandaría un espacio que sobrepasaría por mucho los límites del presente artículo. Decidimos, por lo tanto, que en el presente trabajo se revisarán específicamente los ejercicios del *Cuaderno N°4* de la *Serie Didáctica*, analizándolos y estableciendo un orden lógico de prioridades para su estudio. Este será el foco principal en este trabajo.

Del punto de vista metodológico será hecha una selección de una parte del *Cuaderno N°4* a trabajar, en seguida será hecho el encuadre teórico con las cuestiones tratadas en el libro *Escuela de la guitarra- Exposición de la teoría instrumental* donde se explican los fundamentos de los ejercicios. A partir de ahí, se realizará la confrontación entre los dos aspectos para después proceder a un análisis de la situación, culminando en una revisión crítica con un nuevo ordenamiento según el grado de dificultad.

## **2 – El Cuaderno N°4 y su organización**

Según explica Carlevaro en su libro *Escuela de la guitarra- Exposición de la teoría instrumental*, el *Cuaderno N°4* de la *Serie Didáctica* se estructura en dos grandes partes: la primera trata todo lo referido a ligados de mano izquierda y la segunda aborda las distenciones y contracciones, la mecánica del punto de apoyo separadamente, y la distensión y contracción con la mecánica del punto de apoyo en simultaneidad.

Este artículo se centrará en el análisis de la primera parte del *Cuaderno N°4*, los ligados de mano izquierda. En esta sección también podemos encontrar el contenido dividido en diferentes secciones:

- Ligados simples ascendentes (a su vez dividido en dedos inmediatos, dedos saltados, combinaciones, ligados de tres notas y ligados de cuatro notas).
- Ligados simples descendentes (dividido en dedos inmediatos, dedos saltados, combinaciones, ligados de tres notas y ligados de cuatro notas).
- Ligados mixtos (dividido en dedos inmediatos, dedos saltados y combinaciones).
- Ligados continuos.
- Trinos (divididos en trinos con ceja y sin ceja).

- Ligados dobles ascendentes.
- Ligados dobles con utilización de la ceja (cejilla).
- Ligados simples descendentes con cuerdas al aire.
- Ligados descendentes con cuerdas al aire, utilizando una posición fija.
- Ligados simples ascendentes con participación de un diseño melódico efectuado por el pulgar.
- Ligados simples descendentes con participación de un diseño melódico efectuado por el pulgar.
- Ligados simples descendentes con un dedo fijo.
- Ejercicio en forma de Estudio con ligados dobles ascendentes.

La primera parte de *Cuaderno N°4* está compuesta por 64 ejercicios en total. Allí se pueden encontrar ejercicios puramente técnicos/mecánicos, ejercicios con cierto desarrollo musical y un solo ejercicio en forma de estudio<sup>1</sup>.

En la estructuración del *Cuaderno N°4*, no queda claro si es sólo una presentación de distintos ejercicios o si éstos representan un método para ser estudiado según el orden de aparición. Carlevaro no menciona, ni en los textos que acompañan los ejercicios de *Cuaderno N°4*, ni en el libro teórico *Escuela de la guitarra- Exposición de la teoría instrumental* cuál es el criterio de exposición de los ejercicios y tampoco hace referencia al orden que debe seguir el guitarrista para estudiarlos. Esto también sucede con los otros tres cuadernos y es causa de muchos problemas a la hora de llevar a la práctica los ejercicios. Este problema se puede resolver de mejor manera cuando se tiene contacto con algún discípulo de Carlevaro que haya pasado por la aplicación de los cuadernos en su estudios; pero la simple lectura de las observaciones que escribe Carlevaro no son suficientes.

Este trabajo se limitará a hacer una crítica didáctica al planteo de Carlevaro y reestructurar en un orden lógico el material expuesto en la primera parte del *Cuaderno N°4* de la *Serie Didáctica*. En una primera instancia se propone averiguar si todos los ejercicios expuestos en el cuaderno

---

<sup>1</sup> Para el presente trabajo se entenderá por *estudio* a “una pieza instrumental con cierto interés musical, designada principalmente a explorar y perfeccionar cierta faceta de la interpretación musical”. (SADIE, S., & TYRRELL, J., 2002, v.5, p.622)

tienen la misma importancia dentro de la práctica técnica del guitarrista y posteriormente, se intentará definir qué ejercicios son más adecuados para las distintas etapas de aprendizaje, dependiendo del nivel de desarrollo del estudiante.

### 3 - Las categorías de análisis

Dado el volumen de ejercicios que componen el *Cuaderno N°4*, se deberá crear un criterio bien definido para determinar qué ejercicios analizar, de qué manera confrontarlos, para posteriormente poder reordenarlos. Aunque se trata únicamente de ejercicios de ligados, hay ejercicios con distintas características y no todos ocupan el mismo rol dentro de la práctica técnica. Para discriminar y seleccionar los ejercicios que se trabajarán en este artículo se crearán tres categorías: ejercicios básicos, variaciones y ejercicios secundarios.

**Los básicos** son los ejercicios indispensables dentro de la práctica técnica del guitarrista. Se consideran indispensables porque trabajan las problemáticas más comunes dentro de la práctica interpretativa del repertorio guitarrístico tradicional. Al mismo tiempo, una característica importante de los ejercicios básicos es que ponen énfasis en trabajar la técnica despojada de musicalidad, con el fin de hacer foco exclusivamente en el problema de mecánica técnica. Si bien ésta es una característica fundamental de los ejercicios básicos, esto no quiere decir que todo ejercicio que sea presentado “despojada de musicalidad” será considerado dentro de ésta categoría. Según Carlevaro, el trabajo técnico necesita dar también espacio a la musicalidad. Para ello es muy importante trabajar lo mecánico pero al mismo tiempo hacerlo de una forma creativa:

Este libro trata de dar una respuesta a los complejos problemas relacionados con la mecánica instrumental y la recreación musical. Su vinculación tiene que ser tan íntima y sutil que no se sepa cuando comienza una y termina la otra, convergiendo ambas hacia un mismo punto. Pero para que eso sea una realidad se requiere un tiempo previo, un tiempo de aprender, para luego convertir lo asimilado en un producto vivo y musical (CARLEVARO, 1978, p.7).

De esta manera, es importante considerar que los ejercicios despojados de musicalidad invitan al estudiante a generar diversas variables (cantidad de repeticiones, tiempo de estudio del

ejercicio para trabajar la resistencia, cambios dinámicos, tímbricos, etc.) que son muy beneficiosas para evitar la repetición automática de un ejercicio.

Otra característica que refuerza la categoría de ejercicio básico es la cuestión de la simplicidad en la propuesta del ejercicio. Si un ejercicio está enfocado en una única problemática, de manera muy simple e individualizada, se crea un campo restringido donde el estudiante debe trabajar con un solo aspecto, lo que facilita el aprendizaje y la formación de una habilidad técnica puntal y localizada.

Entonces, se considera que todos los ejercicios básicos abordan un trabajo técnico-muscular específico fundamental y sirven de modelo por su simplicidad para derivar en otros ejercicios secundarios o con variaciones.

Los ejercicios considerados **variaciones** son los ejercicios derivados de los básicos, donde al problema técnico musical específico se le cambian o agregan diversas cualidades. En éstos se incluye, en relación a la categoría 'básicos', cambios en el ritmo, superposición de nuevas figuras rítmicas, mayor o menor distancia entre los dedos, entre otras. Estos ejercicios son fundamentales en la práctica técnica pero no serán objeto de estudio en este momento porque mecánicamente tienen la misma problemática que los ejercicios básicos de donde provienen.

Serán considerados ejercicios **secundarios** los que difícilmente se puedan aplicar en la interpretación del repertorio guitarrístico tradicional y también aquellos que aparezcan en un contexto musical o en forma de estudios, porque limitan las posibilidades del trabajo técnico de manera aislada. Esto no quiere decir que son menos importantes o que deben eliminarse de la práctica técnica, sólo no serán tenidos en cuenta para el análisis y reordenamiento porque son ejercicios que involucran otras áreas además de la técnica. Se considera fundamental trabajar los aspectos técnicos aplicados en un contexto musical porque es dónde realmente se puede "comprobar" el desarrollo de la técnica, pero el objetivo de este trabajo es centrarse en el análisis de los ejercicios puramente técnicos.

Por lo tanto, es necesario dejar en claro que en esta propuesta de ordenamiento y clasificación según el nivel de dificultad, se trabajará solamente con la categoría 'básicos', y que

plantearemos en un trabajo posterior, el mismo análisis aquí aplicado a los ejercicios básicos, pero en relación a las variaciones y secundarios.

Un segundo punto que estructura nuestra metodología es la clasificación de los ejercicios según la dificultad de ejecución. Aquí aparece un problema delicado: cada estudiante tiene sus características propias, presenta mayor o menor facilidad para ejecutar pasajes específicos y todo esto es muy variable de un estudiante a otro. Consideramos que una clasificación de tipo iniciante/intermedio/avanzado lida con definiciones muy poco claras. Es difícil definir los límites dentro de estas categorías y determinar cuándo un estudiante pertenece a cada nivel. Se optará, frente a ésta cuestión, por una clasificación más neutra; distinguiremos tres categorías en orden creciente de dificultad que denominaremos I, II y III, nombrando I a los ejercicios más fáciles y III a los más difíciles. Es necesaria la flexibilidad en el momento de trabajar con estas clasificaciones, pues no se trata de un orden rígido y no siempre es claro cómo definir cada ejercicio. Cabrá, obviamente, al maestro refinar su sensibilidad y profundizar su experiencia pedagógica en el sentido de poder realizar pequeños ajustes en el orden propuesto en función de las características y capacidades de su estudiante.

Aclaración: el aprendizaje con una buena asimilación de la técnica no sólo depende del ejercicio, sino cómo éste se estudia. La clasificación en niveles es para evitar que un estudiante que no tenga cierto desarrollo/resistencia muscular realice un ejercicio que lo lastime o que le signifique un retroceso más que un avance. Como se afirmó anteriormente, la manera de cómo realizar los ejercicios, aspecto que se considera de suma importancia, será tratado en una próxima oportunidad.

A continuación se realizará la selección de los ejercicios que consideramos básicos con sus justificativas, para posteriormente presentar una propuesta de ordenamiento.

#### **4 – Elección de los ejercicios básicos**

La definición y elección de cuáles son los ejercicios esenciales que componen la categoría básica no es una decisión simple. No es simple determinar dónde están los límites, es decir, a partir de

qué punto un ejercicio básico se torna una variación o un ejercicio secundario. Una cuestión de este orden merece una profunda reflexión por estar en la base de toda esta investigación. Se intentará resolver esto parcialmente, ya que por su amplitud y significado, tratar este tema profundamente sería un trabajo que también sobrepasaría los límites de este artículo.

Se propone a continuación una clasificación de los ejercicios en básicos, variaciones o secundarios; sabiendo que otras consideraciones pueden ser realizadas al ampliar la mirada sobre esta cuestión.

- Ligados simples ascendentes: se considerarán básicos los ligados simples ascendentes con dedos inmediatos y dedos salteados (Ej. 1 a 6). En estos casos se trata de una acción que envuelve solo dos dedos, configurándose como los casos de ligados ascendentes más simples posibles. Las combinaciones (Ej. 7 a 9) serán consideradas variaciones de los ejercicios básicos de 1 a 6, ya que trabajan los mismos ejercicios de ligados simples pero en una misma posición y cuerda. También los ligados ascendentes de tres (Ej. 10) y cuatro notas (Ej. 11) serán considerados variaciones porque son la sucesión de dos o tres ligados simples de manera seguida, es decir, el mecanismo técnico utilizado para su realización es el mismo utilizado en los ejercicios anteriores.

- Ligados simples descendentes: de la misma manera que sucede con los ligados simples ascendentes, se considerarán básicos los ligados simples descendentes con dedos inmediatos y dedos salteados (Ej. 12 a 17), ya que se trata de los ejercicios más simples posibles. Los ejercicios 18 a 20 serán considerados variaciones de los ejercicios básicos de 12 a 17, porque trabajan estos últimos en una misma posición y cuerda; y los ligados descendentes de tres (Ej. 21) y cuatro notas (Ej. 22) serán considerados secundarios, porque son la suma de dos o tres ligados simples descendentes.

- Ligados mixtos: Los ejercicios 23 a 28, que incluyen dedos inmediatos y dedos salteados serán considerados básicos porque son todas las combinaciones básicas posibles. En el ligado mixto se utiliza un ligado simple ascendente seguido de otro descendente o viceversa; para realizarlo se utiliza un mecanismo técnico con una complejidad específica y no es la simple suma de dos

ligados simples, por lo que resulta indispensable el estudio de los mismos de manera aislada. Los ejercicios de 29 a 32 serán interpretados como variaciones de los ejercicios 23 a 28.

- Ligados continuos (Ej. 33 a 34): si bien son muy buenos para el desarrollo de la musculatura y la resistencia serán considerados secundarios porque pueden ser entendidos como la suma de varios ligados mixtos en una misma cuerda y posición.

- Trinos sin ceja y con ceja: el ejercicio 35 (sin ceja) y el 37 (con ceja) se considerarán básicos. Son ejercicios fundamentales para lograr un trino con velocidad, limpieza y exactitud rítmica. El ejercicio 36 (sin ceja) y el 38 (con ceja) serán considerados secundarios porque se realiza la acción (el trino) con los dedos 3 y 4<sup>2</sup> de la mano izquierda, lo cual no es recomendable de hacer en la práctica interpretativa ya que son los dedos menos ágiles y sería muy difícil lograr un trino efectivo de esta manera. Estos últimos ejercicios son muy buenos para fortalecer la musculatura y generar resistencia pero difícilmente puedan ser aplicables a alguna obra del repertorio.

- Ligados dobles ascendentes: son fundamentales ya que precisan de una mecánica técnica diferente a las tratadas en los ligados anteriores, esto es porque dos dedos en simultaneidad tienen que realizar el movimiento de golpe sobre dos cuerdas; esto involucra un movimiento especial de la mano, la muñeca y el brazo, además de exigir la coordinación entre los dedos que efectúan los ligados. Los ejercicios 39, 40, 42, 43 y 45 serán considerados básicos y los ejercicios 41 y 44 serán considerados variaciones del 40 y 43 respectivamente. Los ejercicios 41 y 44 son entendidos como variaciones porque son iguales a los ejercicios de los cuales derivan, sin embargo son presentados sin el concepto de contracción de los dedos; es decir, en estas variaciones los cuatro dedos de la mano izquierda abarcan cuatro espacios (trastes) en vez de tres. Los ejercicios de 46 a 52 son variaciones, ya que tienen la misma mecánica técnica que los ejercicios 39 a 45 solo que se agrega mayor separación entre las cuerdas. Los ligados dobles ascendentes con ceja (ejercicios de 53 a 57) también serán considerados básicos.

---

<sup>2</sup> En la escritura para guitarra, los números arábigos del 1 al 4 indican los dedos de la mano izquierda, representando el 1 el dedo índice, el 2 el dedo medio, el 3 el anular y el 4 el meñique.

Los ligados simples descendentes con cuerdas al aire (Ej. 58) y ligados descendentes con cuerdas al aire utilizando una posición fija (Ej. 59) serán considerados secundarios por estar planteados como pieza de estudio, es decir, no son expuestos despojados de musicalidad. Si bien son problemáticas técnicas muy frecuentes en el repertorio, Carlevaro no los plantea como ejercicios trabajando cada dedo por separado y después en combinaciones. Sería importante, para un futuro trabajo, realizar una crítica a este planteo y determinar si se podrían proponer nuevos ejercicios abstractos que aborden específicamente este aspecto técnico.

Los ligados simples ascendentes y descendentes con participación de un diseño melódico efectuado por el pulgar (Ej. 60, 61 y 62) serán considerados secundarios porque están planteados en forma de estudio musical. También se podría considerar que son varios aspectos técnicos tratados en un mismo ejercicio: ligados simples con diferentes dedos fijos de la mano izquierda y la acción particular del pulgar de la mano derecha para destacar la melodía.

El ejercicio 63, de ligados simples descendentes con un dedo fijo será considerado secundario por también estar planteado en forma de estudio y por trabajar varios aspectos técnicos en un mismo ejercicio: ligados descendentes con cuerdas al aire, dedos fijos y traslado transversal de los dedos de la mano izquierda.

Para finalizar la primera parte del *Cuaderno N°4*, Carlevaro agrega un “Estudio con ligados dobles ascendentes” (Ej. 64). Será considerado secundario por estar planteado en un contexto musical, además, en el mismo se trabajan ligados dobles ascendentes con y sin ceja, similares a los trabajados anteriormente en los ejercicios de ligados dobles.

De los 64 ejercicios expuestos en la primera parte del *Cuaderno N°4*, 30 se consideran básicos, y sobre ellos nos concentraremos en el trabajo de ordenamiento. A continuación se presentará una propuesta de ordenamiento según el grado de dificultad.

## 5 – Clasificación final y justificativas

Ante el poco claro criterio de estructuración del *Cuaderno N°4*, se torna necesario brindar un nuevo ordenamiento, fundado en el grado de dificultad de cada ejercicio básico. El nuevo orden permitirá estudiar los ejercicios de manera más ordenada y, dependiendo del grado de experiencia del estudiante, se podrán afrontar los ejercicios más adecuados para cada etapa de aprendizaje. Para facilitar la lectura de este punto se creó un anexo en el final de este artículo con ejemplos de los ejercicios básicos seleccionados.

El principal criterio para clasificar los ejercicios se basará en las características de la mano izquierda frente a las exigencias del ejercicio. Cada dedo posee características particulares y a su vez, cada combinación o interacción entre ellos es diferente. Los dedos 1 y 2 son los que tienen más control en términos de movimientos finos; y al contrario, los dedos 3 y 4 son más débiles y menos precisos<sup>3</sup>. La interacción entre los dedos 2 y 3 presenta la mayor dificultad porque ambos comparten un único tendón, esto tiene como consecuencia una dificultosa independencia de movimiento entre ellos. Los ligados que involucran de manera sucesiva los dedos 3 y 4 son los más inestables para la mano y suelen generar tensiones involuntarias. Es importante aclarar que en los ligados intervienen considerablemente otros movimientos más allá de los dedos; es fundamental la posición y presentación de la mano, y el movimiento complejo que tienen que realizar el brazo, la mano y la muñeca para ayudar a los dedos a percudir o tirar de la cuerda.

A seguir, se discriminarán los ejercicios básicos según el grado de dificultad, observando las características de cada uno y se propondrá un nuevo ordenamiento:

- Ligados simples ascendentes: los ejercicios considerados para el nivel de dificultad I son el 1 y el 4, principalmente porque realizan la acción con los dedos más hábiles de la mano izquierda (1-2 y 1-3). También, trabajando estos ejercicios es más fácil el control de los movimientos que

---

<sup>3</sup> Hacemos este tipo de afirmación basados en nuestra experiencia como estudiosos del instrumento, y también en nuestra práctica pedagógica. Cabe observar que estas verdades del punto de vista práctico deben ser mejor aclaradas y estudiadas del punto de vista científico en el campo de la anatomía de la mano, lo que será desarrollado en futuros trabajos.

tiene que realizar la mano y la muñeca, por lo tanto, son los ejemplos ideales para afrontar el primer contacto con los ligados ascendentes. En orden creciente de dificultad, para el nivel II, se puede sumar el ejercicio 5(2-4), que agrega un ligado con dedo 4 y ya precisa del movimiento del brazo, mano y muñeca. Ya para el nivel de dificultad III se agregan el ejercicio 2 (2-3) y 6 (1-4), que requieren de movimientos más complejos de brazo, muñeca y mano para ayudar los dedos más débiles a percutir la cuerda.

- Ligados simples descendentes: para el nivel I se eligen los ejercicios 12 y 15 porque también realizan el ligado con los dedos más fuertes (2-1 y 3-1) y no precisan de tanta prolijidad en la presentación de la mano izquierda sobre el diapasón<sup>4</sup>. En el nivel II se agregan los ejercicios 16, 17 (dedos 4-2 y 4-1) que ya requieren de una buena presentación longitudinal de la mano sobre el diapasón y un considerable desarrollo de la musculatura. Para el nivel III se suman los ejercicios 13 y 14 (dedos 3-2 y 4-3) donde es indispensable tener una correcta presentación de la mano para no perder la estabilidad de la misma y un alto grado de resistencia porque se trabaja con los dedos más débiles.

- Ligados mixtos: de la misma manera que pasa con los ligados simples, para el nivel I se eligen los ejercicios 23 (1-2-1/2-1-2) y 26 (1-3-1/3-1-3) porque trabajan con los dedos más fuertes y esto permite mayor estabilidad y control de la posición de la mano. Para el nivel II se suman los ejercicios 27 (2-4-2/4-2-4) y 28 (1-4-1/4-1-4) que precisan de un mayor desarrollo de la musculatura en los dedos y un movimiento especial de mano, muñeca y brazo para ayudar al dedo 4 a golpear y tirar de la cuerda. En el nivel III se agregan los ejercicios 24 (2-3-2/3-2-3) y 25 (3-4-3/4-3-4), los cuales resultan de mucha dificultad porque se realizan con los dedos más débiles y suelen provocar mucha tensión y fatiga en la mano; también precisan de todo el brazo para ayudar a los dedos a hacer más efectivo el ligado.

- Trinos sin ceja y con ceja: en este caso, no se selecciona ningún ejercicio de trino para el nivel I, ya que para estos ejercicios es necesario un cierto grado de experiencia previa con los

---

<sup>4</sup> Carlevaro denomina “presentación de la mano izquierda a la forma que se disponen los dedos en el diapasón” (CARLEVARO, 1978, p.77). Sobre la presentación longitudinal define: “Los dedos son presentados siguiendo la dirección de las cuerdas, pero no se colocan por sí solos: obedecen a la actitud de la mano [...] Cada dedo se encuentra en un espacio diferente; enfrentados simultáneamente a una misma cuerda, nos dan una idea longitudinal, una relación de paralelismo con respecto al largo del diapasón”. (CARLEVARO, 1978, p.77)

ligados simples y mixtos; se precisa tener desarrollada la musculatura, la resistencia, la coordinación y la precisión rítmica. El ejercicio 35 de trino sin ceja es considerado para el nivel II, y para el nivel III se agrega el ejercicio 37, que es similar al 35 pero con el agregado de la ceja. El agregado de la ceja lo torna más difícil porque limita el movimiento y la posición de la mano y agrega mayor tensión al tener que pulsar varias cuerdas con el dedo 1.

- Ligados dobles ascendentes: como sucede con los trinos, no se elige ningún ejercicio de ligados dobles para el nivel I porque se precisa fundamentalmente de un trabajo previo con los ligados simples ascendentes. Además, son ejercicios que requieren de mucha fuerza y coordinación en los dedos. Para el nivel II se eligen los ejercicios 54 y 56 (con ceja); en este caso, la ceja (con dedo 1) funciona como punto de apoyo importante para la mano y otorga mayor estabilidad para poder realizar el movimiento de los otros dedos. Como con la ceja se pulsan dos notas con un solo dedo, los otros dos dedos, que tienen que realizar el movimiento de percutir las cuerdas, tienen más libertad de movimiento; por esto, es recomendable empezar a trabajar los ligados dobles primero con la utilización de la misma. Los ligados dobles sin ceja involucran los cuatro dedos (dos dedos pulsando dos notas y dos dedos preparados para percutir las cuerdas), esto limita mucho el movimiento de la mano entonces la acción depende casi exclusivamente de la fuerza y independencia de los dedos. Por este motivo, para el nivel III se agregan los ligados dobles 39, 40, 42, 43 y 45 sin ceja, y también 53, 55 y 57 con ceja. En estos ejercicios es fundamental tener mucha experiencia previa con los ligados y ser muy consiente de la relajación de todo el bazo y de los movimientos de los dedos, manos y muñeca.

A continuación se exponen en un cuadro los ejercicios básicos discriminados según el grado de dificultad:

	<b>Nivel I</b>	<b>Nivel II</b>	<b>Nivel III</b>
Ligados simples ascendentes	Ej.: 1, 4	Ej.: 3, 5	Ej.: 2, 6
Ligados simples descendentes	Ej.: 12, 15	Ej.:16, 17	Ej. 13, 14
Ligados mixtos	Ej.: 23, 26	Ej.:27, 28	Ej.: 24, 25

Trinos sin ceja y con ceja	-	Ej.: 35	Ej: 37
Ligados dobles ascendentes	-	-	Ej.: 39, 40, 42, 43, 45
Ligados dobles ascendentes c/ceja	-	Ej.: 54, 56	Ej.: 53, 55, 57

## 6 – Conclusiones

Al afrontar este trabajo fue fundamental delimitar el objeto de estudio para poder adecuarse a los límites del artículo. Si bien el objetivo primario de este trabajo era analizar todo el *Cuaderno N°4* de la *Serie Didáctica*, se tuvo que restringir el contenido y se puso foco sólo en la primera parte del mismo, donde se trabajan específicamente los ejercicios de ligados de mano izquierda. A su vez, se procuró delimitar aún más, creando categorías que permitiesen trabajar sólo con los ejercicios fundamentales e indispensables dentro de la práctica técnica del guitarrista. De esta manera, surgieron las categorías básico, variación y secundario; y se resolvió ordenar según el grado de dificultad sólo los ejercicios básicos.

Después de todo el proceso de delimitación, donde se analizaron todos los ejercicios expuestos en la primera parte del *Cuaderno N°4* y las explicaciones de los mismos en el libro *Escuela de la guitarra- Exposición de la teoría instrumental*, surgieron otras problemáticas igual de importantes y necesarias, que deben ser profundizadas. Por un lado, es necesario ahondar sobre la definición y elección de cuáles son los ejercicios esenciales (básicos) en la técnica guitarrística; y por otro, se precisa de una explicación escrita lo suficientemente profunda para indicar cómo deberían ser realizados los ejercicios en términos de movimiento.

Sobre la discriminación de los ejercicios en básicos, variaciones y secundarios se puede concluir que:

- No es simple determinar qué es un ejercicio básico y a partir de qué punto éste se torna una variación o un ejercicio secundario. Una cuestión de este orden merece una profunda reflexión y análisis.

- Carlevaro trata algunos aspectos técnicos básicos sólo en un contexto musical; es decir, no presenta estos aspectos técnicos en forma de ejercicios despojados de musicalidad y de la manera más simple posible. Entonces, se debe determinar si se podrían agregar, en futuros trabajos, ejercicios básicos que aborden específicamente estos temas que Carlevaro sólo trabaja en forma de estudio musical.

Sobre la clasificación según el grado de dificultad de los ejercicios básicos se puede concluir que:

- Los ejercicios de ligados de mano izquierda que se realizan con el dedo 1 en combinación con el dedo 2 o el dedo 3 son los más recomendables para el nivel I, y los que involucran el dedo 3 en combinación con el dedo 2 o el dedo 4 son los más difíciles de realizar y se encuentran en la categoría III. Esto se corresponde con las características de la mano, los dedos 1 y 2 son los más fuertes y hábiles, el dedo 3 (por compartir tendón con el dedo 2) tiene poca independencia de movimiento y menos fuerza que los anteriores; y el dedo 4 es el más débil aunque tiene más libertad de movimiento que el dedo 3.

- Los ejercicios se deben ir sumando a medida que se estudian: los ejercicios del nivel I deben seguir siendo realizados por los estudiantes que ya estudian ejercicios del nivel II y III. Entonces se entiende que el nivel III es la suma de todos los ejercicios.

- Los distintos tipos de ligados de cada nivel se deben trabajar en simultaneidad. Un estudiante de nivel I debería estudiar al mismo tiempo todos los ligados del Nivel I; lo mismo sucede para los niveles II y III. Por esta razón, sería mejor la representación de la clasificación según el nivel de dificultad de la siguiente manera:

	Ligados simples ascendentes	Ligados simples descendentes	Ligados mixtos	Trinos s/ ceja c/ceja	Ligados dobles ascendentes	Ligados dobles c/ceja
<b>Nivel I</b>	Ej.: 1, 4	Ej.: 12, 15	Ej.: 23, 26	-	-	-
<b>Nivel II</b>	Ej.: 3, 5 + (1,4)	Ej.: 16, 17 + (12, 15)	Ej.: 27, 28 + (23, 26)	Ej.: 35	-	Ej.: 54, 56
<b>Nivel III</b>	Ej.: 2, 6 + (1, 4, 3, 5)	Ej. 13, 14 + (12, 15, 16, 17)	Ej.: 24, 25 + (23, 26, 27, 28)	Ej.: 37 + (35)	Ej.: 39, 40, 42, 43, 45	Ej.: 53, 55, 57 + (54, 56)

Se puede concluir que en este trabajo se avanzó de manera satisfactoria en la cuestión de la clasificación y ordenamiento de la primera parte del *Cuaderno N°4* de la *Serie Didáctica* y se espera expandir este mismo tipo de análisis para la segunda parte del cuaderno. El seguimiento lógico de esta investigación apunta en dirección a hacer el mismo trabajo para los 4 cuadernos de modo a completar el análisis de toda la *Serie Didáctica*.

## Referencias

1. CARLEVARO, A. (1978) **Escuela de la Guitarra; Exposición de la teoría instrumental**. Buenos Aires: Barry.
2. CARLEVARO, A. (1972) **Cuaderno No1; Escalas Diatónicas**. Buenos Aires: Barry.
3. CARLEVARO, A. (1973a) **Cuaderno No2; Técnica de la mano derecha**. Buenos Aires: Barry.
4. CARLEVARO, A. (1973b) **Cuaderno No3; Técnica de la mano izquierda**. 3ed. Buenos Aires: Barry.
5. CARLEVARO, A. (1973c) **Cuaderno No4; Técnica de la mano izquierda**. Buenos Aires: Barry.
6. CASARES, E. (ed.) **Diccionario de la música española e hispanoamericana**. Madrid, Sociedad de autores y compositores. SGAE: 2000.
7. CUITIÑO, M. C. (1955) **La obra para guitarra de Carlos Guastavino. Criterios técnico-musicales para su interpretación**. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Cuyo, 2011.

8. ESCANDE, A. (1949) **La escuela de Carlevaro**. Cabildo de Montevideo, 1996. Disponible en <http://alfredoescande.simplesite.com/425939222>, descargable en <https://drive.google.com/file/d/0BwYkSCdkZoVSUmpWN0FuLXFRR0U/view> Acceso en 11/2018

9. ESCANDE, A. (1949) **Abel Carlevaro: un nuevo mundo en la guitarra**. Editado por Santillana. Montevideo, 2005.

10. HENRIQUEZ, M. E. **La revolución Carlevaro**. Tesina de grado, Universidad Nacional de Cuyo, 2006.

11. HOWARD, F.; KENNETH L. H. Study. In: SADIE, S., & TYRRELL, J. (eds.) **The new Grove dictionary of music and musicians** (2nd ed., v.5, p.622). New York, 2002.

### Anexo: lista de ejercicios básicos seleccionados <sup>5</sup>

En la primera figura del anexo se presenta un ciclo entero del ejercicio 1 como lo plantea Carlevaro en el *Cuaderno N°4* de la 'Serie Didáctica'; en las siguientes figuras se presenta apenas el inicio de cada ciclo de cada ejercicio.

#### Ejercicios ligados simples ascendentes

Ej. 1 (de 1 a 2) 

Ej. 2 (de 2 a 3) 

Ej. 3 (de 3 a 4) 

Ej. 4 (de 1 a 3) 

Ej. 5 (de 2 a 4) 

Ej. 6 (de 1 a 4) 

<sup>5</sup> Todas las figuras que están en este anexo fueron tomadas del *Cuaderno N°4* de la 'Serie Didáctica' (CARLEVARO, 1973, p.5-22).

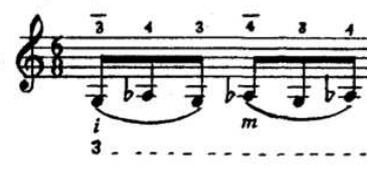
### Ejercicios ligados simples descendentes

Ej. 12 (de 2 a 1)  Ej. 13 (de 3 a 2)  Ej. 14 (de 4 a 3) 

Ej. 15 (de 3 a 1)  Ej. 16 (de 4 a 2)  Ej. 17 (de 4 a 1) 

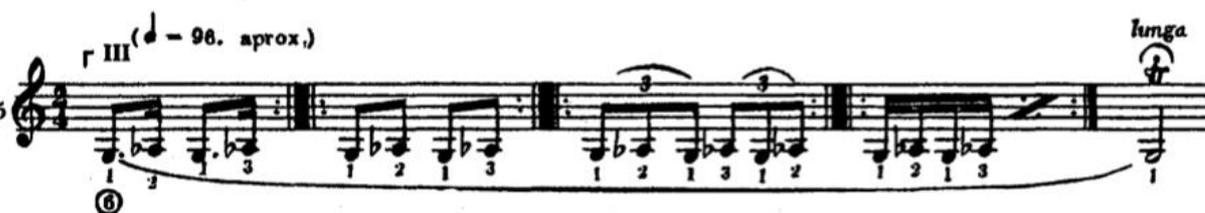
### Ejercicios ligados mixtos

Ej. 23  Ej. 24 

Ej. 25  Ej. 26 

Ej. 27  Ej. 28 

### Trinos

Ej. 35 

9

Ej. 37 

### Ligados dobles ascendentes con y sin ceja

The image displays ten musical exercises, Ej. 39 through Ej. 57, arranged in two columns. Each exercise is written on a single treble clef staff in 2/4 time. The exercises are designed to practice double ascending slurs, with some including grace notes (ceja). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are used to indicate volume changes. Some exercises include accents (>) and slurs (>) over the notes. Exercises 53, 54, 55, and 56 feature a circled '6' below the staff, likely indicating a specific fretting technique. Exercises 39, 40, 42, 43, 45, 53, 54, 55, and 56 also include the letters 'm' or 'i' above the notes, possibly indicating specific fingering or articulation instructions.

#### Notas sobre los autores

**Huayma Tulian** es Licenciado en Guitarra por la U.N.Cuyo, con diploma de honor por ser el mejor promedio del grupo de Carreras Musicales de la Facultad de Artes y Diseño. Ha realizado cursos de perfeccionamiento con reconocidos guitarristas nacionales e internacionales. Ha ofrecido diversos conciertos como solista y como miembro de grupos de música de cámara en distintas salas de Argentina y en distintos festivales de música académica y popular. Desde el 2011 hasta la actualidad estudia composición, orquestación y análisis musical con el maestro Dante Grella, y forma parte del CEMUC (Centro de Estudios de Música Contemporánea) donde se desempeña como compositor e intérprete de guitarra. Actualmente forma parte del equipo docente de la cátedra de guitarra en la Facultad de Artes y Diseño de la U.N.Cuyo.

**Eduardo Campolina** es profesor adjunto de la Escola de Música de la UFMG, donde se desempeña en las áreas de Composición y Performance (guitarra). Diplomado en Guitarra

(premier prix) por el Conservatoire de Saint Maur (Francia). Cursó la graduación y pos graduación en Musicología en la Université de Paris VIII y estudió composición con Philippe Manoury. Obtuvo el grado de magister por la Faculdade de Educação de la UFMG en 2002, donde elaboró una reflexión sobre la enseñanza de la Armonía en el desarrollo de la pedagogía occidental. Concluyó el doctorado por la Escola de Belas Artes de la UFMG/Universidade de Paris 8, donde trabajó sobre el concepto de técnica en la creación artística en los siglos XX e XXI – entre música y pintura. Publicó en 2001, junto con la profesora Virgínia Bernardes el libro “Ouvir para escrever ou compreender para criar”, con una propuesta pedagógica para la disciplina percepción musical.

## “De tudo se faz canção...”: análise do discurso poético-musical em *Clube da Esquina* n°2, de Lô Borges, Milton Nascimento e Márcio Borges

“From everything one makes song...”: analysis of poetic-musical discourse in  
“Clube da Esquina n°2”, by Lô Borges, Milton Nascimento and Márcio Borges

### Rodrigo Borges

Universidade Federal de Minas Gerais  
[rodrigoborgesoficial@gmail.com](mailto:rodrigoborgesoficial@gmail.com)

### Mônica Pedrosa de Pádua

Universidade Federal de Minas Gerais  
[monicapedrosa1@gmail.com](mailto:monicapedrosa1@gmail.com)

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo analisar o discurso poético-musical em *Clube da Esquina* n°2, de Lô Borges, Milton Nascimento e Márcio Borges. Como instrumental metodológico, utilizamos entrevista semiestruturada – em abordagem qualitativa – com o autor da letra, Márcio Borges, gravada em outubro de 2018. Os dados coletados e selecionados foram analisados a partir das reflexões propostas por FOUCAULT (2012) em *A Ordem do Discurso*, e à luz dos conceitos de dialogismo apresentados por Bakhtin e rediscutidos por FIORIN (2010). Concluímos, nesse contexto, que a canção *Clube da Esquina* n°2 é política, dialógica e histórica. A análise também evidenciou que a canção *Clube da Esquina* n°2 possui em seu discurso, implicitamente, as três formas de exclusão apresentadas por FOUCAULT (2012) – interdição, oposição entre razão e loucura e entre verdadeiro e falso – e, de forma mais evidente na letra, em consonância com o pensamento de Bakhtin, o diálogo entre a voz de autoridade, *ptolomaica*, centrípeta, e a voz particular de Márcio Borges, hibridizada, centrífuga e *galileana*. Esperamos contribuir para que intérpretes e público percebam a performance como ação construída nas inter-relações entre diferentes vozes sociais.

**Palavras-chave:** Clube da Esquina; Análise do Discurso em Foucault e Bakhtin; Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges; Práticas de *performance* do canto popular brasileiro.

**Abstract:** The present article aims to analyze the poetic-musical discourse in “Clube da Esquina n°2” [“From everything one makes song...”], by Lô Borges, Milton Nascimento and Márcio Borges. As a methodological tool, we used a semi-structured interview - in a qualitative approach - with the author of the lyrics, Márcio Borges, recorded in October 2018. The data collected and selected were analyzed based on the reflections proposed by FOUCAULT (2012) in *A Order of Speech*, and in light of the concepts of dialogism presented by Bakhtin and discussed by FIORIN (2010). We conclude, in this context, that the song “Clube da Esquina n°2” is political, dialogic and historical. The analysis also showed that the song *Clube da Esquina* n°2 possesses in its discourse, implicitly, the three forms of exclusion presented by FOUCAULT (2012) - interdiction, opposition between reason and madness and between true and false - and, more clearly in the lyrics, in line with Bakhtin's thinking, the dialogue between the voice of authority, Ptolemaic, centripetal, and the particular voice of Márcio Borges, hybridized, centrifugal and Galilean. We hope to help interpreters and the public to perceive performance as an action built through relationships between different social voices.

**Keywords:** Clube da Esquina; Speech Analysis in Foucault and Bakhtin; Milton Nascimento, Lô Borges and Márcio Borges; Performance practice in Brazilian popular song.

## 1 – Introdução

Movimentos estudantis, rebeldia, ditadura militar, resistência política, metáforas poético-musicais e espírito libertário. Esse era o pano de fundo social dos anos 1960 e 1970 em boa parte do mundo.

No Brasil, mais especificamente em Belo Horizonte, um grupo de jovens encontrou na amizade e na paixão pela música os ingredientes necessários para extravasar a verve criativa e amplificar, a partir da poesia e da canção, os desejos e sonhos de toda uma geração.

Nascia o *Clube da Esquina*, movimento que sintetizou – e aprofundou – a estética de grandes correntes musicais historicamente consolidadas: Milton Nascimento trazia a música negra e a América espanhola; Lô Borges e Beto Guedes recriavam os Beatles e o rock progressivo; Toninho Horta bebia nas águas do jazz e da Bossa Nova.

Tão importante quanto compreender as fusões musicais e as construções harmônicas e melódicas é analisar o discurso<sup>1</sup> poético proposto especialmente pelos principais letristas desse movimento – Fernando Brant, Márcio Borges e Ronaldo Bastos – que, sub-repticiamente, consolida e amplia o sentido das notas musicais, transfigurando-se em canção. Os discursos são socialmente construídos. Refletem visões pessoais do momento histórico pelo qual singravam seus autores e possuem, quando olhados de perto, a complexidade das relações humanas, políticas e artísticas dos anos 1960 e 1970. Compreendê-los é dar sentido crítico e sobrevida à memória do nosso país e, doravante, estabelecer as bases para contraponto embasado e consciente, por intermédio das artes – e da *performance* musical –, aos movimentos radicais e conservadores que recrudescem no mundo e no Brasil. Para tal, o presente artigo propõe

---

<sup>1</sup> Análise do Discurso é um campo da comunicação e da linguística cuja especialidade é identificar e investigar construções ideológicas presentes em um enunciado ou texto. Do ponto de vista do discurso, não se pode considerar a linguagem como algo separado da sociedade e da história. O presente artigo propõe como referência inicial a perspectiva de FOUCAULT (2012) que considera que o alvo da Análise do Discurso seria a fala do homem, porque é por meio do homem falando que podemos perceber as ações do discurso que possibilitam que o sujeito e o sentido se realizem. Neste artigo, ampliaremos o conceito da análise e consideraremos também o discurso musical, bem como sua transfiguração em canção, cujo sentido é construído e ampliado a partir da relação direta entre poesia e música.

analisar o discurso poético-musical em *Clube da Esquina n°2*, composição de Lô Borges, Milton Nascimento e Márcio Borges.

Como instrumental metodológico, utilizamos entrevista semiestruturada<sup>2</sup> – em abordagem qualitativa – com o autor da letra, Márcio Borges, gravada em outubro de 2018. A análise poética e musical da canção será realizada a partir das reflexões propostas por FOUCAULT (2012) em *A Ordem do Discurso – aula inaugural no Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970, e à luz dos conceitos de dialogismo apresentados por Bakhtin e discutidos por FIORIN (2010).

## 2 – Foucault e a temível materialidade do discurso

Para analisar a ordem do discurso proposta por FOUCAULT (2012) é importante estabelecer a interseção entre linguagem e *performance*. Como ponto de partida, propomos o conceito de *reprodução musical*, de ADORNO (2003, p.441), que considera a leitura de uma obra uma interpretação e esta, por sua vez, envolve a integralidade da condição humana, incluindo aspectos éticos, políticos e sociais.

De que maneira pode a leitura de uma obra revelar o grau de liberdade que ela proporciona para o intérprete que a executa – isto me parece a tarefa central de uma teoria da reprodução, a qual, entretanto, como teoria, não poderia penetrar o que se funde indissolúvelmente em sua configuração e que, em sua plenitude, envolve o imitador como homem inteiro (ADORNO, 2003, v.19, p.441).

BENJAMIN (1980) destaca o *hic et nunc* – o aqui e agora – da reprodução musical, que vincula a unidade histórica da obra de arte à presença no local onde esta acontece.

Na musicologia, KUEHN (2012, p.13) associa a “teoria dos atos de fala”, de Langshaw Austin, baseada na linguística, e a *performance* artística, para desenvolver a seguinte equação conceitual, que remete à mímica e à atuação cênica: *ato + ação = atuação*. A questão central versa sobre o que acontece exatamente no momento do ato performativo da fala – em consonância com o que observamos no *hic et nunc* da prática musical. Toda apresentação

---

<sup>2</sup> A entrevista foi gravada para o 4º Congresso de música *Nas Nuvens* e encontra-se disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IZkuLjuHFng>

musical só se completa a partir da interação do (da) *performer* com o público presente e, por conseguinte, a construção de sentidos que acontece nesse processo influencia e transforma todos os atores diretamente envolvidos no ritual da *performance*. Sob este aspecto, a *performance* foi, é, e será, inexoravelmente, dialógica, social e histórica.

Austin parte da ideia de que nós não apenas procuramos *reproduzir*, por meio da linguagem ou discurso, o mundo ao nosso redor, mas também de que própria linguagem é capaz de *criar*, por intermédio de determinadas enunciações, fatos novos que, de alguma forma, incidem sobre a realidade do nosso mundo social (assim, por exemplo, ocorre numa cerimônia de casamento, quando o casal é declarado marido e mulher). As palavras enunciadas, portanto, não são necessariamente uma mera consequência do mundo que nos cerca. Também é possível o *mundo social* constituir-se de acordo com os nossos enunciados (KUEHN, 2012, n.26, p.13).

O discurso, em suas múltiplas formas, também se realiza na esfera social e, portanto, sugere lutas, vitórias, derrotas, libertações, dominações, servidões e inquietações. Tais desdobramentos conduzem à seguinte hipótese elaborada por FOUCAULT (2012):

[...] suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2012, p.8-9).

De acordo com FOUCAULT (2012, p.9-10), podemos conhecer e experimentar socialmente várias formas de controle e delimitação do discurso, com destaque para três formas de exclusão que, segundo o autor, seriam mais evidentes e familiares. A primeira delas é a interdição. Existe um contrato subjacente às relações dialógicas que estabelece limites e circunstâncias para o discurso. Sabe-se que não se pode dizer qualquer coisa em qualquer lugar, especialmente nos campos da sexualidade e da política ou nas ligações da retórica com o desejo e o poder. O autor cita ainda três tipos de interdição que se relacionam e se fortalecem, a saber: *tabu do objeto*, *ritual da circunstância* e *direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala*. Desta forma, o discurso, tal qual nos mostrou a psicanálise, não é somente aquilo que se manifesta, ou se esconde, mas, também, o objeto de desejo em si:

[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 2012, p.10).

O segundo princípio de exclusão vigente em nossa sociedade reside na oposição entre razão e loucura, não mais pela interdição, mas pela separação e rejeição. FOUCAULT (2012, p.10-13) constata que durante séculos fechavam-se os ouvidos para a palavra do louco que, ou era rejeitada tão logo proferida, ou era tomada como verdade ingênua, secretamente investida pela razão. De qualquer maneira, inexistente. Atualmente, a separação se exerce por outras vias, por meio de instituições que controlam os sistemas de informação, educação e induzem, muitas vezes, as apropriações sociais e culturais.

O terceiro sistema de exclusão proposto por FOUCAULT (2012, p.13-17) considera a oposição entre o verdadeiro e o falso, separação esta construída historicamente. Nos poetas gregos do século VI, por exemplo, o discurso verdadeiro associava-se a quem por direito poderia pronunciá-lo, que representava a justiça e tinha o poder de profetizar o futuro e provocar a adesão dos homens, em trama com o destino. Um século mais tarde, com Platão, estabeleceu-se a divisão entre discurso verdadeiro e discurso falso, agora desconectado do exercício do poder. Por volta dos séculos XVI e XVII surge a vontade científica do saber.

[...] apareceu uma vontade de saber que, antecipando-se a conceitos atuais, desenhava planos de objetos possíveis observáveis, mensuráveis, classificáveis; uma vontade de saber que impunha ao sujeito cognoscente (e de certa forma antes de qualquer experiência) certa posição, certo olhar e certa função (ver, ao invés de ler, verificar, ao invés de comentar); uma vontade de saber que prescrevia [...] o nível técnico do qual deveriam investir-se os conhecimentos para serem verificáveis e úteis. Tudo se passa como se, a partir da grande divisão platônica, a vontade de verdade tivesse a sua própria história, que não é das verdades que constroem: história dos planos de objetos a conhecer, história das funções e posições do sujeito cognoscente, história dos investimentos materiais, técnicos, instrumentais do conhecimento (FOUCAULT, 2012, p.15).

Ao fim e ao cabo, a vontade de verdade anseia o desejo, o poder e a exclusão daqueles que apresentam discurso que se contraponha à ordem vigente. Textos religiosos, jurídicos, em certa medida, científicos, literários, e, na musicologia, os registros musicais, ou partituras, tornam-se, muitas vezes, narrativas maiores que se contam, se repetem e ganham, muitas vezes, *status* de verdade absoluta. Controla-se, a partir da origem do discurso, os seus poderes, as condições para comentários e repetições, disfarçadas com a aura de novos discursos, mas que, fundamentalmente, apenas repetem os cânones nos quais se baseiam. As instituições de nossa sociedade, em grade medida, são responsáveis por estipular regras e limitações e,

inexoravelmente, restringir a poucos indivíduos o acesso à informação. FOUCAULT (2012, p.37) chama de *ritual* esta forma mais visível de restrição.

O ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam (e que, no jogo de um diálogo, da interrogação, da recitação, devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciados); define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias e todo o conjunto de signos que deve acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção (FOUCAULT, 2012, p.37).

Neste trabalho, portanto, partimos da premissa de que o discurso – e a *performance* enquanto enunciado – são fenômenos socioculturais e, por isso, caracterizam-se como instrumentos de ação e mediação nas relações entre instituições, indivíduos e grupos de poder.

Mais adiante, no item 4, veremos como essas três formas de controle e delimitação do discurso baseadas na exclusão – interdição, oposição entre razão e loucura, e oposição entre o verdadeiro e o falso – atuam na canção *Clube da Esquina n° 2*, e quais são as estratégias utilizadas por seus autores para superá-las, de modo a contrapor os enunciados hegemônicos à época, amplamente divulgados por instâncias de poder do Estado, por grandes grupos de mídia, e até por parte da sociedade, que assimilava e reproduzia narrativas favoráveis à manutenção do *status quo*. Seria a canção *Clube da Esquina n° 2*, de certa forma, influenciada pelos discursos de exclusão, em pleno momento da ditadura brasileira? Quais foram as ideias criativas dos autores para tentar ultrapassar os círculos de poder do discurso?

### **3 – O dialogismo segundo Bakhtin: enunciado, vozes sociais e historicidade**

Vimos no capítulo anterior que toda performance é dialógica, social e histórica. Interessa-nos reconhecer como diferentes vozes sociais interagem na canção *Clube da Esquina n° 2*, e suas ligações com o momento social e histórico dos anos 1960 e 1970. Portanto, na sequência deste artigo abordaremos os três conceitos de dialogismo propostos por Bakhtin, para, posteriormente, traçarmos paralelos com o discurso poético e musical da composição.

O primeiro deles pressupõe que todo enunciado é dialógico. Logo, o dialogismo é a expressão do funcionamento da linguagem e opera como princípio constitutivo do enunciado. Este, por sua

vez, nasce como réplica de outro enunciado e, dessa forma, podemos afirmar que nele ouvimos, invariavelmente, duas vozes, mesmo que não manifestas no corpo do discurso. FIORIN (2010) afirma que:

Um enunciado é sempre heterogêneo, pois ele revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói. Ele exhibe seu direito e seu avesso. Por exemplo, quando se afirma "Negros e brancos têm a mesma capacidade intelectual", esse enunciado só faz sentido porque ele se constitui em contraposição a um enunciado racista, que preconiza a superioridade intelectual dos brancos em relação a outras etnias. Essa declaração deixa ver seu direito, a afirmação da igualdade intelectual de brancos e negros, e seu avesso, a superioridade intelectual dos brancos. Numa sociedade em que não houvesse racismo, não faria sentido, por ser absolutamente desnecessária a asseveração de igualdade acima mencionada (FIORIN, 2010, p.24).

FIORIN (2010) também esclarece que o vocábulo "diálogo" pode significar "solução de conflitos", "entendimento" ou "produção de consenso", e que tais definições levariam a pensar que Bakhtin é o filósofo da conciliação entre os homens. Não é o que acontece. As relações dialógicas também podem ser conflituosas, antagônicas, polêmicas e divergentes.

Importante ressaltar que a relação contratual com determinado enunciado, bem como a aceitação de seu conteúdo, se estabelecem no ponto de tensão com outras vozes sociais. Portanto, a contradição pode ser considerada característica inerente dessa construção. Bakhtin considera tais vozes, presentes nas relações dialógicas, tanto sociais como individuais e evidencia a relação entre elas.

Em primeiro lugar, o filósofo mostra que a maioria absoluta das opiniões dos indivíduos é social. Em segundo, explica que todo enunciado se dirige não somente a um destinatário imediato, cuja presença é percebida mais ou menos conscientemente, mas também a um superdestinatário, cuja compreensão responsiva, vista sempre como correta, é determinante da produção discursiva. A identidade desse superdestinatário varia de grupo social para grupo social, de uma época para outra, de um lugar para outro: ora ele é a Igreja, ora o partido, ora a ciência, ora a "correção política". Na medida em que toda réplica, mesmo de uma conversação cotidiana, dirige-se a um superdestinatário, os enunciados são sociais (FIORIN, 2010, p.27).

Bakhtin também nos apresenta o segundo conceito de dialogismo, que nasce da incorporação pelo enunciadador da voz – ou vozes – do outro(s) no enunciado, adquire forma composicional e se torna visível por evidenciar externamente outras vozes no discurso. Segundo FIORIN (2010, p.33), há duas maneiras de inserir o discurso do outro no enunciado:

- a) uma, em que o discurso alheio é abertamente citado e nitidamente separado do discurso citante, é o que Bakhtin chama de discurso objetivado;
- b) outra, em que o discurso é bivocal, internamente dialogizado, em que não há separação muito nítida do enunciado citante e do citado.

No primeiro caso, existem, entre outros, os seguintes procedimentos: discurso direto, discurso indireto, aspas, negação. O segundo pode ser exemplificado pela paródia, pela estilização, pela polêmica clara ou velada, pelo discurso indireto livre (FIORIN, 2010, p.33).

O terceiro conceito de dialogismo de Bakhtin considera que a apreensão do mundo é histórica, sempre constituída em relação ao outro. Dessa forma, o sujeito não é submisso às estruturas sociais e tampouco movido exclusivamente por uma subjetividade autônoma, desconectada da sociedade. Nosso mundo interior é formado por vozes concordantes e dissonantes, e o mundo exterior, por sua vez, nunca está acabado, encerrado, mas em constante vir a ser. Isso explica nossas mudanças de vida, opinião e percepção da realidade.

Nesse processo de construção da consciência, as vozes são assimiladas de diferentes maneiras. Há vozes que são incorporadas como a voz de autoridade. É aquela a que se adere de modo incondicional, que é assimilada como uma massa compacta e, por isso, é centrípeta, impermeável, resistente a impregnar-se de outras vozes, a relativizar-se. Pode ser a voz da Igreja, do Partido, do grupo de que se participa, etc. Outras vozes são assimiladas como posições de sentido internamente persuasivas. São vistas como uma entre outras. Por isso, são centrífugas, permeáveis à impregnação por outras vozes, à hibridização, e abrem-se incessantemente à mudança. Sendo a consciência sociossemiótica, ou seja, formada de discursos sociais, o que significa que seu conteúdo é sógnico, cada indivíduo tem uma história particular de constituição de seu mundo interior, pois ele é resultante do embate e das inter-relações desses dois tipos de vozes. Quanto mais a consciência for formada de vozes de autoridade, mais ela será monológica, ptolomaica. Quanto mais for constituída de vozes internamente persuasivas, mais será dialógica, galileana (FIORIN, 2010, p.56).

Bakhtin denomina como *ptolomaica* o tipo de consciência mais rígida, que se organiza em torno de um centro fixo, tal qual o sistema planetário de Ptolomeu, no qual a Terra era fixa. Já a consciência *galileana*, mais aberta, flexível e mutável, não se organiza em torno de um centro fixo, em consonância com o sistema de Galileu.

Concluimos que os enunciados, à luz do pensamento *Bakhtiniano*, são dialógicos, históricos e, porque não, ideológicos, e respondem ativamente às vozes interiorizadas do sujeito. A historicidade pode ser compreendida na percepção das relações com o discurso do outro. As contradições, convergências, aprovações, reprovações, contratos e polêmicas das vozes sociais

constroem uma teia semântica complexa, que leva a compreensão da *História*<sup>3</sup> para outro patamar, muito além da mera descrição de uma época ou da simples narrativa de determinado autor. A *História* é construída no interior do sentido.

No capítulo seguinte veremos como os conceitos de exclusão de FOUCAULT (2012), e os conceitos de dialogismo de Bakhtin, se aplicam ao discurso poético-musical da canção *Clube da Esquina n° 2*. Também analisaremos a composição a partir das impressões de um de seus criadores, o letrista Márcio Borges. Buscaremos a compreensão das relações de poder entre diversos atores sociais, a saber: juventude, personificada nos autores da canção, Estado, parte da classe média e grandes grupos de mídia nativos. Veremos como se estabelece o embate entre diferentes vozes sociais no discurso de *Clube da Esquina n°2* e de que maneira a criação musical – harmônica, rítmica e melódica – de Lô Borges e Milton Nascimento intensifica ou ameniza essas vozes.

#### **4 – *Clube da Esquina n°2*: análise do discurso poético-musical**

*Clube da Esquina n°2* nasceu da parceria entre Lô Borges, criador da harmonia, e Milton Nascimento, responsável pela melodia, e foi gravada originalmente em 1972, como instrumental, sem letra, no icônico álbum *Clube da Esquina*. Segundo BORGES (2018), os pais da canção acreditavam que a concepção criativa encontrava-se encerrada e repleta de sentido. Não cogitavam nenhuma construção poética adicional. Nana Caymmi subverteu o desejo dos autores originais e pediu que Márcio Borges fizesse – à revelia de Lô e Milton – uma letra para que ela incluísse a canção em seu, à época, novo álbum<sup>4</sup>.

[...] A Nana Caymmi ia gravar um disco. Então, eu me encontrava muito com ela, frequentava a casa dela, a gente se encontrava no Baixo Leblon, no Restaurante Guanabara, a gente comia uma pizza juntos, tomava um *chopp*, batia muito papo. Numa dessas conversas ela virou pra mim e falou assim: "*Marcinho, o negócio é o seguinte, quero gravar aquele instrumental do disco do Clube da Esquina [...]. Por que você não faz uma letra pra essa música?*" Um jeito muito livre de falar, que era o jeito dela, né, assim bem espontâneo, cheio de gíria, alguns palavrões aqui, outro ali, bem do estilo dela [...].

<sup>3</sup> Saímos do conceito que considera a "*História*" como conhecimento adquirido pela investigação do passado da humanidade para nova interpretação, construída por meio da correlação dialógica entre indivíduos e instituições, e pela significação dos enunciados que, por sua vez, se moldam e se transformam socialmente.

<sup>4</sup> O álbum "*Nana Caymmi*", com a gravação de *Clube da Esquina n°2*, foi lançado em 1979.

E me convenceu por bem ou por mal, a fazer essa música, eu diria, clandestinamente (BORGES, 2018).

BORGES (2018) revela que *Clube da Esquina n°2* talvez tenha sido a letra na qual gastou mais tinta e papel, certamente pela necessidade de se produzir uma narrativa que fosse considerada irrefutável pelos criadores originais da composição. E ele conseguiu: Lô Borges registrou sua versão da música em 1979, no álbum *A Via Láctea*; e Milton Nascimento gravou-a em 1993, no disco *Angelus*.

Sigamos à análise do discurso poético-musical da canção. Abaixo, a letra completa.

*Porque se chamava moço  
Também se chamava estrada  
Viagem de ventania  
Nem lembra se olhou pra trás  
Ao primeiro passo, aço, aço, aço*

*Porque se chamavam homens  
Também se chamavam sonhos  
E sonhos não envelhecem  
Em meio a tantos gases lacrimogênicos  
Ficam calmos, calmos  
Calmos, calmos, calmos*

*E lá se vai  
Mais um dia*

*E basta contar compasso  
E basta contar consigo  
Que a chama não tem pavio  
De tudo se faz canção  
E o coração na curva*

*De um rio, rio, rio, rio*

*E lá se vai*

*Mais um dia*

*E o rio de asfalto e gente*

*Entorna pelas ladeiras*

*Entope o meio-fio*

*Esquina mais de um milhão*

*Quero ver então a gente, gente*

*Gente, gente, gente, gente, gente*

*E lá se vai*

*Clube da Esquina n°2* foi concebida como continuação da canção *Clube da Esquina*, também com letra de Márcio Borges, cuja narrativa referia-se ao amadurecimento de dois de seus autores – Lô e Milton – que inauguravam, naquele momento, a histórica parceria. A poesia desta sugeria um rito de passagem, com os jovens da esquina tornando-se homens e enfrentando a *solidão da noite*, alegoria para se referir ao regime militar que governava o país após o golpe de 1964. Na nova criação, o poeta incluiu elementos autobiográficos, com metáforas políticas mais evidentes.

[...] No *Clube da Esquina n°2* eu estava vivendo um momento de muito engajamento político. Estava de volta um pouco essa história do engajamento político na minha vida [...]. Eu tinha o seguinte critério pra mim mesmo. Tem que ser uma letra que fale de mim mesmo; que continue o *Clube 1*, que falava do Lô e do *Bituca*<sup>5</sup>. Agora eu vou me introduzir, eu vou falar de mim, né, me colocar dentro dessa história, e tem que ser de uma forma tão bem contada que eles tratem de falar: “*não, essa letra é irrefutável, ela tem que existir*” (BORGES, 2018).

As três formas de exclusão do discurso – que são experimentadas socialmente – propostas por FOUCAULT (2012, p.9-17) podem ser implicitamente observadas nesta letra. A primeira delas, a interdição, versa que existe um contrato implícito às relações dialógicas que estabelece

---

<sup>5</sup> Apelido pelo qual Milton Nascimento é chamado por familiares e amigos mais próximos.

limites para o discurso. Não se pode dizer qualquer coisa em qualquer lugar, especialmente no campo da política. Márcio Borges, e seus pares mais engajados como Chico Buarque, Gonzaguinha, Caetano Veloso, Ronaldo Bastos, Fernando Brant e Gilberto Gil, sabiam disso, e valiam-se das metáforas para driblar a censura imposta pelo regime militar. O *tabu do objeto* seria o próprio desejo pela democracia, latente na impossibilidade de expressão e vocalização do discurso político contrário ao poder vigente. Existiam regras e *rituais de circunstância*, com delimitação – e quase anulação completa – das esferas públicas de discussão. O *direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala* encontrava-se nas mãos dos generais, nas informações da grande mídia pautada e financiada pelos grupos de poder político e econômico, e nos discursos dos acólitos da Justiça e de parte das classes médias das grandes capitais. Mantendo as devidas proporções, considero relevante pontuar que algumas dessas formas de interdição, relacionadas aos anos 1960 e 1970, ganharam novamente força e visibilidade após as manifestações de 2013, marco do recrudescimento dos movimentos de direita – e extrema-direita – no Brasil. Uma discussão mais aprofundada sobre esse assunto foge ao escopo de nosso trabalho, mas não poderíamos deixar de mencionar as novas práticas de embate pela primazia de narrativas e discursos que ganharam relevância na *Internet* e nas redes sociais, sobretudo por meio de vazamento seletivo de informação e notícias falsas, as chamadas *fake news*.

Voltando à análise do discurso em nossa canção, verificamos, em sua primeira estrofe, a utilização de metáforas que remetem à juventude. As palavras “*moço*” e “*estrada*” elucidam tal significado. De acordo com BORGES (2018), a expressão “*viagem de ventania*” sugere a rápida passagem do tempo durante a mocidade. O ímpeto juvenil de se aventurar e sempre seguir em frente está presente na frase “*nem lembra se olhou pra trás*”. O “*primeiro passo*” transfigura-se em “*aço*” que, prontamente, evoca a civilização, a cidade, a arma – representação da ditadura – e a vida na metrópole.

O segundo princípio de exclusão de FOUCAULT (2012, p.10-13) – que opõe razão e loucura – não mais pela interdição, mas pela separação e rejeição do discurso, evidencia-se na forma com a qual as instituições de poder se relacionavam, e se relacionam, com os jovens, com as minorias e com a classe artística. As vozes desses grupos tendem a ser prontamente rejeitadas, desqualificadas, reguladas e, então, eliminadas, ou tomadas como verdade ingênua. Surgem os rótulos e os estereótipos: loucos, *hippies*, drogados, desocupados, malandros, vagabundos e

uma miríade de adjetivos para desconstruir o lugar da fala do outro e anular, absolutamente, qualquer tipo de relação dialógica.

Na segunda estrofe os versos destacam a transição da juventude à vida adulta. Os “*moços*” agora se chamam “*homens*” e, apesar da realidade crua, ainda mantêm a capacidade de sonhar. Na sequência, temos uma das expressões mais conhecidas da música mineira e, talvez, brasileira, segundo o próprio autor, a saber: “*os sonhos não envelhecem*”. A capacidade imagética do discurso ganha nova dimensão – doravante contestadora – sobretudo pela conexão com a metáfora seguinte que, de forma bem direta, sintetiza o momento político do Brasil nos anos 1960 e 1970, conjugando beleza e dureza ao enunciar que “*em meio a tantos gases lacrimogênicos ficam calmos, calmos, calmos*”.

Enquanto o cara é novo é uma “*viagem de ventania*”, né, uma coisa que passa “*zunindo*”. Aí eu me lembro do filme também, no *Jules et Jim*<sup>6</sup>, de novo, entende, quando a *Catherine* virava e falava [...] “*como já fui jovem um dia*”. Então, um pouco essa “*viagem de ventania*” lembrava isso, né?! Uma referência direta aos anos que a gente vivia falando dos “*gases lacrimogênicos*”. [...] No nosso caso a metáfora era muito direta. [...] Então, quando eu falo de “*gases lacrimogênicos*” todo mundo entende exatamente o que eu estou falando, entende?! Vem a imagem desse verso. “*Em meio a tantos gases lacrimogênicos ficam calmos, calmos, calmos*”. Calmos, porém com o coração ligeiramente disparado, né?! Porque, em meio a gases lacrimogênicos a calma é uma coisa a ser conquistada (BORGES, 2018).

Nesse trecho, a letra de *Clube da Esquina nº2* sugere o primeiro conceito de dialogismo de Bakhtin, o qual considera todo enunciado dialógico, expressão do funcionamento da linguagem, nascido como réplica a outro enunciado. No discurso criado por Márcio Borges é possível ouvir pelo menos duas vozes dissonantes: a da juventude, sonhadora e politizada, construída de forma autobiográfica pelo autor, mas que reverbera desejos socialmente construídos ao representar a luta pela liberdade e justiça que, naquele período histórico, unificava o pensamento ideológico da esquerda; e a voz do Estado, cuja mão forte e opressora é metaforicamente inserida nos enunciados que remetem ao “*aço*” e aos “*gases lacrimogênicos*” da

---

<sup>6</sup> *Jules et Jim* é um filme francês de 1962, dirigido por François Truffaut, considerado a gênese do *Clube da Esquina*. Após assistirem várias sessões do longa-metragem, os amigos Milton Nascimento e Márcio Borges decidiram se tornar compositores. Começaram naquela mesma noite, no *quarto dos homens* do apartamento da família Borges, no 17º andar do Edifício Levy, na Avenida Amazonas, centro de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. De uma só vez compuseram *Paz do Amor Que Vem*, mais tarde rebatizada como *Novena, Crença e Gira-Girou*, as duas últimas lançadas no primeiro disco de Milton, em 1967.

ditadura militar. O caráter bivocal do discurso também nos remete ao segundo conceito de dialogismo de Bakhtin.

O refrão – *e lá se vai mais um dia* – promove o diálogo entre a incerteza e a melancolia da liberdade cerceada e os sonhos dos versos anteriores, ao sugerir a esperança e o desejo por um país melhor. Podemos identificar nessa expressão discurso semelhante ao utilizado em *Clube da Esquina*, canção primogênita do trio de compositores, que enunciava “já é hora do corpo vencer a manhã, outro dia já vem”.

O terceiro sistema de exclusão de FOUCAULT (2012, p.13-17) considera a oposição entre o verdadeiro e o falso e está presente, de forma tácita, nos embates entre narrativas que anseiam o poder em nossa sociedade. O uso de metáforas na música popular brasileira – sobretudo nos anos 1960 e 1970 – funciona como contraponto poético ao discurso ufanista dos governos. Os gases lacrimogêneos de Márcio Borges, camuflados pela beleza harmônica e melódica da criação musical de Lô e Milton, insurgiam contra a propaganda oficial que apregoava o “*milagre econômico brasileiro*” e, ao mesmo tempo, ameaçadora, bramia o *slogan* patriótico “*Brasil, ame-o ou deixe-o*”, inacreditavelmente relançado em 2018 pelo dono do Sistema Brasileiro de Televisão, SBT, Sílvio Santos, após eleições presidenciais marcadas pela ampla divulgação de notícias falsas, amplificadas pelo uso indiscriminado de novas tecnologias e plataformas de comunicação, principalmente o *Whatsapp*, o *Facebook* e o *YouTube*.

O desejo pelo poder político enseja disputas relacionadas à legitimação do discurso. Controlar a construção das narrativas e significados na mídia, nas redes sociais, nos tribunais, partidos políticos e instituições de ensino, por exemplo, constitui importante passo em direção à dominação da opinião pública. A precisa colocação de ORWELL (2009, p.47) sobre as relações de poder, presente no *best-seller 1984*, aplica-se perfeitamente aos conceitos de exclusão do discurso elaborados por FOUCAULT (2012), sobretudo no que tange à oposição entre o verdadeiro e o falso na ressignificação – e transmissão – da *História*.

Quem controla o passado, controla o futuro. Quem controla o presente, controla o passado (ORWELL, 2009, p.47).

A terceira estrofe se inicia com uma metáfora musical – “*e basta contar compasso*” – e evolui para a necessidade de resistência política por meio da solidariedade e valorização do potencial de cada indivíduo – “*e basta contar consigo*” – e para a necessidade de manutenção da luta – e da esperança, reforçada pela imagem poética na metáfora “*que a chama não tem pavio*”. O propósito da vida do poeta surge como elemento autobiográfico logo na sequência: “*de tudo se faz canção, e o coração na curva de um rio, rio, rio*”.

Essa imagem, eu gostava muito dela. Fazia parte de um arsenal de imagens, assim, que eu conversava muito com o Élder, que é amigo do Telo, amigo da nossa família. [...] Dois versos que ele gostava: “*isso não se apaga como uma vela*”. Porque a vela tem pavio. Agora, essa outra chama é a “*chama que não tem pavio*”. Então, não tem como apagar essa chama (BORGES, 2018).

Na entrevista, BORGES (2018) revela que a quarta estrofe, com os versos que derramam o “*rio de asfalto e gente*”, e entoam “*esquina mais de um milhão, quero ver então a gente, gente, gente*”, celebra o crescimento das carreiras de Milton e Lô que, na ocasião, começavam a lotar os ginásios e se apresentar para plateias cada vez maiores. O *Clube*<sup>7</sup>, paulatinamente, ampliava as fronteiras artísticas de Minas Gerais.

Podemos inferir que durante toda a construção poética de *Clube da Esquina nº2* evidencia-se o terceiro conceito de dialogismo de Bakhtin, com consciência *galileana* – aberta, flexível, centrífuga e hibridizada – historicamente apreendida, constituída em relação ao outro, sobretudo seus pares, jovens de esquerda, universitários e/ou ligados a movimentos sociais, intelectualizados, politizados e apaixonados pelo fazer engajado da arte. Dessa forma, o autor não seria totalmente influenciado pelas estruturas sociais, embora demonstre sensação de pertencimento à juventude cujas característica citamos há pouco, e muito menos movido unicamente pela subjetividade. O caráter autobiográfico da letra reflete o mundo interior de Márcio Borges, formado por vozes concordantes e dissonantes, e contribui para constantemente ressignificar o mundo exterior que, por sua vez, nunca está acabado,

---

<sup>7</sup> “*Clube da Esquina*” é uma expressão criada por Maria, ou Maricota, matriarca dos Borges, para definir a esquina das ruas Divinópolis e Paraisópolis, em Santa Tereza, bairro da zona leste de Belo Horizonte, a cerca de 100 metros da casa da família, na qual suas filhas, filhos, amigas e amigos se encontravam para conversar, tocar violão e se divertir. Márcio Borges apropriou-se poeticamente da criação da mãe para dar nome a duas músicas feitas em parceria com Milton Nascimento e Lô Borges, um álbum icônico e um movimento musical espontâneo que colocou Minas Gerais, definitivamente, no mapa da música mundial.

encerrado, mas em constante devir. "E lá se vai mais um dia" e não sabemos o que acontecerá amanhã. O discurso de *Clube da Esquina n°2*, em alguns momentos contestador, propõe, entretanto, abertura e esperança. A beleza poético-musical e a narrativa associada à juventude acabam por subjugar a dureza da ditadura militar. Nessa canção, prevalece a calma em detrimento dos gases lacrimogênicos que, metaforicamente, representam a voz da autoridade, do Estado, *ptolomaica*, centrípeta e impermeável. A criação musical de Lô Borges e Milton Nascimento contribui de forma decisiva para amenizar o enunciado político da letra, conforme veremos a seguir.

Para definir a estrutura de *Clube da da Esquina n°2* utilizaremos como referência a gravação de Lô Borges, com participação especial de Solange Borges e arranjo de Wagner Tiso, lançada pela gravadora *EMI-Odeon*, em 1979, no álbum *A Via Láctea*<sup>8</sup>.

A canção possui compasso 4/4 e a seguinte forma: *Intro, AA'BA"BA"*, *Coda*. Chamaremos de *seção A* (Figura 1) a sequência harmônica 1, e de *seção B* (Figura 2) a sequência harmônica 2, ou refrão. A tonalidade é Si maior, base para o desenvolvimento cíclico da harmonia – e da melodia, que caminha pela escala de Si maior tanto de forma ascendente quanto descendente – a partir de progressões sobre o 4º, 3º e 2º graus do campo harmônico. Após a primeira execução da *seção B*, ou refrão, a *seção A* apresenta pequena variação por meio da utilização da terça no baixo.

*Clube da da Esquina n°2* tem grande extensão melódica, com alcance de uma oitava e uma sétima maior, e a nota mais aguda é um Lá# 4 (Figura 1). Tal característica é pouco usual em canções, confere maior tensão à linha melódica e ganha destaque nas entradas em falsete de Lô Borges nos finais das *seções A*. O canto de Solange Borges provoca a mesma sensação ao entoar a primeira parte da *seção A* – "e basta contar compasso, e basta contar consigo", uma oitava acima de Lô para depois retornar à melodia original, na região aguda, porém uma oitava abaixo, na segunda metade da *seção A*", no trecho "de tudo se faz canção e o coração na curva de um rio, rio, rio". Os registros agudos da melodia ascendente das primeiras estrofes das *seções A*, sustentados na nota Mi 4, são os de maior carga expressiva – e dinâmica na interpretação – e

---

<sup>8</sup> A gravação de *Clube da Esquina n°2* no álbum *A Via Láctea* está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qvDKUKP25qk>

destacam aspectos do discurso relacionados à juventude, como nas palavras “viagem” e “sonhos”. A nota mais aguda – Lá# 4 – é cantada apenas como passagem, com a harmonia em Mi com sétima maior, no 4º grau, subdominante, e causa a diluição da tensão. Não obstante, quando a melodia entra em progressão descendente, sobretudo nas duas primeiras estrofes, o discurso volta-se imediatamente para o “aço”, para os “gases lacrimogênicos”. Apesar da dureza da poesia, a finalização da linha do canto na seção A, agora na região central, na nota Si 3, provoca sensação de calma com a presença – e repetição – da tônica e do sétimo grau. Nos refrões, os quais se iniciam com a atmosfera melancólica do acorde de Dó# menor, Lô canta a quinta do acorde e Solange a terça, uma oitava acima. Nesse trecho, a melancolia também evidencia-se na letra que, de forma ambígua e, porque não, dialógica, anuncia a partida de mais um dia e, ao mesmo tempo, deixa subentendida a possibilidade de um futuro melhor. As sequências melódicas e harmônicas – ascendentes e descendentes – são também dialogizadas, e o significado de seus enunciados se dá pela relação com o discurso poético que, sub-repticiamente, evoca sentimentos contraditórios como alegria e tristeza, calma e inquietação.

► SEÇÃO A

The figure displays three staves of musical notation for the song 'Clube da Esquina n°2'. The first staff begins with the chord Emaj7 and the lyrics 'por - que se cha - ma - va mo - ço tam - bém se cha - ma - vaas'. A red arrow points to the start of the section, labeled 'INÍCIO SEÇÃO A'. The second staff features chords C#m7, Bmaj7(9)/D#, D#7(5+), and Emaj7. The lyrics are 'tra - da vi - a - gem de ven - ta - ni - a' and 'nem lem - bra soo - lhou pra irá'. A red arrow points to a specific note, labeled 'NOTA MAIS AGUDA'. The third staff continues with chords Bmaj7(9)/D# and C#m7. The lyrics are 'ao pri - mei - ro pas - so as - so'. A red arrow points to the end of the section, labeled 'TÉRMINO SEÇÃO A'.

**Figura 1:** Grande extensão (Si2 ao Lá# 4) e sequenciamento melódico em direção ao agudo conferindo maior tensão ao trecho da canção *Clube da Esquina n°2* de Lô Borges, Milton Nascimento e Márcio Borges (c.1-7, início e término da Seção A com a nota mais aguda da canção; songbook de BORGES e LIMA, 2013, p.70).

► **SEÇÃO B**

Chord symbols: G#m7, C#m7, G#m7, F#, E/B, F#, E, Bmaj7(9)/D#, Emaj7

Lyrics: o e lá se vai mais um dia

Chord symbols: Bmaj7(9)/D#, F#7sus4, F#7sus4

Lyrics: oh oh no ri - o deas - fal - toe

INÍCIO SEÇÃO B

TÉRMINO SEÇÃO B

**Figura 2:** Harmonia (acorde de Dó# menor) e letra (“...lá se vai mais um dia...”) sugerindo melancolia e, de forma dialógica, esperança em *Clube da Esquina n°2* de Lô Borges, Milton Nascimento e Márcio Borges (c.37-39, início e término da *Seção B*; songbook de BORGES e LIMA, 2013, p.71).

Na entrevista, BORGES (2018) revela suas referências poéticas, da *Nouvelle Vague*<sup>9</sup> de François Truffaut, no filme *Jules et Jim*, passando pelo surrealismo de Luis Buñuel<sup>10</sup>, até o modernismo de Stéphane Mallarmé<sup>11</sup>. O autor também fala sobre a relação entre poesia e música na sua obra.

Mas como eu não queria entregar nada muito bonitinho, nada também tão simples assim, [...] eu fazia cortes abruptos ali no assunto pra um outro, elisões, eu ia citar como *Equatorial*<sup>12</sup> como letra enigmática. Enigmática porque eu cortei um monte de verso que tinha no meio do caminho e deixei ela, assim, sincopada poeticamente, né?! Porque eu sabia e confiava que esses lapsos de narrativa, muitos propositais como eu *tava* falando, eles poderiam ser compensados. Porque eu sabia que eu não *tava* fazendo um poema. Eu *tava* fazendo uma letra de música. Aquilo era pra ser cantado com notas [...], com evoluções tonais, com harmonia, com arranjo, que tudo faria suprir, na sensibilidade de quem estivesse ouvindo, aquelas palavras que eu tinha elidido, que eu tinha eliminado de propósito. [...] Se reparar sob esse aspecto você vai ver que muitas letras minhas agem dessa forma. Elas fogem de um assunto pro outro sub-repticiamente. Por que? Porque eu conto com o todo, né?! Eu sei que tem alguém cantando aquilo. Sei que tem alguém tocando junto. E o efeito da palavra ele entra num conjunto muito mais amplo, e que amplia, inclusive, o próprio sentido da poesia (BORGES, 2018).

<sup>9</sup> A *Nouvelle Vague* (*Nova Onda*) foi um movimento artístico do cinema francês caracterizado pela inventividade, criatividade, inovação técnica e contestação política. No entanto, a expressão foi lançada por Françoise Giroud, em 1958, na revista *L'Express*, ao fazer referência aos novos e talentosos cineastas franceses como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Claude Chabrol, Jacques Rivette e Eric Rohmer.

<sup>10</sup> Luis Buñuel Portolés foi um diretor e roteirista de cinema espanhol, naturalizado mexicano. Trabalhou com Salvador Dalí, de quem sofreu fortes influências surrealistas.

<sup>11</sup> Stéphane Mallarmé foi um poeta e crítico literário francês. Sua obra poética é ambiciosa e difícil. Mallarmé promoveu renovação da poesia na segunda metade do século XIX. Sua influência pode ser notada em poetas contemporâneos como Yves Bonnefoy.

<sup>12</sup> A canção *Equatorial* foi a primeira parceria entre Lô Borges e Beto Guedes, com letra de Márcio Borges.

Para concluir a análise, torna-se premente a conexão das características musicais desta canção ao terceiro conceito de dialogismo elaborado por Bakhtin, que considera sociosemiótica a consciência do sujeito, ou seja, formada por discursos sociais que dialogam com construções internas históricas e particulares, resultante do embate e das inter-relações desses dois tipos de vozes. Esse mesmo sujeito pode produzir um enunciado como reação emocional às concordâncias e dissonâncias de seus mundos interno e externo. HEVNER (1936), por sua vez, associou elementos musicais e emoções em 67 adjetivos que podem descrever uma música e constatou em sua pesquisa – atualizada posteriormente por SCHUBERT (2003)<sup>13</sup> – que composições escritas em modo maior tendem a ser consideradas mais alegres e esperançosas do que composições feitas em modo menor. Isso acontece em *Clube da Esquina n°2*. A tonalidade maior, associada ao arranjo quase minimalista de Wagner Tiso, que também tocou piano na gravação, transmitem a calma e a beleza necessárias ao enfrentamento dos gases lacrimogênicos dos versos de Márcio Borges. A harmonia e a melodia cíclicas da *seção A* transmitem ideia de movimento, criam ambientação favorável ao discurso de juventude da primeira estrofe e proporcionam a *Clube da Esquina n°2* ares de canção estradeira, com paisagens poéticas que funcionam como trilha sonora de um *road movie*.<sup>14</sup> A seção rítmica cadenciada conduzida pela linha melódica do baixo de Paulinho Carvalho provoca sensação de relaxamento, e a leveza das cordas que entram nas transições, no refrão, na *seção A'''* e no final da *Coda*, constroem cenário de graciosidade e esperança. Tais elementos combinados colocam em primeiro plano a narrativa da juventude e amenizam o teor político e a carga dramática da segunda estrofe. Nessa canção, os discursos poético e musical dialogam em relações consonantes e dissonantes. Contudo, a narrativa poético-musical aqui observada acaba por enaltecer o sentimento de esperança e liberdade, não sem antes nos oferecer boas doses de melancolia.

## 5 – Considerações finais

---

<sup>13</sup> A lista de Hevner é referência quando tenta-se identificar as respostas emocionais à música. Farnsworth revisou-a nas décadas de 50 e 60. Schubert (2003) a atualizou por meio de pesquisa com 133 músicos e uma lista com 91 adjetivos que descreviam as emoções sobre uma música. Também foram utilizados os 67 adjetivos do círculo original de Hevner e de Farnsworth, além dos adjetivos do modelo de Russell (1980) e do dicionário de afeto de Whissell (1989). A lista final apresenta 46 adjetivos agrupados em nove grupos de emoção.

<sup>14</sup> *Road Movie* – ou *Filme de Estrada* – descreve um gênero cinematográfico cuja história se desenvolve durante uma viagem.

A análise do discurso poético-musical em *Clube da Esquina* n°2 – fundamentada na reflexão sobre os conceitos de exclusão de FOUCAULT (2012) e dialogismo de Bakhtin, este clarificado pelos estudos de FIORIN (2010) – aponta alguns caminhos e questionamentos importantes para a compreensão crítica da *performance* musical.

Em primeiro lugar, devemos considerar a historicidade de toda forma de criação e expressão artística. Portanto, em conformidade com o pensamento de KUEHN (2012), o *hic et nunc*, em bom português – o aqui e agora – da prática musical é fundamentalmente social e, conseqüentemente, dialogizado, seja nas relações entre parceiros de composição, entre artista e público ou entre indivíduos e instituições. Tais interações, e os enunciados produzidos por meio destas, podem ser consonantes ou dissonantes, apaziguadores ou disruptivos, monológicos ou dialógicos. Logo, nossa consciência pode ser considerada sociossemiótica, fruto do embate entre nossa percepção individual de mundo e discursos sociais. Nesse contexto, toda *performance* é política, dialógica e histórica.

Vivemos em um país – e porque não dizer mundo – polarizado e desigual, no qual diversas forças sociais, econômicas e políticas lutam pela hegemonia de suas narrativas e pontos de vista, negam em grande medida a transparência e publicização das informações e manipulam os espaços públicos de debate e mediação de ideias. FOUCAULT (2012) evidencia que a vontade de verdade anseia o desejo, o poder e a exclusão de todo e qualquer discurso que se contraponha à ordem vigente. Controla-se a origem do enunciado e as condições para comentários e repetições. Estipulam-se regras e limitações para restringir a poucos indivíduos o acesso à informação. Cada vez mais, torna-se imprescindível que o (a) *performer* tenha consciência acerca do discurso que expressa ao público, percepção arguta das inter-relações sociais e de poder que disputam os ambientes nos quais se realizam a apresentação musical, e seja aberto(a) à mudança.

Concluimos que a canção *Clube da Esquina* n°2 possui em seu discurso, implicitamente, as três formas de exclusão apresentadas por FOUCAULT (2012). A interdição – que socialmente estabelece limites, regras e rituais para o discurso – é confrontada na poesia pela utilização de metáforas como “*aço*” e “*gases lacrimogênicos*”. A oposição entre razão e loucura surge na

rejeição do discurso pela estereotipagem e desqualificação dos interlocutores que contrapõem o regime ditatorial, principalmente os jovens, os artistas e as minorias. Contraditoriamente, são justamente os "moços" que, na letra de "Clube 2", transformam-se em homens que não perdem a capacidade de sonhar e oferecem, dessa forma, contestação ao discurso repressor. Os sonhadores contrariam o estereótipo da loucura e "ficam, calmos, calmos, calmos". A oposição entre o verdadeiro e o falso sugerida por FOUCAULT (2012) também é evidente na letra da canção, principalmente no dialogismo entre o discurso da juventude, presente de forma marcante na "viagem de ventania" da primeira estrofe, e "os gases lacrimogênicos" do Estado destacados na segunda estrofe. Diferentes grupos sociais anseiam o poder e, mais do que isso, desejam a imposição de visões de mundo que precisam inexoravelmente do *status* de verdade absoluta. É justamente nesse ponto que a relação entre texto literário e música ganha importância como instrumento de resistência. Da mesma forma que melodia e harmonia assumem posições ambíguas e, em alguns casos, antagônicas, percebemos na letra, em consonância com o pensamento de Bakhtin, o diálogo entre a voz de autoridade, *ptolomaica*, centrípeta, e a voz particular de Márcio Borges, hibridizada, centrífuga e *galileana*. A consciência do poeta é forjada no embate e inter-relação dessas duas vozes. A expressão "os sonhos não envelhecem" transmite esperança e, *pari passu*, prepara o(a) ouvinte para a realidade na qual a calma é algo a se conquistar diante dos "gases lacrimogênicos". Musicalmente, as dissonâncias entre discurso político, arranjo e interpretação provocam no ouvinte sentimentos ambivalentes de tranquilidade, inquietação, alegria e melancolia.

Aparentemente, as características da *performance* em estúdio de Lô e Solange Borges – expressividade mais contida no canto, fidelidade à melodia, ritmo cadenciado e arranjo com poucos elementos, sugerindo leveza – podem ser observadas em boa parte dos (das) intérpretes que se aventuram em *Clube da Esquina n°2*. Obviamente, trata-se de hipótese que demanda nova investigação. Todavia, a presente análise demonstrou que a beleza da construção musical e os lapsos de narrativa tendem a amenizar os conflitos dialógicos da letra, bem como o caráter político do discurso, e despertam sentimentos de encantamento e nostalgia no público e nos (nas) *performers*. A consciência dos diálogos entre as vozes sociais pode levar a outras formas de interpretar a canção, talvez mais dramáticas e contundentes. Imagine Elis Regina cantando os gases lacrimogênicos da letra. Milton Nascimento, naturalmente, na versão registrada no álbum *Angelus*, empresta maior carga emocional à poesia, sobretudo nas

transições da *seção A* para a *seção B*, nas repetições em meio tom dos conflitos entre diferentes vozes que entoam "aço" e "calmos".

Por fim, sugerimos para estudo futuro, a partir das considerações aqui elaboradas, traçar um paralelo entre a canção brasileira atual e a produzida nas décadas de 1960 e 1970, utilizando novamente a metodologia de análise do discurso poético-musical. Propomos também a atualização deste artigo pela inclusão da análise comparativa das gravações em estúdio de *Clube da Esquina nº2* nas versões de Nana Caymmi, Lô Borges e Solange Borges, e Milton Nascimento. Esperamos, assim, contribuir para que intérpretes, musicistas, artistas e público percebam a *performance* como ação dialógica e política, flexível, mutável, histórica e indubitavelmente construída nas inter-relações com diferentes vozes sociais.

## Referências de texto

1. ADORNO, T. W. G. S. (2003) (*Obra Completa*) **Digitale Bibliothek**. v.97, CD-ROM. Berlim, Alemanha: Directmedia Publishing, 2003.
2. BENJAMIN, W. (1980) **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Tradução de José L. Grünewald. In: *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermans. Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.3-28.
3. FIORIN, J. L. (2010) **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2008, 144p.
4. FOUCAULT, M. (2012) **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France em 2 de dezembro de 1970**. 22. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
5. HEVNER, K. L. (1935) **The affective character of the major and minor modes in music**. In: *American Journal of Psychology*, 47, 1935, p.18-103.
6. KUEHN, F. M. C. (2012) **Interpretação - reprodução musical - teoria da performance**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, 2012, p. 7-20.
7. ORWEL, G. (2009) **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 416p.
8. SCHUBERT, E. (2003) **Update of the Hevner adjective checklist**. *Perceptual and Motor Skills*, 96, 2003, p.1117-1122.

## Referência de partitura

1. BORGES, L.; LIMA, B. (orgs.) (2013) **Song book Lô Borges**. 1. ed. Belo Horizonte, Neutra, 2013.

## Referência de áudio

1. **Gravação de Clube da Esquina nº2 no álbum A Via Láctea, de Lô Borges (1979)** Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qvDKUKP25qk>> Acesso em 27 de novembro de 2018.

## Referência de entrevista

1. BORGES, M. **Entrevista presencial semiestruturada realizada para o 4º Congresso de Música Nas Nuvens**. Belo Horizonte, 8 de outubro, 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IZkuLJuHFng>>

Notas sobre os autores

**Rodrigo Borges** é doutorando em *Performance Musical* pela Escola de Música da UFMG. É mestre e especialista em Ciência da Informação, também pela UFMG. Possui graduação em Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Como cantor, compositor e instrumentista realizou gravações e *performances* ao lado de Milton Nascimento, Lenine, Mart'nália, Daniel Jobim, Lô Borges, Toninho Horta, Beto Guedes, Tavinho Moura, Flávio Venturini, 14 BIS, Wagner Tiso, Samuel Rosa, Otto, Filó Machado, Tadeu Franco, Paulinho Pedra Azul, Luiz Carlos Sá, Tavito, Maurício Tizumba, Márcio Borges, Fernando Brant, Telo Borges, Marilton Borges, Célio Balona, Murilo Antunes, Wilson Lopes, Beto Lopes, Lincoln Cheib, Jorge Continentino, Alberto Continentino, Marina Machado e Jason Lindner (David Bowie - Blackstar). Gravou dois CD's - com participações especiais de Lenine, Lô Borges, Mart'nália, Otto e Toninho Horta - e um DVD - com participações de Milton Nascimento, Lô Borges, Daniel Jobim e Roger Deff. No mercado da comunicação, foi Diretor Artístico da Rede Oi FM de Rádio, coordenador de produção da Rádio Inconfidência, coordenador de programação da rádio UFMG Educativa, programador musical e produtor executivo da Rádio Guarani FM e programador musical e produtor executivo da Rádio Geraes FM. Atualmente, é coordenador do Curso de Música Popular e Gestão de Carreira do Centro Universitário UniBH.

**Mônica Pedrosa de Pádua** é graduada em Canto pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986). Mestre em Canto pela Manhattan School Of Music (1989). Doutora em Letras / Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG (2009). É professora associada da Escola de Música da UFMG e foi Diretora da Instituição na gestão 2014-2018. Atua nas linhas de pesquisa *Performance Musical* e Sonologia do programa de Pós-graduação em Música. É coordenadora do Grupo de Pesquisa Resgate da Canção Brasileira inscrito no diretório de pesquisa do CNPq em 2003. Desenvolve os seguintes projetos de pesquisa: *A canção brasileira de câmara* - localização de partituras, catalogação, análise, divulgação, edições de partituras,

registro sonoro; *Estudos da Canção de Câmara Brasileira para Canto e Violão* – análise, *performance*, transcrição, registro sonoro, dicção em português; *Sonologia* – estudo da voz como material acústico em sua vinculação com as produções e atividades musicais, estudos sobre o Português brasileiro cantado. Elaborou, juntamente com pesquisadores brasileiros da área de Canto, a Tabela Fonética do Português Brasileiro Cantado. Em sua pesquisa de Doutorado estudou as inter-relações entre música e poesia nas canções de câmara de Lorenzo Fernandes, quando desenvolveu teorias sobre imagética musical com base na semiologia da música. Participou da comissão encarregada de elaborar proposta do Plano de Cultura da UFMG, atendendo a convocação do Edital Mais Cultura nas Universidades, do Minc e MEC. Foi coordenadora do Projeto Plano de Cultura da UFMG e integrante do comitê executivo do Fórum UFMG de Cultura. Atua regularmente como cantora em música de câmara e concertos com orquestra como o Requiem de Brahms, o Requiem de Mozart e a Missa Brevis de Beethoven.

## **O improviso de Elis Regina e Wilson Simonal em *Rosa Morena* de Dorival Caymmi no vídeo de 1971**

*Elis Regina and Wilson Simonal's improvisation in  
"Rosa Morena" by Dorival Caymmi in the 1971 video*

### **Glaw Nader**

Universidade Federal de Minas Gerais  
Bolsista da CAPES  
[glaw.nader@gmail.com](mailto:glaw.nader@gmail.com)

### **Mauro Rodrigues**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[maurorodr@gmail.com](mailto:maurorodr@gmail.com)

**Resumo:** Estudo sobre a performance de Elis Regina e Wilson Simonal em *Rosa Morena* de Dorival Caymmi, durante sua apresentação no programa *Elis Especial* da TV Globo em 1971. Após uma contextualização sobre o improviso vocal no jazz, abordamos como seus elementos foram incorporados à música popular brasileira. Constatou-se que, no canto de Elis Regina e Wilson Simonal, há utilização de palavras e trechos da própria letra da música como elementos temáticos do improviso vocal, propiciando o desenvolvimento de uma linguagem original de improvisação vocal jazzística brasileira, conforme se notará pela análise da transcrição do improviso de Elis e Simonal. Essa performance, precedida pela gravação de Elis Regina de *Rosa Morena* em 1966, compõem os primeiros registros desse estilo de improvisação no Brasil.

**Palavras-chave:** improvisação vocal na MPB; práticas de performance do canto; virtuosismo vocal na música popular brasileira; sambajazz em Elis Regina e Wilson Simonal.

**Abstract:** A study on the performance of Elis Regina and Wilson Simonal in *Rosa Morena* by Dorival Caymmi during its presentation on TV Globo's program *Elis Especial* in 1971. After a contextualization about vocal improvisation in jazz, we discuss how its elements were incorporated into Brazilian popular music. It was verified that in the singing of Elis Regina and Wilson Simonal, there is use of words and excerpts from the very lyrics of the music as thematic elements of the vocal improvisation, providing the development of an original language of Brazilian jazz vocal improvisation, as will be noticed by the analysis of the transcription of the improvisation of Elis and Simonal. This performance, and Regina's previous recording of *Rosa Morena* in 1966, comprise the first recorded examples of this style of improvisation in Brazil.

**Keywords:** vocal improvisation in MPB; vocal performance practices; vocal virtuosity in Brazilian popular music; sambajazz in Elis Regina and Wilson Simonal.

## **1 – Introdução**

O objetivo desse trabalho é analisar a canção *Rosa Morena* de Dorival Caymmi na interpretação de Elis REGINA e Wilson SIMONAL (1971) para compreender elementos do *sambajazz*, uma vez

que esta performance dos dois cantores, até onde pudemos averiguar, representa uma das primeiras documentadas da improvisação vocal na Música Popular Brasileira, utilizando não a silabação típica do *scat singing*, mas a própria letra da canção como estrutura do improviso.

Para tratar do assunto improvisação vocal brasileira, é necessário remontarmos ao seu antecedente, a improvisação vocal no jazz americano, o *scat singing*, e as relações entre a música instrumental e a cantada. Improvisação no jazz, significa basicamente, a criação do solista sobre uma estrutura anterior, geralmente uma melodia acompanhada de uma progressão harmônica, que pode desenvolver-se de diversas maneiras, a partir de processos diferentes, com intenções distintas, variações estas que dependem do solista. Chris Smith a define como:

... procedimentos musicais que dependem da seleção, sequenciamento e justaposição de elementos musicais, cuja seleção é feita no momento [da performance] pelos músicos. Ela não necessariamente significa a composição espontânea de material completamente novo, processo este mais referido no jazz como 'improvisação livre'. Material preexistente pode incluir sequencias de acordes, ideias motivicas/melódicas preferidas, citações, convenções comuns de acompanhamento ou arranjo (introduções, finalizações ou padrões de acompanhamento familiares, etc.), em adição a material novo. Mas a seleção específica e suas combinações são improvisadas no momento, e são respostas à situação específica da performance. (SMITH, 1998, p.286)

Segundo MONSON (1996), além dos processos através dos quais a improvisação se dá, outro aspecto importante a ser analisado é a intenção, ou seja, aquilo que o improvisador quis passar com a performance, comumente chamado em inglês de "*to say something*" (Saying Something, 1996). Já nesse âmbito a seleção é dada por meio das interações (entre músicos, entre músicos e plateia, etc.), do contexto cultural, da época e do ambiente da performance.

No cenário brasileiro entretanto, o jazz tornou-se influência em estilos, como o Samba, e a Bossa Nova, resultando estilos como o *sambajazz*, e que se revelou na música criada e reproduzida na época, trazendo consigo elementos de um e outro, e somando à música brasileira componentes como a improvisação, as big bands, formas diferentes, arranjos "jazzísticos" de samba e vice-versa.

Para o contexto do jazz na música brasileira e a sua influência sobre a mesma, essencial foi a existência do Beco das Garrafas, local no Rio de Janeiro onde, nas numerosas boates nas décadas de 1950 e 1960, os músicos influenciados pelo jazz americano se punham a performar e

improvisar, vorazmente. Esses músicos no entanto, não reconheciam a importância da música cantada e apelidavam, pejorativamente, os cantores que se dedicavam somente à canção de “canários”. Contudo, a existência de músicos que também eram cantores e vice-versa, ou com exímia habilidade de improvisar vocalmente, tais como: Dolores Duran, Leny Andrade, Elis Regina, Johnny Alf, Wilson Simonal, Jorge Ben, entre outros, modificou a dinâmica da música por lá performada, dando início às formações com cantores e trios ou cantores e quartetos.

Partindo-se então desse ponto da improvisação vocal, podemos destacar os aspectos mais relevantes e entender sua importância.

A riqueza da utilização da letra e/ou da fala como principal condutora da improvisação vocal não está somente na métrica, no padrão ou fraseado rítmico, ou conteúdo poético e literário em si, mas também e muitas vezes, principalmente, na sonoridade dessas palavras e do modo de dizê-las. (SILVA, 2017)

Ademais, as inúmeras possibilidades de construir-se a improvisação vocal, num universo amplo como a língua portuguesa e utilizando-se dos elementos à mercê no estilo jazzístico e brasileiro, torna-a ainda mais abrangente e cheia de possibilidades, como um prisma de possíveis sons e variações, na performance.

Em um momento de forte influência norte-americana, dada pelo contexto histórico pós-Segunda Guerra e Política da Boa Vizinhança, com o jazz se fazendo onipresente nas rádios brasileiras, foi que a relação (música brasileira-jazz) se formou. A obra e performance que aqui analisaremos (repleta de improvisação vocal, primariamente bastante semelhante à norte-americana mas posteriormente distinguindo-se e tornando-se mais original) é um excelente exemplo do trabalho vocal dos artistas que tomaremos como referência: Elis Regina e Wilson Simonal.

Influenciados pela música e improviso americanos, porém também trazendo consigo elementos artísticos e estilísticos extremamente brasileiros, Elis e Simonal, em sua performance rica e cheia de ginga, (conforme pode-se observar a partir da fonte primária desse artigo que é a performance da música *Rosa Morena* de Dorival Caymmi no vídeo de 1971), compõem um excelente exemplo da improvisação vocal brasileira.

## 2 – Elis Regina e Wilson Simonal

Elis nasceu em 1945 e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1964, em pleno ano de implementação da Ditadura Militar. Mudou-se exatamente para tentar carreira, já que na época, o Rio era a capital da indústria fonográfica do país. Teve uma trajetória extremamente diversificada, tendo passado pelo rádio, boates, etc.

Com o momento político complexo ocorrendo, desenvolveu-se o movimento da Canção Engajada, no qual Elis teve participação. No entanto, no plano da Música Popular intensificava-se o movimento Bossa Nova, crescia a Indústria Musical e surgiam movimentos como a Tropicália. Esse cenário de mudanças radicais em diversos âmbitos, foi o que propiciou eventos como o Festival da MPB e o sucesso de Elis. Fatos extremamente conectados, uma vez que ela despontou no I Festival da MPB e a sua performance em *Arrastão* – Edu Lobo/Vinícius de Moraes tornou-se um marco para a história da música brasileira.

Entre 1964 e 1967, Elis Regina apresentou ao lado de Jair Rodrigues o programa *O Fino da Bossa*. Produzido e exibido pela TV Record, dirigido por Walter Silva, o programa teve tanto sucesso que gerou a gravação de três LPs ao vivo: *Dois na Bossa*, *Dois na Bossa 2* e *Dois na Bossa 3*. O LP *Dois na Bossa* foi o primeiro disco brasileiro a vender um milhão de cópias.

Desde o início, Elis trazia em sua performance grande traço de dramaticidade e expressividade. Esse fato, ao mesmo tempo que a fez ser criticada pelos conhecedores da estética bossanovista, conquistou o público. Elis alcançou uma fama meteórica e tornou-se um dos nomes mais importantes da música brasileira, marcada eternamente pela sua performance viva e bastante expressiva. Sua performance, entretanto, não permaneceu a mesma durante toda sua carreira. As fases da própria música brasileira, o desejo de Elis de corresponder às expectativas dos críticos, dos seus produtores e compositores, tiveram papel ímpar nessas mudanças. Por fim, Elis passou a tomar aulas com a teatróloga Miram Muniz e após três meses de dedicação e aulas, ela surge com uma performance extremamente expressiva, consciente e artística. O disco e

show *Falso Brilhante*, que ela lançou em 1976, ganhou o prêmio de melhor espetáculo musical pela APCA.

Wilson Simonal nasceu em 1938 e iniciou sua carreira como cantor de Bossa Nova, tendo passado pelo Beco das Garrafas e gravado os sucessos dos grandes nomes do estilo na época (Roberto Menescal, Silvio Cesar, Billy Blanco, etc.). Sua voz diferenciada e a versatilidade apresentada, foram suficientes para que seu disco *Simonal tem algo mais*, fizesse sucesso.

A vontade de implementar *swing* e movimento ao estilo, entretanto, fez com que Simonal passasse a buscar, juntamente com seus acompanhantes do Jongo Trio, novos arranjos e ideias para agregar às performances, chegando até mesmo a tocar Bossa com Big Band, um absurdo para os criadores bossanovistas. Essa busca por novas vertentes, ideias e roupagens para a Bossa Nova, foi onipresente no disco seguinte, o *S'imbora*.

A novidade chocante viria, contudo, na outra metade da década, com novas músicas, novas roupas, um novo Simonal. O marco para o início dessa nova fase foi a gravação do single *Mamãe Passou Açúcar em Mim* (Carlos Imperial/Eduardo Araújo), de maio de 1966. Essa fase, que leva muitas composições de Carlos Imperial, teve seu principal compositor escolhido de maneira consciente, pois durante a mesma popularizava-se o movimento da Jovem Guarda, tendo Carlos Imperial como principal responsável pelo sucesso da mesma. A música, levava influências de diversos estilos, era sincopada e cheia de swing, foi também o rompimento de Simonal com estilo da Bossa Nova, mudando por completo, sua direção.

Devido ao grande sucesso da música, o cantor foi contratado pela TV Record para comandar um programa, o *Show em Si...monal*. O show conseguia unir, sendo um perfeito meio-termo entre os dois estilos, os adeptos da Bossa Nova e do *iê-iê-iê*, chegando a ser considerado algo entre o Jovem Guarda e o Fino da Bossa. Foi se vendo além dessas disputas entre estilos e livre do domínio das estéticas, que com a música *Carango*, de 1966, passa a dar forma a seu próprio estilo, sendo acompanhado pelo trio Som Três, que contava agora com César Camargo Mariano no piano, o que influenciou muito no seu novo estilo, que se tornaria depois a Pilantragem.

Simonal foi um sucesso, tornou-se figura popular através de seu carisma, instituiu um novo estilo apesar do predomínio da Bossa Nova e da Jovem Guarda e foi o primeiro negro a ter um programa na TV, apesar é claro, da opinião desfavorável dos críticos. No entanto, a sua postura fora da politização do momento (por diversas vezes indiferente ao regime militar, chegando até mesmo a ser considerado favorável ao mesmo), juntamente com boatos e rumores que não se sabe muito bem onde começaram, de que ele seria um “dedo-duro” do DOPS, o tornaram bastante impopular. Nenhum músico tocava com ele a partir de então, para não “se queimar” com os demais artistas.

Tendo seu auge em 1966-69 e declínio em 1972, o legado histórico-musical de um dos maiores nomes que já passaram pela música brasileira foi quase que deixado de lado. Chegou a cantar ainda em locais quase que anônimos e não venceu a impopularidade. Adoeceu em meados de 1990, falecendo em 25 de junho de 2000, à margem. Em seu funeral, de todos os músicos que fizeram parte de sua história, ou foram seus amigos, apenas Jair Rodrigues compareceu.

### 3 – Transcrição e análise de *Rosa Morena*

A seguir, apresento trechos da transcrição da performance da Elis Regina e Wilson Simonal na música *Rosa Morena*, em duas claves.

Uma das características bastante marcantes deste improviso, é o jogo de imitação que ocorre em forma de conversa, entre Elis e Simonal. Ora o trecho é repetido por ambos, com a mesma notação, como no exemplo abaixo (Figura 1), ora com notação diferente e/ou movimento contrário (Figura 2).

ELIS

SIMONAL

22 AN - DAR DE MO - CA PRO - SA

MO - RE - NA RO - SA

27 RO - SA

Chords: DMIN<sup>7</sup> G<sup>7</sup> DMIN<sup>7</sup> G<sup>7</sup> DMIN<sup>7</sup> G<sup>7</sup> CDIM<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

**Figura 1** - Imitação entre as vozes de Wilson Simonal e Elis Regina em trecho de *Rosa Morena* (REGINA e SIMONAL, 1971).

**Figura 2** - Repetição em movimento contrário com notação diferente entre as vozes de Elis e Simonal em trecho de *Rosa Morena* (REGINA e SIMONAL, 1971).

Essa conversa (pergunta/resposta) em forma de imitação, ocorre em toda a parte A da música. Na parte B, ambos cantam em uníssono, até a frase “*Que o pessoal está cansado de esperar*” onde voltam a jogar com a imitação.

**Figura 3** – Frase em uníssono na parte B da canção. Trecho de *Rosa Morena* (REGINA e SIMONAL, 1971).

Repetindo a parte A, Elis e Simonal retomam a conversa, “chamando” pela *Rosa*, (figura 4) flexibilizando a letra, confluindo numa ideia de cânone (figura 5).

**Figura 4** - Pergunta e resposta entre as vozes. Trecho de *Rosa Morena* (REGINA e SIMONAL, 1971).

**Figura 5** - Ideia de cânone, iniciando-se pela voz de Elis. Trecho de *Rosa Morena* (REGINA e SIMONAL, 1971).

Cantam a parte B da canção, novamente em uníssono, e então Simonal segue repetindo “*Que o pessoal tá cansado de*” alternando a acentuação rítmica, enquanto Elis prossegue cantando “*Que o pessoal tá cansado de esperar, morena Rosa*” flexibilizando a letra de forma que a repetição da frase fica fluida.

ELIS

MU - SIC

MO-RE-NA RO - SA QUE'O PES-SO-AL TA CAN - SA DO DE'ES - PE - RA MO-RE - NA RO-

SIMONAL

138 QUE'O PES - SO - AL PES - SO - AL ES - TA CAN - SA - DO DE..

Figura 6 – Conversa – repetição, alteração da acentuação rítmica e flexibilização da letra.

ELIS

MU - SIC

- SA MO - RE-NA RO - SA MO - RE-NA'ES-TA CAN-SA - DO DE'ES - PE - RAR MO-

SIMONAL

142 O PES - SO - AL ES - TA CAN - SA DO DE O PES - SO - AL

Figura 7 – Conversa – flexibilização da letra em trecho de *Rosa Morena* (REGINA e SIMONAL, 1971).

Elis canta ora “*morena Rosa*”, ora “*moreninha Rosa*” alterando o ritmo e consequentemente, a acentuação da frase, enquanto Simonal prossegue repetindo “*Que o pessoal tá cansado de esperar*”. Ambos criando uma nova atmosfera para a música, evitando monotonia e previsibilidade.

ELIS

MU - SIC

RE - NA RO - SA MO - RE NA RO - SA MO - RE - NI - NHA RO-SA MO - RE - NI - NHA RO-SA MO-

SIMONAL

146 ES - TA CAN - SA DO DE'ES - PE - RAR A RO -

Figura 8 - Alteração do ritmo e acentuação da frase em trecho de *Rosa Morena* (REGINA e SIMONAL, 1971).

Ambos passam a utilizar notas novas no improviso: Elis, cantando Sol bemol sobre o acorde de C6, causando a sensação de 4ª. aumentada e Simonal, cantando Si bemol sobre o mesmo acorde, sendo sua 7ª. menor, que passa a 9ª. menor (b9) no compasso seguinte sobre o acorde de A7. Essas duas notas, assim como a 3ª. menor que aparece adiante no improviso, são notas características da escala Penta menor blues.

**Figura 9** - Notas 4ª. Aumentada (b5) passando a 7ª menor e 7ª. Menor passando a 9ª. Menor (b9); notas da escala penta menor blues. Trecho de *Rosa Morena* (REGINA e SIMONAL, 1971).

Elis segue utilizando o mesmo trecho da letra (substituindo “morena” por “moreninha”), usando ritmicamente a célula do samba (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), oscilando entre as notas Do e Sol, com uma sonoridade que remete ao ostinato do agogô.

**Figura 10** - Ostinato do agogô e flexibilização da letra em trecho de *Rosa Morena* (REGINA e SIMONAL, 1971).

A seguir, Elis utiliza uma base de 6 notas sobre uma divisão quaternária, que desloca o acento da frase pra uma vez no tempo, outra vez no contratempo. Simonal prossegue com o *vamp* em “*peçoal tá cansado*” numa célula rítmica que remete ao ostinato característico do tamborim.

**Figura 11** - Uso de 6 notas sobre a divisão quaternária; ostinato do tamborim. Trecho de *Rosa Morena* (REGINA e SIMONAL, 1971).

Elis faz uso de um recurso bastante comum ao blues e jazz que consiste em utilizar 3ª menor na melodia sobre a 3ª Maior do acorde, conforme figura 12. Simonal segue utilizando o ostinato rítmico do tamborim.

**Figura 12** - 3as. menores na melodia, sobre as 3as maiores na harmonia; ostinato do tamborim. Trecho de *Rosa Morena* (REGINA e SIMONAL, 1971).

Por fim, Elis e Simonal convergem no final do improviso para um *vamp* em *fade out*, valendo-se da harmonia cíclica, utilizando agora vogais e não mais trechos da letra. Elis segue cantando algo que remete à linha do contrabaixo, ainda com 7as. menores e 4as. aumentadas (ou b5), enquanto Simonal canta o padrão rítmico que remete ao *riff* da guitarra (figura 13).

The image shows a musical score for the final section of the song 'Rosa Morena'. It consists of two staves: the top staff is for the Bass (Baixo) and the bottom staff is for the Guitar (Guitarra). The key signature is G major, and the time signature is 19/4. The bass line is highlighted with a red box, and the guitar line is highlighted with a green box. The lyrics 'SA-DO DE'ES - PE-RAR' are written below the guitar line. The chords above the staves are G<sup>7</sup>, C<sup>6</sup>, A<sup>7</sup>, D<sup>MIN</sup><sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, and C<sup>6</sup>.

Figura 13 - Transcrição do trecho final de *Rosa Morena*, (REGINA e SIMONAL, 1971).

## 4 – Considerações finais

Após analisarmos o improviso de Elis Regina e Wilson Simonal em *Rosa Morena*, podemos perceber que apesar de utilizar-se de recursos do improviso norte americano, como por exemplo, a conversa (pergunta/resposta), imitação, escala pentatônica, escala penta menor blues, ostinato rítmico, *vamp* (repetir vezes seguidas uma mesma ideia ou frase), o improviso de ambos possui originalidade, pois rompe com a estética e a estrutura do *scat singing*, por não utilizar-se de silabação, mas sim de trechos da letra como temática do improviso.

O improviso já se destaca pelo ritmo, o samba. Neste caso especificamente, utilizam-se as variações de semicolcheias e células rítmicas características do samba, como o “garfo” (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), e estas figuras ligadas em síncopa à outras figuras idênticas. No jazz, utilizam-se tercinas.

Outro ponto chave é a estrutura ritmo/melodia. A melodia e o ritmo de *Rosa Morena* na performance de Elis e Simonal, sofre alterações durante boa parte da canção. Essa é uma característica do jazz e da música improvisada: o tema principal é modificado a cada vez que é interpretado por um novo artista, de forma que este imprime suas próprias ideias à melodia. Em alguns casos, tais modificações tornam-se parte da melodia do tema a partir de então.

Sob o ponto de vista harmônico, o improviso é construído sob uma harmonia cíclica, que se repete enquanto os cantores performam suas frases. As ideias rítmicas são repetidas

constantemente, formando pequenos ciclos. Num mesmo trecho, Wilson Simonal faz uma frase que se repete, servindo de base ao improviso de Elis Regina e, em certo ponto, o intervalo entre essas frases passa a ser regular.

É a originalidade do improviso em questão que o torna tão significativo no estudo da improvisação vocal brasileira. A performance de ambos, assim como a gravação de Elis da mesma canção, *Rosa Morena*, em 1966, constituem os primeiros registros deste estilo de improvisação vocal no Brasil, expondo o leque multifacetado de estruturas e possibilidades que o processo através do qual o improviso vocal chegou ao cenário da música brasileira proporcionou, tão bem representados nesta performance, num composto técnico singular.

## Referências de Texto

1. FERREIRA, Gustavo Alves Alonso (2007). **Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma história tropical**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História UFF. Niterói.
2. MONSON, Ingrid (1996). **Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction**. Chicago & London: The University of Chicago Press.
3. NESTROVSKI, Lúvia Scarinci (2013). **Sambop: O scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958-1965)**. Dissertação de Mestrado em Música. Centro de Letras e Artes UniRio.
4. PRADO, Bruna Queiroz (2016). XXIII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP. **Nas entrelinhas da performance: o papel das cantoras de MPB na produção de reflexão crítica sobre a ditadura militar**. Campinas.
5. SILVA, Ilessi Souza da (2017). **Estilos de improvisação vocal no Brasil: estudo de caso**. Trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Música. Instituto Villa-Lobos e Centro de Artes. UniRio.
6. SMITH, Chris (1998). **A Sense of the Possible: Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance**. In.: **In the Course of Performance – Studies in the World of Musical Improvisation**. Bruno Nettl e Melinda Russell (Org.). Chicago/ Londres, The University of Chicago Press.

## Páginas da web

- 1.\_\_\_\_\_. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <[dicionariompb.com.br](http://dicionariompb.com.br)> Acesso em 13 de outubro de 2018.
- 2.\_\_\_\_\_. Performance de Elis Regina e Wilson Simonal no programa da TV Globo **“Elis Especial”**. **ELIS REGINA E WILSON SIMONAL - Rosa Morena (TV Globo, 1971)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RnqkbMmulco>>. Postado por pugman77. Em 09 de maio de 2009. Acesso em: 15 de agosto de 2018. (vídeo de 5 minutos e 9 segundos)
- 3.\_\_\_\_\_. Sobre **Rosa Morena**, em sua primeira gravação, **por Dorival Caymmi**: VAINSENER, Semira Adler. *Dorival Caymmi*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 15 de outubro de 2018.

## Referências de transcrições

- 1.\_\_\_\_\_. **Rosa Morena**. Transcrição de Glaw Nader a partir do vídeo **ELIS REGINA E WILSON SIMONAL - Rosa Morena** (TV Globo, 1971). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RnqkbMmulco>>. Postado por pugman77. Em 09 de maio de 2009. Acesso em: 15 de agosto de 2018. Edição da transcritora, 2018. (Partitura)

### Notas sobre os autores

**Glaw Nader** é Bacharel em Música Popular e Mestranda em Performance Musical pela UFMG. É cantora, compositora, instrumentista e arranjadora no grupo Aurora Boreal Jazz Band, tendo sido acompanhada pelos renomados Toninho Horta, Tulio Mourão e Marilton Borges. É pianista e tecladista na banda base do festival SESI MÚSICA (Minas Gerais) e no Festival da Canção Francesa – ALIANÇA FRANCESA em Belo Horizonte, desde 2016. É também tecladista e cantora no projeto Luz de Tieta, que se dedica ao repertório de Caetano Veloso.

**Mauro Rodrigues** é Professor Adjunto da Escola de Música da UFMG, graduado pela Escola de Música da UFMG, mestrado em musicologia pelo Conservatório Brasileiro de Música (RJ) e doutorado em Artes Cênicas pela UFMG. Tem lançados os seguintes trabalhos autorais: *Lua* - Edição Brasileira (2000), *Um Sopro de Brasil* (2004), *Suíte para os Orixás* (2006), Trilha do filme documentário *“O Homem Roxo”* (Carabina Filmes 2010), *Misturada Orquestra* (independente - 2011), Trilha do Filme documentário *“Presépio Pipiripau – o mundo de Raimundo Machado”* (Fazenda Filmes - 2013), trilha da exposição itinerante *“Canção Amiga – Clube da Esquina”* (2017), *Cru Cozido e Repartido* (2018).

## ***Foaie verde mar domnesc* para quinteto de cordas: uma adaptação da linguagem dos *lăutari***

***“Foaie verde mar domnesc” for string quintet:  
an adaptation of the musical language of the lăutari***

### **Luka Milanovic**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[misterluka@yahoo.com](mailto:misterluka@yahoo.com)

### **Mauro Chantal**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[maurochantal@gmail.com](mailto:maurochantal@gmail.com)

**Resumo:** Podemos dizer que música tradicional de um povo é o reflexo de seu espírito, e a música tradicional romena não é uma exceção para essa regra. Desde o começo do século XIX, os *lăutari*<sup>1</sup> assumiram o papel principal como transmissores, performers e agentes de evolução da música folclórica local. *Taraf*, um grupo de 3 ou mais *lăutari* é a formação principal na qual esta música é executada, apresentando uma sonoridade particular caracterizada pela riqueza ornamental de alto grau de dificuldade, micro-ritmos irregulares, instrumentos tradicionais (*tambal* e *cozba* p.ex.), e progressões harmônicas endêmicas daquela região, entre outros aspectos. O presente estudo propõe uma análise de elementos característicos desta tradição, exemplificada no registro em áudio da música *Foaie verde mar domnesc*, interpretada pelo Ansambl Stefan Bucur, bem como a adaptação destes elementos para a confecção de um arranjo a ser interpretado por um grupo de instrumentos de cordas, a saber, um quinteto de cordas orquestrais (2 violinos, 1 viola, 1 cello e 1 contrabaixo). O enfoque deste trabalho se apoia em uma transcrição musical que busca a sonoridade original para o arranjo final, além da divulgação de parte da cultura dos *lăutari*.

**Palavras-chave:** Tradição interpretativa dos *lăutari*; *taraf*; Ansambl Stefan Bucur; transcrição para grupo de cordas.

**Abstract:** It can be said that the traditional music of a people is a reflex of its spirit, and Romanian traditional music cannot be seen as an exception. Since the beginning of the 19th century the *lăutari* have incarnated the role of transmitters, performers and agents of evolution of the local music. *Taraf*, a group of three or more *lăutari*, is the main formation in which this music is performed, generating a particular sonority, characterized by, among other aspects, rich ornamentation of a great degree of difficulty, irregular micro-rhythms, traditional instruments (*tambal* and *cozba* to mention a few), and harmonic progressions endemic to the region. The present study proposes an analysis of characteristic elements found in this tradition, exemplified in the sound recording of *Foaie verde mar domnesc* played by Ansambl Stefan Bucur, and the adaptation of these elements for use in an arrangement to be interpreted by a string chamber group - a traditional string quintet (2 violins, 1 viola, 1 cello and 1 double bass). The focus of this study is to search for a faithful representation of the original sonority of the recording in the final arrangement, as well as the revelation of part of the culture of the *lăutari*.

**Keywords:** Interpretative tradition of the *lăutari*; *taraf*; Ansambl Stefan Bucur; arrangement for string ensemble.

---

<sup>1</sup> *Lăutari* é o nome pelo qual são conhecidos os músicos ciganos profissionais na Romênia.

## 1 – Introdução

Para um ouvinte não acostumado, a *muzică lăutărească*<sup>2</sup> pode soar como uma mescla incomum de várias tradições musicais. Sua intensa ornamentação com a presença de melismas, ritmos irregulares, microafinação e um *swing* particular, nos remete às tradições musicais do oriente. Frases de quatro ou oito compassos, certos padrões harmônicos e o tratamento da tonalidade aproximam-na dos padrões da música ocidental europeia, enquanto as formas de canto, os textos poéticos em idioma romeno, instrumentos típicos como o *țambal*<sup>3</sup> e vários instrumentos expondo um determinado tema em uníssono a colocam firmemente no ecossistema cultural romeno. Para melhor entendermos essa pluralidade de influências presentes na música dos *lăutari* é necessário direcionar nosso olhar para a história, no sentido de percebermos em quais condições sócio-políticas evoluiu o povo cigano e sua música.

As características do idioma *romani*<sup>4</sup>, além de outras evidências, sugerem que os ciganos tiveram sua origem no noroeste da Índia. A partir da migração de várias tribos, há cerca de dez séculos, passaram pela Pérsia até o mar Mediterrâneo, onde se dividiram em duas correntes, uma continuando para o norte da África e a outra chegando aos Bálcãs por volta do século XIV (LLOYD, 1963, p.16). Os relatos mais antigos dos ciganos como músicos profissionais nos territórios das atuais Romênia e Bulgária datam de século XIV e na Hungria e ex-Iugoslávia datam do século XV; no século XVI sabe-se que esses músicos já entretinham os nobres otomanos em suas festividades.

No território da Romênia, os ciganos foram escravizados a partir do final do século XIV, sendo tratados como propriedade por nobres e também em organizações religiosas, como mosteiros. Relatos do século XIX apontam para uma distinção clara entre ciganos nômades, chamados *nomazi* que falavam o idioma *romani*, e aqueles que não se mudavam, chamados ciganos 'sedentários', do campo ou *vătrași*, que falavam romeno. Dentre esses últimos destacavam-se os *lăutari*, que possuíam status de elite entre outros ciganos, condição mantida até os dias atuais (BEISSINGER, 2001, p.29).

---

<sup>2</sup> Estilo de música própria para os *lăutari*.

<sup>3</sup> Nome de origem turca usado na Romênia para se referir ao *cimbalom* ou *dulcimer* com marretas.

<sup>4</sup> Nome usado para o povo cigano e seu idioma.

Ao justificar a origem das influências presentes na *muzică lăutărească*, Robert Garfias (1932) relata que *Voievods* e *Boiers*, príncipes e senhores de principados romenos que governavam sob a autoridade bizantina e, posteriormente, turca, implementavam em suas cortes os rituais e costumes desses impérios, incluindo a música. Em suas palavras, nos conta que:

[...] Muitos destes príncipes e senhores se orgulhavam de seu conhecimento das maneiras ocidentais e começaram a introduzir a música ocidental ou "Música Alemã" nas suas cortes. Os escravos ciganos músicos eram responsáveis pela apresentação das músicas de ambas tradições, da turca e posteriormente europeia. Com o poder dos *Voievods* e *Boiers* enfraquecendo e a posterior libertação dos ciganos da posição deles como escravos, os músicos migraram para entre os camponeses e começaram a adaptar a sua música de acordo com as danças do campo. (GARFIAS, 1981, p.98)<sup>5</sup>

No entanto, na obra *What is Romani Music? An emerging definition learned from social network analysis*, observamos que:

Os *Romani* não têm o 'idioma musical em comum' ou 'tesouro musical em comum'. Música tradicional dos *Romani* não existe, dado que é geralmente diferente em cada país e apresenta muitas características em comum com a música tradicional local. (RENARD e FELLMAN, 2011, p.387)<sup>6</sup>

A partir do exposto acima, podemos concluir que o estilo musical dos *lăutari* sofreu modificações a partir de seu contexto sociocultural, assim como pela demanda do meio ao qual estavam inseridos, e que este processo continua até os dias de hoje, quando notamos nos *taraf* contemporâneos o uso de instrumentos elétricos e sintetizadores, por exemplo.

Neste trabalho, os autores se ativeram no que hoje é conhecido como *muzică lăutărească veche*, considerada tradicional nas regiões do sul da Romênia, Craiova e Bucareste. Neste sentido, para a análise de elementos musicais característicos foi escolhido o registro em áudio "*Foaie verde mar domnesc*", do álbum "*Muzică lăutărească veche*", interpretada pelo grupo Ansambl Ștefan Bucur, um dos mais conceituados na região de Bucareste. No registro em questão, a execução foi realizada pelo violino solo, acompanhado por *țambal*, acordeão e o contrabaixo. O intuito é analisar os papéis de cada instrumento de acompanhamento separadamente, a partir da

---

<sup>5</sup> Tradução de Luka Milanovic.

<sup>6</sup> Idem.

transcrição do áudio, procurando a identificação de padrões rítmicos e melódicos. Uma vez encontrados, estes serão analisados e distribuídos entre os instrumentos de um quinteto de cordas para o acompanhamento no arranjo final. Para tal, os autores esperam manter características da sonoridade original do áudio uma gravação específica, de modo que o resultado final reproduza fidedignamente sua essência. Excertos arranjados a partir do áudio serão ofertados ao final do artigo, como exemplo da sonoridade alcançada como resultado desta pesquisa, e como referência e ponto de partida para trabalhos futuros de adaptação da linguagem dos *lăutari* para formações usuais da tradição erudita.

## **2 – Foaie Verde Mar Domnesc**

Após a Segunda guerra mundial, a Romênia esteve sob um governo socialista, liderado por Nicolae Ceausescu (1918 – 1989) entre os anos de 1965 a 1989. Esse período foi caracterizado pelo forte esforço do governo em ditar e monitorar a música para casamentos e dança, impondo aos *lăutari* tocar somente as formas musicais "nativas", na tentativa de eliminar todas as influências não consideradas "puras e tradicionalmente" romenas (BEISSINGER, 2005, p.41). *Foaie Verde Mar Domnesc* nasceu neste período, refletindo, portanto, as formas impostas pelo regime, ao mesmo tempo não deixando de ser uma das músicas mais populares do gênero *Muzică lăutărească veche*, contando, até os dias de hoje, com dezenas de diferentes gravações de estúdio e interpretações ao vivo. O registro mais antigo encontrado para a confecção deste artigo é de Fărămiță Lambru (1927 – 1974), executado na televisão nacional romena (TVR) em 1970.

Ao observarmos as versões disponíveis de *Foaie Verde Mar Domnesc*, podemos perceber que a melodia pode ser cantada tanto por uma voz masculina quanto por uma voz feminina, ou interpretada apenas por instrumentos, com predominância para o violino e acordeão, ou, mais recentemente, no teclado eletrônico. Tanto a parte cantada quanto as partes instrumentais (que aparecem como a introdução e interlúdio entre as estrofes), são frequentemente bastante variadas, expondo o virtuosismo e habilidade de improviso do performer, sendo ele cantor ou instrumentista.

A versão do Ansambl Ștefan Bucur foi escolhida como referência para o presente estudo por apresentar as seguintes características:

- Refletir fielmente os canones tradicionais de um *taraf*, tais como a formação e a sonoridade típica;
- Ser somente instrumental, o que permite sua transcrição para execução por um grupo de cordas;
- Por apresentar dentro do mesmo registro duas conformações de acompanhamento, aqui adiante denominadas *hora*<sup>7</sup> e *sîrba*<sup>8</sup> (sendo a segunda conformação duas vezes mais rápida que a primeira), o que oferece ao ouvinte duas configurações musicais inseridas numa mesma obra;
- Pela clareza do registro gravado, que permitiu sua transcrição sem maiores problemas.

Após uma introdução de dois compassos, a obra apresenta duas partes, estruturadas respectivamente nas tonalidades de Lá menor e Dó maior, que se repetem e intercalam várias vezes, cada uma apresentando um período de duas frases de oito compassos com base harmônica idêntica. Desta maneira, a progressão dos acordes na parte A se apresenta no esquema a seguir:

Lá menor | Ré menor 6 | Mi maior 7 | Mi maior 7 - Lá menor |

Lá menor | Ré menor 6 - Si maior 7b5 | Mi maior 7 | Mi maior 7 - Lá menor

Já a parte B apresenta a seguinte estrutura harmônica:

Dó maior | Fá menor - Fá# diminuto | Sol maior 7 | Sol maior 7b5 - Dó maior |

Dó maior | Fá menor - Fá# diminuto | Sol maior 7 | Dó maior - Sol maior 7

Ao analisarmos as estruturas supracitadas, notamos uma maior predominância da parte A, que aparece oito vezes, sobre a parte B, que aparece apenas três vezes.

---

<sup>7</sup> *Hora*, dança tradicional romena, aparece em tempos desde lentos até muito rápidos, normalmente firme em 2/4, porém com a estrutura interna em quíntulas em 12/16 (GARFIAS, 1981, p.6).

<sup>8</sup> *Sîrba*, dança romena tipicamente em 6/8 e tempos rápidos e muito rápidos, em aspectos estruturais parecida com a *hora*, geralmente com subdivisão rítmica interna: q e q e (RECHBERGER, 2018, p.50).

No áudio gravado, o andamento metronômico inicial utilizado foi de 80 para uma semínima pontuada, acelerando até 100 ao longo da faixa.

### **3 – Características dos instrumentos representados e seus respectivos papéis**

A seguir, discorreremos sobre características significativas dos instrumentos utilizados para a gravação de *Foaie Verde Mar Domnesc*, a saber: contrabaixo, țambal, acordeão e violino. Ao listarmos tais características, objetivamos despertar no leitor a percepção resultante da união desses instrumentos no âmbito da música dos *lăutari*.

#### **3.1 – O contrabaixo**

Segundo SLATFORD (1980), o contrabaixo é o maior e mais grave instrumento de cordas. Faz parte da família de violinos. De tamanho até hoje não padronizado, durante a sua evolução a partir do século XVI, portava entre três e seis cordas, enquanto, desde o século XIX, na música orquestral ostenta às vezes três, mas comumente quatro ou cinco. Na música *lăutărească*, este instrumento é utilizado desde o final do século XIX (RENARD, 2012, p.7), tocado em *pizzicato* em andamentos mais rápidos e com arcadas em mais lentas.

No registro em áudio de *Foaie Verde Mar Domnesc*, o contrabaixo tem a típica função de marcar as partes fortes do compasso com a tônica ou dominante da função harmônica (a terça aparece também, embora raramente), ou desempenhar papel parecido ao *walking bass* presente no jazz, ocupando partes fortes e fracas com movimentos lineares, normalmente ascendentes, assim como com *arpeggios*.

Na Figura 1, a seguir, apresentamos parte da escrita para contrabaixo na faixa *Foaie Verde Mar Domnesc*, interpretada pelo Ansambl Stefan Bucur:



**Figura 1:** Excerto da escrita para o contrabaixo presente na faixa *Foaie Verde Mar Domnesc*.

A presença do contrabaixo no áudio ocupa a totalidade de sua execução, reforçando a importância da função desse instrumento na estruturação desse arranjo.

### 3.2 – O *țambal*

Com um nome que varia de acordo com a região onde é encontrado, *țambal*, *cimbalom*, ou *dulcimer* com marretas é um instrumento de percussão usado na música folclórica de vários países da Europa Central, em especial na Hungria e Romênia. Estruturalmente, consiste de um corpo trapezoidal de madeira, com aproximadamente 125 cordas esticadas por cima dele, apresentando sua configuração de 3 a 5 cordas por nota (BRITANNICA, 2004). O corpo desse instrumento pode ser suspenso com faixas apoiadas nos ombros ou, no caso de *cimbalom* de concerto, apoiado em quatro pernas de madeira, ostentando um pedal que permite ao músico abafar as cordas ou deixa-las vibrar naturalmente. As cordas são sonorizadas com a batida das marretas de madeira de cerca de 25 cm de comprimento, que possuem o formato semelhante com o de uma colher. As pontas dessas marretas, sendo o lugar de contato com as cordas, podem ser revestidas em couro, algodão ou até mesmo dispostas com a madeira nua, oferecendo ao instrumentista um leque de timbres distintos, desde dos mais suaves até mais secos, parecidos com o da harpa ou banjo. O *țambal* de concerto possui uma extensão de cinco oitavas, que o possibilita de exercer o papel de acompanhamento completo e/ou de instrumento solo. Na música *lăutărească*, este instrumento surgiu na segunda metade do século XIX (RENARD, 2012, p.7), quando, após a abolição da escravidão, os *lăutari* migraram para vilarejos romenos. Na figura 2, a seguir, apresentamos um *țambal* de concerto:



Figura 2: *Țambal*, também conhecido como *cimbalom* ou *dulcimer*.

O *țambal* no registro inferior marca todas as partes do compasso, fortes e fracas. Na primeira metade da frase, com duração de quatro compassos, foram usados tons do acorde da harmonia vigente, enquanto na segunda metade é feito um *walking bass*, livremente dobrando a parte do contrabaixo. No registro superior, nos primeiros dois compassos, percebemos uma semicolcheia que antecipa o motivo que consiste de uma colcheia seguida por semicolcheia, criando o efeito de *swing*. Esse motivo ocupa partes fortes do compasso, e todas três notas possuem a mesma altura. Na segunda metade da frase, esse motivo deixa de ter a antecipação, assim pronunciando as batidas fortes do compasso de maneira mais enfática, como podemos observar na Figura 3, a seguir:



Figura 3: Excerto da transcrição da parte do *țambal* presente no áudio analisado durante do ritmo da *hora*.

Na parte da *sîrba*, onde o acompanhamento dobra e passa para uma conformação mais densa, no registro grave quase nada muda e o instrumento continua a dobrar livremente a linha do contrabaixo. No registro superior, no entanto, de cada grupo de três semicolcheias são tocadas a segunda e terceira, esta última acentuada. Na Figura 4, a seguir, apresentaremos o texto descrito acima:



**Figura 4:** Excerto da escrita para o *țambal* presente na faixa *Foaie Verde Mar Domnesc* na parte da *sîrba*.

### 3.3 – O acordeão

Segundo a definição da enciclopédia *Britannica* (2007), o acordeão é um instrumento portátil que consiste de duas partes confeccionadas em metal ou madeira, conectadas com um fole no meio. Essas duas partes portam mecanismos que contam com lâminas livres feitas de metal, que vibram ao ar proveniente do fole liberado ao apertar da tecla.

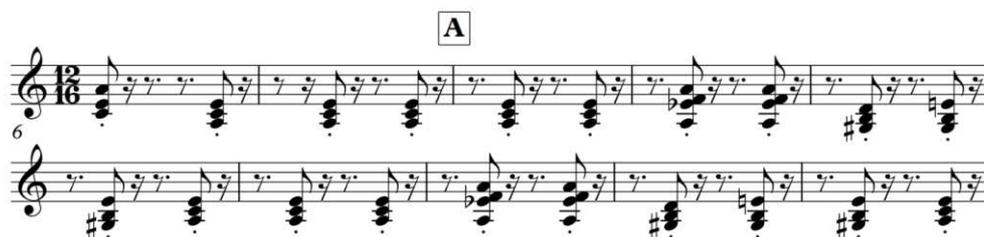
A parte tocada pela mão direita ostenta um teclado (similar ao do piano, ou com botões), usado principalmente para interpretar a parte melódica da música; a parte tocada com a mão esquerda, no entanto, possui teclado de botões enfileirados dos quais cada um faz soar um acorde desejado dentro de determinada tonalidade. Por meio de uma pressão nas teclas, o ar movimentado pela abertura ou fechamento do fole é liberado a fluir de maneira canalizada, fazendo vibrar as correspondentes lâminas de metal, produzindo sons.

Embora o conceito de criar som com lâminas livres seja bastante antigo (instrumento *Sheng*, original da China, 2.700 AC), o primeiro antecessor direto do acordeão, chamado *flutina*, foi construído na Áustria em 1829. Como o papel desse instrumento era o de acompanhamento para a voz em forma de acordes, ganhou o nome popular *acordion*. Este era um instrumento diatônico, que dependendo da direção de fluxo de ar (para dentro ou para fora do instrumento) produzia duas notas distintas acionando uma única tecla. O acordeão cromático, onde cada tecla da mão direita produzia a mesma nota independentemente da direção de ar ostentando o teclado parecido com o do piano, surgiu apenas em 1851 (IVKOV, 2016, p.19).

Na Romênia, o acordeão diatônico surgiu no começo do século XX. Porém, foi necessário aguardar seu modelo cromático para o instrumento ganhar a popularidade no âmbito da música tradicional. Na segunda metade do século passado, o acordeão passou a ocupar lugar de destaque em grupos folclóricos, juntamente com o violino (IVKOV, 2016, p.49).

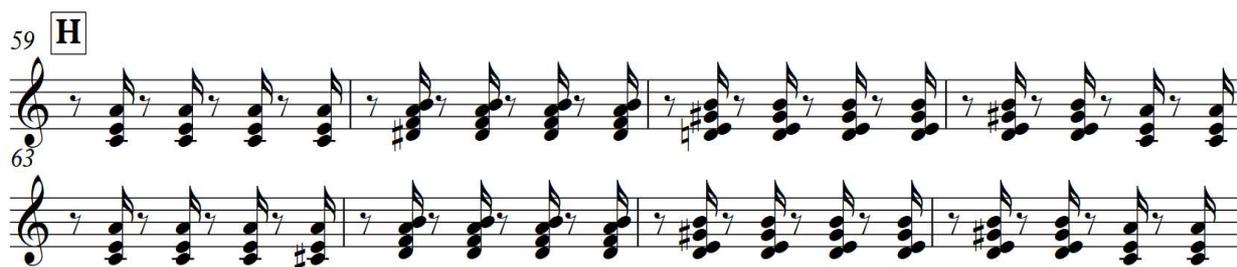
No áudio abordado neste artigo, acordeão possui o papel tanto de acompanhamento quanto de interpretação da melodia principal. Na primeira parte, durante da *hora*, com o acompanhamento menos denso, o acordeão aparece tocando acordes nas partes fracas do compasso (segundo e quarto grupo de colcheia pontuada). Durante a transcrição nos deparamos com grandes dificuldades para distinguir as notas exatas tocadas pelo acordeão, mas o registro e as harmonias podem ser considerados corretos.

Na Figura 5, a seguir, exemplificamos o acompanhamento do acordeão durante da *hora*:



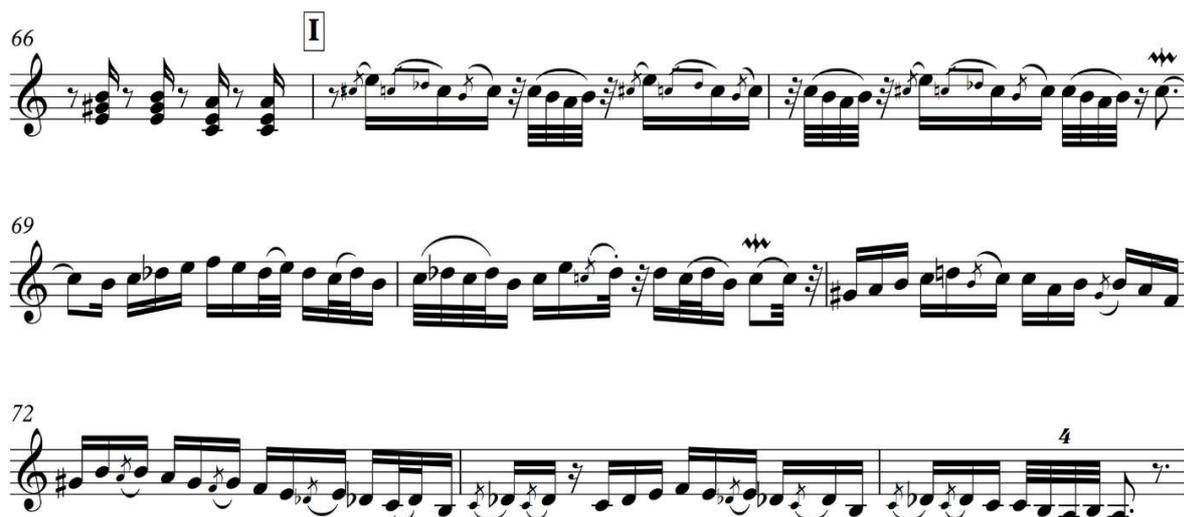
**Figura 5:** Excerto da escrita para o acordeão presente na faixa *Foaie Verde Mar Domnesc* na parte da *hora*.

Na parte da *sîrba*, o acordeão passa a enfatizar a última semicolcheia de cada grupo de colcheia pontuada, como podemos verificar na Figura 6, a seguir:



**Figura 6:** Excerto da escrita para o acordeão presente na faixa *Foaie Verde Mar Domnesc* na parte da *sîrba*.

Dezesseis compassos após a mudança de conformação para a *sîrba*, o acordeão passa a tocar a melodia principal por quatro períodos 'A'. Na Figura 7, a seguir, apresentaremos o recorte do primeiro período 'A', tocado pelo acordeão:



**Figura 7** - Excerto da escrita da parte melódica executada pelo acordeão na faixa *Foaie Verde Mar Domnesc*.

Ao analisarmos a faixa *Foaie Verde Mar Domnesc*, notamos que enquanto o acordeão se encarrega com a linha melódica principal, o violino passa a tocar o acompanhamento em acordes.

### 3.4 – O violino

O violino é mais agudo dos instrumentos de cordas tocadas com arco. Evoluiu a partir de antigos instrumentos como a renascentista *lira d'braccio* e a medieval *rebec*, ambas com origem no *rabāb* árabe. O violino apareceu no seu formato atual no século XVI. Despertando o olhar atento de compositores que exploraram ao máximo suas características como instrumento de virtuosismo, ou inserido em lendas do imaginário coletivo, esse instrumento obteve atenção fora do âmbito musical, na literatura e no cinema, por exemplo, e aguçou o interesse tanto da aristocracia quanto da plebe.

Na Romênia, o violino começou a ser utilizado em algum momento no século XIX. O primeiro grande compositor romeno que escreveu para o violino e se destacou como violinista erudito foi Enescu (1881-1948), que teve seu primeiro contato com esse instrumento ao ver um grupo de *lăutari* passando pela sua vila em sua infância (HIRSU, 1995, p.2). Na música *lăutărească*, o violino substituiu *fluier*<sup>9</sup> e *cimpoi*<sup>10</sup>, tornando-se o principal instrumento musical de todo *taraf* de sul da Romênia (GARFIAS, 1984, p.86).

Na faixa *Foaie verde mar domnesc*, o violino apresenta a melodia com certa liberdade de improvisação, com ornamentos em quase todas as notas, notadas como características do estilo. Os ornamentos são extremamente complexos e rápidos até para os padrões folclóricos, e o domínio deles não é algo facilmente atingível pelo músico externo ao contexto dos *lăutari*. No exemplo a seguir, ilustrado na Figura 8, o período de dezesseis compassos pode ser dividido em duas frases (notadas com marcações A e B de ensaio) de oito compassos cada uma, subdivididas em quatro grupos de dois compassos. Cada grupo destes, de dois compassos, com um mínimo de diferença, foi indexado com um número ao lado da letra "a". Portanto, o período analisado possui a seguinte estrutura: a1 a2 a1 a3 - a1 a2 a4 a3. Nos grupos de dois compassos cada, exemplificados na Figura 8, a seguir, utilizamos as cores vermelho, roxo e verde e para facilitar a visualização:

---

<sup>9</sup> *Fluier* é pequena flauta de madeira usada pelos músicos camponeses na Romênia.

<sup>10</sup> *Cimpoi* é gaita de fole típica presente na música tradicional Romena.

The image displays a musical score for violin, consisting of six staves of music. The time signature is 12/16. The score is divided into two main sections, A and B, each containing two staves. Section A (measures 1-10) and Section B (measures 11-17) are marked with red boxes. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is characterized by frequent use of four-measure ornaments (marked with '4') and two-measure ornaments (marked with '2'). Specific subphrases are highlighted with colored brackets and labeled: 'a1' (red), 'a2' (purple), 'a3' (blue), and 'a4' (green). Each subphrase typically spans two measures. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and articulation marks.

**Figura 8:** Um período de dezesseis compassos recortado da parte do violino, presente na faixa *Foaie Verde Mar Domnesc*, com a marcação de subfrases de dois compassos cada.

O objetivo deste trabalho é adaptar o conteúdo do áudio para a interpretação por um quinteto de cordas, e a parte melódica do violino não passou por nenhuma adaptação se comparada à transcrição original. Retratamos neste artigo apenas algumas características principais da forma e estrutura da obra, sem efetuar uma análise mais profunda ou elaborar uma comparação qualitativa de frases e propriedades dos ornamentos.

Esta transcrição foi realizada observando-se atentamente detalhes da condução melódica e rítmica. Assim, o leitor deverá entendê-la somente como um meio ilustrativo que o ajudará a aproximar seus ouvidos, formados na tradição da música musical ocidental, desse rico legado, sempre transmitido oralmente.

## 4 – A adaptação para o quinteto de cordas

A adaptação da música originalmente interpretada por um *taraf* é uma tarefa de dificuldade variável, dependendo do instrumento ou instrumentos escolhidos para tal. O contrabaixo, na transcrição, continua a exercer o papel que teve na formação original, sem necessidade de nenhuma intervenção para a escrita de sua linha.

A única intervenção que a parte do violino sofreu foi de continuar a exercer o papel principal e assumir a interpretação da frase melódica apresentada pelo acordeão no áudio, deixando sua parte original de acompanhamento neste trecho para a viola. Para alterar a sonoridade neste momento, sugerimos uso de surdina ou algum recurso eletroacústico (processador) caso o quinteto estiver amplificado.

No caso do *țambal* e do acordeão, o processo de adaptação demandou outros cuidados que serão relatados mais adiante. Ao final, a formação proposta abarcou dois violinos, uma viola, um violoncelo e um contrabaixo.

### 4.1 – Adaptação da parte do acordeão para a viola

Como citado anteriormente, o acompanhamento realizado pelo acordeão acontece em acordes. Pelo fato de a viola<sup>11</sup> na música tradicional romena (região da Transilvânia) tradicionalmente desempenhar o papel de acompanhamento em acordes, decidimos, entre os instrumentos disponíveis, confiar o papel do acordeão à viola de concerto. Ao tocar com arco mais próximo ao espelho, usando um pouco mais de força do que é comum, dependendo da curvatura do cavalete, o músico consegue tocar três cordas ao mesmo tempo. Caso a curvatura do cavalete for aguda demais, é possível que o resultado de três cordas soando juntas não seja satisfatório. Neste caso, recomendamos a construção de um cavalete mais plano, ou que a parte musical em questão seja tocada no violino nas três cordas mais graves.

---

<sup>11</sup> Trata-se de *kontra*, viola de três cordas com o cavalete plano, que permite ao músico tocar todas cordas ao mesmo tempo. As cordas são afinadas nas alturas das três cordas que violino e viola tem em comum: Sol, Lá e Ré (SHEEHAN, 2016, p. 98).

Pela natureza do instrumento e da posição da mão, também levando-se em consideração a postura relaxada de tocar dos *lăutari* (outra maneira seria insustentável, dado que, às vezes, esses músicos tocam em eventos que duram dias), o músico no acordeão executa os acordes na posição tipicamente cerrada. Tocando entre três e cinco notas, faz soar tríades ou acordes com sétima em inversões adequadas ao contexto harmônico precedente, normalmente sem omitir notas na sequência. A viola, devido ao seu tamanho, sua afinação em quintas e número máximo de cordas que podem soar concomitantemente, interpreta com mais facilidade os acordes na posição mais aberta, omitindo alguma ou algumas notas da sequência.

A adaptação do acordeão para a viola apresentou o desafio no sentido de preservar, na medida do possível, o formato mais fechado do acorde, assim como a escolha de omitir determinadas notas no arranjo final. Nas Figuras 9 e 10, a seguir, apresentaremos exemplos do acompanhamento adaptado para viola:

Figura 9: Excerto da parte transcrita do acordeão, adaptada para a viola, durante da *hora*.

Figura 10 - Excerto da parte transcrita do acordeão, adaptada para a viola durante da *sîrba*.

Sugerimos que os acordes sejam tocados alternando a direção do golpe, próximo do talão, saindo da corda, usando pouco arco, sem agressividade, porém energeticamente.

## 4.2 – Adaptação da parte do *țambal* para violino e violoncelo

O *țambal*, como um instrumento extremamente versátil, ágil e de grande extensão, no arranjo não poderia ser representado por meio de um instrumento somente. Escolhemos, portanto, o violoncelo e violino como representantes das regiões da extensão do *țambal*, respectivamente, inferior e superior.

Ao ouvirmos atenciosamente o som do *țambal*, podemos perceber que consiste de som do impacto da marreta nas cordas, e posterior reverberação. Ademais, o *țambal* usado no áudio, foi tocado com marretas forradas com algum material relativamente macio, tornando o *attacca* do instrumento mais suave. São essas características sonoras que devem ser desejadas na imitação do *țambal* pelos instrumentos utilizados em nosso arranjo.

O violoncelo, durante todo o arranjo, vai se encarregar de trazer as batidas regulares nas partes fortes e fracas dos compassos, valendo-se de um ataque que permite ouvir o começo definido da nota, marcando presença, porém com o mínimo de ruídos. Sugerimos que isso seja feito com o golpe do arco saindo da corda usando pouca crina, aliviando a pressão logo após o começo da nota, utilizando-se pouco arco. Embora as partes do violoncelo e contrabaixo sejam bastante parecidas, decidimos manter os dois dadas as diferentes sonoridades (golpes de arco no primeiro e *pizzicato* no segundo instrumento) e oitavas de atuação.

Na parte superior, o *țambal* executa figuras rítmicas mais complexas e difíceis de serem adaptadas para o instrumento de corda, no caso, o violino. Além disso, são diferentes figuras tocadas na primeira e na segunda parte da música. Durante a *hora*, o violino deve tocar *spiccato*, pouco acima da metade do arco, produzindo um som curto e suave, com arcadas sugeridas, como podemos visualizar na Figura 11, a seguir:



Figura 11: Adaptação da voz superior do *țambal* para o violino, durante da *hora*.

Dado que, no violino, interpretar somente as últimas duas de um grupo de três semicolcheias seria extremamente difícil (impossível nos tempos metronômicos do áudio), decidimos que o violino tocará todas as três notas mencionadas, como podemos perceber na Figura 12, a seguir:

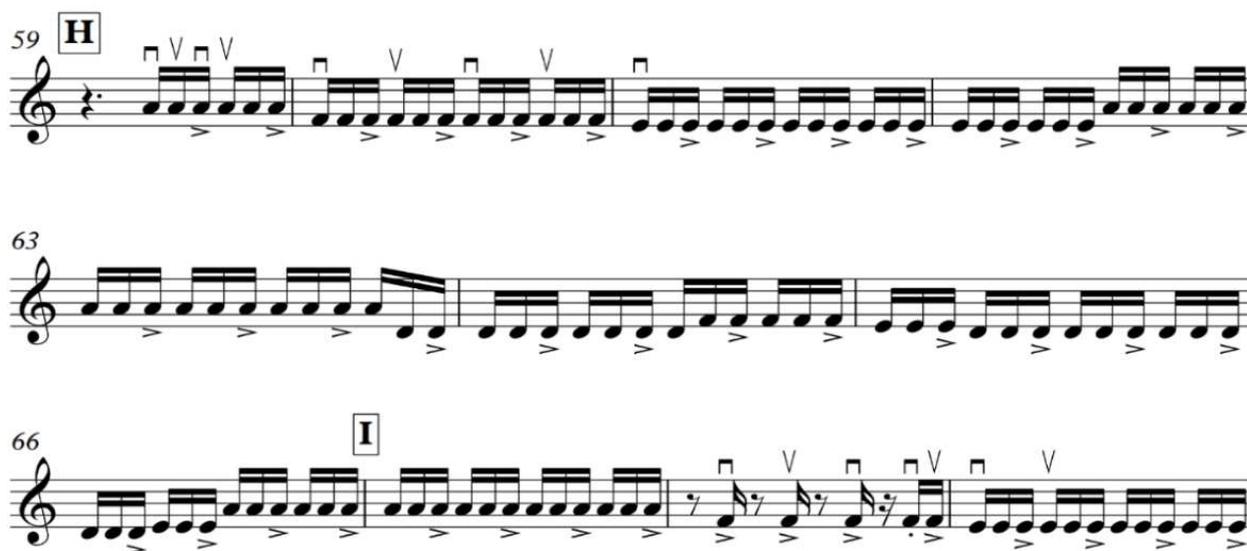


Figura 12: A parte da voz superior do *țambal* adaptada para o violino, durante a *sîrba*.

Sugerimos que a primeira nota de cada grupo de três, ilustrados no exemplo anterior, seja tocada o mais leve possível. Desta maneira, seria evitada certa monotonia e saturação da imagem sonora com um timbre que ocupa todas semicolcheias com notas repetidas.

## 5 – Resultado final

Ao final, para fins de comparação, apresentaremos nas Figuras 13 e 14 parte da transcrição original e do arranjo final. Digno de nota sobre essa escrita musical é que, por mais precisa que possa ser, não consegue transmitir o *swing* e efervescência que caracterizam a sonoridade do áudio transcrito.

The image displays two musical staves for comparison. The top staff, labeled 'Vln.', shows a complex melodic line with many slurs and ornaments. Below it, the 'Accord.' staff shows a series of chords. The 'Cimb.' staff is split into two parts, with a '2' below the bass line. The 'Db.' staff shows a bass line with a '2' below it. The bottom staff, labeled 'Vln. Sl.', shows a similar melodic line to the top staff but with fewer ornaments. Below it, the 'Vla.' staff shows chords with 'V' markings above them. The 'Vln.' staff below that shows a melodic line with 'V' markings above it. The 'Vc.' staff is split into two parts, with a '2' below the bass line. The 'Db.' staff shows a bass line with a '2' below it.

**Figura 13:** Comparação dos excertos da transcrição do áudio e do arranjo na parte da *hora*.

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is labeled 'Vln.' and 'Db.' and the bottom staff is labeled 'Vln. Sl.' and 'Db.'. Both staves show a sequence of notes with various ornaments and trills. The top staff includes a box labeled 'H' and the bottom staff includes a box labeled 'H'. The notation includes various musical symbols such as trills, ornaments, and dynamic markings.

**Figura 14:** Comparação dos excertos da transcrição do áudio e do arranjo na parte da *sîrba*.

Salientamos que sem um bom conhecimento auditivo do áudio e a ideia clara de resultado sonoro desejado, a tentativa de domínio de estilo que caracteriza a obra em questão pode ser desapontadora.

## 6 – Conclusão

Distante dos ouvidos brasileiros, a *muzică lăutărească* pode soar incomum a partir dos elementos que a caracterizam, tais como uma ornamentação excessiva, a microafinação e irregularidade nos ritmos, dentre outras. Acrescido a essas características, o uso de

instrumentos típicos como o *țambal*, por exemplo, proporciona um ambiente sonoro quase inédito em nossa terra, seja em salas de concertos ou em manifestações populares.

Apesar de terem cruzado a Europa e chegado até mesmo à África, os ciganos nunca representaram uma população significativa no Brasil, o que, justifica uma estranheza inicial de nosso povo em relação ao que hoje é reconhecido como música dos *lăutari*.

Ao abordarmos a criação de um arranjo para quinteto de cordas, formação com instrumentos de uso muito comum nas manifestações eruditas e populares no ocidente, a partir da faixa *lăutărească* intitulada *Foaie verde mar domnesc*, interpretada pelo Ansambl Stefan Bucur, observamos características estruturais dos instrumentos envolvidos com o objetivo de mantermos um resultado fidedigno em relação à sonoridade original. Buscamos não somente aproximar a sonoridade cigana aos nossos ouvidos, mas também proporcionar o acesso da performance dessa música a partir de instrumentos de uso comum no Brasil. Desta maneira, entendemos o alcance que arranjos em música podem proporcionar, no sentido de serem facilitadores do entendimento musical de culturas diversas, e até mesmo opostas, em seus costumes tradicionais.

### Referências de texto:

1. BEISSINGER, Margaret H. **Constructing Identity among Professional Romani (Gypsy) Musicians in Romania**, [s.d] Slavic Review, Vol. 60, No. 1 (Spring, 2001), p. 24-49.
2. Encyclopaedia Britannica (2004) **Cimbalom MUSICAL INSTRUMENT**. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/cimbalom> Data de acesso 22/11/18.
3. Encyclopaedia Britannica (2007) **Accordion MUSICAL INSTRUMENT**. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/accordion> Data de acesso 24/11/18.
4. GARFIAS, Robert (1981) **Survivals of Turkish Characteristics in Romanian Muzica Lautareasca**. Yearbook for Traditional Music, Vol. 13, p. 97-107.
5. GARFIAS, Robert (1984) **Dance among the Urban Gypsies of Romania**. Yearbook for Traditional Music, Vol. 16, p. 84-96.
6. HIRSU, Vladimir Laurentiu (1995) **East Meets West in Enescu's Second Sonata for Piano and Violin, Op. 6**. LSU Historical Dissertations and Theses. 6105.

7. IVKOV, Vesna (2016) **Harmonika u narodnoj i školskoj praksi: Fenomenologija i pedagoški aspekti**. Univerzitet u Novom Sadu.

8. LLOYD, A. L. (1963) **The Music of Romanian Gypsies**. Proceedings of the Royal Musical Association, 90:1, p. 15-26.

9. RECHBERGER, Herman (2018) **Balkania: Rhythms in songs and dances from Albania, Bulgaria, The Republic of Macedonia, Romania and Serbia**. Fenica Gehrman Fy.

10. RENARD, Stan; FELLMAN, Philip Vos (2011) **What is Romani Music? An emerging definition learned from social network analysis**. Eighth International Conference on Complex Systems, At Quincy, MA, Volume: 202 p. 378-392.

11. RENARD, Stan (2012) **The Contribution of the Lautari to the Compositions of George Enescu: Quotation and Assimilation of the doina**. UMI 3520403, ProQuest LLC 2012.

12. SHEEHAN, Sean; NEVINS, Debbie (2016) **Romania (Cultures of the World)**. Cavendish Square Publishing, p. 98.

13. SLATFORD, Rodney (1980) **History of the Double Bass**. The New Grove Dictionary, Macmillan Publishers Limited, London. In <http://earlybass.com/articles-bibliographies/history-of-the-double-bass/> (Acesso em 13 de janeiro, 2019).

### Referências em áudio:

1. Ansambl Ștefan Bucur (2001) **Muzică lăutărească veche**. Intercont Music – IMCD 1182.

### Referências em vídeo:

1. Fărămiță Lambru (1970) **Foaie verde măr domnesc**. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=IvjT2\\_5rUjk](https://www.youtube.com/watch?v=IvjT2_5rUjk) Data de acesso 25/10/18.

Notas sobre os autores

**Luka Milanovic** é Bacharel em performance pela Faculdade de Música da Universidade de Artes de Belgrado, Sérvia, na classe de Jasna Maksimovic. Participou de várias masterclasses e teve aulas com professores tais como Igor Ozim, Gordan Trajkovic, Rachel Burton Pine e Vadim Gluzman. Paralelamente aos estudos eruditos, integrou diversos grupos de música folclórica com quais visitou mais de dez países, em festivais e apresentações profissionais. No Brasil, apresentou-se no Savassi Festival em 2014, ao lado de André Rocha, e em 2017 ao lado de Rafael Martini, posteriormente gravando os CDs “Passo” (2014), de André Rocha, e “Tierra sin Mal” (2018), de Sílvia Iriondo, no qual participou na faixa “El cauce y el Agua”, arranjada por Rafael Martini. Atuou em vários grupos de câmara no seu país natal e no Brasil. Com a Orquestra

Ouro Preto, gravou e excursionou nos anos de 2016 e 2017, com o CD "Música de cinema". Desde 2008 integra a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, com a qual se apresentou em dezenas de cidades brasileiras, também em Argentina e Uruguai, e gravou mais de dez álbuns de música erudita.

**Mauro Chantal** é Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, onde desenvolveu pesquisa sobre a vida e a obra de Arthur Ibêre 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. Com Lígia Ishitani, em 2005, gravou o CD *Un doux refuge*, com a íntegra das canções para canto e piano de Arthur Bosmans (1908 - 1991). Desenvolve atividades como baixo solista, tendo atuado em óperas como *Rigoletto*, *Le nozze di Figaro*, *La traviata*, *Il ballo dell'Ingrate*, *Pelléas et Mélisande*, *Macbeth*, *Roméo et Juliette* e *Il Guarany*, além de atuar como pianista acompanhador. Em outubro de 2018, integrou o elenco de *Pelléas et Mélisande* na produção do Theatro Municipal de São Paulo, sob regência de Alessandro Sangiorgi, em comemoração aos 100 anos de morte do compositor Claude Debussy.

# **O concerto *Ibira Guira Recê*, para saxofone alto e piano, de Edmundo Villani-Côrtes: aspectos históricos, musicais e possível aplicabilidade didática da obra**

*The concerto "Ibira Guira Recê" for alto saxophone and piano, by Edmundo Villani-Côrtes: historical and musical aspects and potential didactic applicability*

**Paulo Eduardo Souza de Almeida**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[dudualmeidasax@gmail.com](mailto:dudualmeidasax@gmail.com)

**Mauro Chantal**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[maurochantal@gmail.com](mailto:maurochantal@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo apresenta um breve estudo histórico-interpretativo sobre o concerto *Ibira Guira Recê* para saxofone alto, de Edmundo Villani-Côrtes (1930), em sua versão com acompanhamento de piano. Apresentamos uma análise de trechos e da aplicabilidade didática da obra, usando como método a verificação de recursos técnicos do saxofone e da proposta de sua aplicabilidade em contextos pedagógicos. Investigamos uma compreensão sobre a música popular brasileira inserida na música de concerto.

**Palavras-chave:** Edmundo Villani-Côrtes; música brasileira; concerto para saxofone *Ibira Guira Recê*; Dale Underwood.

**Abstract:** This article presents a brief historical-interpretative study about the concert *Ibira Guira Recê* for alto saxophone, by Edmundo Villani-Côrtes (1930), in its version with piano accompaniment. We present an analysis of excerpts and the didactic applicability of the work, using as a method the verification of technical resources of the saxophone and of its applicability proposal in pedagogical contexts. We investigate an understanding of Brazilian popular music in concert music.

**Keywords:** Edmundo Villani-Côrtes; brazilian music; concert for saxophone *Ibira Guira Recê*; Dale Underwood.

## **1 – Introdução**

No Brasil, poucos são os trabalhos acadêmicos que abordam concertos compostos para o saxofone. Embora haja pesquisas acadêmicas que tratam da prática interpretativa desse instrumento, poucas são voltadas para a música de concerto nacional, e ainda em menor número são os estudos acerca de concertos compostos nos séculos XX e XXI por autores brasileiros. Segundo ALMEIDA (2017, p.21), em seu trabalho de levantamento sobre pesquisas

acadêmicas relacionadas ao saxofone no Brasil, foram encontrados apenas três trabalhos envolvendo a música de concerto nacional para o saxofone: *O saxofone na música de câmara de Heitor Villa-Lobos* (SOARES, 2001), *O saxofone na música de Radamés Gnattali* (PINTO, 2005) e *A execução da Fantasia para saxofone soprano e orquestra de Heitor Villa-Lobos em sua tonalidade original, utilizando um instrumento Selmer Mark VI* (PINTO, 2010).

O objetivo deste artigo é trazer à luz aspectos estruturais e interpretativos do concerto *Ibira Guira Recê*, para saxofone alto em sua versão com acompanhamento de piano, de autoria de Edmundo Villani-Côrtes (1930), assim como apresentar estudos sobre sua criação, seu contexto histórico e sua possível aplicabilidade pedagógica.

Os autores deste capítulo contaram com o acesso ao compositor, que gentilmente cedeu cópia da partitura, além de informações que contribuíram sobremaneira para um melhor entendimento da obra em seus aspectos históricos e musicais. Para Villani-Côrtes, em entrevista concedida para a realização deste artigo, a partitura para piano e saxofone do concerto *Ibira Guira Recê* não se configura como uma redução para orquestra e “deve ser vista como uma partitura única, composta especialmente para o saxofone e o piano<sup>1</sup>”.

Ao final deste trabalho, os autores almejam colaborar para a divulgação de parte do repertório nacional composto para o saxofone, para a divulgação do nome do compositor Villani-Côrtes e para a valorização da música brasileira do século XXI.

## **2 – Contexto histórico da obra**

O concerto para saxofone alto e orquestra *Ibira Guira Recê* foi composto no ano de 2001 e dedicado ao saxofonista Dale Underwood<sup>2</sup> (1948). A obra teve sua estreia no ano seguinte, 2002, em Tatuí, São Paulo, no Teatro Procópio Ferreira, com a interpretação da Orquestra Sinfônica Paulista e do solista Dale Underwood, sob a regência do maestro Dario Sotelo (s.d.).

---

<sup>1</sup> Entrevista concedida no dia 27 de agosto de 2018.

<sup>2</sup> Professor de saxofone na *Frost School of Music, University of Miami* e professor de saxofone convidado de festivais de música no Brasil.

Em entrevista concedida para a realização deste trabalho, Douglas Braga (BRAGA, D., 1986) saxofonista brasileiro que já tocou o concerto supracitado, nos contou que o nome da peça tem origem na língua tupi-guarani: *Ibira Guira Recê* significa “No seio da floresta”. Ao observarmos a partitura do concerto, encontramos o título em inglês “*Under the Wood*”, um trocadilho feito pelo compositor relacionado ao sobrenome do saxofonista para quem a peça foi dedicada, Dale Underwood, cuja tradução literal significa “Sob a madeira”.

Villani-Côrtes foi professor de composição da atual Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP), antes Universidade Livre de Música Tom Jobim. Além deste cargo, foi sempre atuante no cenário composicional nacional, com uma grande produção de obras nos mais diferentes gêneros, como óperas, trilhas, peças para piano solo, formações de câmara como duos e trios, canções de câmara e formações orquestrais, dentre outras. Acreditamos que o concerto *Ibira Guira Recê* foi encomendada e, depois de finalizada, entregue como um presente para o saxofonista Dale. Em entrevista, BRAGA (2018) comentou que:

Muito provável [que a peça *Ibira Guira Recê* foi uma encomenda], porque o Villani é um compositor que até hoje produz muito. Quando eu fui falar desta transcrição para banda com ele por exemplo, em 2006, o Villani disse que queria muito fazer, mas iria pedir um aluno para fazer, porque ele tinha uma ópera para entregar semana que vem, depois uma trilha de filme [...] Normalmente esses compositores como tem muito trabalho, é difícil eles terem tempo livre para fazer alguma coisa que não seja uma encomenda [...] eu acho que tenha sido difícil ser outro contexto.

O contato entre Villani-Côrtes e Dale Underwood ocorreu por conta dos festivais de inverno que aconteciam em Tatuí, onde havia lá um polo de bandas sinfônicas e *big band's*. Desta maneira, Dale era constantemente convidado para lecionar aulas de saxofone e, com seus atributos técnicos e musicais, tornou-se conhecido no circuito São Paulo – Tatuí.

O concerto *Ibira Guira Recê* apresenta três diferentes versões: a versão original escrita para orquestra, uma versão escrita para saxofone e piano, que não pode ser definido como uma redução de orquestra, mas como uma versão para música de câmara, e, por último, uma versão para banda sinfônica. As duas primeiras versões citadas foram confeccionadas pelo compositor; a versão para banda foi feita por um aluno do compositor, Dimitri Bentok (s.d) e revisada pelo próprio Villani-Côrtes, após encomenda do saxofonista Douglas Braga.

Proveniente da música popular, Villani-Côrtes inseriu em sua obra muitos elementos deste gênero musical, como a articulação e cadências usadas no choro e o uso de figuras rítmicas marcantes da música popular brasileira, como a síncope. Segundo BRAGA (2018):

Ele é um cara que levou a música popular para dentro da orquestra e não como Villa-Lobos fez [...], o Villani deixa isso mais escancarado, às vezes ele dá uma roupagem mais sinfônica, mas algumas vezes não, nessa peça ele deixa bem evidenciado ritmos, melodias e encadeamentos harmônicos da música popular brasileira.

Embora nomeado como um “concerto”, a obra *Ibira Guira Recê* não apresenta as características de um concerto tradicional, usualmente dividido em três ou quatro movimentos contrastantes. O concerto de Villani-Côrtes é uma peça contínua que apresenta mudanças de caráter e andamento diferenciados em seu discurso, assemelhando-se mais a uma fantasia. Neste sentido, semelhanças entre essa obra e as peças *Fantasia*, de Renato Goulart (s.d.) para saxofone soprano e piano, e *Fantasia Sul América*, de Cláudio Santoro (1919 – 1989), composta para saxofone solo. Como características comuns nessas obras, observa-se que todas elas são peças contínuas (não possuem divisões em movimentos contrastantes), e contêm mudanças de andamentos e caracteres indicados, como *andantino*, *presto*, *con vigore*, *allegro moderato*, *cantante quasi a 2*, *più cantabile*, *lento cantabile*, além de possuírem seções curtas.

O concerto *Ibira Guira Recê* ainda não foi gravado oficialmente. Encontramos registros da obra, apenas em âmbito informal. Embora seja uma das poucas obras compostas no gênero no século XXI, o concerto ainda não é muito difundido e executado entre os saxofonistas brasileiros.

### **3 – Desafios técnicos e possível aplicabilidade pedagógica do concerto *Ibira Guira Recê***

Neste tópico, iremos abordar alguns desafios técnicos apresentados pelo concerto *Ibira Guira Recê* e avaliaremos sua possível aplicabilidade pedagógica. Assim, selecionamos três tópicos mais relevantes, a saber: a grande influência da música popular brasileira explícita ao decorrer do concerto como articulações, cadências e alusões à ritmos da música popular brasileira, principalmente ao choro; a cadência com seus desafios técnicos, incluindo a execução dos superagudos, notas além da tessitura cômoda do saxofone, presentes na peça.

Para sua aplicabilidade pedagógica, além de evidenciar trechos especificando seu estudo técnico, utilizamos como auxílio a seguinte bibliografia do instrumento: *Les Gammes Conjointes et en Intervalles* e *Le Détaché*, obras de Jean-Marie LONDEIX (1932), ambas respectivamente de 1962 e 1967, e *Saxophone Altissimo: High Note Development for the Contemporary Player* de Robert A. LUCKEY (s.d.), lançado em 1992. Contamos também com o subsídio de livros sobre música brasileira: *Feição Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, de Carlos SANDRONI (1958), publicado em 2001, e *Vocabulário do Choro: Estudos e Composições* de Mário SEVÈ, lançado em 1999.

### **3.1 – Articulação das síncopes e influência da música popular brasileira no concerto *Ibira Guira Recê***

Dentre os desafios técnicos presentes no concerto de Edmundo Villani-Côrtes, notamos que, para uma performance eficiente da obra, fazem-se necessários o estudo e o conhecimento sobre a síncope brasileira. Fica evidenciado que em diversos momentos da obra o compositor faz uso da síncope, articulação muito presente no choro e de grande influência na escrita música popular brasileira. Este tópico aponta para uma breve reflexão sobre alguns trechos da obra, com ênfase sobre a inflexão da música popular brasileira dentro da música de concerto.

Para contextualizar sobre os ritmos brasileiros e articulações, teremos como base o trabalho de pesquisadores de nossa música popular sobre a gênese e o uso da síncope, tão presente no concerto *Ibira Guira Recê*. SANDRONI (2012, p.21) afirma que “alguns musicólogos viram na síncope uma característica definidora não apenas do samba, mas da música brasileira em geral”. Ainda para esse autor, o estudo da síncope por teóricos da música erudita ocidental agrega o conhecimento destinado à performance. Em HONNEGER *apud*. SANDRONI (2012, p.22) “o verbete ‘Syncope’ do *Dictionnaire de la musique* [diz]: ‘Efeito de *ruptura* que se produz no discurso musical quando a *regularidade* da acentuação é *quebrada* pelo *deslocamento do acento rítmico esperado*’ (grifos meus)”. Expressa a afirmação que a síncope é o deslocamento de um ritmo que era esperado ou, para um ouvinte não familiarizado com este tipo de escrita, um acento em tempos deslocados. SANDRONI (2001, p.21-22) traz ainda mais duas referências para maior entendimento sobre a síncope:

Também o *Dizionario della musica* de Alberto Basso escreve em seu verbete “*Sincope*”: “Mudança de acentuação métrica normal...” Finalmente, o *Harvad Dictionary of Music* de Willy Apel define: Síncope é qualquer alteração deliberada do pulso ou métrica normal. Nosso sistema rítmico baseia-se no agrupamento de pulsações iguais em grupos de 2 ou 3, com um acento regular recorrente na primeira pulsação de cada grupo. Qualquer desvio em relação a este esquema é sentida como uma perturbação ou contradição entre o pulso subjacente [normal] e o ritmo real [anormal] [grifos meus]. (SANDRONI, 2012, p.21-22)

Todas estas referências auxiliam na definição de SANDRONI (2001, p.21-22) sobre a síncope supracitada, com a qual concorda também SÈVE (1999, p.11), que aponta: “Da mesma forma, na música brasileira, uma das suas figuras características – a *síncope* – [...] em sua interpretação, entre [semicolcheia + colcheia + semicolcheia] e [quíáltera de 3 colcheias]”. Esse autor, além de descrever sobre a síncope, refere-se brevemente sobre sua interpretação: a valorização da figura mais longa e articulação das figuras mais curtas, para que com isso alcance a fluência e proximidade da música popular brasileira.

Na obra *Ibira Guira Recê* destacamos alguns pontos já no início da obra em que o autor se valeu do uso da síncope, trazendo para a peça um caráter que remete à música popular brasileira. Na Figura 1, a seguir, ilustraremos o uso de síncope já nos primeiros compassos do concerto *Ibira Guira Recê*:

2  
Alto Saxophone  
to Alto Saxophone and Orchestra

to my friend Dale Underwood

# Ibira Guira Recê

“Under the Wood”

Edmundo Villani-Côrtes  
2001

Moderato  $\text{♩} = 80$

**Figura 1:** Fragmento do concerto *Ibira Guira Recê* de Edmundo Villani-Côrtes, com presença de células rítmicas contendo síncopes, c.1-21. Cópia de Edson Lopes.

Observamos logo no início da intervenção do saxofone (compassos 13, 14, 15, 17 e 18) o uso de síncopes. Podemos analisar que, na maioria delas, Villani-Côrtes inseriu uma ligadura na semicolcheia que se encontra no primeiro tempo ligada à próxima colcheia, destacando a última semicolcheia de cada tempo. Podemos interpretar essa escrita fazendo alusão ao ritmo do choro, no qual a acentuação do pandeiro sempre se encontra na primeira e na quarta semicolcheia de cada tempo. Tratando-se da interpretação musical, mesmo com as referências de síncope e sobre o corte no discurso melódico por esta representada, na música de concerto podemos sugerir o seguinte: expor as figuras oriundas da música popular, entretanto, preservar um discurso sem demasiadas interrupções no fluxo de ar do intérprete.

Na partitura para piano, logo ao início da peça, identificamos síncopes na escrita desse instrumento acompanhador. Supomos que essa escrita se refere a uma ideia percussiva, já que nela o compositor escreve a mesma nota com o fragmento se repetindo, e adiante a mesma divisão rítmica, havendo mudanças de alturas das notas que criam o início de um discurso melódico. Na Figura 2, a seguir, o fragmento percussivo indicado pela cor vermelha e o início do discurso melódico indicado pela cor verde:

The image shows a musical score for Alto Sax and Piano. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 80. The Alto Sax part is on a single staff. The Piano part is on two staves (treble and bass clef). Two red boxes highlight rhythmic patterns in the piano's right hand, and a green box highlights the beginning of a melodic phrase in the piano's right hand.

**Figura 2:** Fragmento concerto *Ibira Guira Recê* de Edmundo Villani-Côrtes (2001). Destacado em vermelho, a célula rítmica ao piano que pode sugerir algum instrumento de percussão. Em verde, o início do discurso melódico. c.1-7.

Citamos anteriormente, como ferramenta auxiliar para a manutenção das articulações, dois métodos de saxofone escritos por Jean-Marie Londeix, *Le Détaché* (1967) e *Les Gammes Conjointes et en Intervales* (1962). Neste último, embora não conste o exemplo com síncopes,

prova-se também a importância de seu estudo para maior controle sobre articulações. O autor propõe diferentes maneiras de articulação, ilustradas na Figura 3, a seguir:



**Figura 3:** Fragmento do método *Les Gammes Conjointes et en Intervalles* de Jean-Marie Londeix, evidenciando diferentes exemplos de estudos de articulação. (1962, p.3)

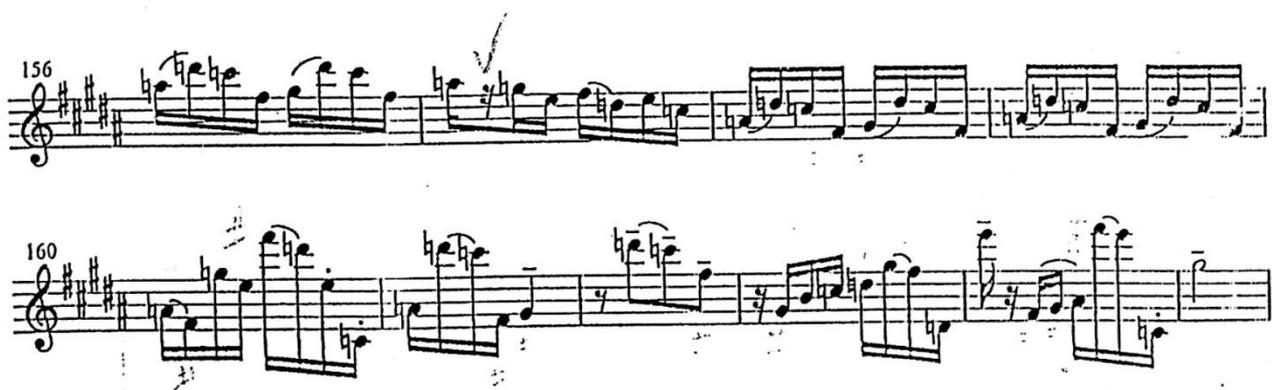
Em consonância com os estudos dos métodos supracitados, indicamos o estudo destes trechos da obra *Ibira Guira Recê*: compasso 10 ao 29, 93 ao 128 e 205 ao 213. Neles, identificamos articulações às quais o performer pode vivenciar estudos sobre articulações. Salientamos que para um comprometimento e fidelidade maiores com o texto musical, a escuta e vivência em ambientes da música popular são sugeridas, tais como rodas de choro, rodas e shows de samba e/ou qualquer manifestação cultural da música brasileira popular, podendo contribuir para uma melhor compreensão da obra. BRAGA (2018) em entrevista para a realização deste artigo, salientou que:

Tecnicamente falando, eu acho que a gente tem esse desafio de, assim como peça de concerto, o público dela vai ser o músico que se dedicou ao estudo clássico do instrumento, do saxofone clássico, e ele têm que conversar com a música popular pra conseguir tocar, e acho que só tem benefícios pra quem estuda a peça, uma vez que pra você entendê-la de fato, [com um] compromisso interpretativo sério, não simplesmente tocar a peça e sim estudá-la e ver o que ela têm a oferecer musicalmente é conhecer e ficar um pouco mais próximo do choro pra tocar ela. [...] além da música, tecnicamente é o grande benefício do concerto, ter uma obra que traz influência, que traz articulação da música popular brasileira pra sala de concerto.

Realçamos o comprometimento e minuciosidade para o estudo e performance da obra, não se esquecendo do rigor das informações textuais no âmbito de música de concerto.

### 3.2 – Cadência do concerto *Ibira Guira Recê*: grandes saltos intervalares

Ao avançarmos para a análise da cadência da obra, um dos desafios técnicos mais recorrentes neste trecho é o uso de grandes saltos intervalares escritos pelo compositor. Para o saxofone, se torna tecnicamente árduo a realização de tais saltos, devido à construção e estrutura do instrumento, pois, por ser um instrumento cônico, quanto maior o cone, maior a quantidade de ar necessária para a emissão de determinadas notas, o que exige do intérprete o conhecimento exato da pressão de ar de cada nota para a obtenção de uma sonoridade satisfatória. A título de ilustração, colocamos a seguir, na Figura 4, trecho da cadência escrita por Villani-Côrtes, com destaque para o uso de saltos presentes na partitura:



**Figura 4:** Fragmento de alguns saltos intervalares presentes na cadência do concerto *Ibira Guira Recê* de Edmundo Villani-Côrtes (2001), c.156-165.

Podemos observar na Figura 4 grandes saltos intervalares, difíceis tecnicamente para uma execução na velocidade sugerida pelo autor, que é de aproximadamente 100 bpm, expressa por meio de um *accelerando* proposital na cadência. Para o desenvolvimento de uma técnica necessária para esse trecho, sugerimos a utilização do método *Les Gammes Conjointes et en Intervalles*, de Jean-Marie Londeix (1962). Nele, Londeix utiliza um estudo sobre saltos, desde intervalos de segundas até intervalos de oitavas, que contribuirá para a melhoria da emissão dessas notas, na sua qualidade sonora e também na sua afinação. Na Figura 5, a seguir, apontaremos uma imagem do método citado acima para uma melhor compreensão:

The image shows a musical score for interval exercises. It is organized into four sections, each with a label on the left and a corresponding musical staff on the right. The labels are: 'QUINTES' (FIFTHS, QUINTEN), 'SIXTES' (SIXTHS, SEXTEN), 'SEPTIEMES' (SEVENTHS, SEPTIMEN), and 'OCTAVES' (OCTAVES, OKTAVEN). Each section contains a single staff of music with a treble clef, showing a sequence of notes connected by stems, representing interval jumps. The notes are written in a compact, rhythmic style, typical of technical exercises.

**Figura 5:** Fragmento do método *Les Gammes Conjointes et en Intervalles* de Jean-Marie Londeix (1962, p.4), evidenciando exercícios de saltos intervalares de quinta, sexta, sétima e oitava.

Londeix propõe a execução dessas séries de exercícios com diferentes tipos de articulação. Destacamos que o foco desses exercícios está na qualidade sonora e na emissão dos intervalos, e não na velocidade da execução. Pedagogicamente, a cadência da obra *Ibira Guira Recê* é um significativo exemplo para o estudo desses saltos intervalares em consonância com o estudo de articulação.

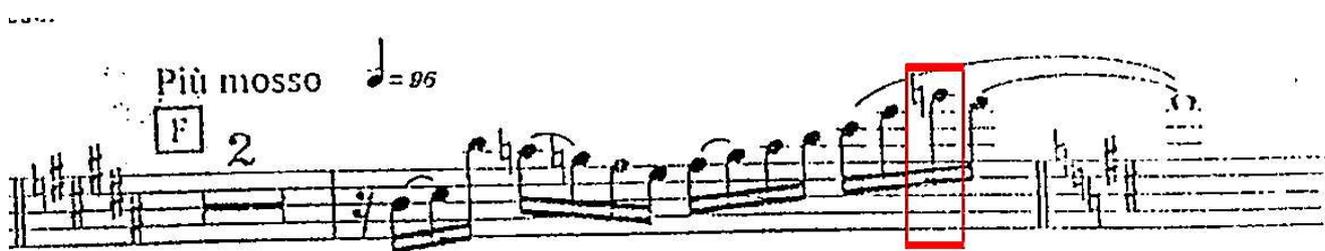
### 3.3 – Os primeiros superagudos

A extensão do saxofone alto abrange da nota Dó#2 até o Lá4 (som real). Como o saxofone é um instrumento transpositor, a notação grafada para o instrumento é do Sib2 até o Fá#4. Contudo, com a evolução técnica dos recursos utilizados pelos saxofonistas, passaram a ser exploradas notas acima da extensão confortável do saxofone, por meio da combinação de digitação e harmônicos. O saxofonista Sigurd Raschèr (1907 – 2001) foi um destes precursores do registro conhecido hoje como superagudos, com obras dedicadas a ele com o uso desta técnica, como o *Concertino da Camara*, de Jacques Ibert (1890 – 1962) e o *Concerto para saxofone e orquestra*, de Lars-Erik Larsson (1908 – 1986), entre outras peças, o que tornou a escrita dos superagudos usual desde meados do século XX.

No concerto de Villani-Côrtes, notamos a presença do uso de superagudos, acessíveis à técnica do saxofonista Dale Underwood. BRAGA (2018), em entrevista concedida para a realização deste artigo, nos contou que:

O Dale é um [saxofonista] que a especialidade dele são os superagudos, [ele] é impressionante [...]. A grande particularidade dele, diferencial digamos assim, além de ser um grande músico, não só nos superagudos, [...] hoje em dia creio que não mais, mas na época dele, poucas pessoas faziam. [...] há superagudos na obra por conta disso, com certeza foi isso.

Na Figuras 6, a seguir, ilustraremos o primeiro superagudo no concerto *Ibira Guira Recê*, a nota Sol<sup>6</sup>, em destaque na cor vermelha:



**Figura 6:** Fragmento do concerto *Ibira Guira Recê* de Edmundo Villani-Côrtes (2001), em destaque na cor vermelha a nota Sol<sup>6</sup>, primeiro superagudo do saxofone. c.63–65. Cópia de Edson Lopes.

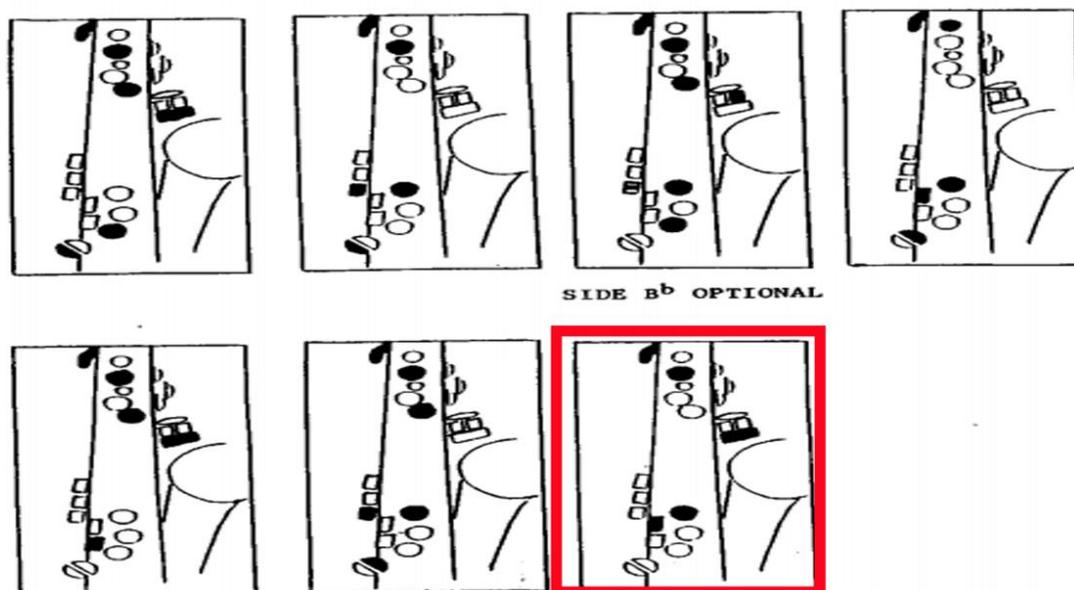
Como a produção de superagudos no saxofone é obtida a partir de combinações de digitações, há diversas possibilidades para a performance de tais notas. Com o intuito de facilitar o entendimento, antes de demonstrarmos possibilidades de digitações dos superagudos no saxofone, faz-se necessário exibir uma tabela com a nomenclatura de todas as chaves do saxofone. Utilizaremos como exemplo a tabela disponível na obra *Méthode de Saxophone Débutants*, de DELANGLE e BOIS (2004, p.7) com uma tradução sobreposta as informações nela contida. A seguir, na Figura 7, a tabela de nomenclatura das chaves do saxofone:



**Figura 7:** Tabela da nomenclatura das chaves do saxofone contida no método: *Méthode de Saxophone Débutants* de Claude Delangle e Christophe Bois (2004, p.7).

Adiante, na Figura 8, encontramos possibilidades de digitações extraídas do método *Saxophone Altissimo: High Note Development for the Contemporary Player* sobre superagudos de LUCKEY

(1992, p.33). Destacamos a digitação mais próxima da que será sugerida, que se justifica pela melhor sonoridade, afinação e facilidade no trecho supracitado:



**Figura 8:** Fragmento do método *Saxophone Altissimo: High Note Development for the Contemporary Player* de Robert A. Luckey (1992, p.33). Várias possibilidades para a digitação do Sol6. Em destaque na cor vermelha, a digitação mais próxima da que é sugerida pelos autores.

A digitação do Sol6 superagudo é descrita então pelo uso das chaves: 1, 4, Bb e C5. Sugerimos, no entanto, para melhor emissão e afinação, uma digitação bem próxima, mas com certas diferenças: Chaves, 1, 4, Ta e C5. Como a passagem descrita pela figura 6 é em um andamento rápido (96 bpm), indicamos a troca de digitações nas notas Mi6 e Fá#6. Abaixo vamos descrever a digitação tradicional e a digitação sugerida para o trecho:

Nota Mi6: Chaves, C1, C2 e C3 (Digitação tradicional).

Chaves, C4 (Digitação sugerida).

Nota Fá#6: Chaves, C1, C2, C3, C4 e C5 (Digitação tradicional).

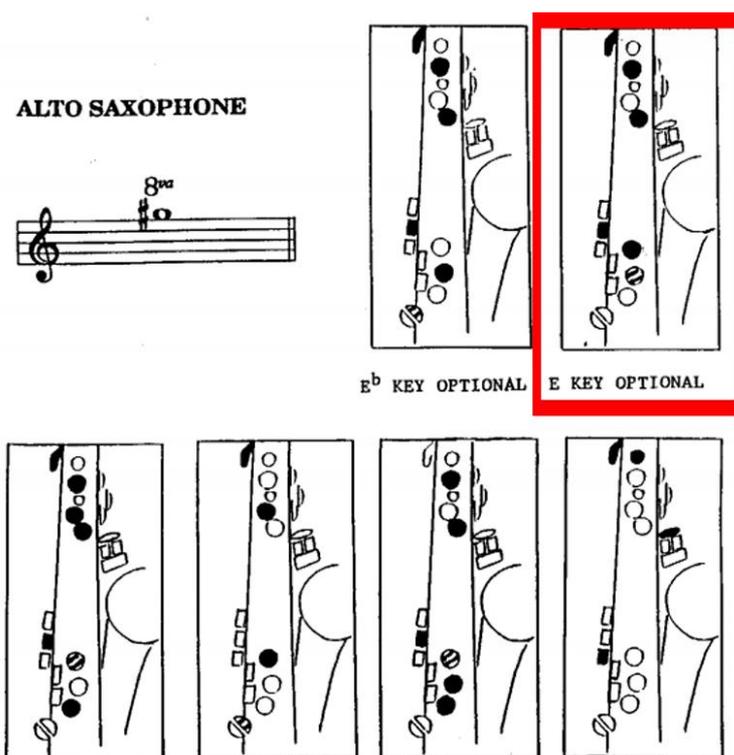
Chaves, C2, C4 e C5 (Digitação sugerida).

Adiante, na Figura 9, exemplificaremos outro superagudo escrito pelo compositor, a nota Sol#6, presente no compasso 167 do concerto *Ibira Guira Recê*:



**Figura 9:** Fragmento do final da cadência do concerto *Ibira Guira Recê* de Edmundo Villani-Côrtes (2001), c.166-172. Em destaque na cor vermelha, o superagudo Sol#6.

LUCKEY (1992, p.34) novamente sugere vários tipos de digitações para a nota Sol#6. Anexamos, na Figura 10, a seguir, algumas destas possibilidades descritas por ele e, em destaque, a digitação sugerida pelos autores deste artigo com a mesma justificativa da escolha por motivos já citados anteriormente, ou seja, para melhor emissão e afinação:



**Figura 10:** Fragmento do método *Saxophone Altissimo: High Note Development for the Contemporary Player* de Robert A. Luckey (1992, p.34). Digitação do Sol#6. Em destaque na cor vermelha, a digitação mais próxima da que é sugerida pelos autores.

A digitação da nota Sol#6 escolhida, que é análoga com a digitação descrita por Luckey, é constituída pelas seguintes chaves: 1, 3, 4 e Tc.

## 4 – Considerações Finais

Desde sua criação, o saxofone tem conquistado um considerável reconhecimento em diversos cenários musicais, sobretudo no contexto erudito, em que presenciamos uma crescente produção de obras nos séculos XX e XXI. Com o intuito de valorizar a música de concerto brasileira para saxofone e também pesquisas acadêmicas sobre o tema, foi selecionado para este artigo o concerto para saxofone *Ibira Guira Recê*, em sua versão com piano, do compositor Edmundo Villani-Côrtes, que em seu processo composicional registrou de maneira clara a inserção da música popular brasileira nessa obra.

Ao abordarmos aspectos históricos do concerto *Ibira Guira Recê*, suas dificuldades técnicas e sua possível aplicação em olhar pedagógico, com o auxílio de alguns métodos da literatura do saxofone, os autores deste texto esperam ter contribuído para a divulgação dessa obra, assim como do nome do compositor Villani-Côrtes.

Observamos neste artigo que aspectos da música popular brasileira estão presentes no concerto para saxofone alto *Ibira Guira Recê*, de Edmundo Villani-Côrtes. Foram apontados aspectos de nossa música popular como articulação, o caminho melódico e figuras rítmicas pertencentes a gêneros como o choro e o samba. Apresentamos soluções para alguns dos desafios técnicos do concerto supracitado, como os superagudos (digitações para melhor emissão, afinação e facilidade técnica), grandes saltos intervalares e articulação proposta na obra, com a exposição de alguns trechos para estudo de determinadas técnicas resultando em uma possível aplicabilidade pedagógica.

## Referências de texto

1. ALMEIDA, Paulo Eduardo Souza de. **Publicações acadêmicas relacionadas ao saxofone no Brasil: Levantamento, organização e disponibilização online**. Trabalho de Conclusão de Curso. (Licenciatura em música) – São João Del-Rei: Universidade Federal de São João Del-Rei, 2017.

2. COELHO e DONADIO. **Uma conversa com o compositor Edmundo Villani-Côrtes**. In. Revista D'Art. p.16-23.

3. **MÚSICA CONTEMPÔRANEA BRASILEIRA, Edmundo Villani-Côrtes musicografia**. Disponível em: <[http://www.centrocultural.sp.gov.br/musica\\_contemporanea/PDFS/Musicografia\\_Edmundo\\_.pdf](http://www.centrocultural.sp.gov.br/musica_contemporanea/PDFS/Musicografia_Edmundo_.pdf)> Acesso em: 25 de Agosto de 2018.

4. PINTO, Marco Túlio de Paula. **O saxofone na música de Radamés Gnattali**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

5. \_\_\_\_\_. **A execução da Fantasia para saxofone soprano e orquestra de Heitor Villa-Lobos em sua tonalidade original, utilizando um instrumento Selmer Mark VI**. Portal de Congressos da ANPPOM. Florianópolis, 2010.

6. SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 2.ed. ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 263 p.

7. SOARES, Carlos Alberto Marques. **O saxofone na música de câmara de Heitor Villa-Lobos**. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

## Referências de entrevistas

1. BRAGA, Douglas. **Villani-Côrtes e o concerto Ibira Guira Recê**. Entrevista concedida a Paulo Eduardo Souza de Almeida em Belo Horizonte, em 02 de outubro de 2018.

2. VILLANI-CÔRTEES, Edmundo. **Edmundo Villani-Côrtes: Ibira Guira Recê**. Entrevista concedida a Mauro Chantal, via internet, em 27 de Agosto de 2018.

## Referências de métodos/partituras

1. DELANGLE, Claude; BOIS, Christophe. **Méthode de saxophone pour Débutants**. Paris: Editions Henry Lemoine. 2004. 98p.

1. IBERT, Jacques. **Concertino da Camera pour saxophone-alto et onze instruments**. Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc. 1935.

2. LARSSON, Lars-Erik. **Konsert för saxofon och strakorkester**. Stockholm: AB Gehrman's Musikförlag. 1952.

3. LONDEIX, Jean-Marie. **Les Gammes Conjointes et en Intervalles**. Paris: Editions Henry Lemone, 1962. 33p.

4. \_\_\_\_\_. **Le Détaché**. Paris: Editions Henry Lemone, 1967. 18p.

5. LUCKEY, Robert A. **Saxophone Altissimo: High Note Development for the Contemporary Player**. Olympia Pub., 1992. 200p.

6. SEVÊ, Mário. **Vocabulário do Choro: Estudos e Composições**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. 221p.

7. VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **Ibira Guira Recê**. Cópia: Edson Lopes, 2001.

Notas sobre os autores

**Paulo Eduardo Souza de Almeida** é mestrando em Performance Musical pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) sob orientação do professor Dr. Mauro Chantal. Obteve a graduação em Licenciatura em Música com habilitação em saxofone sob orientação do professor Dr. Leonardo Barreto, pela Universidade Federal de São João del-Rei. É aluno do professor Me. Robson Saquett, professor da Universidade Federal de Minas Gerais. Participou de *masterclasses* com grandes saxofonistas como Dilson Florêncio, Douglas Braga, Emiliano Barri (ARG), Carlos Gontijo, Nailor Proveta, entre outros. Em 2017, em uma temporada na França, teve aulas na *Académie Inter Musicale de Paris*, sob a orientação do professor Adalberto Barbosa. No mesmo ano, participou de uma série de concertos e shows na Alemanha, nas cidades de *Koblenz, Erlanger e Höchstadt an der Aisch* promovidos pelo *Musik Expedition*. Foi selecionado no concurso Jovem Músico BDMG na edição de 2016, e no concurso música XXI - 2016 e 2017. Atualmente, além de atuar como solista, é professor de saxofone do Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier, em São João Del Rei, MG.

**Mauro Chantal** é Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, onde desenvolveu pesquisa sobre a vida e a obra de Arthur Ibêre 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 etécnica 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. Com Lígia Ishitani, em 2005, gravou o CD *Un doux refuge*, com a íntegra das canções para canto e piano de Arthur Bosmans (1908 - 1991). Desenvolve atividades como baixo solista, tendo atuado em óperas como *Rigoletto, Le nozze di Figaro, La traviata, Il ballo dell'ingrate, Pelléas et Mélisande, Macbeth, Roméo et Juliette* e *Il Guarany*, além de atuar como pianista acompanhador. Em outubro de 2018, integrou o elenco de *Pelléas et Mélisande* na produção do Theatro Municipal de São Paulo, sob regência de Alessandro Sangiorgi, em comemoração aos 100 anos de morte do compositor Claude Debussy.

## **Hamilton de Holanda e o bandolim 10 cordas: criação, história e possibilidades do instrumento**

*Hamilton de Holanda and the 10-string mandolin:  
creation, history and possibilities of the instrument*

### **Pablo de Malta Campos**

Universidade Federal de Minas Gerais  
Bolsista da CAPES  
[pablodmc@hotmail.com](mailto:pablodmc@hotmail.com)

### **Clifford Hill Korman**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
[clifford.korman@unirio.br](mailto:clifford.korman@unirio.br)

**Resumo:** O presente artigo tem por finalidade demonstrar algumas das novas possibilidades que surgiram com a criação do bandolim 10 cordas. Inicialmente, será feito um breve apanhado geral sobre a história do bandolim no Brasil e a sua tradição como instrumento melodista. Depois, será abordada a história do compositor Hamilton de Holanda, do processo de criação do bandolim 10 cordas, e de como ele nasceu da busca de uma maior exploração dos diferentes recursos do instrumento. Por fim, serão analisadas transcrições de trechos de gravações de Hamilton em que o instrumento é utilizado com função peculiar. Demonstrar-se-á, com isso, como a criação desse instrumento permitiu, a Hamilton de Holanda, um uso diferenciado, por meio de levadas, polifonias, melodias harmonizadas e uso percussivo do instrumento, possibilitando a formação de um estilo próprio, diferente daquele tradicionalmente consolidado no Brasil.

**Palavras-chave:** bandolim 10 cordas; práticas de performance no bandolim; Hamilton de Holanda; Jacob do Bandolim.

**Abstract:** This article aims to demonstrate some of the new possibilities that emerged as a result of the creation of the 10-string mandolin. Initially, a brief overview of the history of the mandolin in Brazil and its tradition as a melodic instrument will be made. Then the story of the composer Hamilton de Holanda, the process of creating the 10-string mandolin, and how it was born from his search for greater exploitation of a number of the instrument's resources will be presented. Finally, passages of Hamilton's recordings in which the instrument is used idiosyncratically will be transcribed. It will be therefore be demonstrated that, through idiomatic rhythmic cells, polyphonies, harmonized melodies and percussive use of the instrument, the creation of this instrument facilitated a distinct use, allowing the formation of a style different from the one traditionally established in Brazil.

**Keywords:** 10-string mandolin; performance practices of the mandolin; Hamilton de Holanda; Jacob do Bandolim.

## 1 - Introdução

O bandolim 10 cordas, criado por Hamilton de Holanda e construído pelo Luthier Virgílio Lima, surgiu do interesse e da necessidade de um par de cordas mais grave para auxiliar no acompanhamento e na independência do instrumento. Com isso, seria possível a execução de melodia e harmonia de uma maneira mais abrangente e, conseqüentemente, mais completa, além de ampliar as possibilidades melódicas de acordo com a nova extensão do instrumento.

Este artigo tem por objetivo demonstrar, por meio da análise de transcrições de trechos de gravações de áudio e vídeo de Hamilton de Holanda, novas possibilidades de execução e de linguagem que o bandolim 10 cordas e seu criador proporcionaram. Essa nova abordagem é diferente daquela já estabelecida pelos grandes bandolinistas da história da música popular brasileira, como Luperce Miranda e Jacob do Bandolim (este o principal responsável pelo desenvolvimento da linguagem do bandolim brasileiro), na qual o bandolim<sup>1</sup> possuía basicamente a função de instrumento melodista. Além disso, será abordada a história do músico Hamilton de Holanda e do processo de criação do bandolim 10 cordas, instrumento que conta com menos de 20 anos de existência.

Para isso, será feito, primeiramente, um breve apanhado sobre a história do bandolim no Brasil, desde a sua chegada até a criação do bandolim 10 cordas, passando por aspectos de sua tradição, e demonstrando as características da versão do instrumento que é hoje a mais utilizada no País. Posteriormente, para demonstrar essas novas possibilidades, será feita a transcrição de trechos de músicas interpretadas por Hamilton que exemplificam sua abordagem diferenciada com o instrumento. Exemplificar-se-á situações em que o referido músico utiliza diferentes recursos no bandolim, a partir do uso do par de cordas adicionado, como, por exemplo, fazendo a melodia ou levadas com acordes na região mais grave e acompanhamento utilizando a corda mais grave como um baixo (instrumento), de maneira a dar suporte aos arpejos, melodias e acordes. As fontes primárias para exemplificar essas abordagens serão as gravações de áudio e vídeo de Hamilton de Holanda.

---

<sup>1</sup> Sempre que for utilizada a palavra bandolim neste capítulo trata-se do bandolim tradicional, contendo 8 cordas.

Em pesquisa acerca de trabalhos científicos que envolvem o bandolim realizada para elaboração deste artigo também foi possível localizar trabalhos que contemplam técnicas eruditas, possibilidades harmônicas do período pós-tonal e questões notacionais do instrumento. Embora relevantes no estudo do bandolim, essas pesquisas não se aplicam ao recorte deste artigo, já que o foco é o bandolim brasileiro, a criação do bandolim 10 cordas e algumas de suas possibilidades técnicas e polifônicas.

## **2 – Tradição do bandolim no Brasil**

Com a sua chegada ao Brasil por volta de 1808 (MOURA, 2010, p.4), o bandolim, inicialmente, tornou-se um instrumento doméstico, muito utilizado pelas mulheres (MACHADO, 2004, p.11) e normalmente em substituição ao tradicional piano. Como explicado por DUARTE (2010, p.1-3) apenas num segundo momento, próximo à associação do bandolim ao choro, no final do séc XIX, é que passou a ser mais usado por homens no meio musical. Após alguns músicos o colocarem em evidência, o que teria ocorrido por volta do ano de 1910, o bandolim acabou ganhando muito destaque como instrumento solista, ou seja, como instrumento que executa a melodia principal de uma peça, tornando-se, assim, mais popular. Foi quando surgiram as primeiras gravações utilizando o bandolim dessa forma.

Após esse período inicial, surgiram alguns bandolinistas virtuosos que ganharam espaço no cenário musical da época, consolidando o instrumento na música popular brasileira, principalmente no choro. DUARTE (2010, p.17-18) também esclarece que, por meio desses músicos, desenvolveu-se o que se chama de linguagem do bandolim brasileiro, que consiste nos tipos específicos de técnicas e ornamentos utilizados por eles ao tocarem o instrumento.

A principal referência dessa linguagem foi a maneira de tocar do músico e compositor Jacob do Bandolim<sup>2</sup>. Jacob, muito influenciado por Luperce Miranda<sup>3</sup>, bandolinista que teve como principal referência no instrumento, foi além de seu antecessor. Seu jeito virtuose de tocar o bandolim consolidou tal linguagem e, por meio de uma extensa obra, sua perpetuação. Toda essa linguagem foi construída na tradição do bandolim como instrumento solista (executando

---

<sup>2</sup> Mais sobre a importância histórica e a linguagem deste músico é abordado em BARRETO, A. C. (2006) *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim* e em PAZ, E. A. (1997) *Jacob do Bandolim*.

<sup>3</sup> Mais sobre a importância histórica deste músico é abordado em: ARBOZA, M. T. (2004) *Luperce Miranda: o Paganini do bandolim*.

basicamente só a melodia), o que é facilmente constatado ao analisarem-se as gravações destes que são os principais bandolinistas da história da música no Brasil, Luperce Miranda (figura 1) e Jacob do Bandolim (figura 2), e a de outros que se destacaram posteriormente, como Joel Nascimento, Ronaldo do Bandolim e Danilo Brito. BARRETO (2005, p.4-6) ressalta em seu trabalho que o impacto de Jacob foi tão grande que, por muitos anos, foi a principal referência para bandolinistas da música popular brasileira.



**Figura 1:** Imagem de Luperce Miranda. Disponível em: <<https://musicariabrasil.blogspot.com/2017/04/40-anos-sem-luperce-miranda.html>> Acessado em: 19 set, 2018.



**Figura 2:** Imagem de Jacob do Bandolim. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/493003490435117025/>>  
Acesso em: 19 set, 2018.

### **3 – Hamilton de Holanda e o bandolim 10 cordas**

Hamilton de Holanda, bandolinista brasileiro, nasceu em Pernambuco em 1976, mas se mudou para Brasília com seus pais ainda bebê, no ano de 1977, onde cresceu e estudou, cercado pela música. É filho, neto, sobrinho e irmão de músicos. O incentivo familiar, assim, veio desde criança. Com apenas cinco anos de idade ganhou seu primeiro instrumento, justamente o bandolim, presente de seu avô. Logo aos seis anos, o músico começou a apresentar-se ao público (FERRAZ, 2015). Hamilton lembra com carinho dessa fase de sua vida:

Foi dentro do contexto familiar que eu comecei com a música, ao lado do meu irmão Fernando e do meu pai José Américo. A gente se reunia para tocar, ensaiar, mas no fundo era tudo uma grande brincadeira. Apesar de sempre haver uma dinâmica de compromisso - rolava essa disciplina de ensaio -, era uma maneira muito alegre e leve. Era uma atividade que eu gostava muito. (HOEPERS, 2016)

Além de seu pai, professor José Américo, diversos outros músicos influenciaram Hamilton em sua trajetória inicial como instrumentista. Sobre esse contexto inicial de aprendizado, o músico ressaltou:

Eu me lembro de professores que eu tive na escola de música. Lembro do professor Everaldo, um grande violonista lá de Brasília: eu ia para a aula de bandolim e ele ia me orientando com o violão; ele me ensinou a ler música. Lembro-me de um professor do método Suzuki, o Tashiki, e também do Evandro Barcelos - foi o cara que apresentou o Clube do Choro para o meu pai. Foi a primeira pessoa que me deu o "toque" para tocar o bandolim, já que eu não tive professor de bandolim; tive apenas aula de violão, violino. (HOEPERS, 2016)

Hamilton, hoje aos 42 anos, ganhou evidência em 1995, ainda bem jovem, quando foi considerado o melhor intérprete no II Festival de Choro do Rio de Janeiro, no qual sua composição *Destroçando a Macaxeira* ficou em segundo lugar. Depois disso, formou-se Bacharel em composição pela Universidade Nacional de Brasília (UnB), chegando a lecionar na Escola de Choro Raphael Rabello<sup>4</sup>. Em constante produção, Hamilton de Holanda possui diversos projetos em andamento e chega ao seu trigésimo segundo disco lançado<sup>5</sup>. Seu legado já começa a ser perpetuado por meio do trabalho de diversos bandolinistas 10 cordas no Brasil, que têm nesse renomado músico sua grande referência. Dentre eles, estão nomes como Luís Barcelos, Fabio Peron, Victor Angeleas, Dudu Maia, Rafael Ferrari<sup>6</sup>, Marcos Frederico e mais recentemente Pedro Franco e Ian Coury.

Engana-se quem pensa que a ideia do bandolim 10 cordas surgiu apenas em decorrência do bandolim. Na verdade, foi o aprendizado de violão que inspirou o músico. Hamilton começou a ter aulas de violão quando tinha cerca de treze anos, e foi em razão desse contato com esse instrumento que ele então começou a perceber que a música não era apenas a melodia que executava no bandolim (VITAL, 2016). Assim, segundo o músico, o bandolim 10 cordas nasceu de uma criação espontânea:

Até então, eu era um melodista, dentro do universo do choro. Que é muito bom também, não estou diminuindo, estou dizendo que pra mim foi uma abertura de mente muito grande aprender a tocar o violão. E dali eu comecei a querer fazer também no bandolim, entendeu? A harmonia, os acordes com a melodia, com o ritmo, comecei a querer fazer no bandolim. Fazia no bandolim, normal, e comecei a sentir necessidade de umas notinhas a mais, pensava comigo mesmo, "podia ter umas notinhas a mais...", "uma coisinha mais grave aqui, umas notinhas a mais..." (VITAL, 2016)

---

<sup>4</sup> Escola de Choro Raphael Rabello – ICEM. Escola de choro fundada em Brasília em 29 de abril de 1998, pelo músico Reco do Bandolim em homenagem ao violonista 7 cordas Raphael Rabello.

<sup>5</sup> Informações extraídas de: Release para Imprensa. Hamilton de Holanda.

<sup>6</sup> Autor de um método para bandolim: FERRARI, R. (2016). Tocando Bandolim com Rafael Ferrari.

É curioso e importante ressaltar que esse mesmo anseio já era evidenciado no bandolinista e compositor Jacob do Bandolim. DUARTE (2014, p.5-6) demonstra em seu trabalho, que em composições como *Ao som dos violões* e *Já que não toco violão* são usados dois recursos escassos na obra de Jacob: a criação da polifonia executando duas melodias em regiões diferentes do instrumento e a harmonização da melodia, utilizando duas ou três notas. Fernando Novaes, em seu artigo sobre recursos polifônicos na obra de Jacob, demonstra, por meio da análise de partituras, como isso acontece nessas composições. Também em relação ao uso do bandolim como solista, apesar de escasso na obra de Jacob, Fernando Novaes demonstrou que esse músico utilizava recursos que possibilitariam esse tipo de apresentação e já tocava algumas composições dessa forma informalmente, como, por exemplo, em *Primas e Bordões*.

A prática do bandolim solo (não como solista melódico monofônico, mas explorando recursos de harmonização com notas simultâneas e/ou polifonia na intenção de criar um arranjo coeso e sustentado sem acompanhamento de outros instrumentos) é esparsa na obra de Jacob. Apesar de nunca ter gravado oficialmente uma peça apenas com o bandolim, traços dessa prática são encontrados em algumas gravações. (DUARTE, 2014, p.2)

Hamilton de Holanda, após adquirir o conhecimento harmônico e deparar-se com a possibilidade de ampliação desses recursos no instrumento, resolveu colocar em prática a ideia de adicionar um par de cordas mais graves no bandolim. Assim, ligou para o luthier Virgílio Lima, de Sabará/MG, do qual o músico já possuía dois bandolins, e perguntou se ele concordaria em fazer um bandolim com dez cordas, utilizando todas as medidas do bandolim original de oito cordas, mas dividindo por quatro e multiplicando por cinco. Virgílio, que já tinha intimidade com instrumentos de dez cordas, uma vez que, já à época, era conhecido por suas violas, aceitou o desafio. Ainda com receio do resultado e prevendo a possibilidade de prejuízo, Hamilton fez a seguinte observação ao luthier: “faz com madeira baratinha, porque se não ficar bom...”. No entanto, o bandolim construído mostrou-se um excelente instrumento, segundo Hamilton, que acabou por utilizá-lo por muitos anos, tornando-se, desde então, o seu instrumento oficial (HOEPERS, 2016). O par de cordas extra encomendado por Hamilton a Virgílio foi um Dó grave (lembrando que as cordas no bandolim são duplas, ou seja, duas cordas com a mesma afinação e altura sonora). Dessa forma, a afinação do bandolim 10 cordas ficou, do agudo para o grave (de baixo para cima no instrumento), respectivamente: Mi, Lá, Ré, Sol, Dó.



**Figura 3:** Imagens do primeiro bandolim 10 cordas criado sob encomenda pelo Luthier Virgílio Lima para o músico Hamilton de Holanda. Disponível em: <<http://www.bandolim.net/o-bandolim-de-10-cordas-de-verg%C3%ADlio-lima>> Acesso em: 23 set, 2018.

Com a criação do bandolim 10 cordas, as possibilidades harmônicas e melódicas naturalmente se ampliaram. Apesar do bandolim ser um instrumento tradicionalmente solista, Hamilton visualizou uma nova abordagem do instrumento, utilizando técnicas e possibilidades ainda pouco exploradas ou nunca registradas, como o uso harmônico, polifônico, de melodia harmonizada e o uso percussivo do instrumento, possibilitadas ou facilitadas devido à adição do par de cordas extras do bandolim 10 cordas. Assim, foi trazida, para a música popular brasileira, com gravações e performances, uma nova abordagem desse instrumento. Esse é exatamente o foco principal deste artigo, qual seja, demonstrar, dentro do contexto histórico do bandolim, essas técnicas e possibilidades. Sobre a nova abordagem que esse instrumento possibilitou, Hamilton comenta:

A ideia é justamente esta, conseguir ter um som cheio com o bandolim, que o som se aproximasse do que um piano, uma guitarra ou um acordeom fazem, a ideia era me aproximar disso. Não que no outro bandolim você também não possa atingir uma polifonia boa, você pode, mas eu sentia falta de um gravezinho, também. Então este C (dó), é como se fosse o C da terceira casa da corda A (lá) da guitarra. Ali já é um som gravezinho, não é o grave do mizão, mas já é um grave. (HOEPERS, 2016)

No intuito de desenvolver as técnicas do instrumento e o que o Hamilton chama de polifonia no bandolim, o músico compôs os *24 Caprichos*<sup>7</sup> (nome dado em homenagem ao virtuose do violino Paganini). São composições para o bandolim 10 cordas que abordam diversas técnicas e estilos. Sobre elas Hamilton comenta:

E cada um tem uma sonoridade, um sabor, um tipo de técnica, se você olhar especificamente pro bandolim, tem caprichos que compus em tons que não são comuns

<sup>7</sup> Esse projeto do compositor foi contemplado com o Prêmio Funarte de Música Brasileira 2013, sendo disponibilizadas todas as partituras e áudios por meio do sítio eletrônico <<http://hamiltondeholanda.com/caprichos/>>.

pra este instrumento, justamente pra explorar sonoridades diferentes. No caso, é o bandolim de 10 cordas, então tem técnicas de polifonia onde eu faço primeiro três arpejos, aí depois eu faço a melodia, dois arpejos, melodia, e isso aí vai se completando. Outras, coisas que faço harmonização em bloco, porque aí você ouve o todo, cada um tem uma coisinha. A técnica por exemplo de um que toquei ontem, o *Capricho de Santa Cecília*, é uma técnica de troca de corda, um negócio difícilíssimo assim, que você ouve e nem parece, porque era um objetivo também, que a música fosse um desafio, pra melhora da técnica, mas que passasse a musicalidade, a melodia entrasse no ouvido como uma coisa normal, não como um exercício. (VITAL, 2016)



**Figura 4** : Imagem de Hamilton de Holanda e seu bandolim 10 cordas. Disponível em: [http://www.backstage.com.br/newsite/ed\\_ant/materias/155/Aquelas\\_Cordas.pdf](http://www.backstage.com.br/newsite/ed_ant/materias/155/Aquelas_Cordas.pdf) Acesso em: 02 set. 2018.

#### **4 – Algumas possibilidades do bandolim 10 cordas – transcrições**

O bandolim 10 cordas deixou em evidência várias formas de execução que eram pouco utilizadas no bandolim (já que este era tradicionalmente um instrumento melodista), bem como permitiu outras executáveis exclusivamente nesse instrumento. Para a escolha das possibilidades de execução do instrumento a serem transcritas neste artigo, foram analisadas todas as gravações de áudio e vídeo de Hamilton de Holanda que puderam ser encontradas. O intuito foi o de identificar trechos que representassem, de forma clara e sucinta, esses recursos utilizados pelo músico em seus arranjos, deixando evidente, por meio do mapeamento das transcrições, como foram ampliadas as possibilidades em relação ao tradicional uso melódico (como instrumento solista) que predominou desde a chegada do bandolim ao Brasil. Assim, serão demonstradas, a seguir, por meio de 8 transcrições realizadas pelo primeiro autor deste

artigo, de gravações de vídeo e áudio de Hamilton de Holanda, algumas dessas possibilidades que envolvem polifonias, melodias, melodias harmonizadas, levadas e uso percussivo do instrumento.

**Transcrição 1.** O trecho abaixo, apresentado na Figura 5, retirado do vídeo *Canto de Ossanha – Hamilton de Holanda*, demonstra a utilização do par extra de cordas fazendo melodia e arpejo na região grave do instrumento:



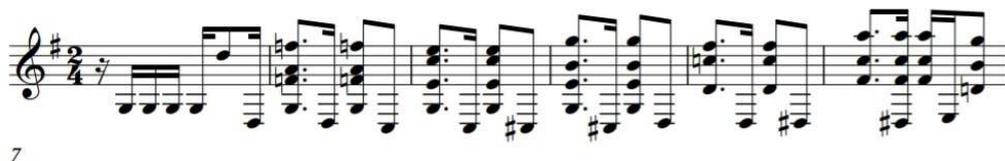
**Figura 5** : Exemplo da utilização de melodia e arpejo no par de cordas extra do bandolim 10 cordas transcrito da música *Canto de Ossanha*, registrada no vídeo *Canto de Ossanha – Hamilton de Holanda* [0:27-0:37].

**Transcrição 2.** O próximo trecho (Figura 6) expõe um arranjo em que Hamilton, na música *Canção da América*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, interpretada por ele no disco *Hamilton de Holanda Quinteto Casa de Bituca* (2007), utiliza o par de cordas extra do bandolim 10 cordas como um baixo, apoiando a melodia:



**Figura 6**: Exemplo da utilização da corda extra do bandolim 10 cordas como um baixo apoiando a melodia transcrito da música *Canção da América*, registrada no disco *Hamilton de Holanda Quinteto Casa de Bituca* (2007), [0:23-0:32].

**Transcrição 3.** Hamilton, em apresentação solo, emprega uma levada<sup>8</sup> de maxixe<sup>9</sup> utilizando o apoio nos baixos das cordas adicionadas no bandolim 10 cordas, e a melodia em rítmica diferente nas cordas agudas, como se vê na Figura 7:



**Figura 7 :** Exemplo de levada no bandolim 10 cordas utilizando o par de cordas extra transcrito da música *Disparada*, registrada no vídeo *Hamilton de Holanda, amazing solo by one of the best bandolim players in the world* [1:51-1:59].

Levadas como esta são comuns no cavaquinho em rodas de choro e pouco utilizadas no bandolim, como se observa nas obras de bandolinistas brasileiros de maior relevância, como Jacob do Bandolim e Luperc Miranda.

**Transcrição 4.** Na mesma apresentação solo, logo após o trecho mencionado acima, Hamilton abandona a melodia no agudo e muda para uma levada com dedilhado basicamente em cima de tríades, utilizando apenas as cordas mais graves do instrumento, explorando um recurso novo possibilitado pelo bandolim 10 cordas (Figura 8 abaixo):



**Figura 8 :** Exemplo de levada com dedilhado utilizando o par de cordas extra do bandolim 10 cordas transcrito da música *Disparada*, registrada no vídeo *Hamilton de Holanda, amazing solo by one of the best bandolim players in the world* [2:03-2:09].

<sup>8</sup> O conceito de levada adotado para este capítulo consiste em: “Levada - termo do jargão musical usado para designar um tipo de fórmula essencialmente rítmica, tocado em especial pela bateria e/ou pelo baixo, que define claramente o estilo do arranjo.” (ALMADA, 2000, p.97).

<sup>9</sup> Referência utilizada de levada de maxixe para este capítulo: BOLÃO, O. (2003). *Batuque é um privilégio*. ed. Irmãos Vitale. (p.112-113).

**Transcrição 5.** Continuando a apresentação, Hamilton muda para uma levada diferente utilizando apenas as cordas graves, explorando bastante a rítmica e mantendo a nota sol da região média do instrumento soando, firmando, assim, a tonalidade da música (Figura 9):



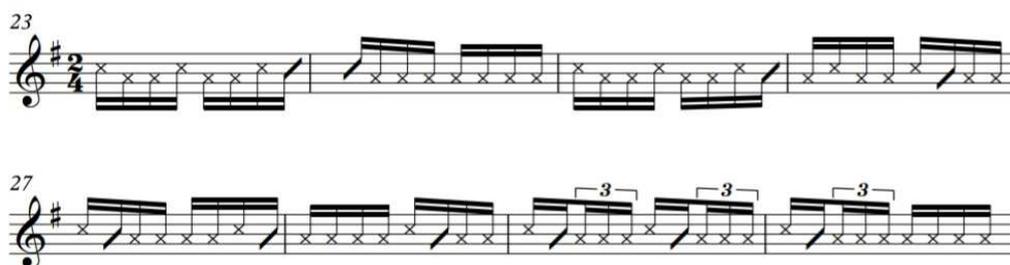
**Figura 9 :** Exemplo de levada na região grave do bandolim 10 cordas utilizando o par de cordas extra transcrito da música *Disparada*, registrada no vídeo *Hamilton de Holanda, amazing solo by one of the best bandolim players in the world* [2:13-2:19].

**Transcrição 6.** O trecho abaixo (Figura 10) mostra um arranjo de Hamilton de Holanda na música *Travessia*, no qual o músico utiliza a melodia harmonizada, ou seja, a melodia acontece simultaneamente com os acordes, recurso que a corda extra do bandolim 10 cordas ampliou, tornando-se presente nas apresentações solo de relevantes bandolinistas brasileiros, como Dudu Maia, Luis Barcelos e Fabio Peron.



**Figura 10 :** Exemplo de melodia harmonizada no bandolim 10 cordas transcrito da música *Travessia*, registrada no disco *Hamilton de Holanda Quinteto Casa de Bituca* (2007) [0:47-0:54].

**Transcrição 7.** Demonstra um recurso pouco utilizado no bandolim em apresentações solo, qual seja, o uso percussivo do instrumento por meio da palhetada nas cordas abafadas do bandolim, definindo apenas uma pequena diferenciação de grave e agudo (figura11):



**Figura 11** : Exemplo do uso percursivo do bandolim 10 cordas por meio de palhetadas ferindo as cordas abafadas transcrito da música *Disparada*, registrada no vídeo *Hamilton de Holanda, amazing solo by one of the best bandolim players in the world* [3:58-4:04].

Em pesquisa até o momento, não foi encontrado registro de gravação utilizando esse recurso antes da criação do bandolim 10 cordas.

**Transcrição 8.** Este último exemplo, apresentado na figura 12, também demonstra um recurso possibilitado exclusivamente com a criação do bandolim 10 cordas, consistente em dedilhado de acordes que utilizam o par de cordas extras, explorando a região mais grave do instrumento.



**Figura 12** : Exemplo de dedilhado de acordes utilizando o par de cordas extra do bandolim 10 cordas transcrito da música *01 byte 10 cordas*, registrada no disco *Hamilton de Holanda & Yamandu Costa – Live* (2011) [0:27-0:37].

## 5 – Considerações finais

A história mostra que o bandolim, inicialmente um instrumento com pouca visibilidade no país, ganhou espaço na música popular do Brasil por meio de músicos como Luperce Miranda e Jacob do Bandolim, que desenvolveram a base da linguagem do bandolim brasileiro. Posteriormente,

Hamilton de Holanda, com a criação do bandolim 10 cordas, veio e ainda vem revolucionando o cenário desse instrumento. Antes tradicionalmente utilizado como instrumento solista (de uso melódico), Hamilton ampliou sua forma de uso. Polifonias, melodias harmonizadas, levadas e uso percussivo estão sendo incorporados na prática do instrumento, tornando-se cada vez mais recorrentes também entre os demais bandolinistas brasileiros.

Foram apresentados exemplos desses recursos que são explorados por seu criador e que fundamentam essa mudança. Ressalte-se que esse mapeamento de alguns dos recursos do bandolim 10 cordas, inclusive, será de grande valia para aqueles que futuramente queiram aprofundar-se no estudo dessas possibilidades técnicas e nas questões relacionadas a esse instrumento de história tão recente, apenas 18 anos.

Assim, por meio de uma maior compreensão da história e das possibilidades do bandolim 10 cordas, bem como sobre seu criador Hamilton de Holanda, é possível constatar e entender a mudança que vem acontecendo no cenário nacional em relação à abordagem do instrumento. Além disso, novas gerações de bandolinistas brasileiros vêm participando nessa mudança de tradição, solidificando, aos poucos, essa nova abordagem em gravações e performances na música popular brasileira e divulgando o bandolim 10 cordas por todo o mundo.

Este trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

## Referências de texto

1. BARBOZA, M. T. (2004) **Luperce Miranda: o Paganini do bandolim**. ed. Designum Comunicação.
2. BARRETO, A. C. (2006) **O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Arte , Campinas.
3. BARRETO, A. C. (2005) **Jacob do Bandolim: Um estilo interpretativo no choro**. In *ANAIS XV CONGRESSO DA ANPPOM* Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Arte , Campinas.
4. BOLÃO, O. (2003) **Batuque é um privilégio**. ed. Irmãos Vitale. p.172

5. DUARTE, F. N. (2014). **Análise e interpretação de recursos polifônicos na obra de Jacob do Bandolim**. In *ANAIS DO CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL* (Vol. 1, No. 1). Universidade Federal do Espírito Santo, Escola de Música. Vitória.
6. DUARTE, F. N. (2010) **Bandolim brasileiro na primeira metade do século XX**. In *ANAIS VI COLÓQUIO INTERNACIONAL DA CASA DE LAS AMÉRICAS*. Universidade Federal do Espírito Santo, Escola de Música. Vitória.
7. FERRARI, R. (2016). Tocando Bandolim com Rafael Ferrari – Escalas para bandolim “digitação inteligente para fluência em qualquer tom” **omb10**. 2.ed. de Rafael Ferrari. Disponível em: <<http://www.omb10.com/franquias/2/20128/editor-html/514403.pdf>> Acesso em: 23 set, 2018.
8. FERRAZ, A. (2015) Aonde o povo está... . Wikipedia. Revista **CartaCapital** n.870 ed. Confiança. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Hamilton\\_de\\_Holanda](https://pt.wikipedia.org/wiki/Hamilton_de_Holanda) > Acesso em: 08 set, 2018.
9. HOEPERS, K. (2016) Hamilton de Holanda: O inventor do bandolim de dez cordas. **Samba em Rede**. 20 mai, 2016. Disponível em: <<https://samba.catracalivre.com.br/geral/samba-na-net/indicacao/hamilton-de-holanda-o-inventor-do-bandolim-de-dez-cordas-e-do-dia-do-choro/>> Acesso em: 02 set, 2018.
10. MACHADO, A. (2004) **Método do Bandolim Brasileiro**. Rio de Janeiro: ed. Lumiar. p.116.
11. MOURA, J. A. C. (2010) **A tradição na escola do bandolim brasileiro**. In *ANAIS V SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL*. Universidade de Brasília. Escola de Música.
12. PAZ, E. A. (1997) **Jacob do Bandolim**. Rio de Janeiro. Fundação Nacional de Arte, Funarte.
13. **Release para Imprensa**. (2018) Hamilton de Holanda. Disponível em: <[http://www.hamiltondeholanda.com/pt/biografia/Release\\_para\\_imprensa](http://www.hamiltondeholanda.com/pt/biografia/Release_para_imprensa)> Acesso em: 02 set, 2018.
14. SÁ, M. (2007) Aquelas cordas a mais... Revista **Backstage**. n.155 ed.H.Sheldon Disponível em: <[http://www.backstage.com.br/newsite/ed\\_ant/materias/155/Aquelas\\_Cordas.pdf](http://www.backstage.com.br/newsite/ed_ant/materias/155/Aquelas_Cordas.pdf)> Acesso em: 02 set, 2018.
15. VITAL, R. (2016) O bandolim de Hamilton de Holanda: 10 cordas e um destino. **Não é só música**. 15 fev. 2016. Disponível em: <<http://www.naoesomusica.com.br/entrevista-hamilton-de-holanda/>> Acesso em: 02 set, 2018.

## Referências de transcrições

1. BRANT, Fernando, NASCIMENTO, Milton. (2017). **Travessia**. Transcrição de Pablo de Malta Campos a partir da gravação no CD Hamilton de Holanda Quinteto Casa de Bituca. faixa 10. Biscoito Fino. 2017 (Partitura)
2. BRANT, Fernando, NASCIMENTO, Milton. (2017). **Canção da América** Transcrição de Pablo de Malta Campos a partir da gravação no CD Hamilton de Holanda Quinteto Casa de Bituca. faixa 8 Biscoito Fino. 2017 (Partitura)
3. HOLANDA, Hamilton. (2012). **Disparada**. Transcrição de Pablo de Malta Campos a partir do vídeo **Hamilton de Holanda, amazing solo by one of the best bandolim players in the world**. Vídeo de 5 minutos e 40 segundos. Postado no Youtube por HandEye Family em 24 de julho, 2012. Disponível em: <[https://m.youtube.com/watch?v=MKaJn\\_Mmtps](https://m.youtube.com/watch?v=MKaJn_Mmtps)> Acesso em: 13 set, 2018. (Partitura)
4. HOLANDA, Hamilton. (2011). **Canto de Ossanha**. Transcrição de Pablo de Malta Campos à partir do vídeo **Canto de Ossanha – Hamilton de Holanda**. Vídeo de 7 minutos e 21 segundos. Postado no Youtube por Myriam Taubkin em 1 de março de 2011, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aRyp32bKhqY>> Acesso em: 13 set, 2018. (Partitura)
5. HOLANDA, Hamilton. (2009) **01 byte 10 cordas**. Transcrição de Pablo de Malta Campos a partir da gravação no CD Hamilton de Holanda & Yamandu Costa – Live. faixa 6. Produção Independente. 2009 (Partitura)

## Referências de áudio e vídeo

1. BRANT, Fernando, NASCIMENTO, Milton. (2017). **Travessia**. In: CD Hamilton de Holanda Quinteto Casa de Bituca . faixa 10. Biscoito Fino. 2017 (CD de áudio)
2. BRANT, Fernando, NASCIMENTO, Milton. (2017). **Canção da América**, In: CD Hamilton de Holanda Quinteto Casa de Bituca. faixa 8 Biscoito Fino. 2017 (CD de áudio)
3. HOLANDA, Hamilton. (2013). **Caprichos**. Hamilton de Holanda. Disponível em: <<http://hamiltondeholanda.com/caprichos/>> Acesso em: 08, ago, 2018. (Arquivo de audio)
4. HOLANDA, Hamilton. (2012). **Hamilton de Holanda, amazing solo by one of the best bandolim players in the world**. Vídeo de 5 minutos e 40 segundos. Postado no Youtube por HandEye Family em 24 de julho, 2012. Disponível em: <[https://m.youtube.com/watch?v=MKaJn\\_Mmtps](https://m.youtube.com/watch?v=MKaJn_Mmtps)> Acesso em: 13 set, 2018.
5. HOLANDA, Hamilton. (2011). **Canto de Ossanha – Hamilton de Holanda**. Vídeo de 7 minutos e 21 segundos. Postado no Youtube por Myriam Taubkin em 1 de março de 2011,

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aRyp32bKhqY>> Acesso em: 13 set, 2018.

6. HOLANDA, Hamilton. (2009) **01 byte 10 cordas**. In: CD Hamilton de Holanda & Yamandu Costa – Live. faixa 6. Produção Independente. 2009 (CD de áudio)

Notas sobre os autores:

**Pablo de Malta Campos** formou-se em Licenciatura em Música com habilitação em Educação Musical Escolar pela Universidade Estadual de Minas Gerais e Bacharelado em Música com habilitação em Música Popular pela Universidade Federal de Minas Gerais. Estudou harmonia, improvisação, história do jazz, guitarra e arranjo na New York Jazz Academy, em Nova York nos Estados Unidos a convite da própria escola. Como instrumentista integra grupos de choro, samba, forró e gafieira como: Senta a Pua Gafieira, Choro Amoroso, Candonguêros, Capella em Trio, Baião in Roda, Raga Mofe e Três por Quatro. Como bandolinista, foi convidado da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais em dois concertos apresentando a 7ª sinfonia de Mahler, ambos regidos pelo maestro Fabio Mechetti. Participou de três turnês internacionais com os grupos: Sarandeiros (grupo de dança folclórica da UFMG), Capella em Trio e Mimulus (companhia de dança). Também como instrumentista acompanhou diversos artistas da cena nacional, como: Elza Soares, Aline Calixto, Carla Gomes, Sergio Pererê, Luiza Lara, Marina Gomes, Alexandre Resende, Dona Jandira, Diza Franco, Mauro Zocrato, Dé Lucas, Fernando Bento, Janayna Pereira, Bernardete França, Zé da velha e Silvério Pontes, Gabriel Grossi, Beto Lopes, Paulo Moura, Maurício Ribeiro, Joarez Moreira, Magno Alexandre, Eduardo Neves, Kleber Alves, Dudu Braga, Humberto Junqueira, e Bárbara Barcellos. Atualmente, cursa o mestrado em Performance Musical na Universidade Federal de Minas Gerais, onde pesquisa a reelaboração musical de músicas do disco *Choro Impar* de Maurício Carrilho para o bandolim 10 cordas.

**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). Pianista, compositor, e arranjador, ele é Professor Adjunto da UNIRIO, coordenador do mestrado no Programa de Pós Graduação em Música e 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).

## ***A Estrela* de Frederico Richter e Manuel Bandeira: análise musical e aspectos interpretativos de uma canção dodecafônica**

### **“*A Estrela*” by Frederico Richter and Manuel Bandeira: musical analysis and interpretative aspects of a dodecaphonic song**

#### **Caroline dos Santos Peres**

Universidade Federal de Minas Gerais, Bolsista da CAPES  
[soprano.peres@gmail.com](mailto:soprano.peres@gmail.com)

#### **Mônica Pedrosa de Pádua**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[monicapedrosa@ufmg.br](mailto:monicapedrosa@ufmg.br)

**Resumo:** Este capítulo apresenta um estudo sobre a canção *A Estrela*, de Frederico Richter (1932), escrita em linguagem dodecafônica. Após breve texto biográfico contextualizando o compositor, são verificadas algumas características composicionais da obra e sugeridas soluções de interpretação da mesma. Apoiamos-nos nos estudos sobre dodecafonia de STRAUS (2000) e em entrevistas com o compositor. Para a análise das inter-relações entre os elementos literários e musicais da canção, baseamo-nos em uma das metodologias adotadas pelo grupo de pesquisa Resgate da Canção Brasileira da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (CASTRO, 2009; PÁDUA, 2009, 2016; SILVA, 2012; TEIXEIRA, 2010). Uma editoração da obra, feita a partir de seu manuscrito original, é também aqui apresentada. Esperamos, com o presente trabalho, divulgar a obra de Richter e oferecer subsídios aos intérpretes em suas *performances*. Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

**Palavras-chave:** Canção de Câmara Brasileira; canções de Frederico Richter; poema *A Estrela* de Manuel Bandeira; análise de canção dodecafônica; performance musical.

**Abstract:** This chapter presents a study on the song “*A Estrela*” from Frederico Richter (1932), written in dodecaphonic language. After a brief biographical text contextualizing the composer, some compositional characteristics of his work are verified and some interpretational solutions for it are suggested. We utilized Straus’ (2000) studies on dodecaphonism and interviews with the composer as a support. For the analysis of the relations between the literary and the musical elements of the song, we based ourselves in one of the methodologies adopted by the *Resgate da Canção Brasileira* research group from the Federal University of Minas Gerais’ School of Music (CASTRO, 2009; PÁDUA, 2009, 2016; SILVA, 2012; TEIXEIRA, 2010). A publication of this work, made from its original manuscript, is also presented here. We hope, with the present work, to divulge Richter’s work and offer subsidies to musicians in their *performances*. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

**Keywords:** Brazilian Art Song; Frederico Richter’s song; poem *A Estrela* of Manuel Bandeira; Analysis of dodecaphonic song; Musical performance.

## 1 – Introdução

A canção de câmara ocupa um importante papel na literatura musical e apresenta uma variada gama de soluções interpretativas, sobretudo quando são consideradas as inter-relações entre seu texto literário e a música. É um gênero muito presente no cotidiano do cantor lírico, tendo um importante papel em sua formação musical e acadêmica. No Brasil, compositores como Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Ernani Braga (1888-1948), Lorenzo Fernández (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986), Waldemar Henrique (1905-1985), Cláudio Santoro (1919-1989) e Babi de Oliveira (1919-1993) dedicaram-se ao gênero e suas canções estão muito presentes no repertório das salas de concerto.

No Rio Grande do Sul, o compositor Frederico Richter (1932) apresenta uma vasta produtividade no gênero canção de câmara, tendo escrito mais de 400 obras para a formação canto e piano. Versátil, o compositor dedica-se à exploração de diferentes técnicas e estéticas composicionais, como o atonalismo, o serialismo e a música eletroacústica.

Neste capítulo, temos como objetivo a análise interpretativa de uma das canções de Frederico Richter, *A Estrela*, integrante do ciclo *Três Canções Sobre uma Série*. A primeira canção desse ciclo intitula-se *Madrigal* e a segunda *O Anel de Vidro*, todas com versos de Manuel Bandeira (1886-1968). Na obra, o compositor explora o método dodecafônico e suas possibilidades. A presente pesquisa é um recorte do projeto de mestrado em andamento da primeira autora deste trabalho, que tem como objetivos principais a catalogação, a análise e a editoração das obras para canto e piano de Frederico Richter.

A pesquisa em tela é justificada pela importante atuação de Richter no cenário da música brasileira contemporânea, no Brasil e no exterior. O compositor é figura destacada no desenvolvimento da música eletrônica e eletroacústica<sup>1</sup>, sendo considerado o pioneiro nesses gêneros no Rio Grande do Sul (FRITSCH, 2008), mas sua grande quantidade de obras para canto e piano acabaram ficando em um plano secundário.

---

<sup>1</sup> As composições pioneiras de música eletroacústica no Rio Grande do Sul foram realizadas por Frederico Richter, que elaborou seus primeiros estudos de música eletrônica no Canadá. Foi o primeiro gaúcho a realizar composições por computador utilizando a teoria dos fractais (UFRGS, 2017).

O principal método de abordagem de nosso objeto de estudo consiste na análise da estrutura musical e literária da canção. Para tal, baseamo-nos em uma das metodologias adotadas pelo grupo de pesquisa Resgate da Canção Brasileira, da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (CASTRO, 2009; PÁDUA, 2009, 2016; SILVA, 2012; TEIXEIRA, 2010). As autoras citadas partem do entendimento de que a canção é uma obra multimídia, na qual os textos literário e musical possuem coerência e podem ser lidos separadamente. Entretanto, “ a canção como um todo é, ela própria, uma obra original, e a inter-relação entre os seus textos gera um produto novo” (PÁDUA; LIMA, 2016, p.3). Dessa forma, serão analisados separadamente o poema e a parte musical da canção, para, posteriormente, verificarmos as possíveis inter-relações entre os elementos literários e musicais. Uma interpretação, então, é sugerida, a partir dos resultados obtidos nesses processos analíticos. Como referencial teórico para a análise dodecafônica, serão utilizados os estudos propostos por STRAUS (2000), que discorre sobre as normas desse método composicional. Os parâmetros analíticos sobre forma e estética estabelecidos por JAN LA RUE (1992), em *Guidelines for Style Analysis*, também serão utilizados. Para um embasamento maior sobre a interpretação da obra, utilizaremos ainda como referencial os trabalhos acadêmicos publicados pelo próprio compositor.

As contribuições do compositor e de sua esposa Ivone Richter (1939) foram fundamentais para a conclusão deste trabalho, uma vez que ambos nos forneceram, por meio de entrevistas a nós concedidas, informações e dados importantes para a pesquisa em música brasileira e esclarecimentos sobre a trajetória musical do compositor.

## **2 - Frederico Richter**

Natural de Novo Hamburgo, no Rio Grande do sul, Frederico Richter (1932) apresenta uma vasta produção composicional, em meio à qual as canções de câmara ocupam lugar de destaque. O compositor escreveu para diversas formações instrumentais, passando por diferentes estéticas composicionais do século XX, tais como o atonalismo, o pantonalismo, o serialismo, a música eletroacústica e a música fractal. Em um atual levantamento, para canto e piano são mais de 400 obras escritas, o que chama atenção ao se tratar de música vocal (RICHTER, 2017). Dentre os compositores de sua geração, como Armando Albuquerque (1901-1986), Bruno

Kiefer (1923-1987), Camarago Guarnieri (1907-1993), Eunice Catunda (1915-1990), César Guerra-Peixe (1914-1993), Cláudio Santoro (1919-1989), entre outros, Richter pode ser considerado o mais prolífico no gênero canção.

Richter formou-se em violino pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no ano de 1951. Durante vinte anos integrou, como primeiro violino, a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) sob a batuta do maestro Pablo Komlós. Para o compositor, sua vivência na OSPA foi muito rica, pois ali conheceu e tocou um vasto repertório sinfônico e operístico. Nessa orquestra, teve ainda a oportunidade de tocar sob a regência de Heitor Villa-Lobos, ocasião em que diz ter aprendido muito sobre interpretação e regência de música brasileira. Em 1971, cursou seu pós-doutorado em composição na McGill University, em Montreal, no Canadá, onde se especializou em música eletrônica e eletroacústica sob a orientação de Alcides Lanza (1929). Logo após, passou um período na Alemanha, onde começou seus estudos com música fractal<sup>2</sup>, trabalho ao qual foi conduzido pelo grupo de pesquisa de sua esposa, a artista visual Ivone Richter (1939). Desenvolveu também estudos na área da semiótica, os quais abordavam, entre outros, o conceito de metáforas na música. Estudou ainda sobre filosofia da música. Esses assuntos, posteriormente, geraram artigos publicados no meio acadêmico (Richter, F.; Richter, I., apud DOMINGUES, 2009, p. 20).

Richter começou a realizar experiências com o dodecafonismo após o primeiro contato com o compositor Armando Albuquerque em um curso de férias na cidade de Porto Alegre, na década de 1960. Na década de 1970, mudou-se definitivamente para a cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, para assumir a coordenação do curso superior de música da UFSM. Nessa época, começou a dedicar maior tempo à composição, à pesquisas de novas soluções composicionais e aos estudos teóricos de intervalos musicais, que incluíram incursões nas técnicas seriais. Richter já havia produzido também *Três Concentradas* (1967) - a *n<sup>o</sup> 1* para quarteto de cordas, a *n<sup>o</sup> 2* para flauta, oboé e fagote e a *n<sup>o</sup> 3* para orquestra sinfônica - , obra apresentada em Portugal pelo maestro Álvaro Salazar na Fundação Calouste Gulbekian. Organizou a I Semana de Música Contemporânea em Santa Maria em 1982, quando contou com a presença de Hans

---

<sup>2</sup>Música fractal é a que utiliza-se da Geometria dos Fractais, onde não existem medidas específicas nem escalas, sendo apropriada para formas naturais. A música produzida de acordo com esta estética é composta a partir de amostras produzidas pelo computador com interação do compositor (RICHTER, F. 1991).

Joachin Koellreutter (1915-2005) para trabalhos artísticos. O evento reuniu também membros da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea.

No artigo *A new aesthetic derived from Science and technology: Chaos and Fractal* (1993), RICHTER (1993, p. 4) aborda a importância da canção na sua obra e afirma: “eu sou um compositor do tipo vocal e essa é minha principal tendência, apesar de ter escrito obras como sinfonias, instrumentais e orquestra”. Em sua trajetória artística podemos identificar cinco fases composicionais que são: 1) tonal/atonal, 2) atonal/serial, 3) música eletrônica/eletroacústica, 4) estudos com música fractal e 5) tonalismo livre/pós moderna. O gênero canção está presente em apenas três delas, que são a primeira, segunda e quinta fases (ver tabela na Figura 1). Na quinta fase, as composições no geral apresentam um centro tonal mas não necessariamente uma tonalidade definida, o que as diferencia e contrasta com as canções de sua primeira fase. O compositor afirma que esses períodos não são rígidos e que pode haver trânsito entre eles. Portanto, essas datas servem apenas como um parametro de localização. Atualmente, Frederico Richter reside em Porto Alegre, não se dedicando mais à composição desde meados de 2016.

<b>Fases composicionais</b>	<b>Período</b>	<b>Classificação</b>
<b>* 1<sup>a</sup></b>	1945 – 1965	Tonal/Atonal
<b>* 2<sup>a</sup></b>	1965 – 1979	Atonal/Serial
<b>3<sup>a</sup></b>	1979 – 1989	Música Eletrônica/Eletroacústica
<b>4<sup>a</sup></b>	1989 – 1993	Música Fractal
<b>* 5<sup>a</sup></b>	1993 – 2016	Tonal –livre/Pós moderna

**Figura 1:** Fases composicionais do compositor Frederico Richter.  
Em \* as fases em que o gênero canção esteve presente.

### **3 – A Estrela**

Sobre poemas de Manuel Bandeira, o ciclo *Três Canções Sobre uma Série*, composto em 1969, é uma das obras mais conhecidas da segunda fase composicional de Richter, que é dedicada ao

atonalismo e ao dodecafonismo. Sobre esse período composicional, Richter comenta que “o serialismo como técnica exclusiva pouco pratiquei, e, se o fiz, foi por pouco tempo” (RICHTER, 2000b). A terceira e última canção, *A Estrela*, foi apresentada e gravada no Rio de Janeiro pela soprano Ana Maria Kliemann (s.d)<sup>3</sup>. O ciclo encontra-se em manuscrito autógrafo e apresenta muitas dificuldades em sua leitura e, com a autorização do compositor, para este trabalho foi feita a editoração da obra com o intuito de facilitar sua análise e também viabilizar sua divulgação. A editoração completa do ciclo foi feita pelo compositor gaúcho Darwin Pillar Corrêa (1991), que atualmente é responsável por todo trabalho de organização da parte manuscrita da obra de Frederico Richter. Apresentamos, na Figura 2a, a primeira página da partitura manuscrita e na Figura 2b a versão editada.



**Figura 2a/b:** Primeira página do manuscrito da canção *A Estrela* (RICHTER, 1969). Primeira página da versão editorada da canção *A Estrela* (RICHTER, 2018).

### 3.1 A estrutura serial de *A Estrela*

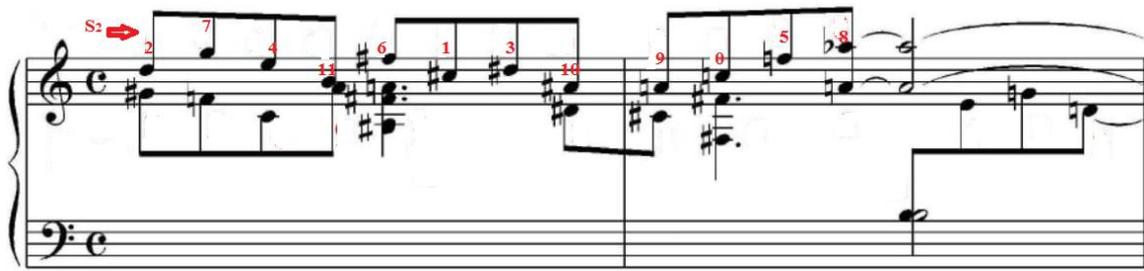
O serialismo é um método de composição musical que utiliza uma ou várias séries como forma de organizar o material sonoro. Segundo HARTMANN (2011), o método de composição em doze

<sup>3</sup> Ana Maria Kilemann, soprano lírico natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Foi professora de canto no curso superior de música da Universidade Federal de Santa Maria – RS, trabalhou ao lado de Frederico Richter no meio acadêmico.

sons (oriundos da escala cromática) tem sua criação atribuída a Arnold Schoenberg (1874-1951) no início da década de 1920. Nesse sistema, a série era constituída de uma sequência de doze notas, sendo o total cromático utilizado sem repetições. Existem dois tipos de serialismo que se distinguem pelo uso de elementos mais específicos: o serialismo dodecafônico e o serialismo integral. O serialismo integral baseia-se numa série que ordena todos os parâmetros do som em uma peça. Desse modo, duração, timbre, altura e intensidade são todos definidos a partir de uma série, que pode ser representada por sequências numéricas. É importante ressaltar que, por vezes, são utilizados simplesmente os termos dodecafonismo e serialismo - o que gera confusões por não se levar em conta que o dodecafonismo é também um tipo de serialismo.

Segundo STRAUS (2000), no dodecafonismo as notas da escala cromática são tratadas como equivalentes, ou seja, são sujeitas a uma relação ordenada e não hierárquica. As notas são organizadas em grupos de 12 denominados séries, que podem ser lidas de quatro formas diferentes: original (O), retrógrada (R), inversão (I) e retrógrada da inversão (RI). Todo o material de alturas utilizado em uma composição dodecafônica, seja melódico (estruturas horizontais) ou harmônico (estruturas verticais), deve ser originado da série. O método dodecafônico utiliza uma matriz 12 x 12, na qual cada posição é preenchida por uma altura diferente, produzindo 12 séries diferentes de 12 sons para cada um dos dois sentidos possíveis, horizontal e vertical. É utilizado um sistema numérico de referência dos sons, que representa a distância das notas, em semitons, a partir do Dó (0=Dó, 1=Dó#, Ré=2, etc...).

Para analisarmos a forma estrutural de *A Estrela*, é necessário voltar à primeira canção do ciclo para identificar a série original que é responsável pela construção da matriz serial. Na Figura 3, apresentamos os dois primeiros compassos da canção *Madrigal*, na qual Richter apresenta a série original na voz superior do piano e a série retrógrada na voz inferior.



**Figura 3:** Apresentação da série original na voz superior em *Madrigal*, primeira canção do ciclo *Três Canções Sobre uma Série* (c.1-2).

Apresentamos, a seguir, a matriz 12 X 12 do ciclo *Três Canções Sobre uma Série*, com as 48 possibilidades:

	I <sub>2</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>0</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>8</sub>	
O <sub>2</sub>	2	7	4	11	6	1	3	10	9	0	5	8	R <sub>2</sub>
O <sub>9</sub>	9	2	11	6	1	8	10	5	2	7	0	3	R <sub>9</sub>
O <sub>0</sub>	0	5	2	9	4	11	1	8	7	10	3	6	R <sub>0</sub>
O <sub>5</sub>	5	10	7	2	9	4	6	1	0	3	8	11	R <sub>5</sub>
O <sub>10</sub>	10	3	0	7	2	9	11	6	3	8	1	4	R <sub>10</sub>
O <sub>3</sub>	3	8	5	0	7	2	4	11	10	1	6	9	R <sub>3</sub>
O <sub>1</sub>	1	6	3	10	5	0	2	9	8	11	4	7	R <sub>1</sub>
O <sub>6</sub>	6	11	8	3	10	5	7	2	1	4	9	0	R <sub>6</sub>
O <sub>7</sub>	7	0	9	4	11	6	8	3	2	5	10	1	R <sub>7</sub>
O <sub>4</sub>	4	9	6	1	8	3	5	0	11	2	7	10	R <sub>4</sub>
O <sub>11</sub>	11	4	1	8	3	10	0	7	4	9	2	5	R <sub>11</sub>
O <sub>8</sub>	8	1	10	5	0	7	9	4	1	6	11	2	R <sub>8</sub>
	R <sub>12</sub>	R <sub>17</sub>	R <sub>14</sub>	R <sub>11</sub>	R <sub>16</sub>	R <sub>11</sub>	R <sub>13</sub>	R <sub>10</sub>	R <sub>19</sub>	R <sub>10</sub>	R <sub>15</sub>	R <sub>18</sub>	

**Figura 4:** Tabela da matriz serial do ciclo *Três canções sobre uma série* (1969).

Na canção *A Estrela* que, neste capítulo, é analisada somente sob o aspecto do manejo serial empregado pelo compositor, a série Invertida 2 (I<sub>2</sub>) é apresentada logo no primeiro compasso, nas vozes superior e inferior do piano, com vemos no exemplo abaixo:



Figura 5: Apresentação da Série Invertida 2 (I2) em *A Estrela* (c.1).

Segundo NEVES (1984) “As técnicas dodecafônicas no Brasil foram utilizadas com inteira liberdade na manipulação das normas gerais do dodecafonismo, adaptando-as às suas necessidades expressivas”. Richter segue um dodecafonismo um pouco mais livre, em que há momentos nos quais a série se apresenta de maneira incompleta ou não é identificada. A série, devido à sua relação intervalar, remete também a arpejos de acordes em um centro tonal. O exemplo abaixo mostra os primeiros compassos nos quais a melodia do canto faz referência ao centro tonal de Ré menor e Mib.

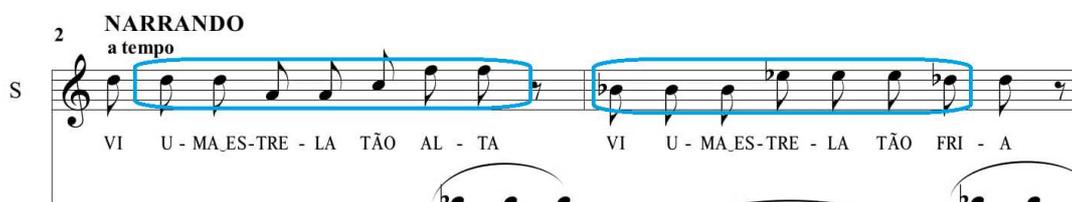


Figura 6: Trecho no qual a série remete aos acordes de Ré menor e Mib em *A Estrela* (c.2-3).

Ao contrário do que acontece nas outras canções deste ciclo, nessa obra o compositor não utiliza muitas variações da forma serial, adotando I2 como série predominante em toda obra, com pequenas recorrências à Série Original 2 (S2). A canção se apresenta em uma estrutura horizontal (melódica), com raros momentos que a série é encontrada em blocos de acordes (hamônica). O compositor emprega, em boa parte da obra, a série com uma textura polifônica, na qual o I2 funciona como uma voz superior e as outras séries recorrentes como vozes internas. Veremos, no capítulo 3.4, como o compositor utiliza expressivamente o serialismo dodecafônico para criar paisagens sonoras que se relacionam com o poema.

The image shows a musical score for the song 'A Estrela'. It features a vocal line (S) and a piano accompaniment (no.). The piano part is divided into two systems. The first system has a blue box highlighting a melodic line in the right hand, labeled 'I2 = Azul'. The second system has a red box highlighting a line in the right hand, labeled 'S2 = Vermelho', and a red box in the left hand labeled 'Voz Interna'. There are also two purple arrows pointing to specific notes in the piano part, also labeled 'Voz Interna'. The score is marked with a '10' at the beginning and a '7' at the end of the piano part.

**Figura 7:** Em azul, estrutura horizontal (melódica) da série I2, e, em vermelho, a série S2 como voz interna em uma textura predominantemente polifônica em *A Estrela* (c.10).

### 3.2 O Poema

Escrito por Manuel Bandeira, o poema de *A Estrela* faz parte da coletânea *Lira dos cinquent'anos*, publicada em 1944. Foi musicado por, pelo menos, nove poetas, dentre eles Francisco Mignone, Helza Cameu e Lindemberg Cardoso. O poema está estruturado em quatro estrofes de quatro versos regulares heptassílabos. Segundo Goldstein (2005), o verso heptassílabo é o mais simples do ponto de vista das leis métricas e é muito utilizado em quadrinhas e canções populares. Vejamos o poema:

#### *A Estrela*

Vi uma estrela tão alta,  
vi uma estrela tão fria!  
Vi uma estrela luzindo  
na minha vida vazia.

Era uma estrela tão alta!  
era uma estrela tão fria!  
Era uma estrela sozinha  
luzindo no fim do dia.

Por que da sua distância  
para a minha companhia  
Não baixava aquela estrela?  
Por que tão alta luzia?

E ouvi-a na sombra funda  
responder que assim fazia  
Para dar uma esperança

mais triste ao fim do meu dia.  
(BANDEIRA, 1944)

A obra está escrita em uma linguagem coloquial, na primeira pessoa do singular (*vi um estrela tão alta*). Nela, o eu lírico se refere à estrela como seu objeto de desejo. Podemos pensar a estrela como uma metáfora para algo inatingível, inalcançável. Se relacionarmos esse poema com outros de Bandeira, como, por exemplo, o poema *A Estrela da Manhã*, pertencente ao livro que leva o mesmo título do poema, vemos que a estrela é uma imagem obsessiva na obra do poeta, e que pode significar a mulher sensual e distante, o amor não correspondido e platônico, ansiosamente aguardado. O eu lírico contempla a estrela distante sem a possibilidade de aproximação, e podemos perceber o contraste entre o brilho do astro e a voz do poeta que mostra a vida vazia. O poema traz uma relação de contrastes emocionais e certa instabilidade do estado mental do eu lírico, por meio de sentimentos de nostalgia, solidão, deslumbramento, adoração, melancolia, tristeza e paixão. Existe no poema *A Estrela* uma relação de confronto entre o elemento externo inacessível (estrela) *Vi uma estrela tão alta* com o interno (sentimento) *Para dar uma esperança mais triste ao fim do meu dia*.

### 3.3 Características Musicais

Em uma macro-análise da canção, verificamos que a estrutura musical é apresentada na forma binária, dividida nas seções A e A'. A série inicial (I2) é utilizada como unidade orgânica da peça e é recorrente em toda a obra como elemento motivico.

Forma	Introdução	A	Ponte	A'
Compassos	1	2-9	10-13	14 - 27

Figura 8: Estrutura formal de *A Estrela*.

A extensão vocal da canção abrange o intervalo de Sol#3 a Sol4. Cada verso do poema recebeu do compositor uma nova frase melódica, com exceção do ultimo verso, em que são utilizadas duas frases melódicas.. A melodia vocal é caracterizada pelo padrão silábico, no qual cada nota musical equivale a uma sílaba poética do texto. A melodia do canto é frequentemente repetida na linha do piano, que funciona como uma referência para o cantor. O compositor utiliza uma tessitura bastante aguda, com notas repetidas na região de Fá#4 e Sol4, consideradas regiões de

passagem para a voz de soprano. A maneira com que Richter une algumas vogais com hiatos ou ditongos, como, por exemplo, nas frases *Vi u-maes-tre-la tão alta* e *E-rau-maes-tre-la...*, exige do intérprete precisão e clareza em sua articulação, para uma narração clara e legível. A repetição sistemática das notas na linha do canto, recurso frequentemente empregado pelo compositor, pode vir, em alguns casos, a suprir a complexidade da harmonia apresentada pela parte pianística. . Por outro lado, essa repetição melódica remete a um caráter vocal firme, vigoroso e narrativo na maneira de articular as palavras. STEIN AND SPILLMAN (1996) apontam a repetição de notas como parte de um estilo vocal que está inserido dentro de uma textura musical.

O termo TEXTURA refere-se à densidade ou espessura [...] de uma peça. A densidade horizontal ou linear envolve com que frequência notas ou ritmos irão ocorrer, se os sons são separados ou adjacentes, e quão distantes os intervalos são um do outro; densidade vertical envolve a forma como muitas notas estão soando ao mesmo tempo, incluindo quantas alturas diferentes ocorrem simultaneamente. (STEIN; SPILLMAN, 1994).



**Figura 9:** Relação texto-música (em azul, os índices “estrela” e “alta” ocorrendo na parte mais aguda da frase) e repetição de notas (em vermelho) no estilo composicional de Richter em *A Estrela* (c.6-7).

A canção está escrita em compasso composto 9/8, com indicação de semínima pontuada a 92 batidas por minutos (bpm) e indicação de caráter Agitado. No ritmo da melodia do canto predomina a figura da semicolcheia. A recorrência de qualteras de dois aparece como um contraste, uma quebra no padrão rítmico ternário da obra, procedimento que o compositor utiliza para ajustar o ritmo poético na música. Todos os acentos dos tempos fortes dos compassos coincidem com os acentos do verso. O ritmo da parte do piano das seções A e A' é contrastante, visto que, na primeira seção, é formado por uma textura polifônica e, na seção A', é resultante de uma mescla entre as duas texturas, tanto harmônica como polifônica, como maneira de indicar uma mudança de estado de espírito do eu lírico.

### 3.4 - Relação entre poesia e música e aspectos da performance

Uma canção dodecafônica traz certos desafios para o cantor em sua execução, principalmente pela falta de referência a um centro tonal. Richter consegue utilizar a série de maneira melódica e fazer com que o acompanhamento do piano amenize essa dificuldade. Como já mencionado acima, em boa parte da obra o compositor faz referências à melodia vocal na parte da mão esquerda do piano. As variações tanto melódicas quanto rítmicas na textura do acompanhamento ajudam a formar um todo poético, seja criando ambientes ou trazendo imagens à mente do ouvinte.

A indicação do caráter da obra *Narrando* sugere que o cantor-intérprete desenvolve o papel de narrador e que está empenhado em contar algo que vivenciou. Richter costuma escrever de maneira a permitir ao intérprete aproximar o canto de uma emissão vocal mais próxima da fala, com menor uso de vibrato e uma preocupação maior com o legato. Na canção *A Estrela*, entretanto, o compositor utiliza uma escrita bastante diferente do usual, com muitas palavras em uma tessitura muito aguda, remetendo a uma emissão vocal mais próxima do grito. Na figura 10, os compassos 16 e 17 mostram esse tipo de escrita menos comum, visto que não é natural para o cantor lírico articular tantas palavras em um registro muito agudo, o que enfatiza a estridência do ponto culminante da obra, estridência essa que pode ser utilizada como característica própria de um repertório atonal/dodecafônico. Para resolver esse impasse, o intérprete pode pensar em uma sonoridade clara e brilhante e em uma articulação precisa e rigorosa. O vibrato acaba por tornar-se mais intenso devido à tessitura do canto. Os sinais de agógica indicados na partitura, crescendo e decrescendo, em cada semifrase auxiliam na condução da linha melódica. Todo o cuidado com a articulação é preciso visto que o risco das vogais se deformarem é grande. É preciso ainda fazer cesuras e destacar palavras chaves para que o fluxo do texto poético chegue de maneira mais compreensível ao ouvinte.

16  
S  
XA - VA\_A - QUE - LA ES - TRE - LA POR QUE TÃO AL - TA LU - ZI - A

**Figura 10:** Canto silábico (uma sílaba por nota) em registro agudo em *A Estrela* (c.16-17).

Na pauta superior da parte do piano, onde aparecem cromatismos e pequenas relações intervalares, não foi possível identificar nenhuma série. Em seu lugar, é apresentado um embanhado de notas sequenciais de semicolcheias que possuem uma certa ordem e clareza, que remetem a paisagens musicais ligadas ao cenário e ao estado emotivo do eu lírico, enfatizando os sentimentos e as imagens de agitação, euforia, brilho, céu estrelado e, em seguida, os sentimentos contrários de tristeza, vazio e depressão. Dessa forma, o texto poético-musical mostra o emocional instável do eu lírico que narra a visão de seu objeto desejado, a estrela.

No decorrer da canção, a linha do piano faz alusão a vários elementos da poesia por meio de gestos musicais descritivos. Nos compassos dois e quatro da canção, por exemplo, o compositor utiliza a região super aguda do piano para desenhar imagens nas palavras *luzia* e *fria*, que remetem ao lugar alto, no céu, onde a estrela é avistada. O compositor utiliza de seus trabalhos acadêmicos na área da semiótica para embasar e relacionar a comparação com essas imagens. No artigo *As Metáforas da Música*, publicado na revista Brasileira da Academia Brasileira de Música o compositor afirma:

“...os intérpretes precisam aprofundar os estudos da metáfora aplicados a linguagem musical. É o binômio decodificar, isto é, saber as escritas, estilos e regras da música e interpretar, saber as intencionalidades dos compositores, o que nos permite desvendar a verdade de sua música e criar imagens através da metáfora musical” (RICHTER, 2000a).

**Figura 11:** Região sobre aguda do piano criando paisagem sonora nas palavras *alta* e *luzindo* em *A Estrela* (c.2-4)

A relação de contraste pode ser estabelecida entre as sessões A e A'. O acompanhamento do piano, na primeira sessão, por meio de suas escalas rápidas, sugere uma interpretação que transmita agitação, surpresa, euforia. Na segunda sessão, quando o poeta pergunta “*porque da sua distancia?*”, o acompanhamento ganha padrões rítmicos em blocos de acordes, o que confere à canção um caráter mais drâmático e sublinha os sentimentos de decepção, impotência e tristeza no momento em que o eu lírico se dá conta de que a estrela, seu objeto de desejo, é inalcançável.

#### **4 – Considerações finais**

A análise realizada permitiu a verificação de diferentes características expressivas em relação ao estilo idiomático do compositor e contribuiu significativamente para com a interpretação da canção. Conforme foi apontado por fontes bibliográficas, e confirmado por nossa análise, o uso de notas repetidas, de intervalos de segundas e sétimas menores e o uso sistemático de cromatismos são características recorrentes na escrita do compositor. Apesar da pouca variedade na exploração das formas seriais, Richter utiliza o dodecafonismo de maneira sistematizada. Por meio da disposição dos intervalos, o compositor constrói uma série que joga com a tonalidade, o que ajuda o interprete no seu estudo.

Outra característica a salientar é a importância dada ao texto na obra de Richter. O compositor mostra um grande respeito pelo poema. Não altera palavras ou pontuação, procura seguir sua acentuação métrica e escreve ritmos e melodias intimamente relacionados com o texto. Pelo estudo da partitura, podemos sugerir que o compositor quis representar ritmicamente a prolação livre da voz falada. Ainda assim, vocalmente, a canção apresenta grandes dificuldades ao intérprete por ter um texto a ser articulado em uma região muito aguda. Em contrapartida, essa característica composicional confere à canção uma grande carga expressiva, que enfatiza sentimentos de angústia, excitação e tristeza.

A pesquisa nos ofereceu alguns subsídios para melhor compreender a segunda fase composicional de Frederico Richter, na qual o gênero canção se faz presente de maneira pouco

ativa se comparada às outras fases, e nos mostra a importância da necessidade de um estudo mais amplo do seu cancionário e da organização de seu acervo de canções.

## Referências de texto

1. BANDEIRA, Manuel. (1944). **Lira dos Cinquent'anos**. Rio de Janeiro. Edição do autor.
2. CASTRO, Luciana Monteiro de. (2009). **Traduções da Lírica de Manuel Bandeira na Canção de Câmara de Helza Cameu**. Tese (Doutorado em Música) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
3. DOMINGUES, Carla. (2010). **A Relação entre texto e música nas canções de Frederico Richter**. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.
4. GOLDSTEIN, Norma. (1999). 11ª edição. **Versos, sons e ritmos**. São Paulo. Ed. Ática.
5. HARTMANN, Ernesto. (2011). **Dodecafonismo, nacionalismo e mudanças de rumos: uma análise das 6 Peças para piano** de Cláudio Santoro e das *Miniaturas n. 1* para piano de Guerra-Peixe. **Revista Opus**, v.17, n.1. Porto Alegre, Rio Grande do Sul.
6. LARUE, Jan. (1992). **The Guidelines for Style Analysis**. Ed. New York: W. W. Norton & Company.
7. NEVES, José Maria. (1981). **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi.
8. PÁDUA, Mônica Pedrosa de. (2009). **Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia**. Tese (Doutorado em Música) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
9. PÁDUA, Mônica Pedrosa de: LIMA, Cecília Nazaré de. (2016). **A canção O poder das Lágrimas de Francisco Braga: diálogos entre poesia e música**. In: Anais do XXVI Congresso da Anppom. Belo Horizonte.
10. RICHTER, FREDERICO. (1993) **A new aesthetic derived from science and technology: Chaos and Fractal**. Montreal/Canadá.
11. \_\_\_\_\_. (2000a) **As Metáforas na Música**. Artigo da Revista Bimestral da Academia Brasileira de Música - Brasiliana. Rio de Janeiro, N.4. ISSN 1516-2427.
12. \_\_\_\_\_. (2000b) Palestra na Academia Brasileira de Música. **Minha obra, vivências e influências**. Rio de Janeiro. Não publicado.

13. RICHTER, Frederico; RICHTER, Ivone. (2017) **Entrevista concedida a Caroline dos Santos Peres**. Porto Alegre. Rio Grande do Sul. Entrevista.

14. SILVA, Lígia Ishitani. (2012) **Um olhar interpretativo para as canções de Arthur Bosmans**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte

15. STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. (1996) **Poetry into Song**. Nova York: Oxford University.

16. STRAUS, Joseph N. (2000) **Introduction to post-tonal theory**. Nova Jersey: Prentice Hall, 2000.

17. TEIXEIRA, Márcia Maria Reis. (2010) **As canções de Hostílio Soares: Álbum para canto e piano – 5 peças em vernáculo**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte

## Referências Musicográficas

1. RICHTER, Frederico. (1932) **A Estrela -1969**. Manuscrito. 2 páginas. Canto e piano.

2. \_\_\_\_\_ (1932) **A Estrela – 1969**. Edições Frerídio. Transcrição: Darwin Pillar Corrêa (2018). 5 páginas. Canto e piano.

Notas sobre as autoras

**Caroline dos Santos Peres** é graduada em Música – Bacharelado em Canto pela Universidade Federal de Pelotas no estado do Rio Grande do Sul. Atuou como pesquisadora e colaboradora do APHECAB: Acervo de partituras Hermelindo Castello Branco: catalogação, análise, interpretação e divulgação do repertório de canção de concerto do Brasil. Desenvolve repertório de música de câmara e operístico atuando como solista em recitais, concertos e concursos. É mestranda em performance musical da Universidade Federal de Minas Gerais orientada pela professora Mônica Pedrosa de Pádua.

**Mônica Pedrosa de Pádua** é graduada em Canto pela Escola de Música da UFMG, Mestre em Música pela Manhattan School of Music (EUA) e 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.

## **Uma construção da performance de *Os abacaxis não voam*, para piano, de Guilherme Nascimento: colaboração entre intérprete e compositor**

***A Performance construction of “Os abacaxis não voam”  
[Pineapples do not fly], for piano, by Guilherme Nascimento:  
collaboration between interpreter and composer***

### **André Barbosa**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[andrebarbosapiano@gmail.com](mailto:andrebarbosapiano@gmail.com)

### **Mauro Chantal**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[maurochantal@gmail.com](mailto:maurochantal@gmail.com)

**Resumo:** Prática comum em obras contemporâneas, a colaboração entre intérpretes e compositores é um processo que tende a favorecer a construção da performance. Este artigo propõe o estudo da obra para piano *Os abacaxis não voam*, de Guilherme Nascimento. Por meio da interação com o compositor, busca-se elucidar aspectos técnico-musicais e interpretativos, bem como apresentar seu processo de criação. Para a realização deste trabalho, todo o processo foi documentado em forma de diário de estudo, sendo que os encontros realizados junto ao compositor, todos gravados em vídeo, permitiram investigar os impactos dessa interação em decisões técnico-musicais e interpretativas.

**Palavras-chave:** colaboração entre intérprete e compositor; práticas de performance do piano; *Os abacaxis não voam*; Guilherme Nascimento.

**Abstract:** A common practice in contemporary works, collaboration between performers and composers is a process that tends to contribute to the staging of a performance. This article proposes the study of the work for piano “*Os abacaxis não voam*” [Pineapples do not fly] by composer Guilherme Nascimento, it seeks to uncover technical-musical and interpretative aspects through interaction with the composer, as well as to present the process of its creation. For this research, the entire process was documented in the form of a diary study, with all meetings held with the composer videotaped, allowing us to investigate the impacts of this interaction on my technical-musical and interpretative decisions.

**Keywords:** collaboration between interpreter and composer; piano performance practices; *Os abacaxis não voam*; Guilherme Nascimento.

## **1 - Introdução**

Esta pesquisa teve início com o processo de estudo da peça para piano *Os abacaxis não voam*, de Guilherme Nascimento (1970), tendo unicamente como base a sua partitura, e

posteriormente, a interação com o compositor. Foram registrados em áudio e vídeo os encontros com o compositor, e transcritos como forma de documentar todo o processo. Buscamos elucidar neste artigo aspectos técnicos musicais e interpretativos, bem como apresentar uma visão de seu processo de criação. A partitura da obra em questão apresenta uma escrita singular, com elementos diferentes da notação tradicional, como o fato de possuir seis claves de sol, dentre outras peculiaridades.

Sobre o primeiro autor desse capítulo, no decorrer de sua graduação em piano pouco foi o contato com a música brasileira. Durante uma catalogação de obras para piano escritas entre 2001 e 2014 por compositores brasileiros professores de composição em universidades, teve-se a oportunidade de ter em mãos inúmeras dessas obras, e percebeu-se o quanto representavam um caminho pouco acessível, principalmente no que dizia respeito às especificidades da escrita musical. Entretanto, era notável a disposição dos compositores em ceder suas criações para o catálogo e em contribuir com a pesquisa em todos os aspectos. Por meio desta experiência, surgiu a hipótese de que a interação entre o intérprete e compositor poderia tornar-se uma ferramenta importante no processo de estudo e performance do repertório contemporâneo. Segundo SILVA (2015, p.12), quando possível, o intérprete pode interagir diretamente com o compositor para ter acesso a perspectivas que lhe permitam uma maior imersão e compreensão sobre o universo sonoro do compositor.

Por sua vez, DOMENICI (2010, p.1142) registra que essas interações impactam de maneira significativa tanto na composição quanto na performance da obra. No entanto, ela afirma que apesar de ser uma prática comum na música contemporânea, não tem sido documentada ou mesmo reconhecida. BOWEN (1993, p.141) em seu artigo *The History of Remembered Innovation*, afirma que a ênfase no texto pode obscurecer os limites da notação musical, e ressalta que as partituras não são obras musicais, mas somente representações espaciais. Por meio desta pesquisa, busco contribuir justamente para tornar claro esse terreno por detrás da escrita musical.

O presente artigo, que visa o estudo e construção da performance da obra *Os abacaxis não voam*, é um recorte de uma pesquisa mais ampla na qual pretendo abarcar toda a obra para piano de Guilherme Nascimento.

## 2 – O compositor Guilherme Nascimento

Guilherme Nascimento nasceu em Belo Horizonte, graduou-se em composição pela UFMG, é mestre em comunicação e semiótica e doutor em música pela UNICAMP. Estudou também na Performing Arts School of Worcester (Worcester/Massachusetts/EUA) de 1988 a 1991. Sua formação musical possibilitou o contato com diversos mestres que contribuíram sobremaneira para sua formação, como Roger Reynolds (1934), Stefano Gervasoni (1962), Richard Bishop (1960), Oiliam Lanna (1953), Silvio Ferraz (1959) Sergio Magnani (1914-2001) e Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Até o momento, sua produção para piano conta com três obras, compostas entre os anos de 2001 e 2008, listadas a seguir: *Os abacaxis não voam* (2001); *Eu só fico louco quando o vento sopra de nor-noroeste* (2005), e *Que doce som de prata faz a língua dos amantes à noite* (2008).

Sobre seu estilo composicional, Guilherme afirmou<sup>1</sup> que *Os abacaxis não voam* é, de certa forma, um divisor de águas em sua trajetória como compositor. A partir dessa obra, disse ter encontrado uma linguagem que o representasse como compositor, ou seja, sentiu ter chegado a algo original, particular, sendo que até então não tinha encontrado nada semelhante no que diz respeito à linguagem composicional. No entanto, mesmo tendo encontrado o novo, o “original” em algumas obras, o compositor diz-se contrário à ideia do novo pelo novo, do original pelo original, a não ser que esse “novo” contribua para que se possa trazer algo de bom, tanto para o próprio compositor quanto para os intérpretes e ouvintes.

## 3 – Considerações sobre a obra *Os abacaxis não voam*

As considerações apresentadas neste capítulo dizem respeito às impressões do primeiro autor deste artigo como intérprete. Contudo, ao longo dos futuros encontros com o compositor, tais observações podem ser reforçadas ou desconstruídas. Julgamos que tais considerações são significativas para a pesquisa, pois refletir sobre o impacto das interações com o compositor em decisões interpretativas é objetivo principal da pesquisa.

---

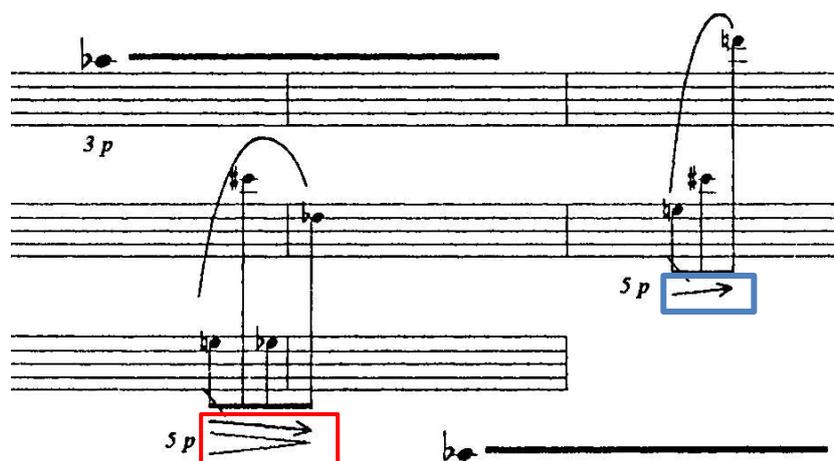
<sup>1</sup> Entrevista realizada no dia 26 de outubro de 2018.

*Os abacaxis não voam*, para piano solo, é a primeira obra para piano de Guilherme Nascimento. Foi composta em 2001, em Belo Horizonte, e dedicada à pianista Ana Cláudia de Assis, que gravou a obra no CD intitulado *Música de Câmara Vol.1*, no ano de 2009.

Na edição disponibilizada pelo compositor para a realização deste artigo, a obra apresenta oito páginas em 61 compassos. A partitura conta ainda com indicações específicas, listadas a seguir:

- As barras de compassos servem apenas como guia;
- Os tempos fortes de cada compasso não devem ser acentuados, a não ser quando indicados;
- Indicação do uso de pedal em alguns pontos;
- A obra deve ter duração específica de seis minutos e trinta segundos;
- Indicação de dois sinais ao longo da partitura denominados de aceleração e desaceleração, ilustrados por setas, que afetam a velocidade em que as notas são executadas;
- Fugindo das tradicionais indicações em italiano, alguns termos presentes na partitura estão em francês, como *très doux* e *Peut-être* (muito doce e talvez, respectivamente).

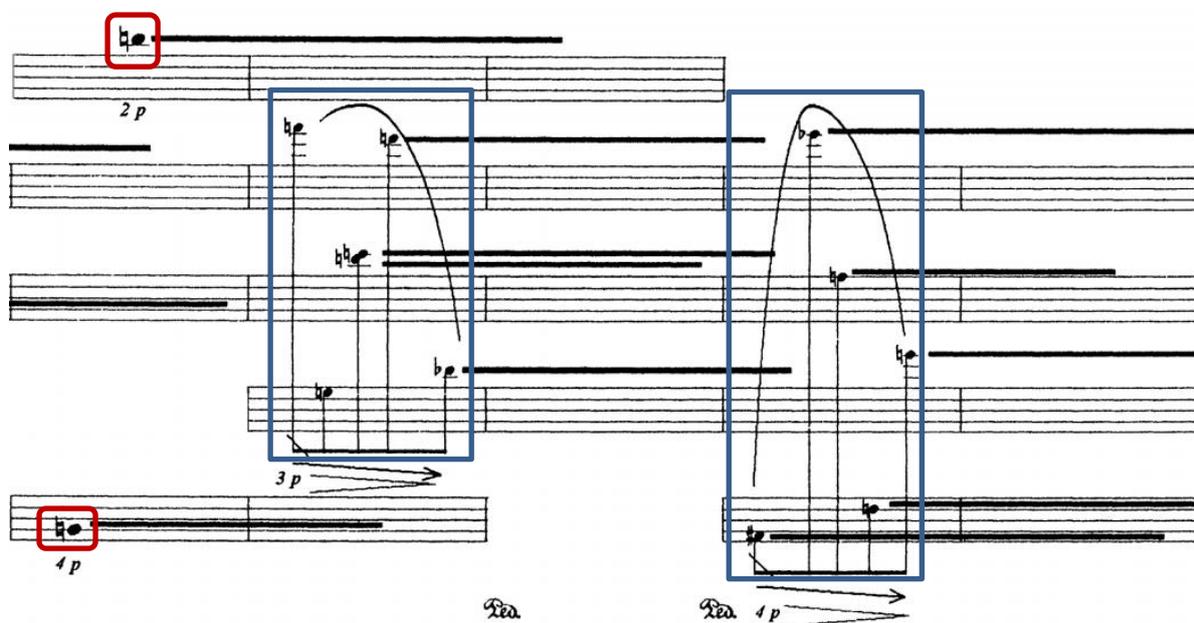
Sobre esta última indicação, especificada pelo compositor, apresentamos um exemplo que pode ser visualizado na Figura 1, a seguir:



**Figura 1:** Exemplos dos sinais de desaceleração em vermelho, e de aceleração em azul. (Guilherme Nascimento, *Os abacaxis não voam*, c.9-11)

Em uma primeira leitura da peça ao piano, a questão inicial foi como proceder em relação às indicações de acelerações e desacelerações citadas anteriormente. Antevimos que não era como lidar com uma partitura de escrita tradicional, com figuras de valores pré-definidos, e apoiamos em algumas evidências para chegar a essa conclusão. A primeira é que o compositor não utiliza fórmula de compasso, o que faz pensar que não há valores definidos de figuras musicais. Outro fato que reforça o primeiro é que também nas instruções Guilherme Nascimento denomina como “eventos” as notas musicais, bem como as pausas.

Na obra, consideramos assim a existência de quatro eventos, sendo o primeiro representado por notas de longa duração, o segundo por um conjunto de notas mais rápidas, o terceiro evento, por uma melodia mais nitidamente definida e, por último, o quarto evento, no qual o autor sugere uma postura de improvisação. Em dois momentos na peça, nos compassos 15 a 19, e também no compasso 60, identificamos o evento melódico. Nos compassos 31 a 34, há o evento improvisativo, e no restante da peça percebi o intercalar de eventos de notas rápidas e de notas longas. Essa alternância de eventos ao longo da música é, a meu ver, o que produz o contraste na obra de Guilherme Nascimento, ilustrado na Figura 2, a seguir:



**Figura 2:** Em azul, exemplos de eventos de notas rápidas contendo os sinais de aceleração e desaceleração. Em vermelho, exemplo dos eventos das notas estáticas, na obra *Os abacaxis não voam*, c.2-6, de Guilherme Nascimento.

As notas longas são representadas pelo que seria uma semínima, porém somente com a cabeça da figura, sem a haste. Essas notas são seguidas por uma linha horizontal que possivelmente sugerem um tempo de duração do som, podendo ser uma espécie de representação sonora. Nos eventos representados pelas notas de longa duração, não há ocorrência dos sinais de aceleração ou desaceleração. Neste sentido, acreditamos que a ausência dessas duas indicações neste trecho aconteça por se tratar de um momento mais estático da obra. Os eventos de notas rápidas são representados por figuras semelhantes às colcheias, e nelas pode ser notado o aparecimento das acelerações ou desacelerações. Como citado anteriormente, observamos também um evento melódico nos compassos 15 a 17, como está exemplificado na Figura 3, a seguir:

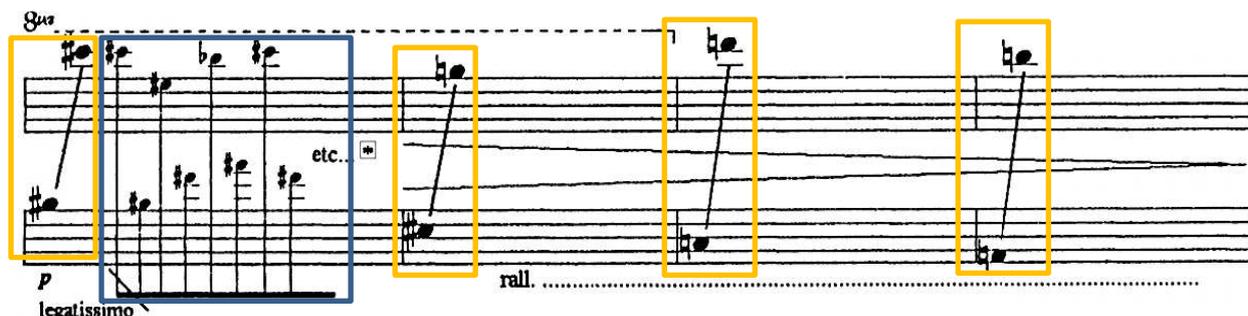


Figura 3: Exemplo do trecho onde o compositor sugere uma melodia. (Guilherme Nascimento, *Os abacaxis não voam*, c.15-17).

O compositor sugere na partitura que esta melodia exemplificada na Figura 3 deve soar de maneira lenta e calma, e deixa ao intérprete a tarefa de definir as durações das notas, não devendo repetir padrões rítmicos. Nascimento também recomenda que haja pequenas pausas, mas sempre com o pedal em execução, de maneira a abrir o registro de ressonância do piano. Portanto, consideramos que existe certo caráter de improvisação no trecho que inclui os compassos 15 a 19, já que ao intérprete é dada a liberdade para alterar os tempos. No entanto, pelo fato das notas da melodia já estarem definidas, este trecho não pode ser considerado como totalmente livre a partir da indicação inicial do compositor sobre a duração específica da obra. Depois da primeira leitura da peça e de praticá-la por algumas vezes, consideramos o trecho que engloba os compassos 15 a 19 como a parte mais expressiva da obra, pois apresenta uma linha melódica consistente e não mais notas longas ou pequenos motivos.

No terceiro evento, citado anteriormente como sendo a improvisação, o compositor sugere na partitura que a figuração rítmica seja igual para todas as notas, e indica que o intérprete comece bem rápido, porém diminuindo pouco a pouco a velocidade. Ele apresenta quatro extensões,

deixando grafadas uma nota grave e outra aguda, âmbito sobre o qual o intérprete deve improvisar. A primeira extensão compreende das notas Sol#4 a Dó#6, a segunda extensão entre Dó#4 a Sol5, a terceira entre Lá3 a Ré5, e a última extensão que vai de Fá3 a Si4. Esse evento ocorre nos compassos 31 a 34, sendo que no compasso 31 o compositor apresenta um exemplo de improvisação como exemplificado na Figura 4, a seguir:



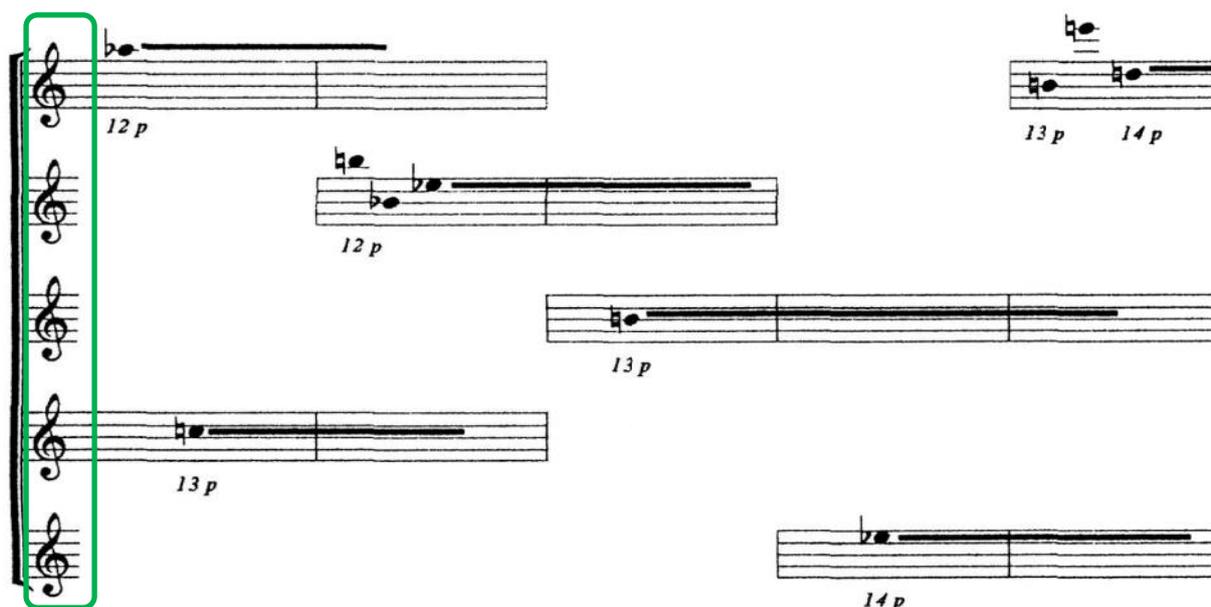
**Figura 4:** Exemplo dos quatro compassos destinados à improvisação. Em amarelo temos as extensões indicadas pelo compositor, e em azul um exemplo de improvisação sugerida para a primeira extensão. (Guilherme Nascimento, *Os abacaxis não voam*, c.31-34).

No que se refere à escrita musical, o compositor se valeu do uso das tradicionais duas claves para a escrita do piano, presentes nos compassos 35 a 40, mas também de três claves nos compassos 55 a 58 e, ainda, do uso de seis claves, presentes em quase toda a peça. Na literatura de piano do século XIX e XX, o uso de mais de duas pautas não é incomum, mas Guilherme Nascimento apresenta mais possibilidades de leitura quando insere o total de seis pautas.

Um dado importante é que o compositor não deixa notado em toda a composição o uso da clave de Fá, o que indica a execução da obra em um âmbito médio a agudo ao teclado. *Os abacaxis não voam* possui uma extensão que abrange desde o Dó#3 ao Fá6. Acredita-se que o fato de o compositor não indicar a clave de Fá, somado também à não indicação de dinâmicas fortes, produz um caráter de delicadeza na obra. A falta de notas graves na música proporciona uma sonoridade menos densa, característica também observada nas outras para piano solo de Guilherme Nascimento.

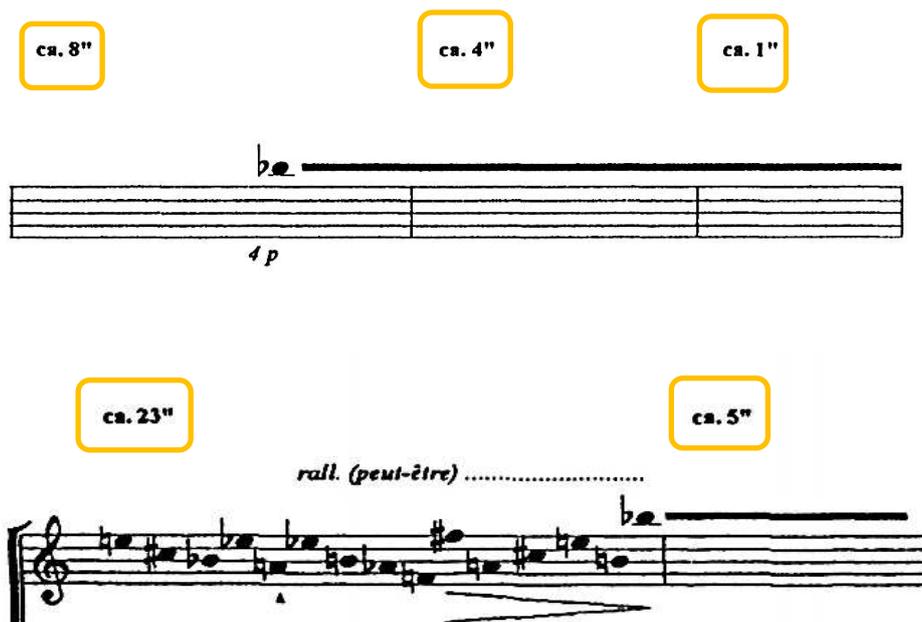
Uma especificidade na escrita do compositor é a ocorrência de algumas pautas em branco, sem o uso tradicional da grafia com pausas. Por exemplo, na segunda clave de Sol, contada de baixo para cima, nos compassos 41 e 47, há o registro da nota Dó bequadro assinalada pela cabeça da

figura com uma linha horizontal que representa, provavelmente, o tempo de ressonância da nota. Ainda, nos três compassos seguintes já não há mais a barra horizontal, indicativo de que a ressonância da nota já cessou e, portanto, o que seria tradicionalmente grafado com uma pausa o compositor escolheu deixar totalmente em branco. Analisando esse sistema visualmente, fica bastante clara a superposição de notas, algo que sugere uma textura polifônica construída não por linhas melódicas, mas pela ressonância das notas, como exemplificado na Figura 5, a seguir:



**Figura 5:** Exemplo de um sistema com cinco claves Sol, evidenciando a superposição de notas e compassos em branco (Guilherme Nascimento, *Os abacaxis não voam*, c.41-47).

Como o compositor não se valeu de valores definidos a partir das figuras tradicionais como semibreves, mínimas e semínimas, dentre outras, torna-se impreciso definir a duração das notas da composição somente pela referência visual das linhas horizontais inseridas à frente delas. Entretanto, o compositor assinala acima de cada compasso o tempo em segundos de sua duração. Destarte, há compassos muito curtos que duram desde um segundo, até compassos mais longos de vinte e três segundos, como podemos notar na Figura 6, a seguir:



**Figura 6:** Exemplo em amarelo dos tempos de duração em segundos, assinalados em todos os compassos. (Guilherme Nascimento, *Os abacaxis não voam*, c.7-9 e c.15-16).

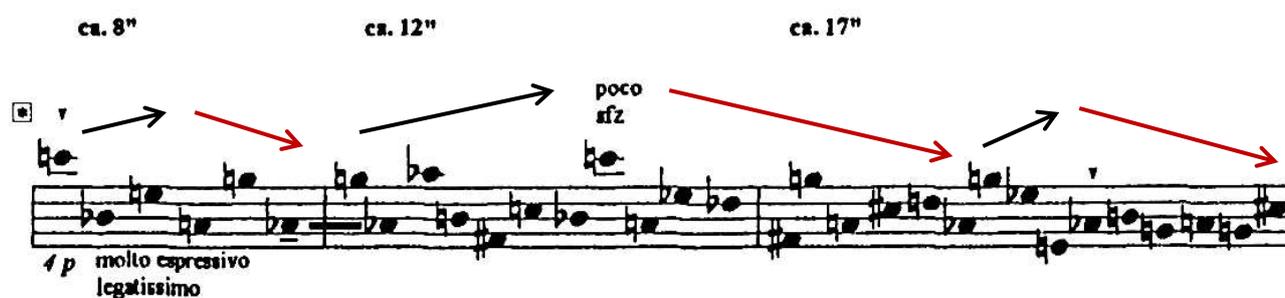
No que se refere à dinâmica, a obra *Os abacaxis não voam* foi quase inteiramente composta com a indicação *p* (piano). Contudo, o compositor não utilizou outros sinais como *p*, *pp*, *ppp* e *pppp*, como é normalmente notado nas partituras tradicionais. Ele representou essas indicações com números como *p*, *2p*, *3p*, *4p*, até *16p* e justificou nas instruções afirmando que a utilização de tais símbolos se deu apenas por não haver espaço suficiente na partitura. Somente nos compassos 1 e 21 há a indicação de *sforzato* e *poco sforzato*, respectivamente, e no compasso 55, onde há o registro da indicação *mezzo-forte*. No confronto de informações sobre a conformação e a construção de *Os abacaxis não voam*, observamos que se trata uma obra delicada, que demanda um pleno controle técnico por parte do intérprete, sobretudo no que diz respeito à dinâmica.

#### 4 – A interação com o compositor

Neste capítulo, apresentaremos os dados obtidos por meio da interação com o compositor, relacionando-os com nossas considerações sobre a obra *Os abacaxis não voam*. Este contraste de ideias nos possibilitou refletir acerca dos impactos dessa interação na construção das práticas de performance da obra. Em um primeiro momento, Guilherme Nascimento expôs sua visão de como é importante o contato direto com intérpretes, pois eles trazem consigo suas

vivências pessoais e musicais para a obra, recebendo também o acesso direto à concepção criativa do compositor.

Quando foi interpretada pela primeira vez a peça *Os abacaxis não voam* para o compositor, o ponto de partida foi justamente o que se trouxe de novo e diferente para a obra. Nos compassos 15 a 17, onde foi sugerido no capítulo anterior como sendo um evento melódico, Guilherme afirmou que as escolhas interpretativas foram diferentes de outros pianistas, mas soaram bem, e sugeriu que as mantivesse. Com as setas na cor preta e apontando diagonalmente para cima, são apresentados os momentos em que o tempo das notas foi levemente acelerado. Já as setas vermelhas apontando para baixo, onde foram feitas pequenas desacelerações, como pode ser observado na Figura 7, a seguir:



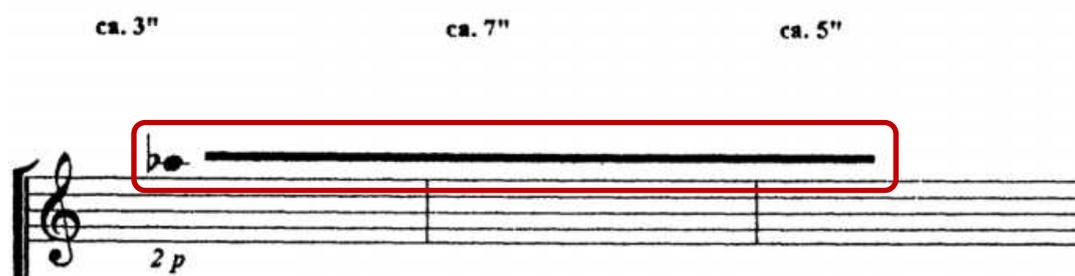
**Figura 7:** Exemplo de acelerações e desacelerações no evento melódico. (Guilherme Nascimento, *Os abacaxis não voam*, c.15-17).

No entanto, minha interpretação da obra, de modo geral, acabou sendo demasiadamente rápida. No fim da peça, há uma sugestão da duração total que aponta cerca de seis minutos e trinta segundos. Porém, a performance atingiu aproximadamente quatro minutos. Guilherme atribui isso ao fato de que normalmente os pianistas estão preocupados com as notas tocadas, e não se atentam ao fato de que a essência de *Os abacaxis não voam* está no que acontece entre as notas, no silêncio, na ressonância. FERRAZ (2006 p.108) dividiu essa obra em dois blocos: os blocos de ataques e o espaço de ressonância. Identificamos nesses dois blocos, os quatro eventos da peça: eventos de notas estáticas, pertencendo aos espaços de ressonância, e os demais, eventos de notas rápidas, evento melódico e improvisatório, pertencendo aos blocos de ataques.

Guilherme Nascimento não utilizou figuras tradicionais de valores como semibreves, mínimas, semínimas dentre outras, pois não queria uma obra com valores definidos, com tempos fortes e fracos. Os compassos existem apenas para uma organização espacial da obra. Segundo ele<sup>2</sup>: “Se você toca uma semibreve, então você tem que marcar o compasso e ela não pode mais valer 9 ou 11 segundos. A peça perde seu caráter, perde sua imprecisão”.

Para lidar com essa imprecisão de tempos, o compositor indicou em cada compasso uma fração de segundos em que este deve durar aproximadamente, e também uma linha horizontal à direita da nota, para mostrar o tempo de ressonância. Esclareceu ainda que é preciso ficar atento à posição das notas nos compassos<sup>3</sup>: “Às vezes, a nota não é tocada exatamente no início, mas quase na metade ou quase no fim do compasso”.

A ressonância da nota tocada também pode finalizar em qualquer parte do compasso, o que reforça essa imprecisão rítmica da obra. Como exemplo disso, há, respectivamente, os compassos sete, oito e nove, com durações de duração de 3 segundos, 7 segundos e 5 segundos. Temos uma nota Lá<sup>4</sup>, que é tocada nesses três compassos. Neste caso, a nota inicia-se e finaliza-se, quase no mesmo ponto dos compassos. Porém, como cada compasso tem indicações diferentes de segundos que deve durar, mesmo notas grafadas em mesmos lugares, possuem durações diferentes, como podemos perceber na Figura 8 a seguir:



**Figura 8:** Exemplo de nota grafada quase ao meio do compasso 7 até quase a metade do compasso 9, sendo que estes três compassos apresentam durações diferentes de tempo sugeridas pelo compositor. (Guilherme Nascimento, *Os abacaxis não voam*, c.7-9).

<sup>2</sup> Entrevista realizada no dia 26 de outubro de 2018.

<sup>3</sup> Idem.

Segundo o compositor, um dos motivos que podem também ter deixado a interpretação mais curta foi a não adequação às indicações de durações, pois o intérprete preocupou-se muito com as notas e contou pouco tempo. O compositor ressaltou que: “Ficar estático, só ouvindo a ressonância da nota, gera muita tensão”<sup>4</sup>. De fato, essa tensão comprometeu o controle do tempo. Porém, depois do contato com o compositor, entendemos que a postura interpretativa deve ser diferente em *Os abacaxis não voam*. Sobre as frações de segundos indicadas em cada compasso, ele ressaltou que são indicações aproximadas, ou seja, não há problema se um compasso de 5 segundos durar um pouco mais, ou, um pouco menos, desde que seja aproximado.

O compositor sugeriu dois recursos que podem ser utilizados para lidar com a questão do tempo na peça *Os abacaxis não voam*. O primeiro deles seria utilizar o metrônomo como ferramenta para o estudo da peça, porém não com intuito de deixar o tempo mais marcado ou metronômico, mas para perceber melhor o contraste entre os compassos mais longos e os mais curtos. Notadamente, os compassos mais longos foram negligenciados quando a obra foi interpretada na presença do compositor e, certamente, acreditamos que o estudo com o metrônomo pode ser uma ferramenta importante para resolver esse problema. Outro recurso seria marcar na partitura, de maneira bastante visível, os tempos com cores diferentes. Isso pode ajudar o intérprete a perceber possíveis diferenças de tempo ao longo da obra.

Considerando que a obra contém indicações de 1 segundo até 23 segundos para sua performance, circulamos de vermelho todos os compassos com duração de até 6 segundos, ou seja, os compassos de curta duração. Os compassos com duração entre 7 e 15 segundos, foram circulados com a cor amarela, sendo estes os compassos de média duração. Por fim, os compassos entre 16 e 23 segundos, assinalei com a cor verde, já que são os compassos longos. Esta disposição de cores pode ser vista na Figura 9, a seguir:

---

<sup>4</sup> Entrevista realizada no dia 26 de outubro de 2018.

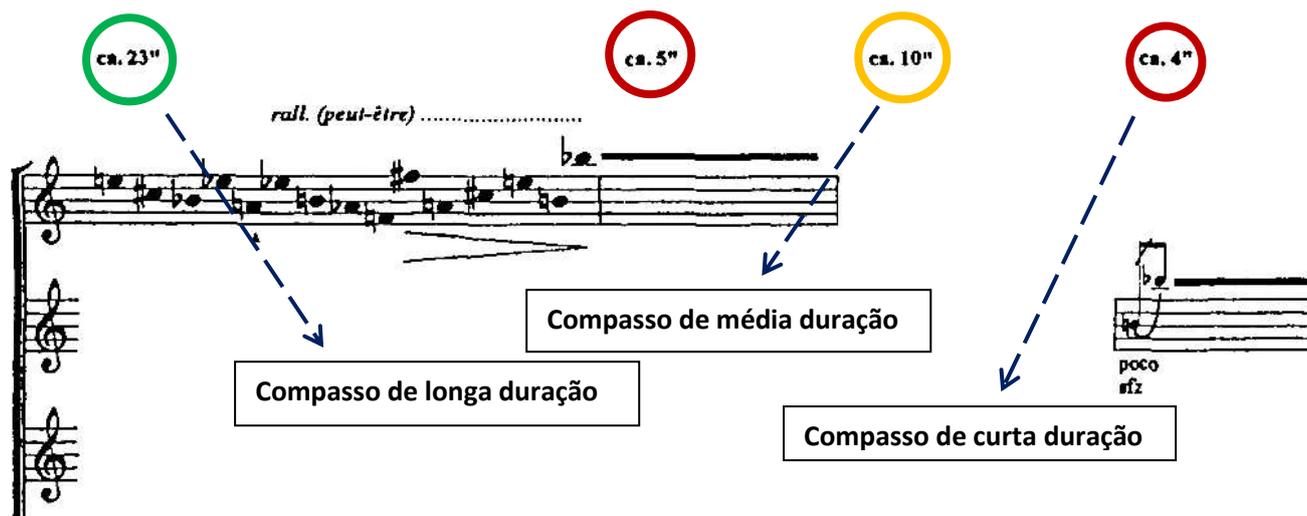


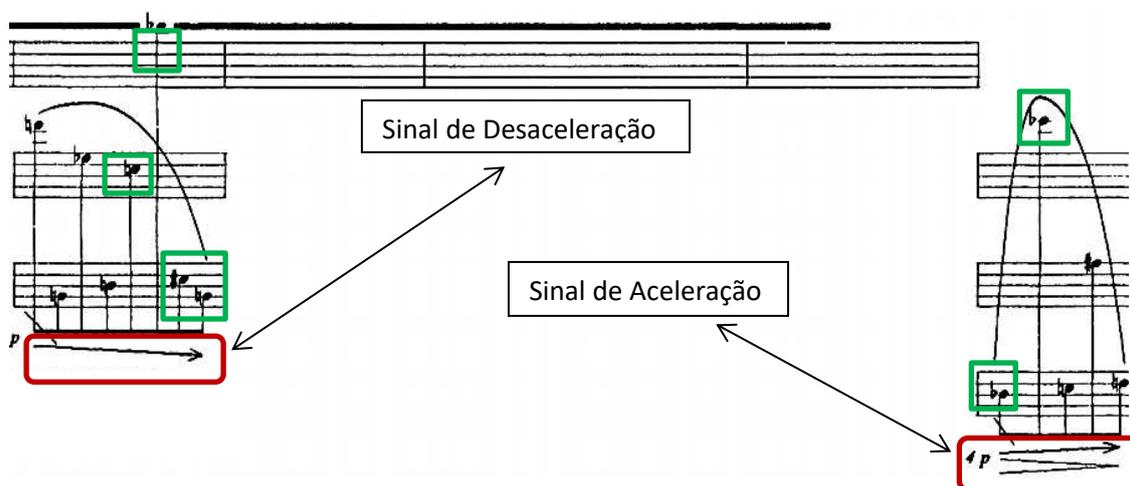
Figura 9: Exemplo de compassos com durações variadas, representados com cores. (Guilherme Nascimento, *Os abacaxis não voam*, c.18-23).

Como informado anteriormente, o compositor utilizou em alguns momentos seis pautas com claves de Sol, não deixando pré-definidas as pautas destinadas para mão direita e para a mão esquerda. Optei, então, por utilizar a mão esquerda sempre para as três pautas inferiores, e a mão direita nas três superiores. Ao questionar Guilherme Nascimento sobre como lidar com a escolha das mãos para as pautas ele respondeu: “A minha intenção era achar uma maneira de escrever as notas, então fui colocando claves”<sup>5</sup>. Com isso, ele deixou à escolha do intérprete a decisão da utilização das mãos e dedilhados. Desta maneira, ele afirmou que as escolhas feitas não comprometeram a obra em momento algum. No entanto, é necessário registrar que cada possível intérprete de *Os abacaxis não voam* possui uma conformação específica de mãos, o que pode exigir determinadas posturas diversas para a performance desta ou de qualquer outra obra para piano.

Em relação aos sinais de aceleração e desaceleração, o compositor comentou que os apoios foram ao contrário do que deveriam ser. Esses sinais são colocados somente nos blocos de ataque, sugeridos por FERRAZ (2006 p.108). Guilherme Nascimento acrescentou que quando os sinais são de desaceleração, deve-se começar com mais fluidez, apoiando as notas finais. Já nos blocos de ataque com o sinal de aceleração, o contrário, apoiando-se nas primeiras notas e, aos poucos, movendo mais o ritmo. Em minha abordagem da peça, talvez inconscientemente,

<sup>5</sup> Entrevista realizada no dia 26 de outubro de 2018.

fez-se exatamente o contrário, mas o compositor afirma que esse é um “deslize” comum entre quase todos os pianistas que interpretaram a obra. A seguir, um exemplo de bloco de ataques com sinais de aceleração e desaceleração na Figura 10:



**Figura 10:** Em círculos vermelhos, os sinais de aceleração e desaceleração. Notas nos quadrados verdes, exemplos das notas que devem ser apoiadas. (Guilherme Nascimento, *Os abacaxis não voam*, c.26-31).

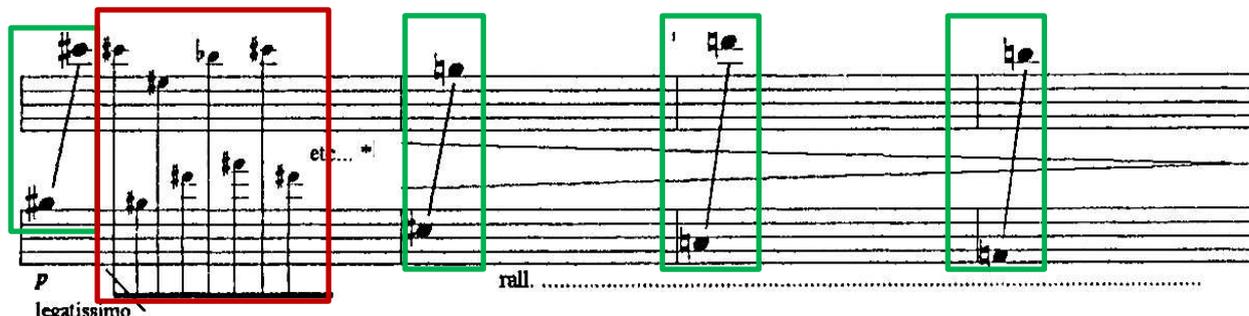
No evento destinado à improvisação, o compositor registrou na partitura um exemplo de figuração rítmica e as extensões nas quais se deve improvisar, sendo exatamente os quatro compassos 31 a 34. Durante os estudos iniciais da obra, considerei que essa figuração exemplificada pelo compositor deveria ser repetida nos outros compassos, porém transpostas para cada extensão dada. Contudo, não é exatamente isso que o compositor pensou para o trecho. Ao abordar a questão, ele comentou:

Não se preocupe, este exemplo visa apenas expor a ideia rítmica deste trecho para que o intérprete entenda que não deve realizar uma improvisação com o uso de acordes ou escalas. Em relação às extensões, são somente para mostrar a direção da improvisação proposta, que no caso é descendente.<sup>6</sup>

Nos encontros com o compositor, a improvisação soou como blocos iguais, transpostos, o que fragmentou os compassos, sendo que o compositor indicou justamente para que essas transições não fossem notadas, ou seja, a improvisação deve ser somente um grande bloco, e

<sup>6</sup> Entrevista realizada no dia 26 de outubro de 2018.

não vários. A seguir, na Figura 11, a figuração rítmica e as extensões que o compositor indicou como exemplo:



**Figura 11:** Em vermelho, temos a figuração rítmica exemplificada pelo compositor e, em verde, as extensões para a improvisação. (Guilherme Nascimento, *Os abacaxis não voam*, c. 31-34).

A essência da composição *Os abacaxis não voam* está nos blocos de ressonâncias, nos silêncios, na quietude. Guilherme Nascimento valeu-se de dinâmicas que vão dos 16p ao *sffz*. Segundo FERRAZ (2016, p.106), quanto maior o detalhamento de níveis de pianíssimo, maior o grau de tensão do intérprete no embate com a sensibilidade das teclas do piano. Em nosso encontro, o compositor reforçou essa questão da tensão gerada pelos extremos pianíssimos e atentou para a importância dessa organização dinâmica da peça, sugerindo que se busque de alguma maneira diferenciar um *p* de um *6p* e de um *12p* por exemplo: “Suas dinâmicas mais extremas, 14p, 16p, ficaram muito parecidas com seu 2p, por exemplo. Incorpore isso na obra”<sup>7</sup>. A partir desta vivência, concluímos que a grande dificuldade técnica da peça *Os abacaxis não voam* é lidar com as sutilezas da dinâmica.

Quando a peça foi interpretada para o compositor, ele percebeu que utilizei o pedal *una corda* do início ao fim da performance. Ele apontou essa utilização como sendo o fator que levou à falta de contraste dinâmico na interpretação. Para a abordagem dinâmica em *Os abacaxis não voam*, Guilherme Nascimento e o intérprete consideraram, então, três posições para pedal *una corda*, a seguir: não acionado, meio pedal e pedal inteiro. Defini para minha performance, então, que para as dinâmicas mais intensas, de *Sfz* e *mf* a *4p*, não utilizaremos o *una corda*. De *5p* a *10p*, acionaremos o pedal *una corda* somente até o meio, e de *11p* a *16p*, abaixaremos o *una corda*

<sup>7</sup> Entrevista realizada no dia 26 de outubro de 2018.

completamente. Muito provavelmente, em uma obra tradicional do repertório para piano, em uma dinâmica *pppp* ou *4p*, utilizaria o pedal *una corda*, mas em *Os abacaxis não voam* temos níveis dinâmicos muito extremos, fazendo-se necessário um olhar atento à dinâmica. Segundo Guilherme<sup>8</sup>: “Um mezzo-forte em *Os abacaxis não voam* é uma imensidão de som, se pensarmos que a obra tem até 16p”. Portanto, fez-se necessário refletir sobre o uso do pedal na obra, já que sua utilização, juntamente com o controle do toque, afeta diretamente a dinâmica, que é um dos grandes desafios nesta peça.

## 5 – Considerações finais

A partir da documentação do estudo e, posteriormente, do encontro com o compositor Guilherme Nascimento, foi possível refletir sobre os impactos da interação nas escolhas interpretativas e recursos técnicos utilizados na construção da performance da obra para piano solo *Os abacaxis não voam*. Obter acesso ao universo criativo do compositor e de seu processo de composição nos permitiu compreender e traçar estratégias para o estudo da obra em questão.

Em um primeiro contato com a obra, e inicialmente sem interferências externas, concebemos considerações ao organizar pontos importantes e questões que poderiam ser respondidas por meio de uma aproximação com o compositor. Abordamos questões relativas à escrita musical e a aspectos interpretativos. A partir da interação com Guilherme Nascimento, foi possível compreender que tais especificidades não foram utilizadas somente com o intuito de contemplar algo novo, como o próprio compositor mencionou “O novo pelo novo”, ou “A técnica pela técnica”, mas, na verdade, são recursos que o compositor utilizou para transmitir a essência de sua música, sobretudo, para trazer algo de “bom” para si e para o ouvinte.

Por fim, esperamos que este trabalho pode contribuir para despertar o interesse de outros intérpretes para com a peça para piano *Os abacaxis não voam* de Guilherme Nascimento, bem como toda sua obra, reforçando a importância do intérprete como pesquisador.

---

<sup>8</sup>Entrevista realizada no dia 26 de outubro de 2018.

## Referências de texto

1. BOWEN, J. (1993) **The history of remembered innovation: Tradition and its Role in the relationship between musical Works and their performance**. The Journal of Musicology, University California v.11, n.2, p.139-173.
2. DOMENICI, C. (2010) **O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica**. Anais do XX congresso da ANPPOM. Comunicação de Performance. UFRGS, p.1142-1147.
3. FERRAZ, S. (2006) **Primeiro afeto: como jogar notas ao vento**. Revista eletrônica da ANPPOM. Editorial Maria Lúcia Pascoal. Volume 12, p.80-113.
4. NASCIMENTO, G. (2012) **Os sapatos floridos não voam: processos criativos compartilhados entre música, literatura e pintura**. Livro. Editora Annablume. Apoio FAPEMIG.
5. \_\_\_\_\_, G. Biografia do compositor disponível em: <http://www.guilhermenascimento.com/pt/inicio/>> Acesso em: 02 Set. 2018.
6. SILVA, D. (2015) **A obra pianística de Marísa Resende: processo de construção da performance através da interação entre intérprete e compositora**. Porto Alegre. UFRGS. Dissertação de Mestrado.

## Referência de Áudio e Vídeo

1. NASCIMENTO, G; BARBOSA, A. **Gravação em áudio e vídeo do encontro com o compositor, realizado no dia 26 de outubro de 2018**. Arquivo pessoal. Belo Horizonte.
2. \_\_\_\_\_, G. (2009) **CD Música de câmara Vol.1**. Disponível em: [http://www.guilhermenascimento.com/pt/flv\\_portfolio/guilherme-nascimento-musica-de-camara-vol-1-2009/](http://www.guilhermenascimento.com/pt/flv_portfolio/guilherme-nascimento-musica-de-camara-vol-1-2009/)> Acesso em: 26 de set. 2018.
3. \_\_\_\_\_, G. (2013) **Os abacaxis não voam**. Vídeo Youtube, intérprete: Junko Yamamoto. II Bienal Música Hoje. Publicado em 19 de março de 2014 por Fernando Riederer. <https://www.youtube.com/watch?v=Xk9xs4nCBkQ>>

## Referência de Partitura

1. NASCIMENTO, G. (2001) **Os abacaxis não voam**. Disponível em: <<http://www.guilhermenascimento.com/wpcontent/uploads/2016/05/GuilhermeNascimento-PinneaplesDontFly.pdf>> Acesso em: 02 Set. 2018.

## Entrevista

1. **Entrevista concedida pelo compositor Guilherme Nascimento a André Barbosa dos Santos**. Belo Horizonte, 26 de outubro de 2018.

Notas sobre os autores

**André Barbosa** é Bacharel em piano pela Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG, na classe dos professores Heron Alvim e Júnia Canton, e Mestrando em performance musical pela Universidade Federal de Minas Gerais, orientado pelo professor Mauro Chantal. Apresentou-se no programa Segunda Musical na TV Assembleia nos anos de 2014 e 2015, e também no concurso Jovem Músico BDMG. Participou de Master Classes com importantes nomes do piano como Sofya Gulyak, Luísa Splett, Ana Telles, Daniel Gonzales, Cristina Ortiz, Eduardo Monteiro, Moura Castro, dentre outros. Participou de festivais de música como o Festival de Maio, promovido pela UFMG, e pela Semana de Música de Câmara, realizado pela Fundação de Educação Artística em Belo Horizonte. Em 2016 foi bolsista pela PAPq, orientado por Júnia Canton na pesquisa sobre a seleção de dedilhados para mãos pequenas e médias na Ballada no.1 de Frédéric Chopin.

**Mauro Chantal** é Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, onde desenvolveu pesquisa sobre a vida e a obra de Arthur Ibêre 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 etécnica vocal, além de integrar o projeto de pesquisa “Resgate da Canção Brasileira”, da Escola de Música da UFMG. Possui mais de 100 títulos como compositor, todos envolvendo a música vocal. Com Lígia Ishitani, em 2005, gravou o CD *Un doux refuge*, com a íntegra das canções para canto e piano de Arthur Bosmans (1908 – 1991). 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. Em outubro de 2018, integrou o elenco de *Pelléas et Mélisande* na produção do Theatro Municipal de São Paulo, sob regência de Alessandro Sangiorgi, em comemoração aos 100 anos de morte do compositor Claude Debussy.

## **Aspectos Didáticos no 1º movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)*, para violinos, de Ernst Mahle**

*Didactic aspects in the 1st Movement of “Quarteto Ao Cair da Tarde” (1981), for violins, by Ernst Mahle*

### **Rafael Ribeiro**

Universidade Federal de Minas Gerais, Bolsista da CAPES  
[rafaelribeiro\\_sj@hotmail.com](mailto:rafaelribeiro_sj@hotmail.com)

### **Edson Queiroz de Andrade**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[eqandra@musica.ufmg.br](mailto:eqandra@musica.ufmg.br)

**Resumo:** Análise técnico-interpretativa sobre aspectos didáticos no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)*, para violinos, do compositor brasileiro Ernst Mahle. Considerando a obra como material didático de referência, apresentaremos estratégias técnicas para execução das indicações de dinâmica e articulação. Também serão considerados possíveis fraseados e variações de timbre, propostos como estratégias para obter bom equilíbrio sonoro entre as vozes.

**Palavras-chave:** didática na música de Ernst Mahle; estratégias interpretativas em quarteto de violinos.

**Abstract:** *Technical-interpretative analysis of didactic aspects in the first movement of “Quarteto Ao Cair da Tarde” (1981), for violins, by the Brazilian composer Ernst Mahle. Considering the work as didactic reference material, we will present technical strategies with which to execute the indications of dynamics and articulation. Possible phrasing and variations of timbre, proposed as strategies to obtain good sound balance between the voices, will also be considered.*

**Keywords:** didactics in Ernst Mahle’s music; interpretative strategies in quartets for violins.

## **1 – Introdução**

Ernst Mahle (1929) é um compositor alemão naturalizado brasileiro que escreveu, dentre vasta produção musical, um conjunto de obras para grupos de violinos: dois duos, um trio e um quarteto, e um arranjo para quarteto. Com forte caráter didático, suas peças apresentam riqueza em diversidade técnica e musical. Acredita-se que Mahle possa ter pensado estas obras para alunos da Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle” (EMPEM), da qual foi um dos fundadores e peça chave para o sucesso desta instituição.

Interessado pelo nacionalismo, melodias folclóricas e modais, a música de câmara e o repertório brasileiro sempre estiveram presentes na didática de Mahle. Em sua trajetória, tem

desenvolvido composições e arranjos de diversos níveis de dificuldade, para instrumentos distintos e também para grupos do mesmo instrumento. Como é possível averiguar em trabalhos sobre sua vida profissional, várias de suas composições constam em programas de concerto e recitais da Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle” (EMPEM).

Na EMPEM, Ernst Mahle lecionou desde matérias teóricas a aulas de instrumentos dos quais tinha certo conhecimento, tendo inclusive comprado instrumentos e métodos para emprestar aos alunos que necessitavam. Em uma iniciativa única no país, compôs muitas peças acessíveis aos estudantes, abordando praticamente todos os instrumentos presentes em uma orquestra (RONTANI, 2014).

Sobre seu estilo de composição, RONTANI (2014, p.59) afirma:

Segundo o compositor, escreveu peças dodecafônicas, peças de vanguarda, música tonal e música tonal mais complexa. Interessou-se pelo nacionalismo, porque, no início da Escola de Música de Piracicaba, ele e a sua esposa Cidinha Mahle, ensinavam os alunos baseados nas melodias folclóricas brasileiras, por serem de fácil reconhecimento pelas crianças, e para preservar nas mesmas a identidade da nossa cultura.

Neste artigo, estudaremos os aspectos expressivos presentes no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)*, obra utilizada pedagogicamente durante o curso de bacharelado em música realizado pelo primeiro autor deste capítulo, na disciplina Oficina de Performance, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

No decorrer desta pesquisa, verificou-se a existência de uma transcrição desta peça para quarteto de violas, estreado pelos intérpretes Gabriel Marin<sup>1</sup>, Pedro Visokcas<sup>2</sup>, Alexandre

---

<sup>1</sup> Gabriel Marin “[...] é violista da OSUSP- Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, do Quarteto Carlos Gomes, Professor de Viola e Coordenador de Música de Câmara no Instituto Baccarelli [...]” (Disponível em: [encontrocampestredeviolas.com.br/professores](http://encontrocampestredeviolas.com.br/professores). Acesso em: 04/12/2018).

<sup>2</sup> Pedro Visokcas “[...] é violista da Orquestra Sinfônica Municipal de SP, Coordenador Pedagógico e Professor de Viola no Instituto Baccarelli [...]” (Ibidem).

Razera<sup>3</sup> e Renato Bandel<sup>4</sup> durante o concerto de encerramento do I Encontro Campestre de Violas, que ocorreu no dia 13 de fevereiro de 2018 na Capela Monte Alegre de Piracicaba, SP<sup>5</sup>. Entretanto, como fontes primárias, utilizaremos na análise apenas duas partituras, ainda não publicadas, escritas para violinos. A primeira, em caligrafia do próprio compositor, foi adquirida pelo Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade diretamente da Escola de Música de Piracicaba “Maestro Ernst Mahle”. A segunda encontra-se editada em programa *Sibelius* de edição de partituras e foi adquirida por meio de contato com a Associação Amigos Mahle.

No decorrer deste trabalho serão apresentadas estratégias técnicas para execução de dinâmicas e articulação, indicados pelo compositor no manuscrito. Além disso, serão propostas possíveis construções de fraseado e variações de timbre, visando obter equilíbrio sonoro entre as linhas melódicas, bem como fidelidade à escrita do compositor. Utilizaremos FLESCHE (2000), GALAMIAN (1962), GERLE (2014), FISCHER (1997) e CAVAZOTTI (2000) como referenciais para o embasamento teórico e prático desta pesquisa.

Uma análise técnico-interpretativa faz-se relevante já que traça um panorama da obra para os intérpretes, criando possíveis soluções técnicas que podem auxiliá-los na compreensão da linguagem musical e na performance. A presente obra é parte integrante da pesquisa de mestrado em andamento, onde o foco é o levantamento do repertório brasileiro para grupos de violinos, propondo o material como ferramenta para aulas coletivas no curso de Bacharelado em Música.

Pretende-se, por meio deste artigo, oferecer aos intérpretes uma possível abordagem técnica e musical a ser utilizada durante o estudo da obra, bem como contribuir para a divulgação de material didático brasileiro e das obras para grupos de violinos do compositor Ernst Mahle.

---

<sup>3</sup> Alexandre Razera “[...] é primeiro violista da Orquestra da Rádio e Televisão Eslovênia de Ljubljana e músico convidado da Mahler Chamber Orchestra, desde 2008 [...]” (Ibidem).

<sup>4</sup> Renato Bandel “[...] atua como docente nos festivais de Poços de Caldas-MG, Bagé-RS, Lages-SC, Munasp (SP), Natal-RN, Ouro Branco-MG, João Pessoa-PB, Recife-PE, Maranguape-CE, São Leopoldo-RS, entre outros.[...] Desde 2009 trabalha como coordenador pedagógico na Santa Marcelina Cultura, onde é responsável pelo Núcleo de Música Antiga, Ópera Estúdio, Orquestra Jovem do Estado de São Paulo, Banda Jovem do Estado de São Paulo, Coral Jovem do Estado de São Paulo, assim como da área erudita da Emesp, Escola de Música do Estado de São Paulo – Tom Jobim. [...]” (Ibidem).

<sup>5</sup>Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=o948nOk0i6E](http://www.youtube.com/watch?v=o948nOk0i6E). Acesso em: 26/11/2018.

## 2- A Obra

Para compreensão e construção de uma interpretação, apresenta-se a seguir o resultado de um levantamento dividido em três partes: 1) Anotações do compositor; 2) Elementos musicais; 3) Elementos técnico-violinísticos.

### 2.1 – Anotações do compositor

Constam na partitura algumas informações extramusicais. Acima do título, localiza-se a dedicatória “Para Celisa, M. Lúcia, Nelsinho e Carlos Alberto”. Ainda na primeira página, há a informação de que “O 1º movimento pode ser omitido” e o número do catálogo (C 145), o qual se repete no fim de todas as páginas.

Não há indicações de caráter no primeiro movimento, enquanto *Poco Largo*, *Ritenuato* e *Fermata* são as indicações de andamento e agógica. Mahle também marcou arcadas e dedilhados. Sobre isto, RONTANI cita PINOTTI (2002, p.23):

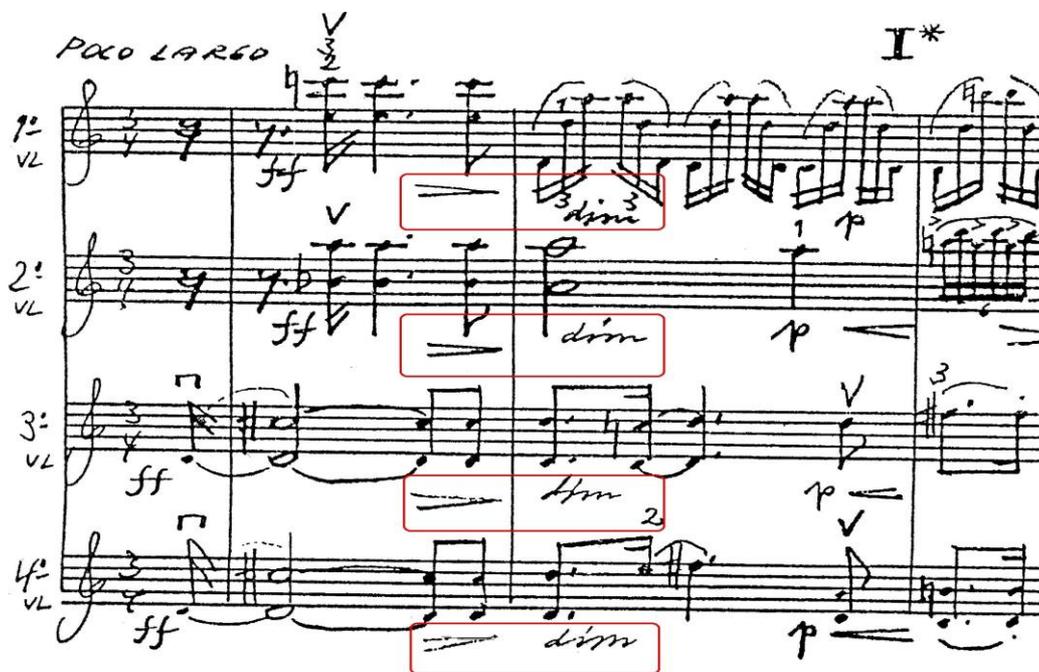
Ernst Mahle, ao escrever uma obra, pensa em uma execução breve, de acordo com a pessoa a quem ele pretende dedicar a composição, escreve sempre marcando o número de compassos, a dinâmica, arcadas para as cordas, dedilhados e demais informações para que o interprete atinja o objetivo do autor. Existem melodias que são desenvolvidas em poucos compassos, contudo poderia ocorrer, esporadicamente, um desenvolvimento maior. (RONTANI, 2014, p.61)

Das anotações musicais, destacam-se as dinâmicas em maior quantidade. Localizamos *forte (f)*, *fortissimo (ff)*, *piano (p)*, *pianissimo (pp)*, *sforzando (sfz)*, *crescendo (cresc.)* e *diminuendo (dim.)*. Também estão presentes os símbolos de *crescendo (<)*, *diminuendo (>)*, inflexões (<>) e acentos (>). A maior parte das indicações de dinâmicas apresenta-se em conjunto, para todos os violinos simultaneamente, sem necessariamente fazer uso das mesmas para destacar alguma das vozes. Há também finais de frases reforçados pela escrita de piano ou *pianissimo* no último tempo, com exceção do compasso 10 e do último compasso, os quais estão em *descrecendo* (Figura 1).



**Figura 1:** Exemplo de final de frase reforçado pela dinâmica no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 5-6.

É perceptível a preocupação de Mahle com a dinâmica, observadas a quantidade de anotações, e também alguns trechos onde a escrita parece reforçar os símbolos e vice-versa. Porém, alguns destes trechos levantam dúvidas se o compositor realmente pretendia reforçar a dinâmica ou, se trata de uma nova intensidade (Figura 2).



**Figura 2:** Indicações de dinâmica no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 1-2.

À primeira vista, o *diminuendo* escrito está apenas reforçando o sinal anterior. Entretanto, ao compararmos com os compassos 7 e 8 (Figura 3), escritos uma quinta abaixo e de estrutura rítmica semelhante, é possível identificar que se trata de duas indicações distintas. A primeira indicação para as notas longas e a segunda para a última colcheia<sup>6</sup>.



Figura 3: Indicações de dinâmica no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 5-8.

Compreendendo que o sinal de *diminuendo* sugere uma não sustentação do *fortissimo* após o ataque da nota longa, sugerimos não ignorá-lo. Deste modo, valorizamos a entrada do primeiro e segundo violino. Na sequência, executando o *diminuendo* na última colcheia do compasso, obteremos uma resolução da frase mais clara no próximo compasso.

<sup>6</sup> Na partitura editada, este trecho foi entendido como um reforço de dinâmicas, sendo as anotações unificadas em um único *diminuendo* no último tempo dos compassos 1 e 7.

## 2.2 – Elementos musicais

Para assegurar uma seleção significativa de trechos onde elaboraremos estratégias interpretativas, decidimos averiguar no primeiro movimento, as ocorrências de similaridade rítmica<sup>7</sup> e dobramento de vozes<sup>8</sup>.

A Seguir, apresenta-se um levantamento sobre as vozes que se encontram em similaridade rítmica e dobradas no decorrer do primeiro movimento, apontando em quais compassos o evento ocorreu (Figuras 4 e 5).

<b>Violino</b>	<b>Compassos</b>
1º e 2º	1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 17, 18
1º e 3º	11, 12
1º e 4º	Nenhum
2º e 3º	Nenhum
2º e 4º	11, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 22, 23, 24
3º e 4º	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 17, 18
1º, 2º e 3º	15, 16
1º, 2º e 4º	Nenhum
1º, 3º e 4º	9, 10
2º, 3º e 4º	3, 4
1º, 2º, 3º e 4º	1, 6, 7, 12, 26

**Figura 4:** Ocorrências de similaridade rítmica no primeiro movimento (vozes e compassos em que o evento ocorreu).

<sup>7</sup> Similaridade rítmica: ocorre quando duas ou mais vozes possuem ao mesmo tempo a mesma célula rítmica.

<sup>8</sup> Dobramento de vozes: ocorre quando duas ou mais vozes possuem ao mesmo tempo a mesma nota, na mesma altura.

Note que as vozes que mais se encontraram com ritmo similar foram o 3º e 4º violinos, seguidos pelo 1º e 2º, em igualdade com o 2º e 4º. O 4º violino foi o que apresentou mais similaridade rítmica, contabilizando um total de vinte e três compassos, enquanto que o ritmo similar envolvendo os quatro violinos apareceu em apenas cinco compassos. Já os compassos 3, 4, 6, 7, 9, 10 e 12, foram os que mais apareceram na tabela acima, três vezes cada, indicando haver maior presença de similaridade rítmica entre diferentes vozes.

<b>Violinos</b>	<b>Compassos</b>
1º e 2º	2, 3, 4, 8, 9, 22
1º e 3º	2, 3, 4, 16, 17, 21
1º e 4º	2, 3, 18, 19
2º e 3º	9, 10, 14, 15, 16, 19
2º e 4º	8, 9, 10, 17, 21, 23
3º e 4º	1, 2, 5, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26
1º, 2º e 3º	21
1º, 2º e 4º	Nenhum
1º, 3º e 4º	2, 3, 8
2º, 3º e 4º	8
1º, 2º, 3º e 4º	Nenhum

**Figura 5:** Ocorrências de dobramento de vozes no primeiro movimento (vozes e compassos em que o evento ocorreu).

A respeito do dobramento de vozes, a maior parte ocorre entre o 3º e 4º violinos, seguida pelo 1º e 2º, em igualdade com 1º e 3º, 2º e 3º, 2º e 4º. O 4º violino foi o que mais se relacionou, totalizando vinte e um compassos. Não houve dobramento simultâneo entre os quatro violinos. Os compassos 2 e 8 foram os que mais apareceram na tabela, cinco vezes cada, apontando maior presença de dobramento entre diferentes vozes.

Observe que as relações entre os 3º e 4º, 1º e 2º e 2º e 4º violinos, aparecem também na segunda tabela com os maiores números de ocorrências, sendo novamente o 4º violino que mais se relacionou. Na primeira tabela há destaque para os compassos 3, 4, 6, 7, 9, 10 e 12, e na segunda para os compassos 2 e 8.

Desta forma, podemos verificar que estão entre os 3º e 4º, 1º e 2º e 2º e 4º violinos, o maior índice de similaridade rítmica e dobramento de vozes, sendo o quarto violino protagonista. Também é possível observar que o processo tem maior concentração no início da peça. Com isto, apresenta-se agora uma nova análise, mostrando a estatística de ocorrências de similaridade rítmica com dobramento de vozes por compasso (Figura 6).

<b>Total de ocorrências</b>	<b>Compassos</b>
Uma a duas	11, 13, 22, 24, 25, 26
Três a quatro	1, 5, 6, 7, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 23
Cinco a sete	3, 4, 8, 9, 10

**Figura 6:** Ocorrências de similaridade rítmica com dobramento de vozes por compasso (quantidade e local).

A partir destes dados, é possível dizer que o início da peça (compassos 1 a 10) pode apresentar um desafio maior para os intérpretes com relação a aspectos expressivos, tais como timbre, intensidade e qualidade sonora. Outros desafios técnicos ainda podem surgir quando se trata de ritmos similares e dobramento de vozes, como por exemplo, a afinação e o controle rítmico.

### **2.3 - Elementos técnico-violinísticos**

Dos elementos técnicos presentes na obra, podemos dividi-los em dois blocos, relacionados à mão esquerda e mão direita (Figura 7):

Mão esquerda	Mão direita
Acentos	Acentos
Cordas Duplas	Détaché
Escalas e arpejos	Legato
Pedais sustentados	Legato com acento
Trinados	Staccato

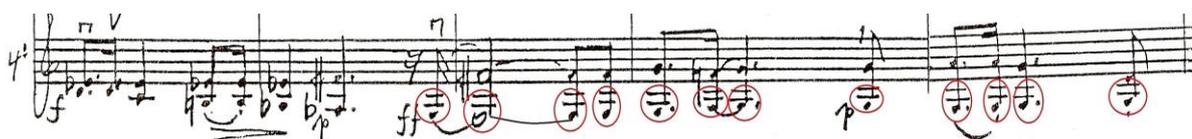
**Figura 7:** Elementos violinísticos encontrados no primeiro movimento (relacionados à mão esquerda e relacionados à mão direita).

Com relação à mão esquerda, destacamos as cordas duplas, em grande quantidade neste primeiro movimento. Ernst Mahle explorou bem os intervalos musicais, utilizando-se de uníssono, segundas, terças, quartas, quintas, sextas, sétimas, oitavas e nonas. Entre estes, os que menos aparecem são o uníssono e os intervalos de segundas, enquanto os mais presentes são os intervalos de sextas e sétimas.

Ainda relacionados à mão esquerda, existem os pedais sustentados, que são definidos como notas de duração maior que dois compassos desempenhando função de acompanhamento (CAVAZOTTI, 2000, p.98).

No caso do primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde (1981)*, estão presentes os seguintes tipos de pedais sustentados:

- a) Em cordas duplas, com uma única nota sustentada (Figura 8);



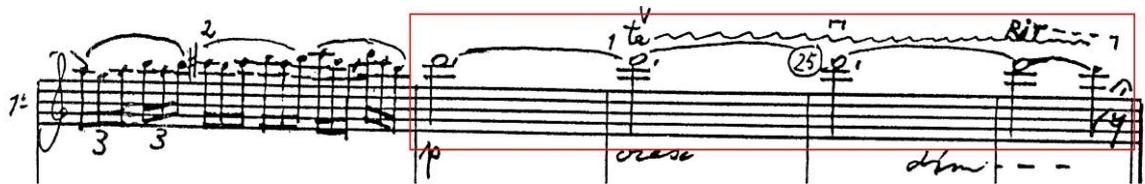
**Figura 8:** Pedal em cordas duplas com uma única nota sustentada no quarto violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 5-9.

b) Em cordas duplas, com oitavas (Figura 9);



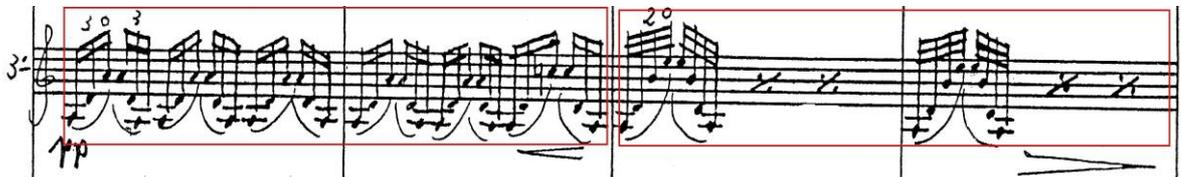
**Figura 9:** Pedal em cordas duplas com oitavas sustentadas no terceiro violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 22–26.

c) Em cordas simples, com uma nota sustentada (Figura 10);



**Figura 10:** Pedal em corda simples com uma nota sustentada no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 22–26.

d) Em cordas simples, com arpejos sustentados (Figura 11).



**Figura 11:** Pedal em corda simples com arpejos sustentados no terceiro violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 14–16.

Os Pedais em cordas duplas com uma única nota sustentada, podem acompanhar uma melodia presente na própria voz. Os demais tipos, só acompanham melodias presentes em outras vozes.

A Expressividade na música está intimamente conectada à técnica de mão direita do violinista, já que a condução do arco é a principal responsável pela produção de som, assim como a principal fonte de articulação. A Seguir, apresentam-se algumas definições quanto a forma de execução das articulações identificadas na obra:

a) **ACENTOS**

Em notas com acentos, cada golpe inicia com um aumento súbito de pressão e velocidade (GALAMIAN, 1962, p. 67).

b) **DÉTACHÉ**

Com uma arcada para cada nota, a articulação é suave e uniforme, sem variações de pressão, as notas devem ser conectadas. Pode ser tocado em qualquer parte do arco e com qualquer tamanho. A forma de execução dependerá de fatores como o comprimento da arcada, a velocidade e a dinâmica. Quanto mais rápido o golpe menos o braço participará, atribuindo as funções aos músculos menores (GALAMIAN, 1962, p. 67).

c) **LEGATO**

O *Legato* consiste em duas ou mais ligaduras durante uma única arcada, no qual seu sucesso depende de dois fatores: articulação da mão esquerda e a troca de cordas. Como necessidade básica, o arco não pode ser perturbado pela digitação da mão esquerda, enquanto que, nas passagens envolvendo troca de cordas, deve-se buscar uma transição suave, aproximando de forma sutil, o ângulo da próxima corda (GALAMIAN, 1962, p. 64).

d) **LEGATO COM ACENTO**

Para este golpe, aplicar o princípio de execução do *legato* comum em conjunto com o princípio de execução do acento.

e) **STACATTO** – Notas curtas e separadas por pequenas paradas com o arco na corda (GERLE, 2014, p. 146).

### **3 – Estratégias interpretativas**

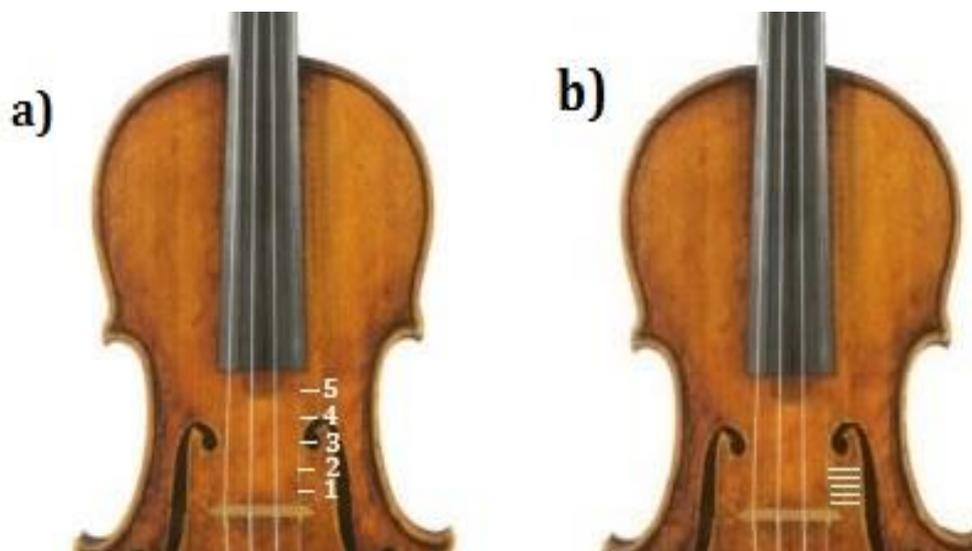
Tanto a mão esquerda quanto a direita desempenham importante papel no controle da expressividade na música. O vibrato, produzido pela mão esquerda, extremamente variável em amplitude e velocidade, proporciona à interpretação infinitas possibilidades de expressão, que vão desde o clímax mais calmo ao mais agitado. Ao mesmo tempo, a mão direita atua na

condução do arco, sendo este, quando manuseado com consciência, capaz de produzir uma rica variedade de matizes sonoros, através da combinação e variação de peso, velocidade, quantidade e ponto de contato.

Segundo Carl FLESCH (2000, p. 24), “Do ponto de vista artístico, o vibrato ideal é aquele que permite uma grande variedade e que, por sua perfeição mecânica, nos permite atingir uma escala de sentimentos que vão desde os mais suaves, quase inaudíveis aos apaixonados e intensos”.

FLESCH ainda ressalta a importância do domínio do ponto de contato e sua migração, que vai desde o cavalete ao espelho, possibilitando uma variedade de cores no som, em um trecho ou na mesma nota (FLESCH, 2000, p.76).

À respeito disto, Simon FISCHER (1997, p.41) enumera os pontos de contato de 1 a 5, sendo o número 1 o mais próximo do cavalete e o número 5 o mais próximo do espelho (Figura 12a). Em posições mais altas, onde a mão esquerda toca próxima ao fim do espelho, as regiões de ponto de contato devem ser adaptadas aproximando-se do cavalete (Figura 12b).



**Figura 12:** Pontos de contato de acordo com Simon Fischer, enumerados de 1 a 5, onde (a) representa a divisão em posições baixas e (b) em posições altas (FISCHER, 1997, p.41).

Fischer observa que normalmente a mudança de ponto de contato ocorre de nota em nota ou de frase em frase. Além disso, aponta exercícios que estudam as possibilidades sonoras por meio da variação de velocidade e pressão em um único ponto de contato (FISCHER, 1997, p.41).

Também enfatizando a importância da velocidade, pressão e ponto de contato para a expressividade, Galamian os define como os três principais fatores da boa produção de som e acrescenta:

[...] estes três fatores são interdependentes, na medida em que uma mudança em qualquer um deles exigirá uma adaptação correspondente em pelo menos um dos outros. [...] Quando a mudança ocorre em todos os três fatores, pode-se resultar uma grande variedade de combinações. [...](GALAMIAN, 1962, p.55)

A partir desta fundamentação teórica e da análise anterior, apresentaremos agora nossas sugestões interpretativas dos trechos apontados pela análise como mais desafiantes em termos de expressividade musical. Utilizando como recursos técnicos o vibrato, o ponto de contato, a velocidade de arco e o peso, propomos também fraseados e variações de timbre com o intuito de obter um bom equilíbrio entre as vozes. Para medir a velocidade, utilizaremos o termo quantidade de arco, indicando o ponto inicial e final da arcada.

### **3.1 – Compassos 1 ao 4**

O trecho que compreende os compassos 1 a 4 se trata da primeira frase da peça. Conforme vimos anteriormente, este trecho apresenta muitas ocorrências de similaridade rítmica e dobramento de vozes, o que traz um desafio para os intérpretes em termos de controle rítmico, sincronia, afinação, timbre e equilíbrio sonoro (Figura 13).

Figura 13: Primeira frase do primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 1-4.

Em um trecho como este, é fundamental que haja a maior comunicação possível entre os intérpretes. No caso de ritmo similar, a respiração também deve estar em sincronia. A exemplo disto, na figura abaixo marcamos alguns possíveis locais onde os intérpretes podem se comunicar visualmente e/ou através da respiração (Figura 14).

Figura 14: Locais onde pode haver comunicação entre os intérpretes e sincronia na respiração no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 1-4.

A comunicação entre os intérpretes resolve em parte os desafios trazidos pelo ritmo similar. Outras questões técnicas devem ser abordadas e acordadas para que não haja riscos para a performance quando o assunto é similaridade rítmica e dobramento de vozes. São estas: a região de arco, a quantidade de arco e o dedilhado.

Para melhor compreensão de nossas sugestões, elaboramos uma guia (Figura 15) incluindo na cor vermelha alguns ajustes de dinâmicas e dedilhados, e na cor verde uma continuidade melódica. As indicações em cor preta são originais do compositor.

The image shows a musical score for the first movement of 'Ao Cair da Tarde' by Ernst Mahle, for four violins. The score is written in 3/4 time and includes tempo markings like 'POCO LARGO' and 'Rit.'. The score is annotated with red and green markings. Red markings include dynamic adjustments (e.g., *ff*, *f*, *mf*, *p*, *pp*) and fingering suggestions (e.g., 1, 2, 3, 0). Green markings highlight melodic continuity across staves. Black markings represent the original composer's instructions. The score is titled 'AO CAIR DA TARDE' and 'MAHLE'.

**Figura 15:** Guia com ajustes de dinâmicas e dedilhados em vermelho, continuidade melódica em verde, e indicações do compositor em preto no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 1-4.

No primeiro compasso sugerimos que tanto o terceiro quanto o quarto violino (Figura 16) ataque a anacruse no talão, utilizando o peso do braço no ponto de contato 2. Economizar o arco no início e deixa-lo mais livre a partir do segundo tempo do Dó sustenido, diminuindo o peso e caminhando para a ponta com migração para o ponto de contato 4. Paralelamente, estreitar e diminuir gradualmente o movimento do vibrato. Desta forma, executaremos o *diminuendo* proposto, valorizando a entrada do primeiro e segundo violino.

### Talão e Ponto de Contato 2

The image shows two staves of music for the 3rd and 4th violins. The 3rd violin staff is circled in blue and labeled '3º VL'. The 4th violin staff is also circled in blue and labeled '4º VL'. Both staves are in 3/4 time and marked with a forte dynamic 'ff'. A yellow arrow points to the first note of the 3rd violin, labeled 'Talão e Ponto de Contato 2'. A blue arrow points to the end of the first measure, labeled 'Ponta e Ponto de Contato 4'. Red lines under the notes indicate vibrato markings.

**Figura 16:** Sugestões técnicas e de dinâmica para o terceiro e o quarto violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 1.

Para a entrada do primeiro e segundo violino (Figura 17), sugerimos uma respiração conjunta na pausa de colcheia pontuada. Atacar a semicolcheia no talão, utilizando o peso do braço e no ponto de contato 2. Manter a sonoridade no início da semínima pontuada, mas logo decrescer em direção à ponta do arco, migrando para o ponto de contato 4, diminuindo o peso, estreitando e diminuindo gradualmente o movimento do vibrato.

The image shows two staves of music for the 1st and 2nd violins. The 1st violin staff is circled in blue and labeled '1º VL'. The 2nd violin staff is also circled in blue and labeled '2º VL'. Both staves are in 3/4 time and marked with a forte dynamic 'ff'. A blue arrow points to the first measure, labeled 'Respirar'. A yellow arrow points to the first note of the 1st violin, labeled 'Talão e Ponto de Contato 2'. A blue arrow points to the end of the first measure, labeled 'Ponta e Ponto de Contato 4'. Red lines under the notes indicate vibrato markings.

**Figura 17:** Sugestões técnicas e de dinâmica para o primeiro e o segundo violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 1.

Durante a última nota do primeiro compasso, os quatro violinos se encontram em similaridade rítmica. Sugerimos uma comunicação e respiração conjunta, além de executar a nota com toda

a metade superior do arco, sem peso algum, no ponto de contato 4. É importante que se mantenha o *diminuendo* durante esta arcada (Figura 18).

**POCO LARGO**

1.ª VL

2.ª VL

3.ª VL

4.ª VL

**Comunicar e respirar**

**Colcheia da ponta ao meio de arco**

**Sem peso**

**Ponto de contato 4**

**Figura 18:** Todos os violinos em similaridade rítmica na última colcheia do compasso no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 1.

No segundo compasso, o primeiro violino pode migrar para o ponto de contato 3 executando com um pouco mais de peso os primeiros arpejos em dinâmica *mezzo forte* e articulação *legato*, buscando o máximo de conectividade entre as notas. O segundo violino deve continuar *diminuendo* enquanto o terceiro e quarto mantêm-se *mezzo piano*, realizando o fraseado dentro da própria dinâmica, através da quantidade de arco e vibrato (Figura 19).

**Ponto de**

**mezzo piano, meio do arco para a ponta**

**Da ponta para o segundo quarto do arco**

**Figura 19:** Sugestões técnicas e de dinâmica no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 2.

Sugerimos que no segundo tempo, o quarto violino toque o Fá# um pouco mais forte que a nota Ré do terceiro violino para valorizar a linha melódica que seguirá em direção ao segundo violino (Fá# para Lá). Desta forma o segundo violino deve entrar mais presente no terceiro tempo, a partir de um *crescendo* que se inicia na deixa do quarto violino, executado através da migração para o ponto de contato 2 e vibrato. Enquanto isto, o primeiro violino deve decrescer através da volta para o ponto de contato 4 com menos peso e dinâmica piano, porém presente (Figura 20).



**Figura 20:** Continuidade melódica do quarto para o segundo violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 2.

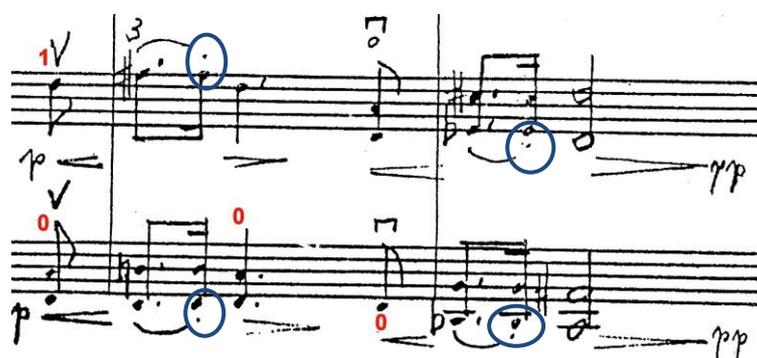
Nos compassos 3 e 4, o segundo violino mantém-se solista e as demais vozes desempenham a função de acompanhamento com significativas movimentações musicais. Por uma questão de timbre, recomenda-se a partir da anacruse, o uso da corda Lá para o terceiro e quarto violino no compasso 3 (Figura 21).



**Figura 21:** Dedilhados na corda Lá para o terceiro e quarto violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 3-4.

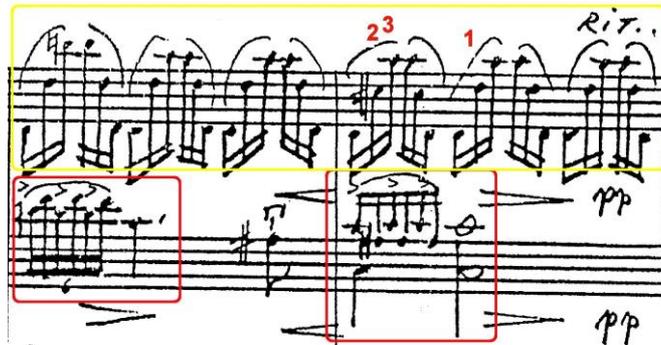
Também nos compassos 3 e 4, sugerimos tocar a nota Ré (3) em corda solta. Presente desde o início da peça no terceiro e quarto violino, a nota é um pedal que se alterna entre as vozes durante o segundo compasso. Por isto, devemos nos alertar quanto ao timbre para que a continuidade seja preservada com a mesma qualidade de som.

Recomendamos que todos os violinos executem as inflexões propostas pelo compositor através da variação e combinação entre quantidade de arco e peso. Este trecho apresenta pela primeira vez na peça a articulação *staccato*, que pode ser executada por meio de uma pequena interrupção no arco antes da nota com a indicação (·) (Figura 22).



**Figura 22:** *Staccato* para o terceiro e quarto violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 3-4.

No mesmo trecho, o primeiro violino mantém a articulação *legato* enquanto o segundo violino apresenta dois pequenos fragmentos em *legato* com acento, do qual se recomenda executar sem parar o arco, aumentando a quantidade de peso e de arco nos acentos indicados (>) (Figura 23).



**Figura 23:** *Legato* para o primeiro violino e *legato* com acento para o segundo violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 3-4.

Para o fim da frase sugerimos que o segundo, terceiro e quarto violinos realizem o *diminuendo* proposto, executando a nota sem peso e com migração de ponto de contato em direção ao espelho. Assim valorizamos os arpejos do primeiro violino, que por sua vez deve controlar o *ritenuto* e fazer-se presente com mais arco, peso mínimo, e dinâmica decrescente (Figura 24).



**Figura 24:** Final de frase no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 4.

### 3.1 - Compassos 5 ao 10

Dando sequência ao trecho anterior, estudaremos agora os compassos 5 a 10 (Figura 25):



The image shows a musical score for four violins, measures 5 through 10. The notation includes various dynamics such as *f*, *ff*, *mf*, *mp*, and *p*. There are also articulation marks like accents and slurs. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The measures are numbered 5, 6, 7, 8, 9, and 10. The notation is dense with many notes and rests, particularly in the second and third staves.

Figura 25: Excerto do primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 5-10.

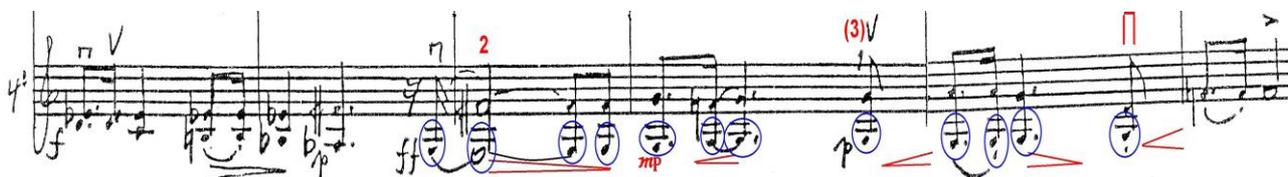
Este trecho, a partir do compasso 7, é semelhante aos compassos 1 a 4. Com a mesma estrutura rítmica, difere-se pela forma de distribuição das vozes e pelas notas escritas no intervalo de uma quinta abaixo quando comparamos ao trecho anterior. Apesar destas semelhanças, anotamos de vermelho algumas dinâmicas e corrigimos alguns desacordos entre ligaduras e arcadas (Figura 26).



This image is the same musical score as Figure 25, but with red annotations and corrections. Red arrows point to specific notes and dynamics. Red text labels are placed above or below the notes, including *mf*, *mp*, and *f*. There are also red markings for articulation and dynamics. The annotations are primarily in measures 7, 8, and 9, where the dynamics and articulation are being corrected or clarified.

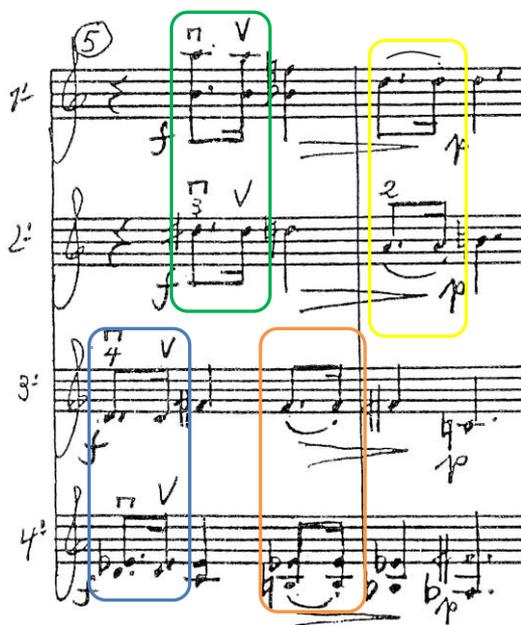
Figura 26: Anotações e correções em cor vermelha no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 5-10.

Diferente do que acontece nos compassos 1 a 4, nos compassos 7 a 10 o pedal sustentado presente no quarto violino não se alterna entre a terceira e a quarta voz (Figura 27).



**Figura 27:** Pedal sustentado Sol (2) no quarto violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 5-10.

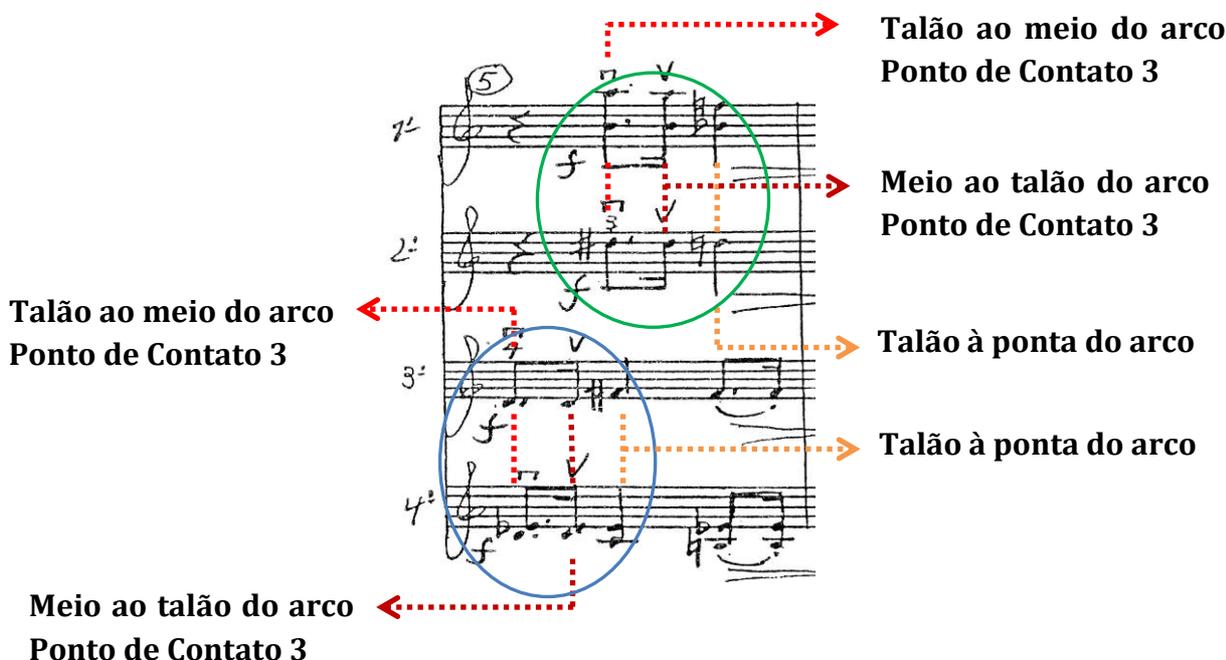
Nos compassos 5 e 6 são apropriados os dedilhados de Mahle e a forma como distribui as notas, revelando uma intimidade com o violino e suas possibilidades de timbre. Apesar de contar com células rítmicas relativamente simples, devemos nos atentar para a continuidade entre as vozes através do ritmo pontuado (Figura 28).



**Figura 28:** Distribuição de célula rítmica entre pares de violinos no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 5-6.

No compasso 5, sugerimos que todos os violinos comecem no talão e no ponto de contato 3, utilizando o peso do braço e seguindo os dedilhados propostos pelo compositor. Executar a colcheia pontuada do talão ao meio do arco e utilizar este mesmo tamanho para a semicolcheia

na arcada para cima. Para isto, aliviar o peso do braço na semicolcheia. A semínima deve ser tocada do talão à ponta no ponto de contato 3, porém mais leve para valorizar a próxima entrada (Figura 29).



**Figura 29:** Regiões de arco e ponto de contato no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 5.

No último tempo do compasso 5, o terceiro e quarto violino iniciam um *diminuendo*, que deve seguir com o primeiro e segundo violino no compasso 6. Sugerimos que toquem na metade superior do arco.

Utilizando mais peso na ponta do arco, o terceiro e quarto violinos podem executar o *diminuendo* migrando do ponto de contato 3 para o 4 no fim da colcheia pontuada, utilizando vibrato, parando o arco para realizar o *staccato* e diminuindo o peso. Já no compasso 6, a primeira semínima pode ser executada como uma resolução do *diminuendo* anterior, mantendo o arco na metade superior e no ponto de contato 4. No segundo tempo, recomendamos ficar o mais na ponta possível, migrando para o ponto de contato 5, sem peso e sem vibrato (Figura 30).

3<sup>o</sup>  
4<sup>o</sup>

**Ponta com peso**  
**P. Contato 3 para 4**  
**Diminuindo o peso**

**Metade superior**  
**Ponto de Contato 4**

**Ponta sem peso**  
**Ponto de Contato 5**  
**Sem vibrato**

**Figura 30:** Estratégias para a solução do fraseado do terceiro e quarto violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 5-6.

Sugerimos que o primeiro e segundo violinos iniciem o compasso 6 na ponta e no ponto de contato 4, assumindo o *diminuendo* de frase que iniciou com o terceiro e quarto violino no compasso anterior. Da mesma forma, o *diminuendo* pode ser realizado através da migração do ponto de contato, mas agora do 4 para o 5, onde deverão manter-se durante o segundo tempo do compasso 6, sem peso e sem vibrato (Figura 31).

1<sup>o</sup>  
2<sup>o</sup>

**Ponta do arco**  
**P. Contato 4**  
**para 5**

**Ponta do arco**  
**P. Contato 5**  
**Sem peso**  
**Sem vibrato**

**Figura 31:** Estratégias para a solução do fraseado do primeiro e segundo violino no primeiro movimento do *Quarteto Ao Cair da Tarde* de Ernst Mahle, c. 5-6.

Este fim de frase apresenta um desafio quanto a dinâmica, os violinos se encontram em similaridade rítmica na última nota, todos piano e com direções de arco opostas. Com direções

opostas é mais difícil controlar uma dinâmica em conjunto, por isto recomenda-se atenção, comunicação e um acordo sobre os aspectos técnicos envolvidos.

Do compasso 7 ao 10, assim como no restante do primeiro movimento, o material técnico e musical se repete, devendo portanto serem observadas semelhantes estratégias de performance até aqui apresentadas.

#### **4 – Considerações finais**

Constataram-se neste trabalho vários elementos que proporcionam ao primeiro movimento da obra uma característica didática efetiva e viabilizam sua aplicabilidade no contexto acadêmico. Destacam-se entre estes a dedicatória e as anotações do compositor sobre dedilhados, arcadas e dinâmicas. Também foram identificados nove tipos de elementos tradicionais da técnica violinística: acentos, cordas duplas, escalas e arpejos, pedais sustentados, *détaché*, *legato*, *legato* com acento, *staccato* e trinado. Verificou-se ainda que o material musical presente nos permite utilizar importantes elementos técnicos violinísticos como variações no ponto de contato, peso e velocidade do arco, assim como explorar diferentes timbres e variações de vibrato.

O levantamento e a análise técnico-interpretativa permitiu classificar o primeiro movimento como de nível avançado, aplicável a estudantes de graduação em Música a partir do quinto período acadêmico.

Esperamos que este artigo contribua para o conhecimento das obras para grupos de violinos do compositor Ernst Mahle e para a divulgação de material didático brasileiro. Observou-se a necessidade de uma edição que não deixe dúvidas a respeito das indicações do compositor e de uma gravação com quarteto de violinos.

## Referências de texto

1. BANDEL, R. (2018). Disponível em:  
<<http://encontrocampestredeviolas.com.br/professores/>> Acesso: 04 dez. 2018.
2. CAVAZOTTI, A. (2000). As Sonatas para Violino e Piano de M. Camargo Guarnieri: Análise e Classificação dos Elementos Técnico-Violinísticos. **Opus**. V.7, n. 7, set., p.91-120.
3. FISCHER, S. (1997). **Basics: 300 exercises and practice routines for the violin**. Londres: Peter Edition Limited.
4. FLESCH, C. (2000). **The Art of Violin Playing, Book One**. Tradução de Eric. Rosenblith. New York: Carl Fischer, LLC. (original de 1923)
5. GALAMIAN, I. (1962). **Principles of Violin Playing and Teaching**. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall.
6. GERLE, R. (2014). **A Arte de Praticar Violino**. Tradução de João Eduardo Tilton. Curitiba: Funpar (UFPR). (original de 1983)
7. MARIN, G. (2018). Disponível em:  
<<http://encontrocampestredeviolas.com.br/professores/>> Acesso em 04 dez. 2018.
8. RAZERA, A. (2018). Disponível em:  
<<http://encontrocampestredeviolas.com.br/professores/>> Acesso em 04 de dez. 2018.
9. RONTANI, M. (2014). **Escola de música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle – EMPEM: percurso histórico e princípios pedagógicos**. 2010. 318 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
10. VISOCKCAS, P. (2018). Disponível em:  
<<http://encontrocampestredeviolas.com.br/professores/>> Acesso em 04 dez. 2018.

## Referência de partituras

1. MAHLE, E. (1991). **Quarteto (1981) “Ao Cair da Tarde”**. Ernst Mahle: Manuscrito, grade com 13p.

## Referência de vídeos

1. MAHLE, E. (1981). **Quarteto "Ao Cair da Tarde" - Ernst Mahle**. Vídeo de 8 minutos e 42 segundos da obra *Quarteto Ao Cair da tarde* de Ernst Mahle, interpretada pelos violistas Gabriel Marin, Pedro Visockas, Alexandre Razera e Renato Bandel. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o948nOk0i6E>> Postado por Encontro Campestre de Violas em 24 de abril de 2018. (Acesso em 26 de novembro, 2018).

### Notas sobre os autores

**Rafael Ribeiro** é bacharel em violino e mestrando em Performance Musical pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), orientado pelo Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade. Na UFMG foi bolsista do curso de extensão, lecionando violino (2014-2016). Jovem Músico BDMG na edição 2016, também foi selecionado no programa Prata da Casa da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São João Del Rei em 2013. Em 2017, atuou como violinista convidado durante a Temporada na Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Participa regularmente de festivais e cursos de música.

**Edson Queiroz de Andrade** possui Doutorado em Música pela Universidade de Iowa (EUA). É Professor Titular da Universidade Federal de Minas Gerais e participa regularmente como professor e violinista em cursos e festivais e música pelo Brasil. Tem atuado também como solista e spalla convidado de orquestras como a Orquestra de Câmara Opus, a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, a Orquestra de Câmara Sesiminas, a Orquestra de Cordas do IV Gramado In Concert, e a Orquestra de Cordas do 6º Festival de Maio. Integra, ainda, o duo violino/piano com sua esposa, a pianista Valéria Gazire.

# O Trombone baixo moderno: uma revisão da literatura

## *The Modern bass trombone: a review of the literature*

### **Renato Rodrigues Lisboa**

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)  
[renatrombone@gmail.com](mailto:renatrombone@gmail.com)

### **Maurício Alves Loureiro**

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)  
[mauricio.alves.loureiro@gmail.com](mailto:mauricio.alves.loureiro@gmail.com)

**RESUMO:** O Trombone Baixo é um instrumento que chegou a seu estágio atual de desenvolvimento na década de 1950. Suas inovações de construção o destacam de modo marcante do resto da família dos trombones. O instrumento passou por alterações ao longo dos séculos, como afinações distintas, incorporação dos rotores, aumento em suas dimensões de calibre do tubo e de campana. Apesar de ser um instrumento já consolidado nos naipes de metais das orquestras, bandas, *big bands* e várias outras formações, o material de estudo específico para a sua técnica de rotores ainda é muito escasso. Nesse artigo apresentamos uma breve história do trombone baixo e alguns estudos existentes sobre o instrumento, em especial sobre a técnica de utilização dos rotores.

**Palavras-chave:** desenvolvimento do trombone baixo; rotores do trombone; revisão de literatura do trombone.

**Abstract:** The bass trombone is an instrument that reached its current stage of development in the 1950s. The innovations of its construction markedly distinguish it from the rest of the trombone family. Over the centuries the instrument underwent alterations including distinct tunings, incorporation of the rotors and increase in the dimensions its tube and its bell gauge. Despite being an instrument already integrated in the brass sections of orchestras, bands, big bands and several other formations, specific study material for its rotor technique is still very scarce. In this paper we present a brief history of the bass trombone and some existing studies on the instrument, especially on the technique of rotor utilization.

**Keywords:** Bass trombone development; trombone rotors; review of trombone literature.

## 1 – Introdução

De acordo com REESE (1940, p.409), o trombone faz sua aparição na Inglaterra — com seu antigo nome de Sackbut — “por volta do século XV”. Já de acordo com Baines:

O trombone apareceu depois da metade do séc. XV, como uma transformação do trompete de vara e foi possivelmente produzido por construtores holandeses para suprir a demanda de instrumentos de sopro na corte de Borgonha, atual França. (SADIE, 1998, vol.19, p.164)

O trombone faz parte do grupo dos metais desenvolvidos a partir de tubos de latão sendo o responsável pela voz do tenor no naipe de metais da orquestra sinfônica ocidental. O

trombone não é um instrumento transpositor e tem sua notação na clave de fá - para as regiões grave e média da tessitura - e clave de dó na quarta ou terceira linha - para os médios e agudos.

O instrumento foi representado pela primeira vez na iconografia europeia em um afresco de Filippino Lippi na Capela de São Tomás de Aquino em Roma (*Assunção da Virgem*), entre 1488 e 1493 (MARLE, 1970, vol.12, p.371; BAINES, in SADIE 1996, vol.19, p.166), mostrado na Figura 1.



**Figura 1:** Detalhe da pintura Assunção da Virgem, de Filippino Lippi, onde pode-se ver à esquerda, representação de um anjo tocando um trombone.  
(Fonte: <http://www.christianiconography.info/StaMariaSopraMinerva/assumptionLippi.html>)

Com a evolução da polifonia no século XIV, foi necessário explorar uma maior gama de notas, surgindo então o sacabuxa, instrumento precursor do trombone, cujo corpo se alongava conforme o desejo do instrumentista, pelo jogo de êmbolo. Esse sistema permitia, além de uma tessitura mais grave, também a execução de qualquer nota intermediária, sendo, portanto, desde a sua criação, um instrumento cromático. (Figura 2)



**Figura 2:** Sacabuxa: formato similar ao trombone moderno.  
(Fonte: <http://musicabrasilis.org.br/instrumentos/trombone>)

O trombone foi o primeiro instrumento de cobre que apresentou a vara móvel. Tratava-se de uma evolução do sistema de módulos: ao invés da necessidade de se encaixar e desencaixar partes do instrumento, bastava inserir uma vara que, ao correr ao longo do instrumento, permitia o aumento ou a diminuição efetiva do tubo. Dessa forma, podia-se dispor de sete sons fundamentais - obtidos a partir de sete posições da vara - além de todos os seus harmônicos, o que permitia executar no instrumento a escala cromática. Por isso, à época, foi considerado o mais perfeito instrumento de bocal.

A ITA (*Internacional Trombone Association*), foi criada em 1972 como resultado das inquietações a respeito do ensino do trombone, a projetos relacionados ao instrumento e ao repertório, dentre outros. Com base em seus artigos e em publicações sobre o trombone, como dissertações e teses pretende-se nesse estudo, apresentar uma breve história do trombone, especialmente do trombone baixo, falar do seu desenvolvimento, de sua técnica de rotores e materiais de estudo e apresentar uma revisão bibliográfica sobre o trombone baixo.

## 1.1 - A família dos trombones

A família do trombone é bastante extensa (Figura 3). Nela encontramos: os raros trombones *piccolos* e os *sopraninos* (FORSYTH, 1982, pp. 133-139), utilizados somente em grandes grupos

geralmente chamados de corais de trombones. Há ainda o trombone soprano, que soa uma oitava acima do tenor em si bemol, e é normalmente executado por trompetistas. Já o trombone alto em mi bemol ainda é utilizado em peças orquestrais (ADLER, 2006, p.341-345), embora muitos trombonistas optem por utilizar o trombone tenor em si bemol. Ao longo dos séculos alguns tipos foram caindo em desuso. O Romantismo consagrou o trombone tenor e o baixo como os mais empregados. No século XX, reaparecem o trombone alto e o trombone contrabaixo, o qual já vinha sendo utilizado por Richard Wagner. Na orquestra sinfônica moderna, o naipe dos trombones é comumente formado por dois ou três trombones tenores (um dos quais pode ser o trombone alto) e um trombone baixo. O trombone contrabaixo, que soa uma oitava abaixo do trombone tenor, é raramente utilizado.



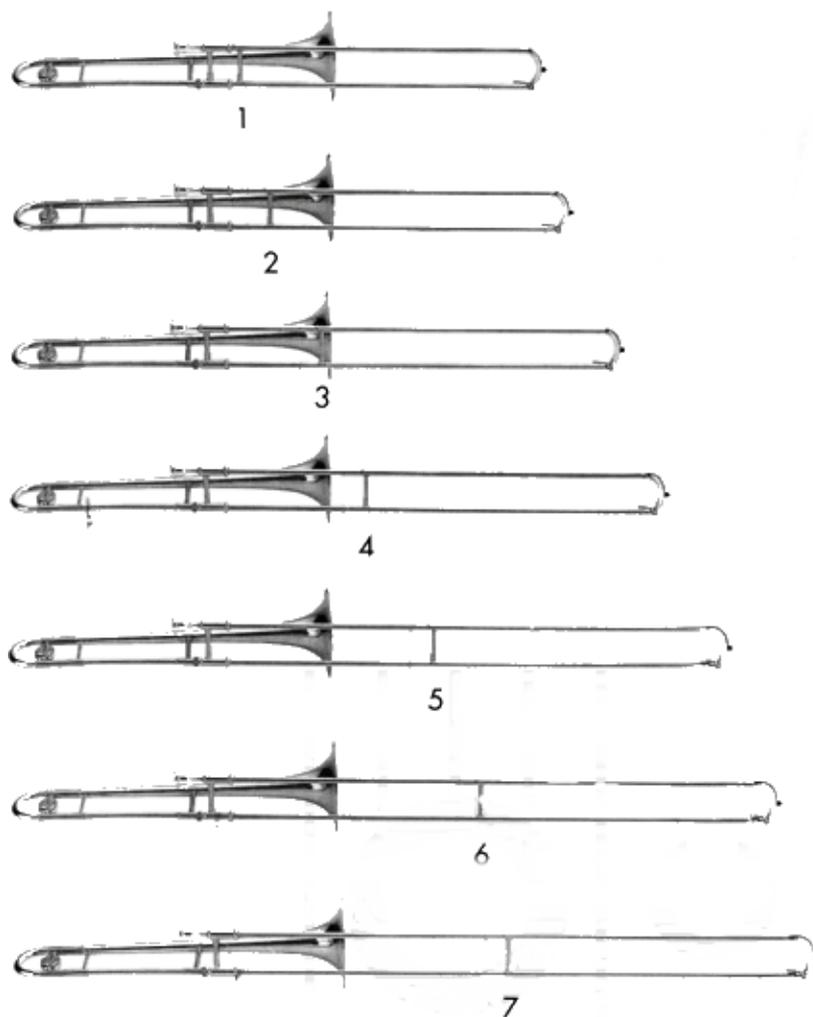
**Figura 3:** Família dos trombones: da esquerda para a direita: Piccolo, Soprano, Tenor, Baixo e Contrabaixo. (Fonte: <http://www.bandamusicatalavera.es/trombon.html>)

## 1.2 - Princípio do funcionamento do trombone de vara

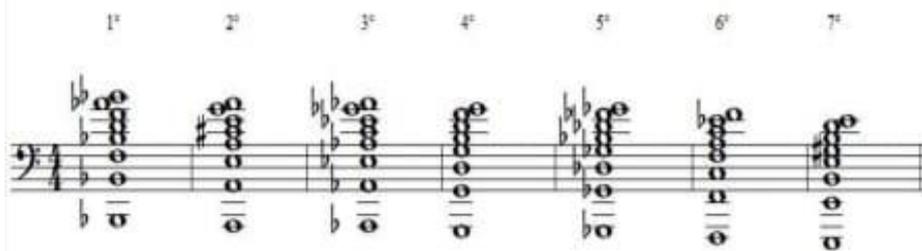
O princípio acústico de funcionamento do trombone é muito peculiar e efetivo. Com seu tubo de tamanho variável, diferentes notas fundamentais e, por consequência, diferentes

harmônicos serão obtidos (FORSYTH, 1982, p.68-89). O mecanismo de êmbolo variável do trombone, conhecido como “vara”, configura o tubo do instrumento em qualquer tamanho, a partir da posição do êmbolo. Sete posições entre o êmbolo totalmente fechado e totalmente aberto, permitem produzir sete notas fundamentais espaçadas de um semitom entre elas (Figura 4). Em cada uma das posições se obtém cerca de doze harmônicos (Figura 5). Uma nota tocada na primeira posição pode ser abaixada em até uma quarta aumentada, aumentando-se o tamanho do tubo, deslizando-se a vara até a sétima posição (vara totalmente estendida). As possibilidades de se duplicar notas em diferentes posições aumentam consideravelmente no registro agudo do instrumento, como por exemplo, a nota *Lá bemol 3*, que pode ser obtida nas 1ª, 3ª, 5ª e 7ª posições. Os trombonistas chamam essa característica de *posições alternativas*.

O aprimoramento das técnicas de fabricação e o gradual processo de industrialização da produção de instrumentos como os de sopros e particularmente dos metais, contribuiu para o aprimoramento das possibilidades técnicas o que resultou na facilitação da execução de certas passagens e criou novas possibilidades outrora impensáveis. Particularmente no trombone, devido aos vários experimentos que aconteceram no curso de sua história, surgiu uma nova vertente do instrumento - o trombone de pistões. Apesar deste instrumento, comparativamente ao trombone de vara, facilitar a técnica de execução, caiu praticamente em desuso, devido à perda da qualidade da sonoridade produzida por esse tipo de instrumento. Contudo, após o aparecimento do trombone de pistões, o trombone de vara sofreu algumas alterações com a introdução da válvula, ou rotor em fá, como nas trompas, possibilitando ao instrumentista melhores alternativas para a execução de passagens rápidas, além de ampliar a extensão do instrumento com o acréscimo de mais seis posições.



**Figura 4:** As sete posições do trombone de vara.  
(Fonte: <https://www.amromusic.com/trombone-position-chart>)



**Figura 5:** Harmônicos obtidos em cada uma das 7 posições do trombone.

### 1.3 – O trombone baixo

No passado, o trombone baixo era um instrumento desajeitado, maior que o trombone tenor, equipado com uma *vareta*, ou *prolongador*, para manipular mais registros graves. Por sua ineficácia, caiu em desuso (FORSYTH, 1982, p.140-143). (Figura 6)



**Figura 6:** Réplica de um trombone baixo antigo, com vareta (ou prolongador) para manipular os registros graves.

(Fonte: [http://www.yeodoug.com/articles/trombone\\_gallery/trombone\\_gallery.html](http://www.yeodoug.com/articles/trombone_gallery/trombone_gallery.html))

WICK (1971), citado por Fonseca (2014, p.31), diz que “a invenção da válvula rotativa e sua adoção na Europa Central no séc. XIX, tornou o trombone aceito por todos e teve um desenvolvimento natural.” No trombone baixo uma segunda válvula (ou rotor) foi adicionada, para ser usada em conjunto com a válvula em fá (Figura 7). Essa segunda válvula, inicialmente, foi usada na afinação em mi, mas hoje em dia compreende diversas outras afinações, como mi bemol, ré, sendo que a mais utilizada é a válvula com a afinação em sol bemol, fato comprovado pela imensa maioria de instrumentos fabricados nessa configuração.



**Figura 7:** Detalhe das válvulas do trombone baixo. (Fonte: [www.edwards-instruments.com](http://www.edwards-instruments.com))

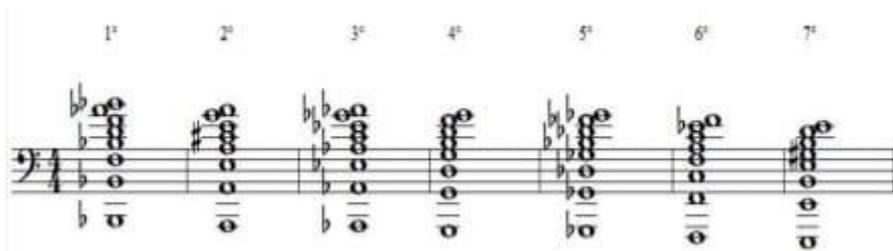
## **1.4 – A especialização necessária ao trombonista que toca o trombone baixo**

No naipe das madeiras todos os instrumentos, transpositores ou não, contam com os chamados *instrumentos auxiliares* que servem para estender para o agudo ou o grave o registro de um determinado instrumento. Entre eles estão: flautim, flauta em sol, corne-inglês, clarineta piccolo (requinta), clarone e contrafagote. Um flautista pode facilmente mudar, no meio de uma peça, para o piccolo e depois retomar a flauta, sem que seja necessária uma especialização técnica extrema, pois ambos instrumentos têm princípios muito parecidos (PISTON, 1955, p.144).

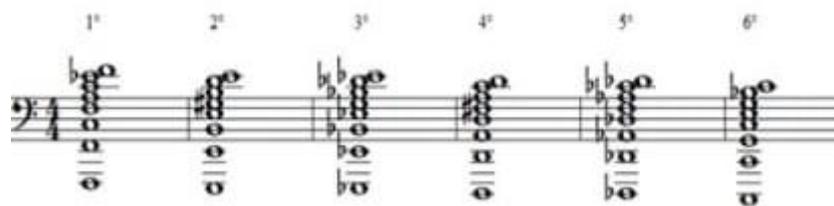
Ao contrário, o trombonista que toca trombone baixo deve ser um especialista, com um estudo específico neste instrumento original, diferentemente de seus homólogos num naipe de orquestra. Enquanto eles podem simplesmente gerenciar e conviver com as sete posições básicas do trombone tenor (embora a música moderna exija cada vez mais o uso da válvula em fá) - o instrumentista que toca trombone baixo deve controlar e dominar vinte e quatro posições: sete básicas (Figura 8) , seis posições com a válvula em fá (Figura 9), 6 posições para a válvula em sol bemol (Figura 10) e mais cinco com ambas as válvulas acionadas (Figura 11).

Por se tratar de um instrumento com inovações recentes, os alunos de trombone baixo, em sua maioria, têm ou tiveram como professores, especialistas no trombone tenor, desconhecendo por essa razão, todas as possibilidades do trombone baixo e do uso de seus rotores, quer combinados ou isoladamente.

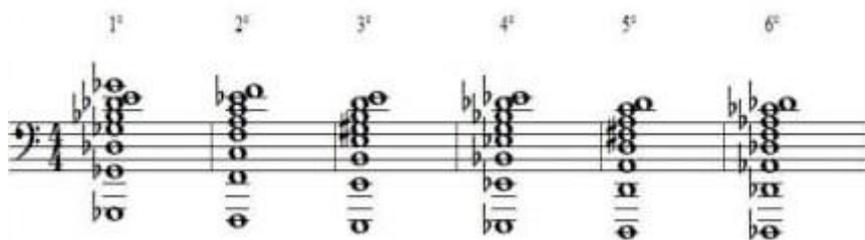
A escassez de materiais de estudo, principalmente em português, elucidando a técnica dos rotores e sugerindo posições alternativas de se obter determinadas notas também é fator determinante para o uso limitado do instrumento.



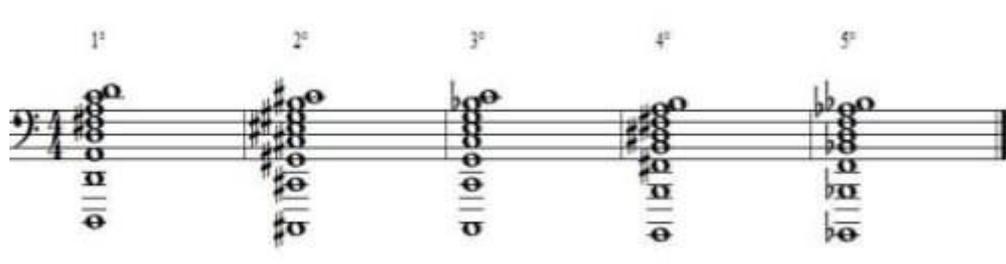
**Figura 8:** Sete posições básicas.



**Figura 9:** Posições com o rotor em F.



**Figura 10:** Posições com o rotor em Gb.



**Figura 11:** Posições com ambos rotores F e Gb acionados simultaneamente.

## 1.5 – Legato

A técnica de ligadura, ou legato, é um dos aspectos técnicos mais difíceis para um trombonista realizar com perfeição. Nos instrumentos de metal modernos, a ligadura é realizada com a modificação do tubo de forma rápida e abrupta através dos mecanismos como o rotor ou pistão. O trombone, por sua vez, emprega um sistema de varas deslizantes que permaneceu praticamente o mesmo desde o século XV. Esse sistema faz com que o tubo seja modificado gradualmente, enquanto a vara está sendo deslizada para cima ou para baixo. Essa estrutura propicia ao trombone características únicas, particularmente no que diz respeito à técnica de ligadura. Um grande problema para os trombonistas na produção do legato reside no fato de que deve haver uma articulação da língua para conectar perfeitamente uma nota a outra, evitando desse modo a realização acidental de um *glissando*<sup>1</sup>. Isso aliado ao fluxo contínuo do ar dentro do instrumento, a movimentação precisa da vara, além obviamente do controle da embocadura para a vibração dos lábios e produção do som (SOUZA, 2017).

Blair Bollinger, professor de trombone da *Juilliard School* e trombonista baixo da *Philadelphia Orchestra* publicou um método para trombone baixo intitulado “*Valve Technique for Bass Trombone or You’ve Got TWO Valves – Use BOTH*” onde ele destaca exercícios para o uso dos rotores do trombone baixo, peças solo e excertos orquestrais. Bollinger estimula o uso de ambos rotores, quer juntos ou separadamente, e diz que o método foi feito de acordo com sua experiência profissional. Sobre o legato no trombone baixo, ele salienta:

Especificamente, passagens técnicas e legato nas regiões mais graves do trombone baixo estão entre as coisas mais difíceis de serem tocadas. Se alguém faz uso criterioso das válvulas duplas em linha, comuns em muitos instrumentos,

<sup>1</sup> O *glissando* consiste na movimentação de uma nota para outra, seja ela mais grave ou mais aguda, passando por todas as alturas intermediárias de forma contínua.

essas técnicas difíceis serão bastante facilitadas. Passagens relevantes muitas vezes parecem mais limpas e suaves. (BOLLINGER, 2007, p. 3)

## 1.6 – Revisão bibliográfica

Com o intuito de investigar a eficiência na produção do legato utilizando os rotores no trombone baixo, uma pesquisa sobre a literatura do instrumento foi realizada. Constatou-se a escassez de pesquisas específicas sobre o trombone baixo. Somente na última década é que professores do instrumento atentos à essa demanda começaram a publicar métodos específicos para o instrumento. O mais comum era o professor de trombone tenor dar aulas ao aluno de trombone baixo e usar o método com apenas um rotor. O trombonista baixo então ficava muito limitado a utilizar os dois rotores, visto que muito deles empregava o 2º rotor apenas para conseguir tocar 4 notas<sup>2</sup> na região grave do instrumento, desprezando então toda uma gama de possibilidades com o rotor trabalhando independente e também junto com o 1º rotor fazendo diversas combinações.

Dessa forma, em âmbito nacional apenas uma dissertação de mestrado foi encontrada sobre o trombone baixo especificamente. Trata-se da dissertação *O trombone baixo: um estudo sobre os aspectos históricos e interpretativos do repertório sacro e sinfônico*, de DECARLI (2017). Nela, o autor faz um relato histórico do uso do trombone baixo no repertório sacro e sinfônico de distintos períodos da música ocidental, verificando assim as características musicais atribuídas ao instrumento em certas obras através dos séculos. Embora o trabalho seja de grande relevância, a questão da técnica dos rotores não é abordada.

Na tese de doutorado *Villa-Lobos e os metais graves sinfônicos: Um estudo dos elementos técnicos específicos* de FONSECA (2014), as partes de trombone e tuba foram analisadas a partir de obras sinfônicas do compositor afim de produzir soluções técnicas e interpretativas.

O repertório específico para o trombone baixo é tema do trabalho de Pedro Miguel Gomes Pinto: *A Internacional Trombone Association e o seu contributo para o surgimento de repertório original para trombone* (2012). Produzido em Portugal, o trabalho tem como principal objetivo mostrar o papel da *International Trombone Association* no surgimento

---

<sup>2</sup> As notas em questão são: D<sup>1</sup>, Db<sup>1</sup>, C<sup>1</sup> e B<sup>-1</sup>, essa última inexistente no trombone tenor.

de repertório original para trombone. Tendo sido criada em 1972, este era um dos principais objetivos da associação e do seu fundador Thomas G. Everett: a criação de repertório e literatura dedicada ao trombone.

Na tese de doutorado *The Concerto for Bass Trombone and Orchestra by Thom Ritter George and the Beginning of Modern Bass Trombone Solo Performance* defendida na *University of Cincinnati*, EUA, por Donald Scott Moore (2009), a literatura para trombone baixo é examinada no período do final dos anos 50 e início dos 60 afim de estabelecer o Concerto para Trombone Baixo de Thom Ritter George como um trabalho crucial que sinalizou uma mudança abrupta não só na forma como os compositores consideravam o instrumento, mas também em demandas técnicas que eram esperadas dos trombonistas baixo.

*An Annotated Bibliography of Works for Solo Bass Trombone and Wind Band* é um guia com anotações detalhadas sobre quarenta obras publicadas para solo de trombone baixo e banda. Nele, SHINN (2015) esclarece que o principal objetivo deste documento é servir como um recurso para trombonistas, condutores e compositores para um gênero relativamente novo e crescente.

*The contributions of Thomas G. Everett to bass trombone repertoire, literature, and research* é um trabalho onde GASSLER (2002) traça um perfil de Thomas G. Everett, fundador da *Internacional Trombone Association*, e fala de seus esforços para obter um novo repertório de performance para o trombone baixo. Quatro peças compostas e dedicadas a Everett são analisadas: Sonata Breve de Walter Hartley; Prelude, Fuga e Big Apple por Walter Ross; Everett Suite por Ulysses Kay; e a Hundred bars for Tom Everett por András Szöllösy.

Com relação ao uso específico dos rotores do trombone baixo, dois importantes trabalhos foram produzidos também em universidades estadunidenses. A tese de doutorado defendida na *University of Cincinnati*, EUA, *The Concerto for Bass Trombone by Thom Ritter George and the Beginning of Modern Bass Trombone Solo Performance* de Donald Scott Moore (2008), analisa o concerto de Thom Ritter George fazendo ponderações e sugestões quanto ao uso do 2º rotor do trombone baixo.

THOMAS (2015) analisa os atuais métodos para o trombone baixo em seu trabalho *Valve technique for the independent double-valve bass trombone: a pedagogical review and method* e constata que os estudantes não têm à mão um guia abrangente e sistemático para as possibilidades que as válvulas do instrumento moderno podem oferecer. Diante dessa deficiência são propostos exercícios fundamentais e excertos orquestrais com uma abordagem visando especificamente a melhor utilização dos rotores, fazendo com que se tenha uma maior compreensão da funcionalidade do instrumento como atualmente projetado.

## 2 – Considerações Finais

Com base nos estudos citados, está sendo elaborada uma proposta de protocolo de pesquisa onde a eficiência na produção do “legato” utilizando os rotores no trombone baixo será investigada. A abordagem pretende verificar quantitativamente o método de Blair Bollinger. Os excertos orquestrais e peças solo utilizados no método de Bollinger serão executados por trombonistas profissionais e gravados. As gravações serão processadas pelo sistema de análise empírica da performance, EXPAN(LOUREIRO, et al., 2009), desenvolvido no CEGeME – Centro de Estudos do Gesto Musical e Expressão, da Escola de Música da UFMG, para a segmentação das notas musicais e estimação de descritores acústicos relacionados à articulação das notas, visando estimar parametricamente a eficácia da utilização dos rotores no legato.

Espera-se que essa pesquisa traga contribuições significativas para a área da performance musical, especialmente para estudantes do trombone baixo e mesmo para profissionais que desconhecem ainda toda a gama de possibilidades da utilização das válvulas do instrumento moderno podem oferecer.

## 3 - Referências

1. ADLER, Samuel (2006) **The Study of Orchestration**. New York: Norton.
2. AHARONI, Eliezer (1996) **New Method for the Modern Bass Trombone**. Jerusalem, Noga Music.
3. BAINES, Anthony (1996) **Trombone**, in SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, vol.19, p.163-170. New York: Macmillan.

4. BOLLINGER, Blair (2007) **Valve Technique for Bass Trombone or You've Got TWO Valves – Use BOTH**. Método para trombone baixo. CEC Music. Elkhorn, Wisconsin, EUA.
5. DECARLI, Fransoel Caiado (2007) **O trombone baixo: um estudo sobre os aspectos históricos e interpretativos do repertório sacro e sinfônico**. 188 f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
6. FONSECA, Donizeti Aparecido Lopes (2008) **O trombone e suas atualizações: Sua história, técnica e programas universitários**. 231 f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de São Paulo, São Paulo.
7. FONSECA, Donizeti Aparecido Lopes (2014) **Villa-Lobos e os metais graves sinfônicos; Um estudo dos elementos técnicos específicos**. 365 f. Tese (Doutorado em Música), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
8. FORSYTH, Cecil (1982) **Orchestration: With 23 illustrations and 296 Music Examples**, New York, Dover.
9. GASSLER, Christopher J. (2002) **The contributions of Thomas G. Everett to bass trombone repertoire, literature, and research**. Tese (Doutorado em Música), University of North Texas, EUA.
10. LOUREIRO, M.A.; CAMPOLINA, T.; MOTA, D. (2009) **Expan: a tool for musical expressiveness analysis**. In: L. Naveda (Ed.). Proceedings of the 2nd International Conference of Systematic Musicology (Sys Mus2009), p.24-27, Ghent University, Ghent, Belgium.
11. MARLE, Raimond (1970) **The Development of the Italian Schools of Painting**. Volume 12, New York, Hacker Art Books.
12. PINTO, Pedro Miguel Gomes (2012) **A Internacional Trombone Association e o seu contributo para o surgimento de repertório original para trombone**. Instituto Politécnico de Castelo Branco, Portugal.
13. SHINN, Erik Thomas (2015) **An Annotated Bibliography of Works for Solo Bass Trombone and Wind Band**. Florida State University, College of Music, EUA.
14. SOUZA, Samuel Gomes (2017) **Com ou sem língua: considerações sobre o papel da língua na técnica de ligadura do trombone**. VI Simpósio Científico da ABT- Brasília. v.1, p.1-11.
15. THOMAS, Casey Winn (2015) **Valve technique for the independent double-valve bass trombone: a pedagogical review and method**, Graduate College of The University of Iowa, EUA.

## Notas sobre os autores

**Renato Rodrigues Lisboa** possui graduação em Música (habilitação em trombone) pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000) especialização em Música Brasileira pela Escola de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais(2001), Mestrado em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (2005) e é Doutorando em Música (Performance Musical) pela Escola de Música da UFMG. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Performance Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: Trombone, coral de trombones, educação musical, performance musical, quarteto de trombones, quinteto de metais. É membro fundador do quarteto de trombones Trombominas, professor de trombone da Escola de Música da UEMG e Trombone Baixo da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais desde a sua criação em 2008.

**Maurício Alves Loureiro** é engenheiro Aeronáutico pelo ITA (1976), Bacharel em Música (clarineta) pela Staatliche Hochschule für Musik Freiburg, Alemanha (1983), Mestre e Doutor em Música (1991) pela University of Iowa, EUA. Foi assistente de primeira clarineta da Orquestra Sinfônica de Campinas e da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Atuou como solista frente a inúmeras orquestras sinfônicas e renomados conjuntos de câmara, lecionou clarineta em inúmeros festivais de música no Brasil e exterior e desenvolveu intensa atividade como intérprete. Foi professor de clarineta do Instituto de Artes da UNESP, São Paulo (1984-1992) e é atualmente professor titular da Escola de Música da UFMG, onde atua como pesquisador em Sonologia com bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPQ, nível 1B, no âmbito do Grupo de Pesquisa CEGeME - *Centro de Estudos do Gesto Musical e Expressão*. Foi diretor do IEAT – *Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares* da UFMG, de 2010 a 2014.

# O Estudo de harmônicos na flauta transversal como exercício de sonoridade: uma abordagem didática

*The Study of harmonics in the transverse flute as a sonority exercise: a didactic approach*

## **Alef Caetano Silva**

Universidade Federal de Minas Gerais  
Bolsista Capes  
[alef@flutuar.org](mailto:alef@flutuar.org)

## **Mauro Rodrigues**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[maurorodr@gmail.com](mailto:maurorodr@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo discorre sobre a sonoridade na flauta e as formas de se executar os harmônicos como exercícios de sonoridade. Também abordará o uso dos harmônicos historicamente e proporá uma classificação quanto ao nível de dificuldade dos exercícios presentes na bibliografia aqui utilizada.

**Palavras-chave:** Sonoridade na flauta; técnica estendida; exercícios de harmônicos.

**Abstract:** This article discusses sonority on the flute and ways to perform harmonics like sonority exercises. It will approach the use of harmonics historically and propose a classification of the exercises that are present in the herein utilized bibliography, according to the level of difficulty.

**Keywords:** Sonority on the flute; extended technique; harmonic exercises.

## **1 - Introdução**

A motivação para a elaboração deste capítulo é a crescente recomendação, por parte dos profissionais flautistas, da técnica de harmônicos como ferramenta de aprimoramento sonoro. Nosso intuito neste artigo é promover um diálogo entre diferentes métodos de flauta que apresentam capítulos dedicados ao estudo da técnica de sons harmônicos (ou técnica de emissão das parciais sonoras). Inicialmente indicaremos formas possíveis de estudo, almejando um melhor aproveitamento dos exercícios propostos. Posteriormente serão abordados os exercícios de sons harmônicos, apresentando-os como um tipo de exercício de sonoridade. Também abordaremos os harmônicos buscando uma forma mais eficaz de emití-los e propondo uma ordenação dos exercícios que consideramos didática.

Os exercícios serão extraídos das seguintes obras: *Harmoniques: cahier d'exercices sur les partiels d'un son* (ARTAUD, 1984), *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas* (DICK, 1995) e *Check-up* (GRAF, 1992). Além destes métodos serão utilizados os trabalhos: dissertação de doutorado *Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do barroco ao século XX* (RONÁI, 2003), e as dissertações de mestrado *Oriental: a importância do timbre na obra de Pattápio Silva* (SILVA, 2008) e *A influência das técnicas contemporâneas na sonoridade da flauta* (STREITOVÁ, 2011).

## 2 - Sonoridade

O principal objetivo dos exercícios de sonoridade é desenvolver no músico capacidades de executar seu instrumento com qualidade de timbre compatível com a estética musical da época e, principalmente o estilo. Veremos claramente no decorrer deste item como a ideia de timbre “perfeito” sofre intensas modificações durante os séculos, no que concerne à música erudita.

No período barroco, uma época em que as flautas produzidas eram feitas de madeira, elas possuíam um som arredondado, em decorrência do material que eram produzidas, e principalmente do formato circular do corte do bocal. Com o decorrer do tempo, a flauta mesmo tendo um timbre muito apreciado pelos compositores, passou a sofrer modificações buscando sempre mitigar problemas que seus modelos continham, como a pouca projeção sonora em uma grande sala de concerto, corrigida com o uso de diferentes materiais de diferentes espessuras na construção dos novos modelos. Como meio de correção da afinação, a flauta passa a ser construída com chaves em seus buracos, o que além de melhorar a afinação otimizou muito a execução de ornamentos, e permitiu que o instrumento executasse, de maneira eficiente, peças em diversas tonalidades.

Buscando concatenar todas essas demandas ao aprimoramento da performance flautística, surgem nos tratados capítulos voltados para a embocadura e aprimoramento do som. Nos diversos métodos desde Quantz (século XVIII) vemos uma constante preocupação com a produção do som, ou seja, a responsabilidade por um bom som não é apenas do modelo da flauta, mas também do instrumentista.

O ideal de beleza sonora na história da flauta é um ideal volátil. A cada novo modelo de flauta e a cada novo aprimoramento na metodologia técnica do instrumento, esse ideal de beleza sonora se modifica como vemos no trecho a seguir:

“(…) O som considerado belo no século XVIII, suave e redondo, com grande variação de cor, foi gradualmente cedendo espaço para um som forte, metálico, penetrante mesmo. Na medida que o século XIX progredia, a igualdade e uniformidade de timbre também passam a ser cada vez mais desejadas.” (RONÁI, 2003, p.84).

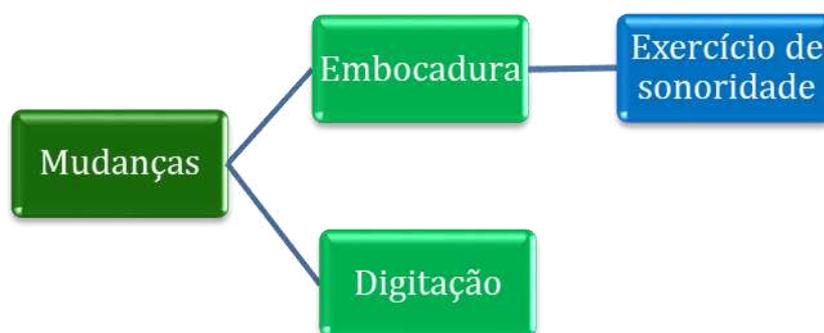
## **2.1 - Um Exercício auditivo**

Em nossa percepção, os exercícios de sonoridade são, geralmente, exercícios de nota longa, umas seguidas das outras, que precisam ser executados sem perda de qualidade (homogeneidade) sonora, exigindo do flautista muita atenção em sua execução. No momento da prática de notas longas, voltando a atenção para si mesmo, é que seria possível ao flautista observar a posição dos lábios, a angulação do sopro, tamanho do orifício labial etc. Sustentar essa qualidade de atenção seria importante para observar além da atitude corporal, a qualidade do timbre, a composição do som em termos de parciais. Abordar o exercício de sonoridade como um exercício de escuta implica uma atenção contínua. Tal qualidade de escuta é fundamental para a prática musical, e os exercícios de sonoridade podem ser também um excelente campo de treinamento dessa escuta.

É recomendável que flautista tenha um referencial de som que considere como meta. É muito comum ver alunos com timbres que lembram as características sonoras de seus professores, já que o professor costuma ser o referencial de boa sonoridade mais próximo que um aluno possui. Contudo, deve-se considerar que a flauta é um instrumento onde é preciso produzir o som, ele não está tão pronto como no piano, harpa e os teclados de percussão, para citar alguns. Portanto, indivíduos podem obter timbres diversos em decorrência de suas características anatômicas, o formato do maxilar, a dentição, a musculatura e a grossura dos lábios, que interferem diretamente na produção sonora.

### 3 – Harmônicos: uma técnica estendida<sup>1</sup>

Com a evolução do instrumento e o surgimento da flauta moderna, especificamente o modelo feito por Theobald Böehm (1794-1881) finalizado em 1847, antigos exercícios de sonoridade foram aprimorados e muitos outros foram concebidos. Observa-se também um crescente número de tratados/métodos dedicados a esse modelo de flauta. Também cresceram as possibilidades performáticas da flauta, o que fomentou nos compositores do século XX a curiosidade de experimentarem em suas obras novos timbres e maneiras até então não muito usuais de se tocar o instrumento, o que culminaria na utilização e aprimoramento das técnicas estendidas. As técnicas estendidas, em muitos casos, exigem do flautista não somente dedilhados alternativos, mas também mudanças na posição dos lábios, resultando em mudanças na embocadura, o que costuma ocasionar uma significativa mudança do timbre.



**Figura 1:** Mudanças necessárias para execução de técnicas estendidas.

Essas mudanças ocorrem devido aos ajustes compensatórios feitos na embocadura com o intuito de produzir os timbres a que se propõem as técnicas estendidas. Podem ser ajustes do ângulo do sopro, distância do lábio ao bocal, largura e altura do orifício, quantidade de fluxo de ar, etc. Por conta dessas manipulações é que se poderia considerar o parentesco dos exercícios de sonoridade com as técnicas estendidas. Dentre os vários tipos de técnicas estendidas podemos relacionar a técnica de harmônicos, que antes mesmo de ser utilizada pelos compositores em suas obras para flauta, já era abordada por métodos do século XIX:

<sup>1</sup> “Técnica não usual: maneira de tocar ou cantar que explora as possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural” (PADOVANI, 2011, p.11).

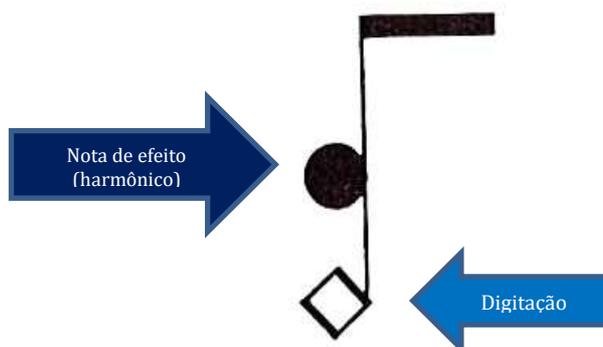
“Na flauta, a técnica dos harmônicos também já era utilizada muito antes de ser escrita efetivamente como indicação dos compositores em suas partituras. Alguns métodos para flauta comprovam esta prática como nos métodos “A Theoretical & Pratical Essay on the Böehm Flute” de John Clinton, datado de 1843 e “Hints on the Fingering of the Böehm Flute” escrito por Victor Mahillon em 1884.” (SILVA, 2008, p.50).

Cabe ressaltar que o uso da técnica de harmônico na flauta no século XIX por Mahillon e Clinton era exclusivamente técnico:

“Ambos descreveram o uso dos harmônicos em seus trabalhos, mostrando formas de simplificar certas passagens, principalmente no agudo.” (SILVA, 2008, p.52).

Entretanto, no século XX a técnica de harmônicos passa a ser utilizada pelos compositores em razão de o timbre produzido por essa técnica ser diferente do timbre produzido pelos dedilhados originais (segundo a tabela de notação tradicional da flauta).

“Albert Roussel na sua obra *Joueurs de Flute* (1924) utilizou o tom harmônico criado a partir do tom fundamental de Dó 3, do qual resultou um som muito suave de cor escura da altura de Dó na terceira oitava no final da última parte do ciclo, chamada *Monsieur de la Péjaudie*.” (STREITOVÁ, 2011, p.122).



**Figura 2:** Notação dos harmônicos.

## **4 - Harmônicos como sonoridade: uma proposta didática**

A partir do crescimento da utilização da técnica de harmônicos pelos compositores, exercícios foram elaborados com a finalidade de tornar possível ao flautista emitir, de maneira eficiente, o som harmônico (ARTAUD, 1984; DICK, 1995, p.16; GRAF, 1992, p.30).

Considerando as mudanças na embocadura provocadas pela execução da técnica de harmônicos, alguns autores trazem à tona a informação de que o uso da mesma pode propiciar uma melhora sonora (STREITOVÁ, 2011, p.127), colaborando para uma sonoridade mais focada (com baixo nível de chiado) e mais colorida (usando esse termo para falar do ganho de parciais sonoras).

O uso de técnicas estendidas mostra-se promissor no auxílio à sonoridade dos flautistas, sendo muito recomendado por professores da atualidade, com a finalidade de desenvolver em seus alunos uma sonoridade sem chiado e de aumentar a flexibilidade dos lábios. Porém, é desejável que os flautistas estejam atentos às formas de praticar essas técnicas para que consigam absorver os benefícios, e não se prejudiquem por excessos de tensão na embocadura.

No que concerne à prática de exercícios de harmônicos, Robert Dick alerta:

“Iniciando a prática, o flautista não deve sobrecarregar os lábios, mas procurar que a fortificação dos mesmos ocorresse gradualmente. É aconselhável excluir no início os harmônicos mais altos e incluí-los no estudo só ao fim de algumas semanas. Deve-se começar apenas com dez minutos por dia” (DICK, 1995, p.16).

ARTAUD (1984) relata a importância de que o flautista faça um bom trabalho respiratório e de apoio do diafragma durante a execução dos exercícios, e sempre esteja atento à tensão dos lábios. Registra em seu livro uma frase muito importante, que é bom recordá-la enquanto praticarmos os exercícios de harmônicos:

“[...] pressão não é sinônimo de crispação!”. (ARTAUD, 1984, p.2).

DICK (1987), sugere a quem estiver disposto a trabalhar a sonoridade com harmônicos que não tencione excessivamente os lábios, e trabalhe inicialmente apenas 10 minutos, justamente por acreditar no fortalecimento gradativo dos lábios, além de alertar para que inicialmente o flautista não comece pela emissão dos harmônicos muito agudos, atendo-se apenas a fazer os harmônicos mais graves, para depois de algumas semanas se arriscar naqueles que exigirão um maior tônus labial. Um dado curioso é que, embora o autor tenha introduzido o capítulo sobre harmônicos alertando para trabalhar os agudos extremos apenas depois de algumas semanas, seu primeiro exercício de harmônico já alcança a terceira oitava da flauta.

Observa-se que a utilização desses exercícios de harmônicos pode trazer benefícios (diminuição do nível de soprosidade do som, afinação e homogeneidade, aumento de parciais sonoras) e malefícios decorrentes do cansaço muscular labial, dependendo da maneira de como são praticados e da frequência que são estudados.

Com o intuito de colaborar com a prática de harmônicos como exercício de aprimoramento sonoro do flautista, as próximas sessões deste artigo conterão o fichamento de exercícios de três métodos que abordam essa técnica, objetivando traçar um roteiro didático, que permita que os alunos desenvolvam sua sonoridade, utilizando harmônicos, de forma a não se prejudicarem por excessos de tensão ou criarem vícios na embocadura que possam prejudicar uma emissão eficiente do som.

## **5 – Três parâmetros para avaliar dificuldade de execução dos exercícios**

Nesta sessão iremos propor três parâmetros com a intenção de hierarquizar os exercícios em relação ao esforço labial empregado em sua execução, e em decorrência disso proporemos uma cronologia de execução com recomendações de como esses exercícios podem ser praticados.

### **5.1 – Primeiro parâmetro: intensidade (dinâmica) dos exercícios**

Consideramos o estudo feito das dinâmicas mais fortes para as mais suaves uma excelente proposta didática. O estudo inicial de harmônicos em dinâmica *ff*, por exemplo, permite ao flautista liberar seu som, aumentando sua projeção sonora, e para lograr êxito é recomendada

uma embocadura relaxada com um calibre do orifício labial não muito estreito, a fim de dar vazão a uma maior coluna de ar. Despertar essa musculatura inicialmente com um fluxo de ar intenso e com sons harmônicos de mais fácil emissão, como a primeira e a segunda parciais, subindo a fundamental cromaticamente, permite ao flautista treinar sua musculatura labial para no decorrer de algumas semanas emitir de maneira eficiente estes harmônicos.

## **5.2 – Segundo parâmetro: flexibilidade labial**

O segundo parâmetro que pode tornar um exercício de harmônico muito exigente é a flexibilidade dos lábios. Depois de trabalhar o contato inicial com os lábios e o lograr êxito na emissão dos harmônicos mais agudos, um novo ganho técnico a ser almejado é a flexibilidade do lábio, de forma que não haja comprometimento da homogeneidade do som nos três registros da flauta. Um som homogêneo é um som que preserva sua composição em cada registro do instrumento (agudo, médio e grave), e que não sofre variações em sua qualidade com o aparecimento de saltos consecutivos (articulados ou em legato), e principalmente, sem alteração brusca na dinâmica nas notas nestes saltos. Logo, neste segundo parâmetro estarão contemplados principalmente os exercícios que contêm grandes saltos e variações de dinâmica. No segundo parâmetro será necessário que a emissão dos harmônicos seja feita de maneira afinada, já que alguns harmônicos possuem afinação imprecisa (levando em consideração o sistema temperado).

## **5.3 Terceiro parâmetro: harmônicos mesclados a notas reais**

O terceiro parâmetro, para avaliar a dificuldade dos exercícios, será estabelecido em exercícios que mesclam as notas convencionais com harmônicos, não de maneira isolada como acontece em exercícios que mesclam os harmônicos com a própria nota em posição real. Isso será possível utilizando melodias, exigindo não apenas qualidade na emissão dos harmônicos, relaxamento da embocadura, destreza em pequenos ajustes compensatórios na embocadura para emissão das notas, flexibilidade labial, mas exigindo também um trabalho técnico de digitação, já que algumas notas, antes feitas em posição “real”, passam a ser emitidas nas posições das fundamentais dos harmônicos, além de se preocuparem com a afinação do tom

harmônico no trecho. Essa mescla de notas em posição real e notas em posição de harmônicos necessita da bagagem conquistada anteriormente.

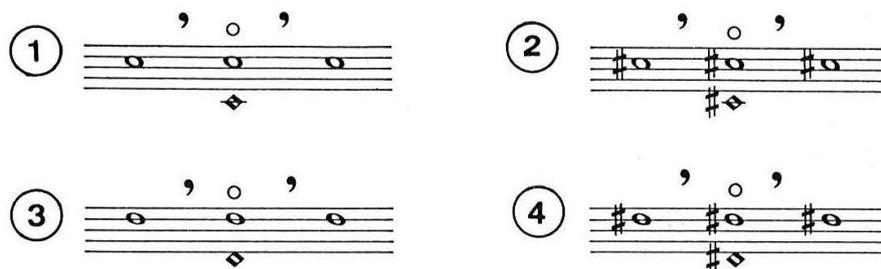
## 6 - Classificação didática dos exercícios

Serão analisados exercícios dos métodos *Harmoniques: cahier d'exercices sur les partiels d'un son* (ARTAUD, 1984), *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas* (DICK, 1995) e *Check-up* (GRAF, 1992). Os exercícios contidos nessa bibliografia serão ordenados de maneira didática, sendo que não é objetivo dessa classificação manter os exercícios de seu respectivo método isolados, mas promover uma dialogia entre os três métodos.

O critério de escolha dessa bibliografia se deu pela relação existente entre os métodos de Graf e Dick com o método de Artaud, sendo que muitas vezes é evidente o uso de Artaud pelos outros dois autores como fonte primária na elaboração de seus métodos.

### 6.1 - Classificação quanto à dinâmica dos exercícios: exercícios com dinâmicas fortes

O primeiro exercício aborda o primeiro harmônico (oitava) e é elaborado por Artaud. Nesse exercício o autor pede que o estudante mantenha dinâmica de emissão constante do início ao fim. Inicialmente recomendamos a execução do exercício em dinâmica *mf*. Os harmônicos deverão ser emitidos através de dedilhado idêntico ao da primeira oitava da flauta. A clave usada é a de Sol.



**Figura 3:** Harmonicos: livro de exercícios sobre os parciais de um som - Exercício 1A, compassos 1-4. (ARTAUD, 1984, p.5).

Este exercício alcança a nota Sol da terceira oitava da flauta, quando o autor faz uma advertência sobre continuar subindo para regiões mais agudas, alertando que os extremos agudos só devem ser tocados caso o flautista esteja bem familiarizado com a técnica.

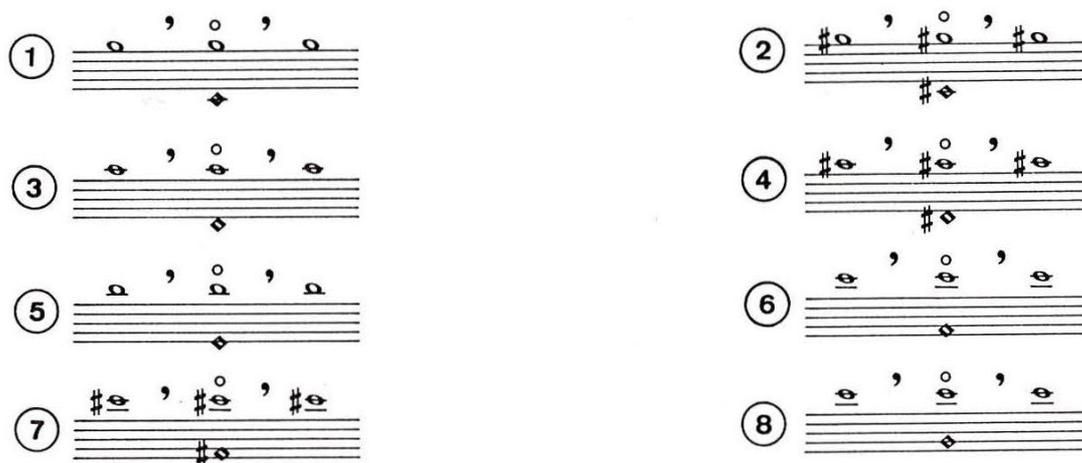
Seguindo a linha de estudos com oitavas observamos que no método de Robert Dick os cinco primeiros compassos do Exercício 2 são idênticos aos exercícios de oitava proposto por Artaud:



**Figura 4:** O desenvolvimento do som através de novas técnicas.  
Harmônicos Naturais - Exercício 2, compassos 1-6. (DICK, 1995, p.18).

As setas presentes nesse exercício indicam as correções de afinação que devem ser feitas, porém o próprio autor diz que não é algo com que o flautista tenha que se preocupar inicialmente.

Depois de feitos os exercícios de oitava é momento de executar exercícios que exigem a emissão de um som em nota real, e em seguida o segundo harmônico, em um intervalo de décima segunda com a fundamental. Mantendo a dinâmica ainda intensa, neste exercício a recomendação é para buscar homogeneidade no som.



**Figura 5:** Harmônicos: livro de exercícios sobre os parciais de um som - Exercício 1B, compassos 1-8. (ARTAUD, 1984, p.6).

Esse exercício vai ao extremo agudo, mas ainda guardaremos a advertência de Artaud em seu exercício abordado anteriormente, com relação à nota Sol da terceira oitava.

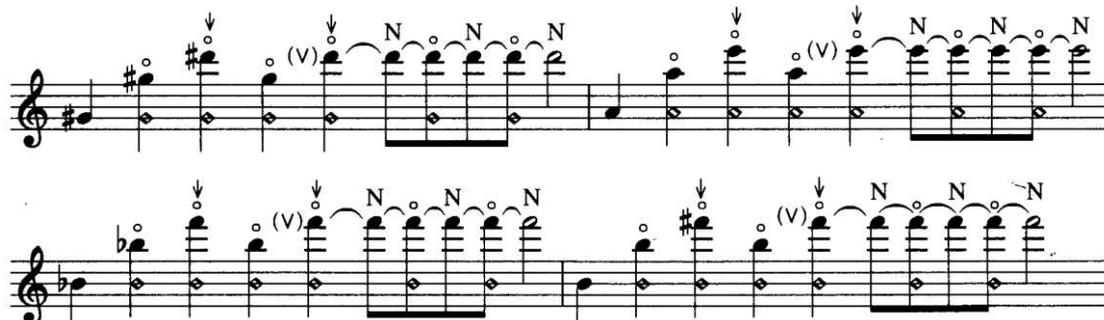
O próximo tom harmônico a ser atingido abrange um intervalo de décima quinta em relação à fundamental, ou seja, duas oitavas acima, o terceiro harmônico. O exercício seguinte, elaborado por Graf, é um exercício em duas partes. Nos primeiros quatro sistemas, o flautista a partir da nota fundamental emite as três primeiras parciais:



**Figura 6:** Harmônicos, Exercício 12, compassos 1-4. (GRAF, 1992, p.30).

Nessa primeira parte, o exercício alcança o Sol da terceira oitava da flauta, o que está de acordo com a observação feita por Artaud em seu método de que notas ainda mais agudas só devem ser trabalhadas por flautistas familiarizados com a técnica.

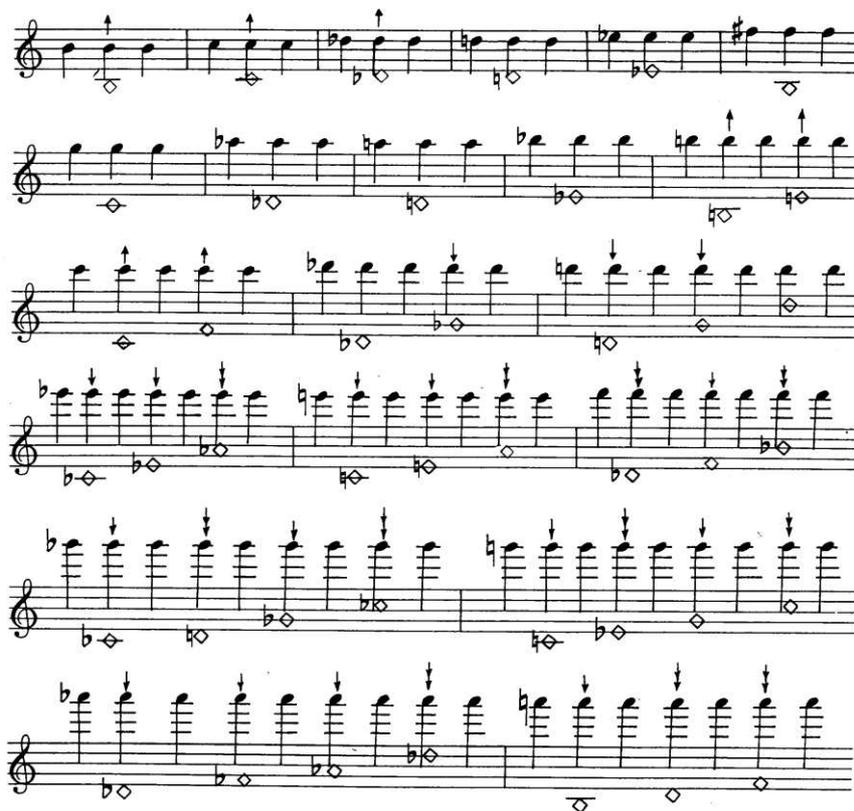
Na segunda parte, que abrange do quinto sistema ao último (oitavo sistema), em decorrência de a fundamental estar mais aguda, ele se atém a explorar até o segundo harmônico (intervalo de décima segunda em relação à fundamental). Esse exercício contém um movimento ascendente que explora o primeiro e segundo harmônico seguido de transição do segundo harmônico com a nota real que ele soa, no caso, simbolizada pela letra “N”.



**Figura 7:** Harmônicos, Exercício 12, compassos 9-12. (GRAF, 1992, p.30).

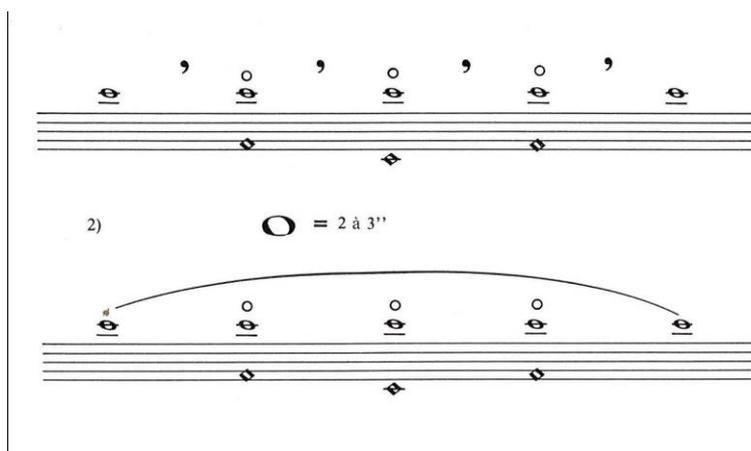
As setas presentes no exercício fazem referência à baixa afinação dos harmônicos em relação às notas reais, porém, seguindo os conselhos de DICK sugerimos não nos preocuparmos com a afinação por enquanto.

Depois de emitir os três harmônicos a partir da fundamental, recomenda-se trabalhar os exercícios que mesclam as posições das fundamentais, mas mantém a nota de efeito soando permanentemente. DICK propõe que este exercício seja executado com diversos tipos de articulação (*staccato, legato etc.*).



**Figura 8:** O desenvolvimento do som através de novas técnicas. Harmônicos Naturais - Exercício 2, compassos 1-21. (DICK, 1995, p.18).

No Exercício 4 de ARTAUD as mudanças das fundamentais são em movimento descendente e ascendente:



**Figura 9:** Harmônicos: livro de exercícios sobre os parciais de um som - Exercício 4 (ARTAUD, 1984, p.9).

Os próximos dois exercícios exigem bastante tónus da embocadura do flautista, mesmo sendo executado em dinâmica forte. Eles vêm por último por exigirem toda a bagagem técnica adquirida nos exercícios anteriores. O primeiro é um exercício de escala cromática que abrange

regiões muito agudas da flauta, emitidas sobre posições fundamentais. Neste exercício Dick trabalha terceiras, quartas e quintas parciais:



**Figura 10:** O desenvolvimento do som através de novas técnicas. Harmônicos Naturais - Exercício 3. (DICK, 1995, p.19).

No próximo exercício de Dick, o autor explica que este exercício, ao contrário dos que foram abordados anteriormente, deve ser executado integralmente na intensidade *ff* e alerta para o flautista não tentar corrigir a afinação e buscar um som aberto, bem projetado. O autor coloca indicações de vogais acima das notas para induzir no flautista a ideia de posição ideal da glote para emitir os harmônicos, o que pode ser um facilitador.

The image displays a musical score for Exercise 1, consisting of six staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'vocal' and 'ah' and 'uh' repeated. The second staff is a flute line starting with a forte (*ff*) dynamic and includes the instruction 'pulgar o espátula de si bemol'. The third staff includes the instruction 'levantar la llave de re#'. The fourth and fifth staves continue the flute line with various notes and dynamics. The sixth staff concludes the exercise with a double bar line.

**Figura 11:** O desenvolvimento do som através de novas técnicas. Harmônicos Naturais - Exercício 1. (DICK, 1995, p.17)

## 6.2 - Classificação quanto à dinâmica dos exercícios: exercícios com dinâmicas suaves

Uma vez realizados os exercícios anteriores em espectro de dinâmica forte, é necessário que o estudante o refaça um degrau de dinâmica a menos. Depois tentar abaixar mais um degrau até chegar às dinâmicas mais suaves recomendadas nas descrições de cada exercício em cada método. Isso vem como um segundo passo justamente porque as dinâmicas mais suaves (*mp*, *p* e *pp*) exigem mais tônus da musculatura labial e controle, algo que será conquistado gradativamente.

Dos exercícios listados no capítulo 6.1, o exercício proposto por Graf e o Exercício 1 de Dick são os únicos que não utilizam dinâmicas suaves. Os demais exercícios, quando não podem para serem executados integralmente em dinâmica mais suave, podem para serem executados com nuance de dinâmicas, indo do *p* ao *mf*, que ocorre no Exercício 4 de ARTAUD, por exemplo.

É primaz, enquanto estiver sendo realizado o estudo em dinâmicas suaves, que o flautista mescle a realização do exercício com algum exercício de harmônicos com dinâmica intensa. Recomendamos isso por considerar de extrema necessidade dar descanso para o lábio durante um exercício que exige tanto tônus labial, evitando dessa forma a fadiga muscular e uma eventual perda do controle da embocadura por cansaço. Sendo assim, caso o estudante esteja inclinado a executar um exercício em *pp*, é recomendável que cada fundamental seja executada uma vez na dinâmica mais suave e outra em dinâmica proporcionalmente oposta, ou seja, *ff*.

Fazer esse estudo gradativo de diminuir a intensidade do som permite ao flautista desenvolver uma extensa paleta de dinâmica e de nuances de timbre. É importante um flautista ter um som bem focado e homogêneo seja qual for o registro que estiver tocando, e a ideia do exercício de harmônico é justamente essa, tornar possível a emissão de notas homogêneas em diferentes registros e em variadas intensidades.

### **6.3 - Exercícios de flexibilidade**

A flexibilidade dos lábios é uma habilidade extremamente necessária a ser desenvolvida pelo flautista, e é responsável por permitir-lhe realizar mudanças de oitava e de dinâmica sem comprometer a afinação, assim como corrigir a afinação dos harmônicos. É esse o momento de desenvolver habilidades, que lhe permitam fazer uso das indicações (com setas) que Dick e Graf usam em seus exercícios, para indicar harmônicos que soam desafinados<sup>2</sup> em relação à posição normal da nota de efeito, e corrigi-los.

A flexibilidade do lábio também está relacionada com a quantidade e fluxo de ar soprado na flauta, contudo, uma outra variante na embocadura que não pode ser ignorada é o ângulo da coluna de ar, e uma forma de trabalhar a mudança do ângulo da coluna de ar é a protrusão do maxilar. Aqui não vamos nos estender a respeito da mudança do ângulo da coluna de ar com a ajuda do maxilar, por estarmos com o foco voltado para como os autores explicam seus exercícios. Portanto, vamos nos ater apenas às informações contidas nos métodos,

---

<sup>2</sup> Sempre que este termo surgir, estamos levando em consideração o sistema temperado de afinação.

concentrando nossa proposta apenas em reordenar e classificar os exercícios quanto à dificuldade de execução.

Um bom exercício para dar início ao trabalho de flexibilidade labial é o Exercício 2 de Artaud onde são trabalhados saltos entre os harmônicos. Em vez de o exercício passar em ordem pela série harmônica, são saltadas parciais. Neste exercício é emitida inicialmente a fundamental seguida do primeiro harmônico (oitava), depois novamente a fundamental seguida do segundo harmônico (décima segunda), e por último a emissão da fundamental seguida do terceiro harmônico (décima quinta).

São indicadas para execução deste exercício a emissão de cada nota de quatro a cinco segundos, sendo que as respirações assinaladas devem durar um segundo. São propostos quatro tipos diferentes de articulação e solicitado que esse exercício seja trabalhado com as fundamentais: Dó, Dó sustenido, Ré, Ré sustenido e suas respectivas parciais. A nuance de dinâmica no decorrer do exercício vai de *f* a *p* por fundamental trabalhada, sendo que a parcial deve ter dinâmica menor ou igual à fundamental, nunca mais forte.

Peut être travaillé des façons suivantes :

○ = 4 à 5''  
◐ = 1'' Cca

ou

● = de 100 à 200

staccato

nuance de la référence :  $p \leq f$

à travailler sur :

The figure displays musical notation for Exercise 2 by Artaud. It includes a legend for articulation and dynamics: an open circle (○) for 4 to 5 seconds, a half-filled circle (◐) for approximately 1 second, and a solid circle (●) for 100 to 200. The notation shows four different ways to work the exercise: 1) a sequence of notes with half-filled circles and diamond-shaped breath marks; 2) a sequence of notes with open circles and diamond-shaped breath marks; 3) a sequence of notes with solid circles and diamond-shaped breath marks, labeled 'staccato'; 4) a sequence of notes with open circles and diamond-shaped breath marks, with a large arc over the notes and a dynamic marking 'p ≤ f'. Below this is a section 'à travailler sur' with a staff showing diamond-shaped breath marks and sharp signs (#) on the notes.

Figura 12: Harmônicos: livro de exercícios sobre os parciais de um som - Exercício 2. (ARTAUD, 1984, p.7).

O próximo exercício chamado de Exercício 5 por DICK abordará saltos entre a fundamental, primeiro, segundo e terceiro harmônicos. Algo que torna o exercício um desafio é a exigência de alternância de dinâmicas nota a nota. Agora, mais do que nunca, valerão os estudos dos exercícios das sessões 6.1 e 6.2 da forma como foram propostos, pois será necessário certo domínio do espectro de dinâmica da flauta. As mudanças de dinâmica seguirão o seguinte padrão:



**Figura 13:** O desenvolvimento do som através de novas técnicas. Harmônicos Naturais - Exercício 5. (DICK, 1995, p.21). Descrição da dinâmica que o exercício deve ser executado.

O exercício é elaborado em compasso quaternário mudando a nota fundamental de compasso a compasso. O exercício começa no Si da primeira oitava e vai ao Ré da segunda oitava subindo cromaticamente a fundamental. O primeiro harmônico atingido é o segundo harmônico (intervalo de décima segunda).



**Figura 14:** O desenvolvimento do som através de novas técnicas. Harmônicos Naturais - Exercício 5, compassos 1-11. (DICK, 1995, p.21).

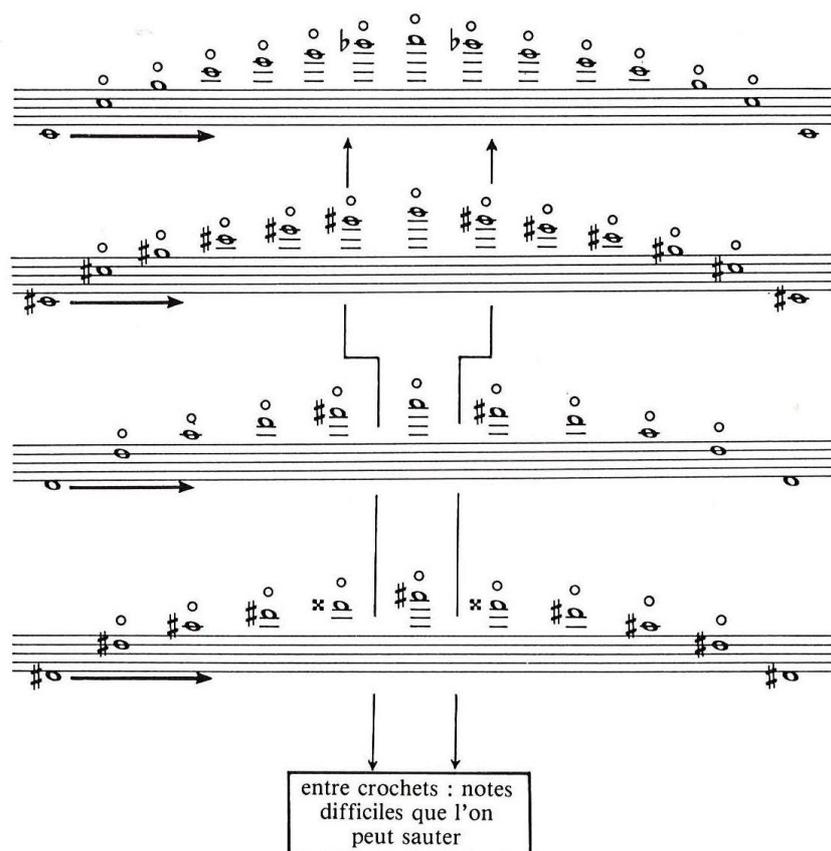
Na segunda parte os saltos iniciais irão da fundamental ao terceiro harmônico abrangendo um intervalo de uma décima quinta (equivalente a duas oitavas), subindo a fundamental de compasso em compasso de maneira cromática.





**Figura 17:** O desenvolvimento do som através de novas técnicas. Harmônicos Naturais - Exercício 5, compassos 59-68. (DICK, 1995, p.22)

O exercício que dá continuidade à classificação é o Exercício 3 proposto por Artaud em seu método. Neste exercício será explorada toda a extensão da flauta, do registro mais grave ao extremo agudo do instrumento. Sabendo da dificuldade de emissão dos harmônicos mais agudos, Artaud coloca as notas que indicam essas parciais mais difíceis de emitir entre colchetes com a informação de que podem ser ignoradas.



**Figura 18:** Harmônicos: livro de exercícios sobre os parciais de um som - Exercício 3. (ARTAUD, 1984, p.8).

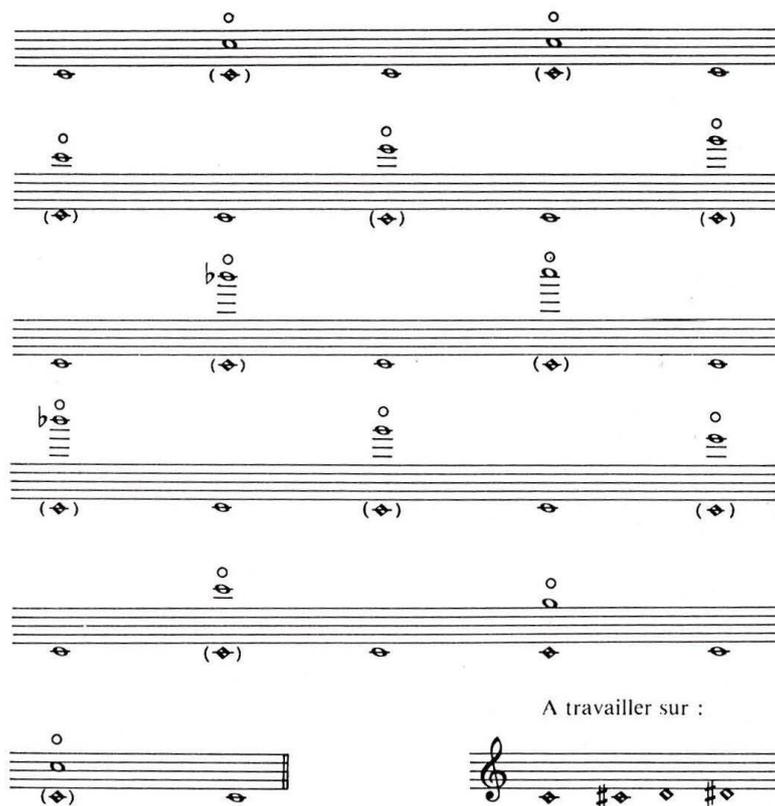
O exercício 6 de Dick, assim como o exercício anterior de Artaud, irá explorar toda a extensão da flauta, porém a variação de saltos será na forma de arpejos quebrados, onde as notas não estão em sequência da mais grave à mais aguda. Neste exercício o alcance de agudos chega ao oitavo harmônico (equivalente a três oitavas de distância da fundamental), o que exige do flautista extremo controle de embocadura e fluxo de ar intenso.



**Figura 19:** O desenvolvimento do som através de novas técnicas. Harmônicos Naturais – Exercício 6, compassos 1-21. (DICK, 1995, p.23).

Por chegar a altura tão extrema e conter intervalos de décima quinta, este exercício explora todo o conteúdo abordado anteriormente, exigindo de quem o executa perícia nos exercícios abordados anteriormente e bom senso, para não fadigar a embocadura por tempo excessivo de prática desse exercício.

O último exercício que se enquadra como exercício de flexibilidade será o Exercício 5 proposto por ATAUD. Ao contrário do anterior, onde os harmônicos, por mais agudos que fossem, eram atingidos através de um outro tom harmônico, neste exercício os tons harmônicos serão atingidos sem notas intermediárias. Um harmônico por vez será emitido a partir da fundamental. O autor indica que o exercício deverá ser praticado a partir das fundamentais Dó, Dó sustenido, Ré e Ré sustenido.



**Figura 20:** Harmônicos: livro de exercícios sobre os parciais de um som - Exercício 5. (ARTAUD, 1984, p.12).

Neste exercício aparecerá um salto de três oitavas, o que eleva a habilidade trabalhada no exercício anteriormente citado (figura 19) a um certo nível de virtuosismo técnico, mas vale ressaltar que exercícios que abrangem um registro tão extremo alcançado por salto tão grande, devem ser feitos com parcimônia e intercalados com exercícios que provoquem relaxamento da embocadura, como exemplo os exercícios de *whistle tones*<sup>3</sup>.

#### **6.4 Exercícios de tons harmônicos mesclados a notas “reais” em melodias.**

Nesta sessão encontraremos exercícios que contêm constante transição entre tons harmônicos e notas em suas posições reais. Esse tipo de exercício necessita, para sua execução, das habilidades que foram desenvolvidas nos dois exercícios anteriores, como nuances de dinâmica e timbre, homogeneidade e afinação.

<sup>3</sup> Estes exercícios podem ser encontrados em *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas* (DICK, 1995, p.28).

O primeiro exercício desse tipo é o Exercício 4 proposto por Robert Dick, e trata-se de um exercício em formato de escala maior ascendente e descendente. É uma ótima oportunidade de o aluno trabalhar afinação dos harmônicos e homogeneidade sonora, por este exercício ser uma escala.



**Figura 21:** O desenvolvimento do som através de novas técnicas. Harmônicos Naturais – Exercício 4, compassos 4-6. (DICK, 1995, p.20).

O segundo e último exercício desse tipo é também criado por Robert Dick e consiste na transcrição de um trecho da Allemande da Partita em Lá menor de J. S. Bach. Por ser uma obra que contém muitos arpejos, o flautista deverá se preocupar muito com a relação intervalar entre uma nota e outra para que os harmônicos sejam feitos de forma que não comprometa a qualidade da afinação do trecho executado. Posterior a essa fase de tocar com afinação satisfatória, o flautista deverá se preocupar em imprimir certa expressividade no trecho através de mudanças de dinâmica e agógica.



**Figura 22:** O desenvolvimento do som através de novas técnicas. Harmônicos Naturais – Exercício 7. (DICK, 1995, p.24).

## 7 – Considerações finais

Ao darmos início a este artigo estávamos movidos pela vontade de trazer informações que permitissem aos estudantes de flauta terem acesso a diversas abordagens de uma mesma técnica, além de propor concepções de como os exercícios poderiam ser estudados, de forma a proporcionar aos flautistas uma maneira de estudar que viabilizasse o aprimoramento sonoro, e diminuísse riscos de eles se aventurarem inicialmente por um exercício que pudesse exigir muito de sua embocadura.

Recorrendo à bibliografia conhecida, a partir de uma comparação dos exercícios propostos e de sua performance, observamos a possibilidade de estabelecer parâmetros que nos permitissem classificar os exercícios por uma gradação de dificuldade técnica. Esses parâmetros permitiram

hierarquizar os exercícios em uma cronologia de sua execução com recomendações de como poderiam ser praticados.

Concluimos que exercícios de sonoridade devem ser realizados com zelo pela homogeneidade e afinação em todos os registros, servindo também como exigente exercício para uma escuta ativa, fundamental para a atividade musical.

## Referências de texto

1. ARTAUD, Pierre-Yves. (1984) **Harmoniques: cahier d'exercices sur les partiels d'un son**. 1. ed. Paris: Transatlantiques, Editions Musicales.
2. DICK, Robert. (1995) **El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas**. 1. ed. Madrid: Mundimúsica.
3. GRAF, Peter-Lukas. (1992) **Check up: 20 basic studies for flautists (20 Basis-Übungen für Flötisten)**. 2nd revise ed. Mainz: Schott.
4. PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. (2011) **Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance**. Música Hodie, Goiânia, vol. 11 n. 2, p.11-35, 2011.
5. RONÁI, Laura. (2003) **Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do barroco ao século XX**. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
6. SILVA, Daniel Della Sávia. (2008) **Oriental: a importância do timbre na obra de Pattápio Silva**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais.
7. STREITOVÁ, Monika. (2011) **A influência das Técnicas Contemporâneas na Sonoridade da Flauta**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Aveiro.

### Notas sobre os autores

**Alef Caetano Silva** é bacharel em flauta pela UFMG e está cursando o Mestrado em Performance Musical na mesma instituição sob orientação do Professor Doutor Mauro Rodrigues. Cinco vezes premiado no concurso Jovem Músico BDMG e três vezes no programa Segunda Musical da Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Integrou a Orquestra Sinfônica do Espírito Santo em 2016 e foi convidado a se apresentar com a Orquestra de Câmara do SESI Espírito Santo na temporada 2016. Membro da Flutuar Orquestra de Flautas, Flautti Orquestra de Flautas, Duo Mineiro (flauta e violão), Duo Ankh (flauta e piano), Grupo Sonante 21 (música contemporânea) e Grupo Ensemble Libertas (música contemporânea). Tem participado dos

principais festivais nacionais e foi selecionado, em âmbito nacional, para fazer *masterclass* do terceiro movimento do Concerto para Flauta de Jacques Ibert com o insigne flautista Emmanuel Pahud, principal flautista da Filarmônica de Berlim.

**Mauro Rodrigues** é Professor Adjunto da Escola de Música da UFMG, graduado pela Escola de Música da UFMG, mestrado em musicologia pelo Conservatório Brasileiro de Música (RJ) e doutorado em Artes Cênicas pela UFMG. Tem lançados os seguintes trabalhos autorais: Lua - Edição Brasileira (2000), Um Sopro de Brasil (2004), Suíte para os Orixás (2006), Trilha do filme documentário “O Homem Roxo” (Carabina Filmes 2010) Misturada Orquestra (independente - 2011), Trilha do Filme documentário “Presépio Pipiripau - o mundo de Raimundo Machado” (Fazenda Filmes - 2013), trilha da exposição itinerante “Canção Amiga - Clube da Esquina” (2017), Cru Cozido e Repartido (2018).

## ***Berceuse*, de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos histórico-interpretativos e edição da obra**

***Berceuse*, by Carlos Alberto Pinto Fonseca:  
historical-interpretative aspects and edition of the work**

### **Penha Vasconcelos**

Universidade Federal de Minas Gerais, Bolsista da CAPES  
[penhavbatista@hotmail.com](mailto:penhavbatista@hotmail.com)

### **Mauro Chantal**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[maurochantal@gmail.com](mailto:maurochantal@gmail.com)

**Resumo:** Análise e edição do manuscrito da canção de câmara brasileira *Berceuse*, composta por Carlos Alberto Pinto Fonseca, incluindo dados sobre a trajetória artística do compositor, além de dados sobre aspectos históricos e interpretativos da canção. Os autores pretendem contribuir para o enriquecimento do acervo de música de câmara brasileira e também para a divulgação do nome de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

**Palavras-chave:** *Berceuse* de Carlos Alberto Pinto Fonseca; Canção brasileira de câmara; Edição musical.

**Abstract:** Analysis and edition of the manuscript of the Brazilian chamber song *Berceuse*, composed by Carlos Alberto Pinto Fonseca, including data on the artistic trajectory of this composer, as well as data on historical and interpretative aspects of the song. Through this research, the authors hope to contribute to the enrichment of the Brazilian chamber music collection and also to the promulgation of Carlos Alberto Pinto Fonseca's name and work.

**Keywords:** *Berceuse* by Carlos Alberto Pinto Fonseca; Brazilian chamber art song; music edition.

## **1 – Introdução**

Embora o nome de Carlos Alberto Pinto Fonseca seja lembrado quase sempre por sua produção coral, visto que ele criou e dirigiu o *Ars Nova - Coral da UFMG* desde 1960 até sua aposentadoria em 2003, sua obra se estende também para formações como piano solo, quarteto de cordas, trios, além de canções para canto e piano. Segundo MATHEUS (2010, p.38), Carlos Alberto Pinto Fonseca, doravante citado como C.A.P.F., compôs 18 canções para canto e piano, criadas desde a década de 1950 até seu falecimento.

Ao se referir sobre os textos poéticos utilizados pelo compositor, MATHEUS (2010, p.38) nos mostra que:

Para suas peças para canto e piano, assim como peças para coro, Fonseca musicou poemas de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Carmem de Melo e Rabindranah Tagore, além de textos próprios. Ele apreciava muito os poemas chineses e também compôs a partir dos mesmos. Em três das dezoito peças para canto e piano de Carlos Alberto Pinto Fonseca, o texto é do próprio compositor. (MATHEUS, 2010, p. 38)

Este artigo trata da canção *Berceuse*, composta com versos do próprio compositor. Os autores têm como objetivo fornecer dados históricos sobre essa canção, uma análise interpretativa da obra e, inserida como anexo, uma edição da partitura manuscrita, acrescida de dados que contribuirão para um melhor entendimento da obra, especificados mais adiante. Assim, para a criação deste artigo, os autores contaram com a partitura autógrafa da canção *Berceuse*, pertencente ao acervo pessoal do compositor. Um recorte desse manuscrito pode ser visto na Figura 1, a seguir:



Figura 1: Excerto do manuscrito da canção *Berceuse*, de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

Ao final desta pesquisa, os autores esperam contribuir para a divulgação do repertório nacional de música de câmara, bem como colaborar para a divulgação do nome e da obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

## **2 – Carlos Alberto Pinto Fonseca e suas canções para canto e piano**

Nascido em sete de junho de 1933, na cidade de Belo Horizonte, Carlos Alberto Pinto Fonseca sempre demonstrou interesse pelas artes. Com apenas sete anos de idade teve suas primeiras aulas de piano com a professora Jupyra Duffles Barreto (1913 – 2011). Na adolescência, descobriu a aptidão para o desenho e a escultura, frequentando aulas no atelier da artista plástica belga Jeanne Milde (1900 – 1997). Porém, seu interesse pela música o encaminhou para o Conservatório Mineiro de Música, onde recebeu orientação dos professores Pedro de Castro (? -1978), Hostílio Soares (1898 - 1988) e Fernando Coelho (s.d.). Ainda em Belo Horizonte, C.A.P.F. esteve também sob orientação do maestro Sergio Magnani (1914 - 2001). Durante uma entrevista concedida um ano antes de seu falecimento, o compositor ainda se lembrava de sua formação junto ao maestro Sergio Magnani:

Magnani trouxe toda aquela cultura europeia, era de uma profundidade, de uma abertura de horizontes impressionante. Foi uma luz que veio para Belo Horizonte... As análises dele eram de uma profundidade, uma coisa impressionante as ilações que ele fazia com outras artes... foi muito bom. (FONSECA, 2005)

Suas primeiras obras datam de 1942. Escritas para piano, os títulos *O pretinho cantador* e *O soldadinho* foram dedicadas aos pais, e a partir de então passou a compor regularmente, ultrapassando sua obra mais de cento e cinquenta títulos. Na década seguinte, iniciaria sua produção de canções. Este gênero acompanhou o compositor até seus últimos dias, tendo sempre composto canções com o pensamento em solistas cujas vozes lhe eram familiar. Nomes como Maria Lúcia Godoy (1924), Lia Salgado (1914 – 1980) e Marcos Thadeu (?), reconhecidos cantores líricos brasileiros, contribuíram para com a produção de canções de câmara de C.A.P.F., divulgando frequentemente essas obras em concertos, concursos e gravações de áudio.

O piano, instrumento que o compositor dominava, foi seu aliado frequente na composição de peças vocais, e foi por meio de textos literários e poéticos que o compositor encontrou

inspiração, motivação e também sugestões para suas composições. Como citado anteriormente, C.A.P.F. também se valia de textos próprios para a criação de canções de câmara.

A seguir, na Figura 2, apresentamos uma foto do então jovem maestro e compositor:



**Figura 2:** Carlos Alberto Pinto Fonseca fotografado, provavelmente, na década de 1960.

MATHEUS (2010, p.38) identificou dezoito canções para canto e piano de C.A.P.F., uma a mais do que relata o trabalho de SANTOS (2001). Dentre os autores cujos textos poéticos foram abordados pelo compositor, citamos textos traduzidos para o português, poemas de autores do século XIX e XX, além de textos religiosos de denominações diversas como o catolicismo e ligados a cultos afro-brasileiros. Do total de suas peças para canto e piano, identificamos uma escrita vocal e pianística que não limita o nome do compositor a um determinado estilo. Para muitos, por sua considerável produção de peças afro-brasileiras, C.A.P.F. é considerado um compositor nacionalista. No entanto, em depoimento dado a SANTOS (2001, p.29), o próprio compositor se libertou de rótulos quando afirmou: “Minhas experiências vão da música impressionista ao dodecafonismo.”

Com relação aos textos utilizados, apenas três canções foram compostas a partir de versos do próprio compositor. São elas: *Berceuse*, *Canção da retirante* e *Escuta Moreno*. Digno de nota é que três das quatro primeiras canções de C.A.P.F., *Berceuse*, *Canção da retirante* e *Volta*, relacionam-se com a maternidade. A Figura 3, a seguir, nos mostra mais dados sobre essas composições:

<b>Título</b>	<b>Data</b>	<b>Texto poético</b>	<b>Narrativa</b>	<b>Dedicatória</b>
<i>Berceuse</i>	1952	Carlos Alberto Pinto Fonseca	O texto trata de uma mãe que nina seu pequeno filho.	Dedicada à Maria Lúcia Godoy
<i>Canção da retirante</i>	1953	Carlos Alberto Pinto Fonseca	O texto trata de uma mãe que nina seu filho e promete a ele uma vida nova ao amanhecer, longe da fome, do sol, e rumo ao sul.	Dedicada à D. Lia Salgado
<i>Volta</i>	1954	Rabindranath Tagore, em tradução de Plácido Barbosa	O texto trata de uma mãe que ao perder seu filho pequeno pede a ele que volte enquanto todos dormem.	Dedicada à mãe do compositor, D. Carmen.

**Figura 3:** Três canções de Carlos Alberto Pinto Fonseca compostas na década de 1950 e que tratam da maternidade em diferentes contextos.

Cronologicamente, sua próxima obra para canto e piano tem como título *Poema do Gitanyali nº 84* (1955), seguindo uma tendência impressionista já presente na canção *Volta*, ambas com texto poético de Rabindranath Tagore (1861 – 1941).

Após vinte e dois anos sem compor para essa formação, em 1977 C.A.P.F. criou as canções *Ogun de Nagô*, *Oxalá* e *Estrela*. As duas primeiras possuem texto da umbanda e uma tentativa do compositor de explorar composições para canto e piano com caráter afro-brasileiro, muito presente em sua obra coral, enquanto a terceira possui texto do poeta modernista Manuel Bandeira (1886 – 1968).

Posteriormente, na década de 1980, C.A.P.F. compôs *Ave Maria* (1987), *As sem razões do amor* (1988), e *Tempo Perdido* (1988). Estas três canções foram dedicadas à cantora Kátia Kazzáz (1969), integrante solista do *Ars Nova – Coral da UFMG* nas décadas de 1980 e 1990. C.A.P.F. compôs também a canção *Água do Coração*, cuja partitura original não apresenta data de composição<sup>1</sup>.

Existem, segundo MATHEUS (2010), mais 6 peças para canto e piano que não foram encontradas no arquivo pessoal do compositor. São elas: *Fumaça*, *Desespero em luz*, *Ao espelho*, *O moinho*, *Meu nome* e *What if I sped*. No entanto, podemos supor que outras possíveis canções para canto e piano de C.A.P.F. possam vir à luz, visto que o processo de resgate e estudos sobre sua vida e obra têm apresentado a cada trabalho novos dados e novos títulos do compositor.

### **3 – *Berceuse*: Considerações sobre sua estrutura musical e edição proposta**

Segundo BRAKELEY (1950, p.653), uma canção de berço é um “refrão suave usado para agradar ou acalmar crianças”. No âmbito da música erudita, o termo *Berceuse* tem sido utilizado por compositores ao longo de séculos. Trata-se de obras que ilustram os afetos, geralmente

---

<sup>1</sup> Ao analisarmos o manuscrito da canção *Água do coração*, supomos que sua criação tenha ocorrido por também na década de 1950, pois a partitura apresenta o mesmo aspecto de caligrafia do então jovem compositor, assim como o mesmo traço de escrita presente nas outras canções compostas por ele naquela década. Ainda, sua dedicatória foi para o soprano Rita Paixão (s.d.) atuante no cenário musical dos anos de 1950.

maternos, diante do descanso e sono de crianças. O próprio termo, traduzido do francês, significa canção de berço.

No repertório erudito de canções para canto e piano, encontramos inúmeros exemplos de canções de ninar, compostas em diversos idiomas. O austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) e o alemão Johannes Brahms (1833 – 1897) produziram cada qual seu *Wiegenlied*, respectivamente K 350 e Op. 49, Nº 4, ambos bastante ilustrativos do gênero. O compositor russo Modest Mussorgsky (1839 – 1881) nos deixou a *Canção de ninar de Eremushka*. Posteriormente, Richard Strauss (1864 – 1949) ultrapassou o tratamento dado até então para essas peças circunstanciais, uma vez que seu *Wiegenlied*, Op. 41, Nº 1, caracteriza-se mais como peça de concerto do que uma obra apta a induzir o sono de qualquer criança. Como exemplo francês, apontamos Joseph Canteloube (1879 – 1947), que incluiu em seu ciclo *Chants d’Auvergne* a canção *Brezairola*. Da Espanha, citamos os compositores Manuel de Falla (1876 – 1946), com sua *Nana*, parte do ciclo *Siete canciones populares españolas* e Xavier Montsalvatge (1912 – 2002), com sua *Canción de cuna para dormir a un negrito*. Benjamin Britten (1913 – 1976), compositor britânico, legou ao mundo o ciclo de cinco canções intitulado *Charm of Lullabies*, Op. 41.

No Brasil, as canções de ninar também foram e são objeto de desejo da pena de diversos compositores, sejam elas transcritas da tradição popular ou fruto de versos de poetas nacionais. Neste sentido, dentre vários compositores, citamos Lorenzo Fernandez (1897 – 1948), com *Berceuse da onda*, canção fúnebre que descreve poeticamente o afogamento de uma criança, Paurilo Barroso (1894 – 1968), com o título *Para ninar*, Hekel Taveres (1896 – 1969), com sua *Cantiga de Nossa Senhora*, Francisco Mignone (1897 – 1986), com seus títulos *Dorme, dorme* e *Canção das mães pretas*, Alceo Bocchino (1918 – 2013), com *Cantiga de ninar* e Cláudio Santoro (1919 – 1989), com a canção *Acalanto da rosa*, que em sua exuberante simplicidade pode também ser apreciada como uma *berceuse*.

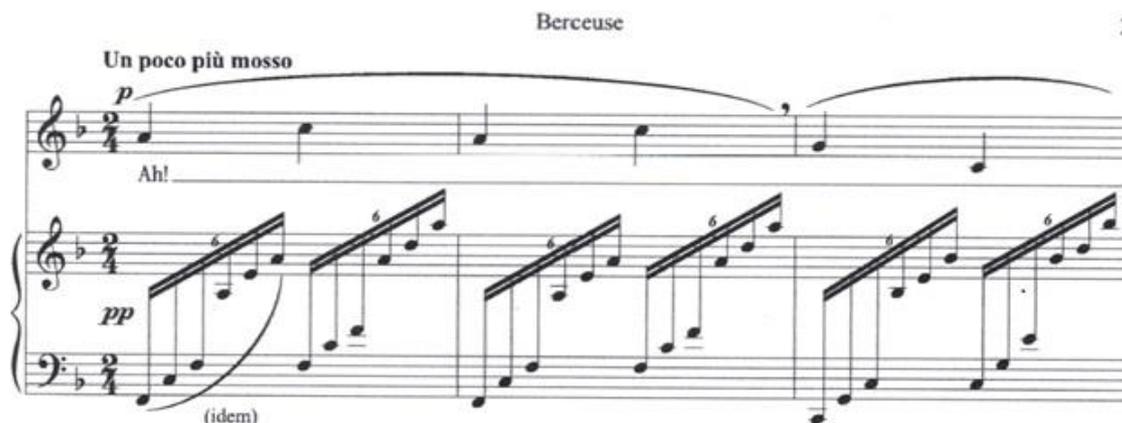
A *Berceuse* de C.A.P.F. foi composta em novembro de 1952, época em que o jovem compositor ainda não tinha filhos. Sua dedicatória homenageia o soprano Maria Lúcia Godoy (1924), que à época já era reconhecida como solista.

Sobre suas características musicais e formais, podemos apontar que essa canção apresenta 32 compassos, estruturados na tonalidade de Ré bemol maior. Sua linha vocal indica um âmbito de uma décima primeira, com início no Dó 3 e término no Fá 4. Digno de nota é que Maria Lúcia Godoy iniciou suas atividades musicais como mezzo-soprano. Desta maneira, acreditamos que a *Berceuse* não foi apenas dedicada à artista, mas que foi também composta especialmente para sua voz, pois o âmbito vocal dessa canção favorece a tessitura de uma voz média.

Para a construção da linha vocal, o compositor se valeu de três valores musicais: mínima, mínima pontuada e semínima, com o uso de grau conjunto e de pequenos saltos ascendentes e descendentes. Não há indicação no manuscrito sobre o andamento da canção, embora seu título e sua escrita pianística e vocal sugere um andamento mais tranquilo para sua performance. Como exemplo do uso de relação texto-música pelo compositor, citamos os arpejos realizados pelo piano, sob linhas vocalizadas, após a frase “Brinca com as ondas do mar”

A estrutura da peça apresenta duas seções distintas, com o retorno da primeira seção, o que caracteriza a forma da canção *Berceuse* como A-B-A. A primeira seção, escrita na tonalidade de Ré bemol maior e com fórmula de compasso 3/4, é a única que apresenta texto poético. Esta seção contém um trecho com indicação de ritornelo nos compassos onze e dezoito. A segunda seção apresenta a tonalidade de Fá maior e fórmula de compasso 2/4, e para sua linha vocal o compositor se valeu do uso de um vocalise. A ponte modulante entre a primeira seção, compassos 1 ao 20, se dá especificamente no compasso 20, com o uso do acorde de Dó maior com sétima, que encaminha a escrita musical para a tonalidade de Fá maior, presente em toda a segunda seção, que abrange os compassos 21 ao 30.

Sobre a escrita para o piano, apontamos que se trata de um acompanhamento simples e tradicional, sem surpresas harmônicas. Interessante notar que na segunda seção, o uso de arpejos nos leva a pensar numa possível imitação de uma harpa, como podemos aferir na Figura 4, a seguir:



**Figura 4:** Detalhe do acompanhamento pianístico na canção *Berceuse*, de Carlos Alberto Pinto Fonseca, que sugere uma sonoridade próxima à da harpa. c.21-26.

Sobre o manuscrito da *Berceuse*, este foi o único disponível encontrado para a realização deste artigo. A peça se encontra no acervo pessoal do compositor, como parte do Instituto Cultural Carlos Alberto Pinto Fonseca - ICAPF<sup>2</sup>. O manuscrito apresenta duas páginas, sendo a escrita musical e textual bastante claras, não gerando dúvidas para a confecção de nossa edição, que também apresenta duas páginas em seu formato final, seguindo quase que fielmente a disposição de números de compassos por sistemas, e de sistemas da partitura autógrafa.

Com relação à edição apresentada neste trabalho, contamos com a clareza da cópia autógrafa, bastante nítida e sem informações musicais e textuais que possam sugerir dúvida em sua leitura. No entanto, inserimos no formato final, como sugestão para a performance da canção, dados como respiração (c. 3, 6, 10, 14, 22, 24 e 26), ligaduras para definição de frases (c. 3-6, 7-10, 11-14, 15-18, 21-22, 23-24, 25-26, 27-28 e 29-30), data de nascimento e morte do compositor logo abaixo do título, à direita, numeração de compassos, sugestão de andamento com semínima entre 69 e 72, e data de nascimento de Maria Lúcia Godoy, a quem a *Berceuse* foi dedicada, grafada abaixo do título, à esquerda.

<sup>2</sup> Idealizado pela família do compositor após seu falecimento, o Instituto Carlos Alberto Pinto Fonseca, - ICAPF, desenvolve atividades por meio de projetos, programas, planos de ações e prestação de serviços. O ICAPF tem apoiado diversos trabalhos acadêmicos sobre a vida e a obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

## 4 – Considerações finais

Com este trabalho, os autores esperam contribuir para a divulgação da música de câmara brasileira por meio da abordagem da canção *Berceuse*, da disponibilização da partitura dessa obra, assim como das considerações feitas sobre o compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca.

Por fim, registramos que parte da produção nacional de canções de câmara ainda é disponibilizada apenas em cópias manuscritas, sem edições que favoreçam a integridade das partituras envolvidas. Além disso, é sabido que diversos compositores e, conseqüentemente, suas obras encontram-se ainda inacessíveis para o estudo e performance de suas criações. Neste sentido, a academia tem atuado muito satisfatoriamente ao patrocinar pesquisas que resgatem parte de nossa identidade musical, com a disponibilização de uma crescente e significativa biblioteca virtual.

## Referências de texto

1. BRAKELEY, T. C. (1950). **Lullaby**. In M. Leach & J. Fried (Eds.), **Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend**. New York, NY: Funk & Wagnalls.
2. MATHEUS, R. L. (2010) **Elementos impressionistas na obra Composicional de Carlos Alberto Pinto Fonseca**. 2010. 100 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
3. SANTOS, M. C. C. (2001) **Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras**. 2001. 80 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

## Referência de entrevista

1. FONSECA, Carlos Alberto Pinto Fonseca. Belo Horizonte: 2005. **Entrevista concedida a Heloísa Greco e Shirley Ferreira**. Entrevista para a pesquisa “Memória da Música Erudita em Belo Horizonte” desenvolvida pela coordenação de Projetos e Pesquisa – CRAV/FMC/PHB). Cópia em cd da gravação integral e da edição, cedida por Bruno Fonseca.

## Referência de partitura

1. FONSECA, Carlos Alberto Pinto (1933-2006) **Berceuse**. Para canto e piano. Partitura manuscrita. 1952.

### Notas sobre os autores

**Penha Vasconcelos** é Bacharel em Canto pela UFPE. Já participou de masterclasses com Edna D'Oliveira, Anik St. Luis, Marília Vargas, Kalinka Damiani, Denise de Freitas, Angelo Fernandes, dentre outros. Participou dos grupos: Contracantos, Allegretto, Opus 2, Grupo da quinta e Centus Musicum. Foi aluna da renomada professora Neyde Thomas. Atualmente aperfeiçoa seu trabalho vocal sob a orientação de Lílian Assumpção e Mauro Chantal. Nos anos de 2012 e 2013 foi vencedora do III e IV Concurso Jovens Solistas promovido pela Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. É integrante contratada do Coral Lírico de Minas Gerais, com o qual já realizou diversas apresentações em Concertos e Óperas. Foi solista nas Óperas *Dido and Aeneas*, de Henry Purcell, interpretando o papel título; e *Don Giovanni*, de W. A. Mozart, representada na Inglaterra, sob regência de Márcio da Silva, interpretando a personagem Dona Elvira.

**Mauro Chantal** é Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, onde desenvolveu pesquisa sobre a vida e a obra de Arthur Ibêre 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". Possui mais de 100 títulos como compositor, todos envolvendo a música vocal. Com Lígia Ishitani, em 2005, gravou o CD *Un doux refuge*, com a íntegra das canções para canto e piano de Arthur Bosmans (1908 – 1991). Desenvolve atividades como baixo solista, tendo atuado em óperas como *Rigoletto*, *Le nozze di Figaro*, *La traviata*, *Il ballo dell'ingrate*, *Pelléas et Mélisande*, *Macbeth*, *Roméo et Juliette* e *Il Guarany*, além de atuar como pianista acompanhador. Em outubro de 2018, integrou o elenco de *Pelléas et Mélisande* na produção do Theatro Municipal de São Paulo, sob regência de Alessandro Sangiorgi, em comemoração aos 100 anos de morte do compositor Claude Debussy.

## Berceuse

Dedicada a Maria Lucia Godoy

Letra e música de  
Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006)

Mezzo soprano

Piano

*pp*

$\text{♩} = 69 - 72$

Dor - me, Dor - me, an - ji - nho do

6

céu, Dor - me, so - nha no, a zul.

11

Brin - ca, em teus lin - dos so - nhos. Brin - ca com as

16

1ª vez 2ª vez

on - das do mar mar

1ª vez

Berceuse 2

21 *Un poco più mosso*  
*p*  
Ah!

*pp*  
(idem)

24

27 1ª vez 2ª vez  
*rall...*

30 Da capo dal  $\S$  al fin senza ripetizione  $\Theta$  (Para acabar) FIN  
Da capo dal  $\S$  al fin senza ripetizione  $\Theta$  FIN  
*ppp*  
*p.*

Composta em novembro de 1952

## **A canção *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro: reflexões sobre identidade nacional**

*The song “Toada” by Radamés Gnattali and Alberto Ribeiro:  
thoughts about national identity*

### **Luísa Vogt Cota**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[luisacota@gmail.com](mailto:luisacota@gmail.com)

### **Mônica Pedrosa de Pádua**

Universidade Federal de Minas Gerais  
[monicapedrosa1@gmail.com](mailto:monicapedrosa1@gmail.com)

**Resumo:** Discussão sobre o conceito de identidade nacional a partir de uma análise da canção *Toada*, de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro. Ao considerar a trajetória do compositor, identifica-se a sua contemporaneidade ao movimento musical que teve como propósito buscar uma linguagem nacional brasileira. Ao mesmo tempo, o compositor atuou no mercado do rádio e cinema com arranjos e orquestrações. Serão apresentados dados biográficos do compositor, bem como uma problematização acerca de seus diálogos composicionais com a música popular urbana e o movimento nacionalista. A discussão sobre identidade nacional é feita a partir dos estudos de Mário de Andrade (1972) e Stuart Hall (2015). Concluímos que a escrita musical da canção aponta para uma identidade nacional não apenas fragmentada, mas também amalgamada, interconectada e mais global. Pretende-se, com esse trabalho, oferecer aos intérpretes possibilidades de releituras e ressignificações das canções de câmara de Gnattali.

**Palavras-chave:** canção brasileira; canção *Toada* de Radamés Gnattali; música e identidade nacional; brasilidade e jazz.

**Abstract:** Discussion about the concept of national identity in the song “*Toada*”, by Radamés Gnattali and Alberto Ribeiro. When considering the trajectory of the composer, it is possible to identify his contemporaneity to the musical movement whose purpose was to seek a Brazilian national language. At the same time, Gnattali worked in the marketplace of radio and film as arranger and orchestrator. Biographical data of the composer will be presented, as well as a problematization of his compositional dialogues with urban popular music and the nationalist movement. The discussion on national identity departs from the studies of Mário de Andrade (1972) and Stuart Hall (2015). We conclude that the musical writing of the song points to a national identity that is not only fragmented but also blended, interconnected and more global. The aim of this work is to offer to interpreters possibilities for re-reading and re-signification of Gnattali’s chamber songs.

**Keywords:** Brazilian song; song *Toada* by Radamés Gnattali; music and national identity; Brazilianness and jazz.

## 1 – Introdução

A identidade nacional é uma das principais discussões sobre a música de concerto no Brasil na metade do século XX. A preocupação com uma expressão musical própria faz parte das discussões da semana de arte moderna em 1922, período em que é inaugurado, simbolicamente, o modernismo no Brasil (TRAVASSOS, 2000). Nesse momento, Mário de Andrade assume o lugar de pensador e crítico da música brasileira. Assim, o movimento do modernismo nacionalista se firmou “como a corrente estética hegemônica até meados dos anos 1940” (Ibid, 2000).

No *Ensaio sobre a música brasileira*<sup>1</sup>, Mário de Andrade (1972) problematiza o Brasil como colônia e critica a concepção de se tomar o índio (ameríndio) como povo essencialmente brasileiro, como retratado, por exemplo, nas obras do compositor Carlos Gomes<sup>2</sup>. Para o autor, a arte no Brasil era ainda primitiva - distanciada da realidade do povo brasileiro, com normas sociais, elementos raciais e limites geográficos. Por intermédio desse propósito, o critério para se pensar em música nacional viria do social. Onde encontrar então traços de música nacional? Mário de Andrade indica que a manifestação musical feita por brasileiro ou “indivíduo nacionalizado reflete as características musicais da raça” (p.20), ou seja, pode ser encontrada na música popular, nas manifestações da arte do povo.

O autor destaca aspectos folclóricos, ritmos brasileiros da música popular, manifestações e tradições culturais como algumas matérias primas para a composição de música nacional. A partir desses elementos musicais, Mario de Andrade visava construir um discurso sobre identidade cultural e seus possíveis diálogos com algumas técnicas das linguagens contemporâneas europeias. Nas décadas de 1920 e 1930, o autor defendia a pesquisa do folclore como fonte de reflexão temática e técnica para o compositor erudito com o propósito de, num primeiro momento criar uma música nacional e, num segundo, universalizá-la através

---

<sup>1</sup> Publicado em 1928.

<sup>2</sup> As óperas *Il Guarany* e *Lo Schiavo de* Carlos Gomes (1836-1896) retratam o heroísmo do índio por meio de uma estética romântica. As duas óperas foram apresentadas também fora do Brasil e tiveram reconhecimento pelo público e compositores da época.

de sua difusão nos principais polos culturais do exterior, em especial da Europa. Segundo CONTIER (2013), o modernismo musical nacionalista no Brasil

dialogou com uma tendência “universal” que abrangeu diversos Estados europeus e das Américas. O lema modernista “do nacional para o universal”, em sua essência, referia-se a uma circularidade de ideias estético-ideológicas afloradas concomitantemente, no pós-guerra (1918), em muitos países da Europa Ocidental, Oriental e nas Américas (CONTIER, 2013, p. 112)

Mário de Andrade propôs a racionalização da estética nacionalista em cinco pontos: 1. a música expressa a alma dos povos que a criam - “uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (ANDRADE, 1972, p. 16); 2. os modelos europeus estudados por compositores brasileiros no exterior contribuem para uma criação ainda mais autêntica, 3. torna-se importante a retomada do contato com a música popular brasileira; 4. A matéria prima para a música nacional em formação deve ser buscada no ambiente popular; 5. elevada artisticamente pelo trabalho de compositores cultos, a música estará pronta para figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio da humanidade.

Embora houvesse uma preocupação com a estética musical nacional por parte de compositores da época (Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, dentre outros), havia também uma aceleração de novas formas de entretenimento e de divulgação - abriram-se novas possibilidades para o mercado musical no Brasil. “Nessa época, os profissionais atuantes em rádio, cinema, teatro e outras mídias demonstravam capacidade ímpar de adequação a um mercado suscetível a rápidas mudanças” (BREIDE, 2006, p. 15). Autores de trilhas para cinema e arranjos para rádio, como Radamés Gnattali, César Guerra-Peixe e Francisco Mignone, construíam tramas com elementos da música popular urbana e da música de concerto. Compositores com formação em música de concerto começaram a adentrar esse mercado de trabalho e, por meio dele, criar linguagens próprias. É com a aceleração dessas mídias e das novas escutas da época que a música popular urbana passa a ser mais divulgada. É possível dizer que o rádio, como meio de comunicação, tenha dado início ao que hoje chamamos de globalização<sup>3</sup>, ao possibilitar formas mais rápidas de conhecimento, comunicação e apropriação de outras culturas.

---

<sup>3</sup> Nesse trabalho, entende-se globalização como um processo que ocasiona uma integração ou ligação estreita, por meio da economia e mercado em diferentes países, o que resulta na quebra das fronteiras entre eles. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/globalizacao/> > Acesso em 23 de jan. de 2019.

Radamés Gnattali pode ser considerado um dos compositores que mais se adequou a essa realidade e talvez tenha sido um dos músicos de rádio mais profícuos de sua época. A trajetória do compositor revela muitos trabalhos de música de concerto e de música popular, bem como arranjos para músicas veiculadas pelo rádio e para discos de artistas que se destacavam no mercado da música popular urbana. Ao pensar sobre a contemporaneidade do compositor ao movimento nacionalista, bem como no crescente mercado da música popular, poderíamos perguntar se existem diálogos entre essas duas vertentes nas suas canções para canto e piano. Também nos indagamos sobre quais seriam os elementos de identidade nacional que poderiam ser delineados nas suas canções. Nesta pesquisa, buscam-se interlocuções com as canções de Gnattali, levando-se em conta a sua trajetória e os diálogos encontrados em suas obras. É importante ressaltar que este artigo faz parte de uma pesquisa da primeira autora sobre a temática das canções e sobre os possíveis diálogos composicionais realizados por Radamés Gnattali, bem como sobre possíveis aspectos de identidade nacional na obra do compositor.

## **2 - Radamés Gnattali: entre o erudito e o popular**

Nascido no Rio Grande do Sul em 1906, descendente de italianos, Radamés Gnattali iniciou seus estudos musicais com a família e, posteriormente, estudou piano com Guilherme Fontainha. Em 1924, realizou uma pequena turnê como concertista, apresentando-se em São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. O pianista foi recebido com críticas positivas em jornais da época, como o *Jornal do Commercio* de São Paulo (escritas por Sá Pereira e Ernani Braga), *Jornal Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, dentre outros. Em 1930, ainda no Rio Grande do Sul, Gnattali estreia suas primeiras obras: *Prelúdio n. 2 (Paisagem)* e *Prelúdio n.3 (Cigarra)*.

O ano de 1931 é marcado pela mudança de Gnattali para a cidade do Rio de Janeiro. A notícia de que o Instituto Nacional de Música abriria concurso para “lente catedrático”<sup>4</sup> lhe daria estabilidade como professor e a oportunidade de se tornar um concertista. No entanto, o

---

<sup>4</sup> O concurso para lente catedrático equivale ao que reconhecemos hoje como professor concursado em uma instituição de ensino pública. Nessa época, ainda não havia Universidades Federais com curso de Graduação em Música. Instituições como os conservatórios e o Instituto Nacional de Música foram as primeiras a terem um formato para a profissionalização em música no Brasil.

concurso não foi realizado. O próprio compositor relata: “O sonho acabou! Getúlio [Vargas] mudou a minha vida...” (BARBOSA e DEVOS, 1984, p.30).

Com a impossibilidade de trabalhar como professor e com a falta de recursos para viver de suas composições, Radamés Gnattali se lançou no mercado da música popular. Começou a tocar em orquestras de bailes e carnaval, operetas, estações de rádio e em gravação de discos. Também a atuação como pianista<sup>5</sup> passa a ser outro ofício do compositor, e a casa Vieira Machado<sup>6</sup> abre portas para os seus arranjos. O trabalho como pianista, arranjador e regente amplia a atuação de Gnattali com as músicas das rádios. A primeira foi a Rádio Clube do Brasil e durante 30 anos trabalhou na Rádio Nacional. Em 1932, como pianista das Orquestras Típico Victor, Diabos do Céu e Guarda Velha, Radamés grava seus primeiros choros: *Espritado* e *Urbano*. No entanto, o compositor esconde a sua identidade com o pseudônimo Vero (masculino de Vera, nome da sua mulher). “Naquele tempo não ficava bem um músico erudito fazer música popular” (BARBOSA e DEVOS, 1984, p.33) relata o compositor.

A carreira de Radamés Gnattali é entremeada pela produção de música erudita e popular, música para rádio, cinema e concertos. Embora MARIZ (2000), tenha tentado traçar uma linha divisória em sua produção musical, entre erudita e popular, esses limites podem se tornar difusos, tornando difícil classificar o gênero de muitas de suas composições. O próprio compositor já relatara esse hibridismo em suas composições, mostrando que essa separação pode ser considerada uma linha muito tênue:

Eu gravei um disco na Continental, de música popular, com orquestra, e um crítico disse que o disco estava muito bonito, mas que eu tinha levado um pouco para o lado clássico. Porque eu não tinha colocado o que todo mundo estava acostumado [...]  
Quando ganhei o Prêmio Shell, em 1983, (...) apresentei o *Concerto nº 3 - Seresteiro*, para piano e orquestra. Como a música desse concerto é muito brasileira, achei bom botar um regional junto com o piano. Os puristas não gostam muito de misturar regional com orquestra sinfônica, mas se o concerto é meu, eu escolho o repertório que vou tocar, é ou não é?<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Pianeiros era o nome dado aos pianistas populares e arranjadores de temas populares para piano. O termo se distingue do termo Pianista, utilizado para os músicos concertistas.

<sup>6</sup> Editora de partituras e ponto de encontro dos pianeiros que tocavam em bailes.

<sup>7</sup> Os relatos de Radamés Gnattali estão disponíveis no site [www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br). Disponível em: <[www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br)> . Acesso em: 30 jul. 2017. No final de 2017 o site entrou fora do ar e assim tem permanecido.

O compositor revela em sua fala um preconceito que existia com relação aos músicos de formação erudita trabalharem com música popular. É possível supor que, por esse motivo, ao considerar a trajetória e ao realizar uma análise quantitativa das obras do compositor no catálogo de obras publicado no livro *Radamés Gnattali: o eterno experimentador* (BARBOSA e DEVOS, 1984), Gnattali tenha sido mais profícuo em trabalhos com a música popular e, paralelamente, deixado menos obras de música de concerto, tornando-se muitas delas desconhecidas atualmente. Essa questão torna-se um paradoxo complexo no que diz respeito às ideias de nacionalismo deixadas por Mário de Andrade, que omitem ou não preveem a música popular urbana como música nacional. Ao mesmo tempo, Radamés Gnattali não apenas observou a cultura popular, mas também fez com que essa fosse propagada em meios de comunicação da época, principalmente por meio do rádio e discos.

### **3 – Reflexões sobre Identidade Nacional**

A ideia de uma identidade nacional pode ser compreendida como relacionada à algo original desenvolvido em um país, uma nação. Do mesmo modo, uma cultura nacional se desenvolve a partir de referências que entendemos como identificações de pertencimento, isto é, uma cultura da qual nós fazemos parte. Conceituar nacionalismo pode se tornar um paradoxo hermético, uma vez que a cultura está em constante mudança e sujeita a influências de diversas formas, como o avanço tecnológico, as descobertas científicas e as novas formas de comunicação.

O autor Stuart Hall (HALL, 2015) discute a identidade sob o paradigma pós-moderno da teoria social. No final do século XX, muitas transformações acontecem, o que fragmenta paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, “no passado nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (HALL, 2015, p. 10) . Assim, a “crise de identidade” é parte de um processo amplo de mudança que desloca as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalam os quadros de referências que davam aos indivíduos uma sustentação estável no mundo social.

A partir do argumento de que as identidades nacionais “não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação”, HALL (2015)

problematiza as “culturas nacionais como comunidades imaginadas” (p.29-30). Dessa forma, a nação não é apenas uma entidade política, mas um sistema de representação cultural: “as pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação; elas participam da ideia de nação tal como representada em sua cultura nacional” (ibid, p. 30).

Com isso, o autor seleciona cinco argumentos de estratégias discursivas sobre a cultura nacional. O primeiro argumento é de que existe a narrativa de nação que é contada e recontada nas histórias, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem símbolos, imagens, cenários e eventos que representam as experiências partilhadas, os triunfos, as perdas e desastres que dão sentidos à nação. O segundo argumento é de que há ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade, isto é, a identidade nacional é representada como primordial e imutável ao longo das mudanças. O terceiro é denominado como invenção e tradição: as tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem recente ou inventadas. O quarto exemplo e argumento é o do mito fundacional, que localiza a história da nação e do povo de forma tão distante que esta se perde “ nas brumas do tempo, não do tempo “real”, mas de um tempo “mítico”” (HALL, 2015, p. 33). O último argumento é o de que a identidade nacional é muitas vezes simbolicamente baseada na ideia de um povo ou *folk* puro, original, mas na realidade o desenvolvimento nacional raramente se dá por esse povo (no Brasil, pode-se comparar esse argumento com a ideia de se tomar os indígenas como povo nacional).

Contrapondo esses argumentos, Stuart Hall (2015) nos convida a a refletir sobre uma nova visão sobre identidade: é possível pensar num sujeito composto, amalgamado, misturado, e, ao mesmo tempo, dividido entre a identidade de tradição nacional e a globalização que atravessa fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado, mas ao mesmo tempo observando, “como a identidade e a diferença estão inextricavelmente articuladas ou entrelaçadas em identidades diferentes, uma nunca anulando completamente a outra (HALL, 2015, p.51). Dessa maneira, o sujeito assume mais de uma identidade e usa-as de maneira simultânea, com a possibilidade de criar uma nova identidade a partir de suas conexões.

No *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1972), Mário de Andrade pregava a construção de uma identidade musical nacional principalmente por meio do diálogo com a música popular. O autor vivenciou “um momento histórico marcado pelo conservadorismo das elites, que visavam “exterminar” ou “silenciar” as práticas culturais dos “homens pobres”” (CONTIER, 1995, p.82). Assim, afirma que “é um engano pensar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social” (ANDRADE, 1972, p. 18). Por essa razão, Mário de Andrade admitiu que a música brasileira existia exclusivamente na canção popular. E acrescentava ser a música folclórica ou popular, “rica” em temas, ritmos, formas e timbres. É possível inferir que a música popular à qual Mário de Andrade se referia era a música folclórica e aquelas presentes nas manifestações populares. O autor não considerava em suas análises a música popular urbana, ou seja, a música que atingia a população através do rádio e gravações em disco. Dessa maneira, os ideais nacionalistas de Mário de Andrade (1972), ancorados na tradição e no folclore, podem ser vistos criticamente à luz das ideias de Hall (2015). O projeto de Andrade (1972) faz sentido ao dar voz a possíveis origens musicais e à ideia de nação ligada à uma cultura aparentemente imutável, mas torna-se complexo ao ser confrontado com as novas formas de escuta e as novas conexões musicais que já aconteciam na época.

A partir dessa crítica, SQUEFF e WISNIK (1983) discutem a exclusão da música popular urbana no projeto de nacionalismo proposto por Mário de Andrade. Para os autores, “o conceito de nação no Brasil, só surge no rastro do desenvolvimento urbano” (SQUEFF E WISNIK, 1983, p. 36). Além disso, esse nacionalismo exclui todas as “realidades amplas de um país, inclusive pelo fato de que a maioria da população brasileira hoje vive nas cidades, onde *phatos* e *ethos* têm uma conotação diferente de tudo que se entendeu de nacional até agora” (*ibid*, p. 18). Para os autores, o projeto de nacionalismo no Brasil é contemporâneo ao processo de urbanização e ao crescente meio de comunicação por meio do rádio. Assim, pensar o nacionalismo seria também repensar sobre qual configuração de nação começava a surgir – um Brasil mais urbano e conectado. SQUEFF e WISNIK (1983) tecem críticas à ideia de nacionalismo regionalista proposto por Mário de Andrade (o que pode ser visto na música de Villa-Lobos e mais tarde de Camargo Guarnieri): “é na insistência de que a visão unívoca do nacionalismo leva a contradições insolúveis que se realiza a plenitude de sua grande contribuição” (*ibid*, p. 110). O projeto de música nacional proposto por Mário de Andrade nos convida assim a refletir sobre qual configuração de nacionalismo brasileiro devemos pensar. Ao mostrar tradições que

conhecemos, muitas mantidas até hoje, o *Ensaio sobre a Música Brasileira* provoca em nós identificações com o que podemos pensar ser nacional, mas, ao mesmo tempo, é possível reconhecer outras influências culturais que provocam um sentido social mais amplo, uma identidade nacional mais amalgamada e globalizada.

A trajetória e as obras de Radamés Gnattali podem ser avaliadas à luz dos pressupostos de HALL (2015) e das ideias nacionalistas de Mário de Andrade (1972). O compositor vivenciou o movimento nacionalista na música erudita brasileira e também a ascensão dos novos meios de mercado musical nas novas mídias do início do século XX – o rádio e os estúdios de gravação de discos. Sua atuação como compositor de música erudita e música popular resulta na escrita de uma obra na qual é possível perceber um diálogo entre os dois discursos musicais. Muitas das suas composições foram escritas na época do seu trabalho na rádio nacional. Ademais, havia espaços para a música erudita na programação. “Muitas primeiras audições de compositores brasileiros tiveram como palco o estúdio daquela emissora<sup>8</sup>, sem nada a dever às salas de concertos oficiais em termos de tratamento e execução” (BARBOSA E DEVOS, 1984, p.59).

Ao delinear o percurso de Radamés Gnattali por meio de sua história, suas composições, arranjos e gravações, há como conjecturar a presença das ideias nacionalistas em suas obras, mas também algo fugidio a tal proposta, ou seja, elementos musicais pertencentes à indústria da música popular urbana que crescia por meio do rádio. Pode-se dizer que, em suas obras, Radamés mescla os discursos musicais nacionalista e popular urbano, mesmo que este segundo discurso não tenha sido valorizado por Mário de Andrade. Esse paradoxo pode ser encontrado em falas de suas entrevistas, como o trecho:

Apresentei o *Concerto n.1* para Guitarra Elétrica, Piano, Orquestra Sinfônica e Batucada no Teatro Municipal. Quem dirigiu foi Henrique Morelenbaum e existe uma gravação disso. Depois do concerto ele me falou: “Sabe o que estão dizendo na plateia? Que no Teatro Municipal até samba se toca agora” Isso é uma esculhambação. Até samba, o cara disse! Sou da Academia Brasileira de Música do Villa-Lobos, cadeira n. 2 e também da Academia de Música Popular, então eu não posso fazer discriminação nenhuma. (DIDIER, 1996, p.82).

---

<sup>8</sup> Rádio Nacional

A partir da contemporaneidade de Radamés Gnattali ao movimento nacionalista e ao mercado da música popular no rádio, podemos pensar suas canções como discursos plurais e, ao mesmo tempo, fragmentados, sob a luz das leituras de HALL (2015). Existe uma identidade sob uma conformação sólida - ligada à origem e tradição e ao reconhecimento de pertencimento, mas também uma construção fugaz, ou seja, aquela que gera uma crise de identidade nacional, ligada à uma conformação fragmentada e mais global. Dessa maneira, o compositor pode ter dialogado com as linguagens nacionalista, ligada à tradição, e popular urbana. Pode também assumir ora uma identidade nacional, ora uma identidade popular urbana ou mesmo revelar em suas composições esses dois discursos de forma simultânea.

## **4 – A *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro**

### **4.1 – As fontes da Canção**

A canção *Toada*, composta por Radamés Gnattali sobre versos de Alberto Ribeiro, ainda não foi inserida em catálogos de obras de Gnattali já publicados<sup>9</sup>. A partitura dessa canção foi publicada pela editora *Ricordi Brasileira* no ano de 1956. Uma cópia da versão publicada por essa editora foi localizada e utilizada nessa pesquisa. Nessa cópia encontra-se uma dedicatória da obra a Ubaldina Xexeo. Além da cópia da partitura publicada pela *Ricordi Brasileira*, também um manuscrito da mesma canção foi encontrado na pesquisa. O manuscrito foi feito pelo pianista e tenor Hermelindo Castello Branco, que construiu ao longo de anos um acervo com mais de seis mil partituras de canções brasileiras. Hermelindo “buscava ativamente partituras raras em bibliotecas e acervos particulares de todo o Brasil, e frequentemente fazia cópias manuscritas quando não era possível obter xérox do documento (...)”, além disso, “mais de 50% do acervo é composto de manuscritos, sejam eles autógrafos (escritos do próprio punho dos compositores), ou cópias manuscritas”<sup>10</sup>. As duas partituras foram cedidas por cantoras com as quais a pesquisadora tem contato e as duas versões da canção apresentam algumas

---

<sup>9</sup> Os catálogos disponíveis das obras de Radamés Gnattali foram publicados em BARBOSA e DEVOS (1984) e no site [www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br) (atualmente indisponível para consulta).

<sup>10</sup> As informações sobre o acervo Hermelindo Castello Branco estão disponíveis em: [www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Colecao\\_Hermelindo\\_Castelo\\_Branco\\_o\\_maior\\_acervo\\_de\\_cancoes\\_brasileiras\\_ja\\_reunido](http://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Colecao_Hermelindo_Castelo_Branco_o_maior_acervo_de_cancoes_brasileiras_ja_reunido) >Acesso em: 12 de nov. de 2018. No site, o sobrenome do compositor (Castello) é escrito com apenas uma consoante “L”, enquanto em suas assinaturas é possível encontrar a dupla consoante “L”.

COTA, Luísa Vogt; PÁDUA, Mônica Pedrosa de. (2019). A canção *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro: reflexões sobre identidade nacional. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.4**. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.328-353.

diferenças, como a tonalidade e algumas notas do acompanhamento do piano. A seguir a primeira página das versões encontradas (Figuras 1 e 2):

Para URALDINA XEXÉO

# TOADA

letra de ALBERTO RIBEIRO música de RADAMÉS GNATTALE

$\text{♩} = 52$

Lá de longe uma bô - io quebra o céu E o

som de uma bô - toada sim... faz lembrar a saudade da mãe

184  
23

Copyright 1956 by RICORDI BRASILEIRA - São Paulo - Brasil.  
RICORDI BRASILEIRA, São Paulo, Editores proprietários para todos os países.  
Todos os direitos são reservados. Printed in Brazil.

COLEÇÃO

Figura 1: Cópia da primeira página da canção *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro publicada em 1956 pela editora Ricordi Brasileira.

The image shows a handwritten musical score for the song "Toada". At the top, the title "Toada" is written in a large, stylized font. Below it, the names "Alberto Ribeiro" and "Radamés Gnattali" are written in cursive. The score is written on aged, yellowed paper and consists of several systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics written below it. The piano accompaniment features chords and melodic lines. The score is marked with "Mod<sup>to</sup> (♩ = 52)" at the beginning. The lyrics are: "lá de longe um abô - io quebra o céu e o som de um abô - io as - sim faz lembrar a - sauda - ção da ma - nhã pi - ma - ve -". The score ends with a double bar line and a final chord.

Figura 2: Cópia da primeira página da canção *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro - versão manuscrita de Hermelindo Castello Branco.

A cópia da partitura manuscrita também tem o mesmo ano da publicação da partitura pela editora *Ricordi Brasileira*. A última página dessa versão tem uma assinatura de Hermelindo com seu sobrenome – Castello – e a data da cópia, ambas colocadas na figura a seguir (Figura 3):



**Figura 3:** Assinatura e data da última página da canção *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro - versão manuscrita de Hermelindo Castello Branco.

Ainda não existe precisão em relação ao ano da composição dessa canção. As duas versões das partituras encontradas foram reeditadas e cantadas pela primeira coautora deste capítulo. Para esse trabalho, elegeu-se a versão manuscrita como fonte principal devido principalmente à escrita em uma tonalidade mais aguda. Essa tonalidade, mostrou-se mais confortável para a classificação de um soprano, a mesma classificação vocal da cantora/pesquisadora. Segue na Figura 4 a primeira página da edição, feita a partir da cópia da partitura manuscrita.

# TOADA

Música de  
Radamés Gnattali

Letra de  
Alberto Ribeiro

Moderato ♩ = 52

*p*

5 *p*

Lá de lon-ge um a - bô - io que-bra o céu E o

10

som de um a - bô - io as - sim faz lem - brar a sau-da - ção da ma-

Figura 4: Cópia da primeira página da canção *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro editorada pelas pesquisadoras a partir da partitura manuscrita.

## 4.2 – A canção *Toada* e a Identidade Nacional

Ao encontrar como título da canção a palavra *toada*, houve a tentativa de uma pesquisa mais ampla sobre o seu significado. Para SANTOS (2011), “as origens históricas da *toada* não são bem definidas. Há os que afirmam que se originou das cantigas trovadorescas; dos Fados portugueses e dos cantos Pastoris” (SANTOS, 2011, p. 137). No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, CASCUDO (1993) define o verbete *toada*: “cantiga, canção, cantilena; solfa, a melodia nos versos para cantar-se” (CASCUDO, 1993, p. 871). Além dessa definição, o autor cita descrições do gênero *toada* por outros autores no verbete:

a *toada* se espalha mais ou menos por todo o Brasil. Musicalmente não tem o caráter definido e inconfundível da moda caipira. Talvez porque, abrangendo várias regiões, a *toada* reflita as peculiaridades musicais próprias de cada uma delas. Ou talvez porque, em vez de nome de um tipo especial de canção, a palavra *toada* seja empregada mais no seu sentido genérico corrente na língua (o mesmo de moda) ou como designação de qualquer canto sem distinção imediata. De qualquer modo parece que a *toada* não tem características fixas que irmanem todas as suas manifestações (ALVARENGA, Oneyda s/d p. 275-276 apud in CASCUDO, 1993, p. 871-872).

Em seu estudo, CASCUDO (1993) também cita a definição dada por João Ribas da Costa: “canto de qualquer gênero” (CANCIONEIROS do Rio Santa Maria, 1951, p. 60 apud in CASCUDO, 1993, p. 872).

Além do *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade também começou a escrever o *Dicionário Musical Brasileiro*, o qual conta com verbetes sobre termos nacionais recolhidos pelo autor em suas viagens etnográficas iniciadas em 1929. Nesse dicionário, Andrade pesquisava “o uso das palavras na literatura em prosa ou em verso, erudita ou popular, consignando arcaísmos, dicções populares e formas fonética e prosodicamente estropiadas” (TONI, 1999, p. XXV). A palavra *toada* está entre os verbetes pesquisados por Mário de Andrade sobre a música Brasileira. O autor a define: “cantiga sem forma fixa. Se distingue pelo caráter no geral melancólico, dolente arrastado.” (ANDRADE, 1999, p. 518). O gênero “que melhor condiz com o meu sentimento artístico é o gênero ‘*toada*’, que reflete a alma brasileira de Norte a Sul (...)” (ibid, p. 518). Mário de Andrade exemplifica em seu dicionário os diferentes exemplos de *toadas*

encontradas por ele <sup>11</sup>. A bibliografia mais recente é a do Dicionário UNESP de Português Contemporâneo (2004, p. 1360) que tem toada como o seguinte significado: “é uma cantiga de melodia simples e dolente que pode ainda significar rumor, ruído, som e ritmo”. Observa-se que as definições encontradas em diferentes fontes são parecidas, com poucos acréscimos.

O título *Toada* para a canção de Radamés Gnattali sugere alguns elementos vistos como nacionalistas por Mário de Andrade em relação à música brasileira, tais como o tema do poema, o caráter melancólico da poesia e da música, os ritmos sincopados e o uso de modalismo. As ideias de lembrança, de distância e de um cotidiano melancólico podem ser identificadas no poema, e são enfatizadas por elementos musicais tais como o andamento lento, o modalismo, os acordes suspensos (dissonantes) e as amplas linhas melódicas vocalizadas que remetem ao aboio. A forma da canção é ABA com versos assimétricos. A seguir, a tabela com breve análise da estrutura da canção (Figura 5):

<b>A</b>	<p>Lá de longe um aboio quebra o céu</p> <p>E o som de um aboio assim</p> <p>Faz lembrar a saudação da manhã primaveril</p> <p>Enchendo de luz o céu do Brasil</p>	<p>*Introdução: compasso 1 a 5</p> <p>Compasso 5 a 23</p>
<b>B</b>	<p>Eh, eh, eh eh eh....</p>	<p>Compasso 24 a 47</p> <p>Vocalises com dois períodos:</p> <p>1º período: dois vocalises/frases (Compasso 24 a 32),</p> <p>*compasso 33 a 36: interlúdio</p> <p>2º período: dois vocalises/frases (Compasso 36 a 47)</p>
	<p>Pela estrada a ranger o carro vai.</p>	<p>Compasso 47 a 63</p>

<sup>11</sup> Em seu dicionário, além de conceituar, o autor coloca exemplo de versos de toadas coletadas por ele em suas viagens, como, por exemplo: “Toada no domínio caipira significa especialmente a melodia, a linha melódica e não o conjunto de peça, isto é, a poesia cantada com acompanhamento de viola ou violão. ‘Não sei a toada dessa moda escutei na barranca do Moji Guaçu’ (ANDRADE, 1999, p. 518).

<b>A</b>	Morre o dia, a tarde cai, Mal se ouve aquela voz, Tão distante está de nós, Eh..	Segunda seção - variante da primeiro seção.
----------	--	--

**Figura 5:** Análise da estrutura da canção *Toada*

Além do título *Toada*, o tema central do poema é o aboio, o som produzido pelo vaqueiro para chamar e acalmar o seu gado. Nos versos, há uma representação do cotidiano narrado pelo eu lírico sobre a vida no campo, sobre a vida de um vaqueiro. As melodias de “eh” do poema remetem ao som de aboios e são entremeadas pelo texto do poema. No dicionário elaborado por Mário de Andrade também há verbetes para os termos aboio e aboiar assim definidos:

o marreiro (vaqueiro) conduzindo o gado nas estradas, ou movendo com ele nas fazendas, tem por costume cantar. Entoa uma arabesco, geralmente livre de forma estrófica, destituído de palavras as mais vezes, simples vocalizações, interceptadas senão quando por palavras interjectivas, “boi”, “êh boi!”, “boitado”, etc...O ato de cantar assim chamam de *Aboiar*. Ao canto chamam de *Aboio*. (ANDRADE, 1999, p. 1 e 2)

A partir dessa breve análise dos versos do poema da canção *Toada*, dos ritmos sincopados e da melodia melancólica (com uso de modalismos), é possível reconhecer traços de nacionalismo na composição de Radamés Gnattali. No entanto, também pode-se identificar, na linha do acompanhamento do piano, outros traços provavelmente ligados à linguagem popular urbana do compositor. A introdução da canção possui um cromatismo na linha do baixo que produz um ostinato rítmico. Além disso, o início da canção não dá indícios de possíveis tonalidades indicadas pela armadura de clave. É possível pensar que o compositor trabalhou com centros tonais e não apenas uma tonalidade específica. O uso do cromatismo e tétrades com dissonâncias podem proporcionar a lembrança de características *jazzísticas* (Figura 7):

The image shows a musical score for the introduction of the song 'Toada'. It is in 2/4 time, marked 'Moderato' with a tempo of 52. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four measures, each with a chord symbol above it: Ab<sup>13</sup>, Dm<sup>3</sup>, Cm, and Cm b9. The bass line features a prominent chromatic descending line, highlighted by a red arrow and the text 'Cromatismo em ostinato rítmico'. The piano part is marked 'p'.

Figura 6: Introdução da canção *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro.

Outras características que conferem um colorido *jazzístico* à canção são as sobreposições de acordes de quartas (acorde quartal) como no exemplo dos compassos 23 e 24 (Figura 7):

The image shows musical notation for measures 23 and 24 of 'Toada'. The top staff is the vocal line, starting with 'do Bra - sil' and ending with 'Eh'. The piano accompaniment is in 2/4 time, marked 'rall...' and '1º tempo'. The piano part features overlapping quartal chords in the right hand, which are circled in red. The dynamic marking 'mf' is present at the end of the phrase.

Figura 7: Sobreposição de acordes de quarta nos compassos 23 e 24 da *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro.

As mesmas características também acontecem no pequeno interlúdio em que a linha do piano (compasso 32 a 35) aponta para uma mudança de tonalidade (de Ré maior para Si maior) em uso de centros tonais no decorrer da canção. Ao final do interlúdio, inicia-se a seção B da canção, na qual o som do aboio na linha do canto (colocado no poema como “Eh”) inicia uma nova frase musical (Figura 8).

The image displays a musical score for the piano interlude of the song "Toada" by Radamés Gnattali. The score is divided into two systems. The first system (measures 31-35) shows a piano accompaniment with a vocal line. A red bracket highlights measures 32-35, and a red arrow labeled "D" points to "B" above the staff. The second system (measures 35-39) continues the piano accompaniment with a vocal line. The score includes dynamic markings like "mf" and "a tempo", and features such as triplets and slurs.

**Figura 8:** Interlúdio do piano (compassos 32 a 35) e mudança de tonalidade na canção *Toada* de Gnattali.

A seção B é caracterizada por dois períodos de vocalises que remetem ao som do aboio, destacam dissonâncias na melodia e também uma mudança para o modalismo (Figura 9), começando por Ré Mixolídio no primeiro período de vocalise (modo muito usado nas melodias nordestinas) e em Mi Eólio no segundo período de vocalise. Nessa seção, a linha do acompanhamento do piano tem o um desenho ritmo constante (Figura 9) o que pode ser interpretado como o som do carro de boi do vaqueiro.

20 *rall...* *1º tempo* *mf*  
do Bra - sil Eh

25 *Pouco mais*  
Melodia dissonante +6 5 9

Desenho rítmico do acompanhamento do piano

alguns exemplos da seção B – melodia dissonante em modo mixolídio e desenho rítmico do acompanhamento do piano da canção *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro.

A canção termina com dissonâncias provocadas por alterações incorporadas aos acordes (Figura 10). O último acorde do piano com téttrade dissonante e a última nota da linha melódica do canto mostram-se incomuns.

59 *sumindo* *rall...*  
Eh eh *G (add13/9/7)*

59 *sumindo* *rall...*

4

Figura 10: Compassos finais da canção *Toada* de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro.

Na canção *Toada*, não há como definir uma tonalidade. Pode-se dizer que o compositor a escreveu a partir de centros tonais, modalismo e uso constante de tétrades, sobreposição de intervalos de quarta, bem como ritmos marcados como o ostinato na linha do piano na introdução e o acompanhamento da seção B. Radamés Gnattali trabalhou com música popular e, sobretudo, conhecia os gêneros da música popular urbana como o choro, o samba e o jazz. As autoras BARBOSA e DEVOS (1984, p.55) indicam que Gnattali recebeu a classificação de “jazzista” desde os seus primeiros trabalhos e que essa classificação permaneceu indiscriminadamente. Além disso, o próprio compositor falava sobre esse estilo musical:

O jazz ganhou o mundo porque não exigia uma orquestra cara. Apenas um piano, contrabaixo e um instrumento de sopro. O jazz é a música popular mais evoluída do mundo e é claro que me influenciou, de Oscar Peterson às grandes orquestras como Glenn Miller, Benny Goodman e Tommy Dorsey. Aprendi a escrever música popular também ouvindo jazz, uma música americana (DIDIER, 1996, p.70).<sup>12</sup>

A afirmação do compositor reforça os dados encontrados em nossa análise da canção e nos permite afirmar que a sua escrita composicional dialoga com a música popular urbana de sua época. Gnattali é contemporâneo ao projeto nacionalista de Mario de Andrade, mas também contemporâneo à crescente veiculação do *jazz* no Brasil e, mais tarde, ao movimento da Bossa Nova. Ao pensar sobre a proximidade de Radamés Gnattali com o Jazz, o autor Carlos Calado aponta que “a história do jazz no Brasil ainda está por ser escrita” (CALADO 2007, p. 221). O livro *O Jazz como espetáculo* (Calado, 2007), traz um capítulo sobre a música popular brasileira e o jazz. Nele, autor aponta proximidades sobre as origens africanas no jazz e na música brasileira. No período conhecido como nacionalismo, quando o jazz chega ao Brasil, ainda nas primeiras décadas do século XX, CALADO (2007) analisa o receio dos nacionalistas em relação à influência norte americana no maxixe, por exemplo, e outros ritmos característicos nacionais.

A partir do poema e da música da canção *Toada*, traços tanto do nacionalismo, como movimento ideológico, como da música popular urbana podem ser identificados. Pode-se dizer que, além da trajetória do compositor, a canção *Toada* também proporciona a reflexão sobre identidade

---

<sup>12</sup> Transcrições das falas de Radamés Gnattali em várias entrevistas no capítulo Radamés Gnattali de A a Z em DIDIER (1996).

nacional. Radamés Gnattali compunha com elementos do nacionalismo, mas também com elementos da música popular urbana que vivenciava por meio do rádio, o que mostra traços que atravessam fronteiras em sua obra. A partir da análise da canção *Toada* e da trajetória do compositor Radamés Gnattali, pode-se dizer que a sua escrita perpassa a “cultura imaginada” (HALL, 2015, p.30) de nacionalismo proposta nos projetos de Mário de Andrade, mas também pelo pertencimento à cultura da música popular urbana – uma identidade nacional amalgamada. Dessa forma, talvez seja esse o motivo da dificuldade em traçar uma linha divisória entre música popular e música erudita nas obras do compositor, bem como a dificuldade em estabelecer classificações e rótulos sobre suas formas composicionais.

## 5 – Conclusão

A trajetória do compositor nos permite refletir sobre a ideia de nacionalismo a partir de uma conformação ainda mais ampla do que aquelas pertencentes aos projetos propostos por Mário de Andrade. O compositor tentou se estabelecer na carreira de música de concerto, mas passou a maior parte da sua vida profissional trabalhando com música popular de diversas formas. Mesmo com o trabalho intenso na elaboração de arranjos, gravações e programas musicais em rádio, Gnattali também foi profícuo em suas composições para música de concerto, dentre elas a canção de câmara.

É possível dizer que a canção *Toada* extrapola a ideia de nacionalismo como proposta por Mário de Andrade. Embora possua elementos inseridos no projeto de nacional vinda da cultura popular regional, como as referências à *toada* e ao *aboio*, possui ainda diálogos com harmonias da música popular. Pode-se dizer que o compositor manteve um texto nacional ao eleger o título *toada*, o *aboio* e o céu do Brasil, mas delineia no acompanhamento do piano e na linha melódica do canto sons que dialogam com a linguagem da música popular, se utilizando de cromatismos e dissonâncias. Assim, é possível inferir que, nessa canção, o compositor dialoga com as duas linguagens.

Ao analisar a canção *Toada*, podem ser estabelecidos diálogos com Stuart Hall (2015) sobre a problematização da identidade nacional como uma ideia de representação. No poema de *Toada*, há um Brasil retratado por meio do *aboio* e da simplicidade da vida no campo, que fazem exaltar

o país por meio da manhã primaveril, que enche de luz o seu céu. Ao mesmo tempo, o nacional exaltado do poema se mistura com a harmonia popular (urbana). Isso proporciona uma nova combinação, ou seja, uma identidade nacional não apenas fragmentada mas também mais amalgamada, interconectada e mais global.

Cabe, por fim, trazer reflexões sobre a trajetória de Gnattali, a canção *Toada* analisada nesse trabalho e o título do livro de BARBOSA e DEVOS (1984): *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Talvez seja a característica de experimentar elementos composicionais vivenciados, usar da música de sua época, inserir instrumentos da música popular na música de concerto é o que faz com que Radamés Gnattali ultrapasse a ideia de nacional e a definição sobre o que é música de concerto e o que é música popular. Pesquisar a sua trajetória proporciona o desvelar de sua obra. Pesquisar as suas canções possibilita refletir sobre sua trajetória e sobre os seus desvios – aquilo que extrapola a ideia de linearidade e de conceitos bem delineados. Essas reflexões permitem ao intérprete criar imagens e eleger sonoridades e interpretações para a performance da canção de câmara de Radamés Gnattali, bem como estabelecer interlocuções com o compositor. Assim, investigar as formas composicionais (as “experimentações”) de Gnattali possibilita releituras e ressignificações de suas canções de câmara para a contemporaneidade.

## Referências de texto

1. ANDRADE, Mário. (1972) **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes.
2. \_\_\_\_\_. (1999) **Dicionário musical brasileiro**. Edição coordenada por Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB-USP – Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia.
3. BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. (1984) **Radamés Gnattali: o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música.
4. BORBA, Francisco S.(org.). (2004) **Dicionário UNESP do português Contemporâneo**. São Paulo: UNESP.
5. BREIDE, Nadge Naira Alves. (2006) **Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico analítico**. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre.

6. CALADO, Carlos. (2007) **O Jazz Como Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva.
7. CASCUDO, Luis da Câmara. (1993) **Dicionário do folclore brasileiro**. 10 ed., Rio de Janeiro: Ediouro.
8. CONTIER, Arnaldo Daraya. (1995) **O Ensaio sobre a Música Brasileira: Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético (Mário de Andrade, 1928)**. Revista Música. São Paulo. v.6. n.1/2: 75-121 maio/nov.
9. \_\_\_\_\_ . (2013) **O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural**. ArtCultura, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 105-119, jul.-dez.
10. DIDIER, Aluisio. (1996) **Radamés Gnattali**. Rio de Janeiro: Brasiliiana Produções.
11. HALL, Stuart.(2015) **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12 ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.
12. MARIZ, Vasco. (2000) **História da Música no Brasil**. Editora Nova Fronteira, 5 ed.
13. SANTOS, Joelina Maria da Silva. (2011) **As toadas do bumba-meu-boi: sobre enunciados de um gênero discursivo**. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Programa de Pós Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” – UNESP, 2011.
14. TONI, Flávia Camargo. (1999) Introdução. In: ANDRADE, Mário. **Dicionário musical brasileiro**. Edição coordenada por Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB-USP – Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia.
15. TRAVASSOS, Elizabeth. (2000) **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
16. WISNIK, J. M. S.; SQUEFF, Ê. (1983) **O nacional e o popular na cultura brasileira / música**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense.

### Referência de partitura

1. GNATTALI, Radamés (1956). **Toada**. Ricordi Brasileira, São Paulo.

Notas sobre as autoras

**Luísa Vogt Cota** Licenciada (bolsa de Iniciação Científica FAPEMIG) e Bacharel em Música - habilitação em canto pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) sob orientação da Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Sônia Ribeiro, com a temática configurações identitárias profissionais

do professor de canto (bolsa FAPEMIG). Doutoranda em Performance Musical no Programa de Pós Graduação em Música da UFMG, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mônica Pedrosa de Pádua. Atuou como professora substituta na área de canto na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) em 2015, 2016 e início de 2017. Professora de canto no Conservatório Estadual de Música “Renato Frateschi” (Uberaba) em 2017 e início de 2018 e professora no Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli (Uberlândia) de 2015 a julho de 2018. Participou das montagens das Óperas *La Traviata* de Giuseppe Verdi como a personagem Aninna e *Le Devin du Village* de Jean-Jacques Rousseau como a protagonista Collete, ambas realizadas pelo Coral da UFU e Teatro Lírico Experimental sob direção da Profa. Dra. Edmar Ferretti. Participou da montagem cênica da ópera *A Boto do Diabo* de Chiquinha Gonzaga como a personagem Princesa Rolinha no IV Simpósio Internacional de Musicologia e VI Encontro de Musicologia Histórica na cidade de Pirenópolis – GO. Interpretou a Primeira Bruxa da ópera *Dido e Eneas* de H. Purcell, primeira montagem com tradução do libreto para o português. Integrou o trio FusaBreve, formado por Daniel Vieira (piano) e Guilherme dos Anjos (flautas doces), o qual realizou turnê em cidades da Alemanha. No âmbito da música popular, gravou o CD intitulado “Luísa Vogt-Momentos a sós”, o qual conta com composições, arranjos e participação de músicos uberabenses. O CD foi lançado na cidade do Rio de Janeiro na casa de discos Modern Sound (Copacabana) e no Centro de Cultura José Maria Barra na cidade de Uberaba no ano de 2009.

**Mônica Pedrosa de Pádua** Graduada em Canto pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986). Mestre em Canto pela Manhattan School of Music (1989). Doutora em Letras / Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG (2009). É professora associada da Escola de Música da UFMG e Diretora da Instituição gestão 2014-2018. Atua nas linhas de pesquisa Performance Musical e Sonologia do Programa de Pós-graduação em Música. É coordenadora do Grupo de Pesquisa Resgate da Canção Brasileira inscrito no diretório de pesquisa do CNPq em 2003. Desenvolve os seguintes projetos de pesquisa: A canção brasileira de câmara - localização de partituras, catalogação, análise, divulgação, edições de partituras, registro sonoro; Estudos da Canção de Câmara Brasileira para Canto e Violão - análise, performance, transcrição, registro sonoro, dicção em português; Sonologia - estudo da voz como material acústico em sua vinculação com as produções e atividades musicais, estudos sobre o Português brasileiro cantado. Elaborou, juntamente com pesquisadores brasileiros da área de Canto, a Tabela Fonética do Português Brasileiro Cantado. Em sua pesquisa de Doutorado estudou as inter-relações entre música e poesia nas canções de câmara de Lorenzo Fernandes, quando desenvolveu teorias sobre imagética musical com base na semiologia da música. Participou da comissão encarregada de elaborar proposta do Plano de Cultura da UFMG, atendendo a convocação do Edital Mais Cultura nas Universidades, do Minc e MEC. Foi co-coordenadora do Projeto Plano de Cultura da UFMG e integrante do comitê executivo do Fórum UFMG de Cultura. Atua regularmente como cantora em música de câmara e concertos com orquestra como o Requiem de Brahms, o Requiem de Mozart e a Missa Brevis de Beethoven.