

2021

Escola de Música da UFMG
DIÁLOGOS MUSICAIS NA PÓS-GRADUAÇÃO

PRÁTICAS DE PERFORMANCE

Nº6



Organização e Edição

Fausto Borém
Luciana Monteiro de Castro
Eduardo Campolina

UFMG



Minas de Som

ISBN: 978-65-88804-13-1

DIÁLOGOS MUSICAIS NA PÓS GRADUAÇÃO

PRÁTICAS DE PERFORMANCE Nº6

Organização e edição

Fausto Borém
Luciana Monteiro de Castro
Eduardo Campolina

Escola de Música da UFMG
Belo Horizonte
2021

ISBN: 978-65-88804-13-1

Editorial dos *Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance Nº6*

ISBN: 978-65-88804-13-1

A gravura “*Nature morte avec musique*” de Pablo Picasso que ilustra a capa desse sexto volume da série de livros *Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance*, também ilustra nosso “não- parar!” de fazer e ensinar música nessa pandemia, uma introspecção obrigatória cuja saída encontramos no trabalho em *home office*. Apresentamos 325 páginas em 14 capítulos, cujos textos foram selecionados entre os trabalhos de coautoria entre alunos e orientadores que se destacaram no “Seminários de Performance”, uma disciplina dos Cursos de Mestrado e Doutorado da Escola de Música da UFMG, ministrada no segundo semestre de 2020. Alguns textos buscam recuperar compositores e músicas negligenciadas na cultura musical do Brasil, por meio de manuscritos esquecidos ou transcrições de gravações de áudio ou vídeo. Outros abordam técnicas instrumentais ou vocais, tradicionais ou estendidas, destrinchando-as para que sejam mais bem compreendidas e ensinadas, mesmo por minorias no meio musical, como os surdos. E há textos que explicam processos musicais a partir de referenciais teóricos filosóficos e estéticos ou na interface com estéticas de outras artes, como o teatro, a pintura tradicional e artes plásticas mais contemporâneas.

Tomando como base as diversas perspectivas abertas pela performance em uma abordagem experimental, **João Morales** e **Eduardo Campolina** trabalham no cruzamento entre os campos musical e pictórico, explorando associações entre a obra *Verano Porteño*, do compositor argentino Astor Piazzolla, e o quadro *Juno* do pintor alemão Gerhard Richter. Tais conexões são contempladas em uma primeira aproximação no planejamento de um projeto artístico, articulando o violão solo com possíveis interações visuais e sonoras que envolvem diferentes mídias, expandindo a atuação do performer, que parte de uma obra de referência para o engajamento em um espaço de problematização de múltiplas dimensões.

A partir de conceitos ligados à tradução literária, **Michel Maciel** e **Flavio Barbeitas** analisam a transcrição para dois violões de Sérgio Assad do Mov.1 da *Sonata Op.22* para piano de Alberto Ginastera. O processo de mudança de contexto idiomático é discutido como ação crítica, valendo-se criativamente das idiosincrasias do instrumento de destino como forma de recriação e ressignificação da obra musical.

Pedro Henrique Ludwig e **Fausto Borém** fazem uma avaliação da plataforma digital SmartMusic® por meio de uma revisão de literatura que inclui 10 dissertações de mestrado e 13 teses de doutorado. A partir dessa avaliação, eles propõem sua aplicação pedagógica no controle da afinação não-temperada do instrumento, por meio de coincidências melódico-harmônicas, discutindo excertos retirados de duas obras para violoncelo sem acompanhamento (o *Prelúdio da Suite IV*, de J. S. Bach e o *Estudo Nº 3, Op. 73*, de D. Popper) e uma obra para solista com orquestra sinfônica (o *Concerto Nº 1 para Violoncelo e Orquestra*, de C. Saint-Saëns).

Propondo um processo tradutório inovador que permita que uma canção de câmara possa ser apreciada por uma plateia que inclua surdos, **Andréa Peliccioni Sobreiro** e **Luciana Monteiro de Castro** recorrem aos conceitos de “adaptação” e “transposição” com base na Teoria Tripartite de MOLINO (1989) e NATTIEZ (2002) e em princípios da intermedialidade. A utilização de sinais derivados da Libras (Língua Brasileira de Sinais), movimentos corporais e expressões faciais prenes de significado oferece, àqueles que não escutam, a possibilidade de desfrutar e compreender elementos musicais, textuais e contextuais a partir da experiência visual, o que torna o canto mais acessível e interdisciplinar.

Rafael Barbosa e **Clifford Korman** abordam a gestualidade vocal do Johnny Alf em duas versões da música *Eu e a brisa*, a partir de fontes primárias constituídas por fonogramas de performances ao vivo desse cantor-compositor, em momentos díspares de sua carreira, separados por quase 3 décadas: um de 1969 e o outro de 1997. Ambas as versões foram transcritas para a notação tradicional e analisadas acusticamente por meio de espectrogramas sonoros, procedimentos que permitiram um estudo comparativo visual e acusticamente mais detalhado e preciso.

Eduardo Brasil e **Fernando Martins de Castro Chaib** apontam aspectos rítmicos das levadas do contrabaixista Paulo Paulelli, na gravação de *Maracangalha*, de Dorival Caymmi, na interpretação do Trio Corrente. A partir das fontes primárias, constituídas pela gravação e de sua transcrição em partitura, foi possível identificar padrões da clave rítmica que auxiliam a adaptação de um samba tradicional em 2/4 aos compassos assimétricos de 7/4 e 5/4.

Cinthia Fernandes Matias, **Carlos Aleixo** e **Elise Pittenger** apresentam uma proposta de estudo a partir do primeiro movimento da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, composta em 1977. Sugestões são apresentadas com o objetivo de otimizar o estudo de excertos selecionados que trazem questões da técnica de mão esquerda e direita do violoncelo. Além disso, são discutidas questões de interpretação com a finalidade de auxiliar na preparação de performances coerentes com a proposta do compositor.

No seu texto, **Aquim de Almeida** e **Fernando Martins de Castro Chaib** abordam o conceito de performance enquanto expressão artística no âmbito da música escrita para percussão. Para tanto realizam uma revisão de literatura afim de discutir, contextualizar e relacionar o termo chave com a prática do percussionista. Dessa maneira, trazem à discussão autores que exploram os conceitos de performance, e a partir desse olhar, se debruçam sobre o conceito de performance enquanto expressão artística, utilizando como referenciais movimentos como o *happening*, *body art*, *action painting* e *performance art*. Para finalizar, os autores procuram identificar elementos na construção performativa do músico percussionista, através de exemplos musicais de John Cage, Mauricio Kagel e François Sarhan.

Anelise Claussen e **Mauro Chantal** apresentam um estudo da canção de câmara *In fondo al bicchiere*, com dados sobre a trajetória artística do compositor Octávio Meneleu Campos, uma contextualização histórica da obra e do gênero *brindisi*, uma análise da canção, possíveis relações texto-música e uma edição prática da mesma.

A partir do modelo teórico de obra aberta de Umberto Eco, **Nath Calan** e **Fernando Martins de Castro Chaib** analisam trechos da obra *Toucher* (1985) de Vinko Globokar, buscando elucidar a importância das decisões performativas do percussionista no repertório cênico musical para percussão em geral.

Glaw Nader e **Fausto Borém** abordam aspectos do arranjo vocal na música popular brasileira, em um estudo de caso sobre a realização do grupo Sambaranda na canção *Capim*, de Djavan. Os procedimentos do arranjo para esse grupo, premiado internacionalmente como melhor álbum de jazz *a cappella* em 2017, foram transcritos a partir de duas fontes primárias (gravações de áudio e vídeo) nas quais se observaram também uma sofisticada e estruturada utilização de elementos de improvisação vocal na métrica 5/8, a emulação de instrumentos de percussão e diversas relações entre a música popular brasileira e o jazz.

Ana Thereza Naback e **Fernando Martins de Castro Chaib** propõem uma categorização dos gestos na performance da flauta através de uma revisão da literatura. Conceitos advindos de várias categorizações e conceitos de gestos corporais foram apresentadas assim como suas aplicações nas práticas de performance dos flautistas.

A partir do estudo dos aspectos técnicos e interpretativos, **Lissandra Sampaio Ribeiro** e **Ana Cláudia Assis** tecem reflexões sobre a performance da obra minimalista *Ende*, do compositor holandês Louis Andriessen, escrita para duas flautas doces contralto a serem tocadas simultaneamente por um só flautista.

Gustavo Bracher e **Mauro Rodrigues** abordam os processos “prescritivo” e “descritivo” em transcrições de trechos das obras para violão e guitarra *Inspiração*, de Garoto; *Vento*, de Toninho Horta; e *Samblues*, de Juarez Moreira. Discute-se como estes processos podem se adequar às interseções contínuas entre composição, performance e improvisação em casos oriundos da música popular brasileira.

Esperamos que, ainda que distanciados temporariamente, os estudos das práticas de performance em cada um desses estudos possam inspirar pesquisas posteriores sobre esses temas, servir de referência para fundamentar melhor a realização musical, e abrir novos horizontes na comunicação de nossa arte.

Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro e Eduardo Campolina

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

Dr. Fausto Borém, Dra. Luciana Monteiro de Castro e Dr. Eduardo Campolina

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. Rade Gundis 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

Dr. Clifford Hill Korman

Ficha Catalográfica

Biblioteca Flausino Vale – Escola de Música da UFMG

Capa

Detalhe de “*Nature morte avec musique*” (gravura em estêncil colorido, 1920) de Pablo Picasso, com interferência de Luciana Monteiro de Castro.

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitor Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor Prof. Dr. Alessandro Fernandes Moreira

Pró-Reitor de Pós-Graduação Prof. Dr. Fábio Alves da Silva Junior

Pró-Reitor de Pesquisa Prof. Dr. Mário Fernando Montenegro Campos

Escola de Música da UFMG

Diretor Prof. Dr. Renato Tocantins

Vice-Diretor Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis

Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG

Coord. Prof. Dr. Flávio Barbeitas

Sub-Coord. Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro

Secretária Geralda Martins Moreira

Secretário Alan Antunes Gomes

Projeto Gráfico

Capa: Selo Minas de Som/UFMG, Coordenadora Luciana Monteiro de Castro

Diagramação e miolo: Fausto Borém

P912

Práticas de performance N. 6 [recurso eletrônico] / organização e edição

Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro, Eduardo Campolina. –

Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2021.

1 recurso on-line (325 p. : il.) : pdf. (Diálogos musicais na pós-graduação)

Inclui bibliografias.

Inclui partituras.

Publicação Selo Minas de Som

ISBN: 978-65-88804-13-1

1. Performance musical. 2. Composição (Música)

2. Música – Análise, apreciação. 4. Musicologia.

I. Borém, Fausto. II. Monteiro de Castro, Luciana.

III. Campolina, Eduardo. IV. Série.

CDD: 780.2

Sumário

1. Editorial dos *Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance Nº6* 7

2. Uma Abordagem experimental com violão e outras mídias: associações entre *Verano Porteño*, de Astor Piazzolla, e o quadro *Juno*, de Gerhard Richter 11

An experimental approach with guitar and other media: associations between “Verano Porteño”, by Astor Piazzolla, and Gerhard Richter's painting “Juno”

João Morales
Eduardo Campolina

3. A Transcrição para dois violões de Sérgio Assad do Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera: uma análise referenciada nos conceitos de tradução e ressignificação da linguagem musical 39

Transcription for two guitars by Sergio Assad from “Sonata Op.22”, Mov.1, by A. Ginastera: an analysis grounded in the concepts of translation and reframing of musical language

Michel Barboza Maciel
Flavio T. Barbeitas

4. Plataforma *SmartMusic®*: revisão de literatura e aplicação no controle da afinação no violoncelo 59

SmartMusic® platform: literature review and application on intonation control of the cello

Pedro Henrique Ludwig
Fausto Borém

5. A Canção *Para sempre* de Edmundo Villani-Côrtes: transposição semiótica de elementos musicais para apreciação de uma plateia de surdos e ouvintes 76

The song “Para sempre” by Edmundo Villani-Côrtes: semiotic transposition of musical elements for the appreciation of an audience of deaf and hearing people

Andréa Peliccioni Sobreiro
Luciana Monteiro de Castro

6. Uma Perspectiva analítica da performance vocal de Johnny Alf em *Eu e a brisa* 95

An Analytical perspective of Johnny Alf's vocal performance in “Eu e a brisa”

Rafael Barbosa
Clifford Hill Korman

7. A Rítmica do contrabaixista Paulo Paulelli no samba *Maracangalha* de Dorival Caymmi 124

Double bassist Paulo Paulelli's rhythm in the samba “Maracangalha” by Dorival Caymmi

Eduardo Brasil Pereira Santana
Fernando Martins de Castro Chaib

8. Sugestões técnicas e interpretativas para o Mov.1 da *Sonata N.3*, para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri 152

Technical and interpretative suggestions for Mov.1 of “Sonata N.3”, for cello and piano by Camargo Guarnieri

Cinthia Fernandes Matias
Carlos Aleixo
Elise Pittenger

9. Um Olhar sobre *performance* enquanto expressão artística em música, referenciando John Cage, Mauricio Kagel e François Sarhan 169

A look at performance as artistic expression in music, referencing John Cage, Mauricio Kagel and François Sarhan

Aquim Almeida
Fernando Martins de Castro Chaib

10. *In fondo al bicchiere* para canto e piano, de Meneleu Campos (1872-1927) sobre texto poético de Angelo Bignotti (1863-1923): contextualização histórica, análise musical e edição da partitura 200

“In fondo al bicchiere” for voice and piano, by Meneleu Campos (1872-1927) on a poetic text by Angelo Bignotti (1863-1923): historical contextualization, musical analysis and score edition

Anelise Claussen
Mauro Chantal

11. Relações entre o modelo teórico de obra aberta de Umberto Eco e música cênica¹ para percussão, a partir de trechos da obra *Toucher* (Vinko Globokar) 229

Relationships between Umberto Eco's open work concept and percussion scenic music, based on excerpts of Globokar's "Toucher"

Nath Calan
Fernando Martins de Castro Chaib

12. O Arranjo vocal do Sambaranda em *Capim*, de Djavan 251

The Vocal arrangement of Sambaranda in "Capim", by Djavan

Glaw Nader
Fausto Borém

13. O Gesto corporal na performance da flauta transversal: proposta de categorização através de uma revisão da literatura 277

Body gesture in flute performance: a proposal of categorization through a review of the literature

Ana Thereza Naback
Fernando Martins de Castro Chaib

14. Reflexões sobre a performance da obra *Ende*, de Louis Andriessen, para um flautista e duas flautas doces contralto 291

Reflections on the performance of “Ende”, by Louis Andriessen, for one recorder player and two alto recorders

Lissandra Sampaio Ribeiro
Ana Cláudia Assis

15. Os Processos prescritivos e descritivos aplicados à transcrição na música popular: os casos de Garoto, Toninho Horta e Juarez Moreira 306

The Prescriptive and descriptive processes applied to transcription in popular music: the cases of Garoto, Toninho Horta and Juarez Moreira

Gustavo Bracher
Mauro Rodrigues

Uma abordagem experimental com violão e outras mídias: associações entre *Verano Porteño*, de Astor Piazzolla, e o quadro *Juno*, de Gerhard Richter

*An experimental approach with guitar and other media:
associations between “Verano Porteño”, by Astor Piazzolla,
and Gerhard Richter’s painting “Juno”*

João Morales

Universidade Federal de Minas Gerais, bolsista FAPEMIG
jpqmorales@gmail.com

Eduardo Campolina

Universidade Federal de Minas Gerais
edcampolina@hotmail.com

Resumo: Reunimos aqui fundamentos que organizam a construção de uma performance com viés experimental, para violão e outras mídias visuais e sonoras, de *Verano Porteño*, do compositor argentino Astor Piazzolla (1921-1992). Sustentado pela reivindicação de obra como conceito “aberto” (GOEHR, 1992) e de “experimentação” como princípio para situar a performance em um espaço de problematização (DE ASSIS, 2018), o objetivo é trabalhar interdisciplinarmente com o campo musical em conjunção com o campo pictórico. Nossos dois referenciais de partida são o arranjo para violão de *Verano Porteño* de Sérgio Assad (1952) e o quadro *Juno* do pintor alemão Gerhard Richter (1932). Procuramos identificar aspectos inovadores presentes na produção de Piazzolla e Richter, e com base nas reflexões acerca das relações entre música e pintura encontradas em KANDINSKY (1989, 1970), KLEE (2004, 1961) e DELEUZE (2014, 1981) elaboramos associações entre a obra musical e a pintura supracitadas. Tais associações são exemplificadas em possibilidades de planejamento para dois trechos da performance com a utilização de projeção de imagens, técnicas estendidas e sons eletroacústicos.

Palavras-chave: performance musical experimental; arranjo para violão de Sérgio Assad; sinestesia entre música e pintura; Astor Piazzolla e Gerhard Richter.

Abstract: We gather here the foundations that organize the construction, with an experimental bias, of a performance of *Verano Porteño* by the Argentine composer Astor Piazzolla (1921-1992) for guitar and other visual and sound media. Supported by the claim of musical work as an “open” concept (GOEHR, 1992) and of “experimentation” as a principle to situate performance in a space of problematization (DE ASSIS, 2018), the aim is an interdisciplinary study between musical and pictorial fields. Our two starting references are the guitar arrangement of “*Verano Porteño*” by Sergio Assad (1952) and the painting “*Juno*” by the German painter Gerhard Richter (1932). We have tried to identify innovative aspects present in the production of Piazzolla and Richter. Based on reflections about the relationships between music and painting found in KANDINSKY (1989, 1970), KLEE (2004, 1961), and DELEUZE (2014, 1981) we elaborated associations between the aforementioned musical work and painting. Such associations are exemplified in planning possibilities for two excerpts from the performance, using image projection, extended techniques and electroacoustic sounds.

Keywords: Experimental music performance; arrangement for guitar by Sérgio Assad; synesthesia between music and painting; Astor Piazzolla and Gerhard Richter.

1 - Introdução

Quando observamos a prática musical contemporânea¹ nas últimas décadas, notamos um espaço cada vez mais aberto, onde o ato da performance é considerado para além do terreno da representação. Esse tipo de atitude ou escolha leva em conta a produção artística a partir de diferentes abordagens, de forma criativa e dinâmica (ALMEIDA, 2011, p.66), contestando de modo radical o paradigma clássico² da música ocidental, vigente por mais de 200 anos.

Tal paradigma tem suas raízes numa concepção idealista da composição, da interpretação e da recepção, fruto de mudanças sociais, políticas, científicas e filosóficas que tiveram lugar no fim do século XVIII. Como consequência, emergiram certos mecanismos reguladores da atividade musical, impondo princípios, regras e convenções em torno do conceito de obra (GOEHR, 1992). Destaca-se o surgimento do modelo pedagógico ligado aos conservatórios, instituição originada na Europa em meados do século XIX: se até então o ensino da Performance Musical era concebido de maneira ampla e interdisciplinar, passa a predominar a partir desse momento uma visão tecnicista, onde o instrumentista habilidoso deve atender exclusivamente à demanda de um exigente repertório, considerando secundários os demais aspectos musicais do entorno (CERQUEIRA, ZORZAL e ÁVILA, 2012, p.95), e se sujeitando às estritas normas que qualificam a boa execução de uma obra, como as delimitadas pelos métodos e tratados³.

Posturas resultantes de novas configurações sociais da contemporaneidade atingem o universo da música ocidental questionando a compreensão do que seria uma obra e, baseado nesse entendimento, qual seria o papel do intérprete (LEVI, 2013). Lydia GOEHR (1992), referência essencial nas discussões no campo da performance nos últimos anos, coloca como

¹ A prática musical contemporânea aqui contemplada é relacionada às manifestações musicais ocidentais dos séculos XX e XXI.

² O termo “paradigma clássico” foi elaborado pelo filósofo David Davies, para representar a concepção de Lydia Goehr relativa ao conjunto de aspectos ontológicos normativos que exercem controle e validam as práticas musicais ocidentais. O paradigma clássico aqui referido se conecta com o conceito de “*Western Art Music*” (WAM), proposto por Nicholas COOK (2013).

³ Não é nosso intuito condenar ou desaprovar os pensamentos de épocas passadas, ou sugerir algum juízo de valor a respeito do modelo conservatorial. Todas as práticas musicais tiveram e têm sua relevância dentro de seus contextos e escopos. A possibilidade de novas formas de conceber a performance não anula as já existentes.

demanda inicial e central o caráter de abertura ou fechamento de um conceito dado, e do conceito de obra de arte nesse caso particular. A atividade de performance, que nos envolve especialmente no cotidiano artístico, depende dessa clareza – o conceito de obra de arte não é um conceito fechado, mas sim aberto.

Goehr discute os conceitos abertos em suas características fundamentais:

Conceitos abertos são frequentemente descritos como: (i) não correspondentes a essências fixas ou estáticas; (ii) não admitindo definições ‘absolutamente precisas’ tradicionalmente colocadas em termos de condições necessárias e suficientes; (iii) intencionalmente incompletos ou ‘essencialmente contestáveis’ - porque a possibilidade de surgir uma situação imprevista que nos levaria a modificar nossa definição nunca poderá ser eliminada (GOEHR, 1992, p.91, tradução nossa)⁴.

Identificamos nessa reivindicação premissas básicas que encorajam um novo comportamento em relação à performance de uma obra musical. No intuito de atender aos parâmetros abertos de Goehr e estabelecer uma crítica ao paradigma clássico, o músico e pesquisador Paulo DE ASSIS (2018, p.20, tradução nossa) traz à tona a *experimentação* como um “[...] conceito chave para se operar na pretendida passagem da *representação* para a *problematização*”⁵. A conduta experimental avalia de forma vasta e flexível os objetos de investigação, as metodologias e os modos de comunicação, norteadas por um olhar transversal que apresenta novas ferramentas capazes de reconfigurar produtivamente as práticas artísticas (DE ASSIS, 2018, p.20-21)⁶.

No presente trabalho, nos direcionamos à reflexão e à prática apoiada na experimentação, nos moldes colocados anteriormente. Desde já, é de suma importância compreender que tal lógica não deve ser confundida com o Experimentalismo, corrente originada em movimentos como o Futurismo e o Dadaísmo no início do século XX, e que teve importante impulso no pós-guerra, sobretudo nas décadas de 1950 e 1960. No Experimentalismo, a área da música teve em John Cage um de seus principais representantes. Partilhavam desse pensamento artistas de outras

⁴ “Open concepts have most often been described as: (i) not corresponding to fixed or static essences; (ii) not admitting of ‘absolutely precise’ definitions of the sort traditionally given in terms of necessary and sufficient conditions; (iii) intentionally incomplete or ‘essentially contestable’ - because the possibility of an unforeseen situation arising which would lead us to modify our definition can never be eliminated”.

⁵ “[...] key concept to operate the intended shift from representation to problematization”.

⁶ Vale destacar que identificamos no repertório ocidental um significativo grau de abertura para a experimentação, seja por via da composição ou pela prática da improvisação.

áreas, como por exemplo os participantes do grupo *Fluxus*, mais envolvidos com as performances na área do teatro, que procuravam desenvolver novos formatos de apresentação e difusão das obras de arte, rejeitando as plataformas tradicionais como os museus ou as salas de concerto, e dando importante lugar à indeterminação, incentivando também a quebra das barreiras entre o criador, o público e o contexto da apresentação (IAZZETTA, 2011, p.3). Já a noção de experimentação, foco principal dessa pesquisa, mesmo que também aponte para um juízo crítico em relação às convenções artísticas, abre espaço para a exploração de qualquer repertório “[...] incluindo criticamente peças que não tenham sido compostas conscientemente para serem ‘experimentais’” (DE ASSIS, 2018, p.20, tradução nossa)⁷.

Desse modo, entendemos a performance no interior de um campo de possibilidades. Somente a prática performática define as eventuais configurações de uma obra, quando seus diversos atributos são instanciados. Se por um lado a tendência tradicional da interpretação musical sugere a pré-existência de uma verdade única do compositor a ser desvendada na partitura (DOMENICI, 2013), por outro, a *prática performática experimental* busca ir além de uma suposta ideia de fidelidade ao autor, bem como superar aspectos estéticos e hermenêuticos vinculados à manutenção de valores antepassados (DE ASSIS, 2018, p.66), garantindo um ambiente de reflexão onde pesquisa e atividade artística são indissociáveis, e coexistem organicamente.

Neste estudo, estamos propondo a organização de uma base conceitual e procedimental que viabilize a construção de uma performance em uma abordagem experimental, para violão e outras mídias, de uma obra tradicional do repertório sul-americano – *Verano Porteño*, de Astor Piazzolla (1921-1992). Escrita em 1965, foi inicialmente concebida como uma peça isolada, porém inspirou o argentino para a criação de um ciclo conhecido como *Las Estaciones Porteñas*, onde cada um dos quatro movimentos leva o título de uma das estações do ano. Dada a relevância da obra para o gênero do tango, há uma variedade de transcrições e arranjos para conjuntos ou instrumentos solistas. Para violão, destacamos o arranjo do

⁷ “[...] for the performance of any past musical work, critically including pieces that have not been consciously composed to be ‘experimental’”.

brasileiro Sérgio ASSAD (2002), que irá nos subsidiar na discussão da performance aqui pretendida.

Em consonância com o que afirma COOK (2013, p.260), a notação musical nesse trabalho deverá funcionar menos como “texto” e mais como um “*script*”, definindo um espaço “que não *permite*, mas *obriga* o intérprete a criar” (LEVI, 2013, p.122). O *performer* neste experimento passa a atuar como um “operador”, assumindo um papel inventivo, confrontando de maneira crítica diferentes materiais artísticos, abrindo um leque de múltiplas disposições para uma única obra e concebendo a performance sobretudo como um momento de problematização (DE ASSIS, 2018).

Trabalhamos aqui com o campo musical em conjunção com o campo pictórico. Adotamos como referencial principal na área das artes visuais o quadro *Juno* do pintor alemão Gerhard Richter (1932), criado em 1983 (Figura 1), que proporcionará um diálogo inicial com a obra de Piazzolla. A escolha de Richter é arbitrária, mas não menos justificável uma vez que se trata de um dos pintores mais importantes da atualidade, reconhecido como um dos artistas plásticos mais influentes da cena internacional (ELGER, 2010). Uma certa ambiguidade presente em *Juno* - entre o figurativismo e o abstracionismo gestual - reforça ainda mais variadas possibilidades de elaboração no nosso projeto experimental.



Figura 1 - *Juno* (1983), Óleo sobre tela, 300 cm x 250 cm - tela do pintor alemão Gerhard Richter que servirá de referência visual para o projeto de performance.

Pretendemos, durante a performance, projetar em algum local da cena (eventualmente sobre o próprio corpo do *performer* ou seu instrumento) vídeos ou fotos com a reprodução do quadro *Juno* - seja em sua integralidade, seja através de recortes e manipulações escolhidas em função do que se apresenta no momento - ou de outras obras pictóricas e imagens que colaborem na construção desejada. Nos vídeos poderão ser incluídos também trechos de Richter pintando (BELZ, 2011), assim como deverão ser aproveitadas sonoridades neles captadas (da ação da espátula ou do pincel sobre a tela, por exemplo) que serão transformadas via *software* de processamento de áudio e reproduzidas junto à execução instrumental, participando de toda a rede tecida pelas relações entre som e imagem.

Gerhard Richter se caracterizou pela procura de uma estética que não fosse apegada à tendência figurativa no sentido tradicional do termo, nem fosse regida pela linguagem plástica abstrata do movimento informal, comumente associado àquilo que se denominava então “abstração enquanto linguagem universal” (ELGER, 2010, p.37). A palavra *Juno*, que dá título a esta obra de Richter, evoca relações com seus elementos pictóricos, salientadas na página *web* da *National Gallery of Australia*, local onde a pintura se encontra atualmente: “[...] ao mesmo

tempo que uma deusa romana, é a versão alternativa do nome alemão do mês de Junho. A clareza e o calor do verão nórdico podem remeter às cores escolhidas pelo artista” (AUSTRALIA, 2010, tradução nossa)⁸.

Entre *Verano Porteño* e *Junio* alguma relação já se verifica, fundamentando nossa escolha. Tomando como impulso a identificação de convergências e divergências entre as duas obras, o ambiente estará aberto para a construção de uma performance experimental em sua essência. É nesse sentido que prosseguimos.

2 – Metodologia em uma abordagem experimental

Nosso referencial mais importante se situa nos escritos de Paulo DE ASSIS (2018, 2015), que busca nos filósofos Michel Foucault e Gilles Deleuze suas principais fontes de reflexão, e no historiador da ciência Hans-Jorg Rheinberger aquilo que se relaciona com os sistemas experimentais⁹. Também é importante citarmos Lydia GOEHR (1992) no que se refere à prática da performance enquanto regulada pelo conceito de obra musical, e Michael SCHWAB (2013) com seu trabalho no entorno do conceito de *transposição*¹⁰.

Como afirma DE ASSIS (2018, p.22), o processo experimental presume trabalhar com sistemas heterogêneos que podem carregar inconsistências, e o que vai emergir só vem realmente à tona como resultado da ação artística - ou seja, na performance - adquirindo a partir desse momento algum sentido. Portanto, seria prematuro estabelecermos um desenho muito detalhado do processo criativo pretendido, pelas próprias características que o revestem. O que faremos aqui é uma primeira aproximação daquilo que nos desafia, na tentativa de vislumbrar possibilidades que apontem conexões suficientemente interessantes.

⁸ “[...] as well as being a Roman goddess, is alternative version of the German name for the month of June. The brightness and heat of the northern summer may be referred to in the artist’s choice of colours”.

⁹ Rheinberger desenvolve a ideia de sistemas experimentais a partir de estudos na área de biologia molecular. Seu principal intuito reside em situar uma prática de investigação científica diferente da noção usual de comprovação de teorias, mas que acontecesse a partir de uma frequente manipulação dos objetos, onde o deslocamento do foco para o percurso da pesquisa resultasse em prolíficas e inusitadas configurações (DE ASSIS, 2018, p.112-113).

¹⁰ A noção de transposição nesse estudo adquire um sentido abrangente, operando fora do terreno da representação. Tal concepção implica em mudanças de posições capazes de provocar distúrbios nos objetos, levando à manifestação de múltiplas identidades, entendidas como instâncias que surgem a partir de suas diferenças produzidas (SCHWAB, 2013, p.7).

Sabendo que a experimentação “[...] define certos tipos de intensidades, eventos, estruturas, e entidades que podem se tornar objetos do pensamento” (DE ASSIS, 2018, p.22, tradução nossa)¹¹, uma performance a partir da abordagem de tais parâmetros poderá ganhar corpo.

Dessa forma, a questão central não supõe avaliar hipóteses ou medir dados e resultados, mas sim trabalhar no cruzamento entre universos heterogêneos.

Particularmente em relação à pesquisa artística, a experimentação permite a comunicação entre sistemas heterogêneos, criando novos agrupamentos entre materiais diversos, mais rigorosos que acidentais - mesmo se indeterminados. Um método experimental não segue nem a disposição das estruturas nem a transformação das estruturas em outras estruturas, mas torna os modos transversais de comunicação concebíveis e materialmente compreensíveis. Tal noção reforça várias abordagens experimentais, incluindo práticas musicais experimentais, modos experimentais de escrita, e um ‘pensamento experimental’, indo além das fronteiras disciplinares, metodológicas e institucionais, que são cruzadas transversalmente. Estratégias interdisciplinares, trans-, ou anti-disciplinares são abraçadas não para negar as disciplinas existentes, mas sim para redefinir a disciplina inicial, e produtivamente voltar a ela com novas ferramentas. [...] Tal esforço implica uma pausa, uma suspensão, e uma superação dos parâmetros dados de práticas estéticas e conceituais específicas (DE ASSIS, 2018, p.21, tradução nossa)¹².

Partindo do cenário colocado acima, de se lançar mão de estratégias interdisciplinares, percebemos que a montagem do projeto deverá contar com a colaboração de profissionais com prática nas artes visuais - como afirmado anteriormente, trabalharemos com materiais a serem projetados no momento da performance, o que demandará conhecimentos técnicos que nos escapam e que serão melhor agenciados com a assessoria de pessoas especializadas na área. Tal particularidade reforça o caráter coletivo da proposta, onde cada indivíduo faz

¹¹ “[...] defines certain sorts of intensities, events, structures, and entities that can become objects of thought”.

¹² “Particularly in relation to artistic research, experimentation permits communication between heterogeneous systems, creating new couplings between diverse materials that are rigorous rather than accidental—even if they are indeterminate. An experimental method follows neither the arrangement of structures nor the transformation of structures into other structures, but makes transversal modes of communication thinkable and materially graspable. Such a notion enhances several experimental approaches, including experimental musical practices, experimental modes of writing, and an “experimental thought,” going beyond disciplinary, methodological, and institutional boundaries, which are crossed transversally. Inter-, trans-, or anti-disciplinary strategies are embraced not to deny existing disciplines, but rather to redefine the starting discipline, and productively come back to it with new tools. [...] Such an endeavor implies a break, a suspension, and an overcoming of the given parameters of specific aesthetic and conceptual practices”.

parte de um projeto artístico amplo, como exemplificado por DE ASSIS (2018, p.116) no *MusicExperiment21*¹³.

Nos concentraremos sobre conceitos presentes no pensamento de Deleuze, fundamentais para atingirmos a transversalidade pretendida. Será essencial bem compreender termos tais como agenciamento, território, territorialização e desterritorialização, linha de fuga, rizoma, meio e ritmo, dentre outros (DELEUZE e GUATTARI, 1997, 1995; ZOURABICHVILI, 2004). Tratam-se de ferramentas de trabalho que deverão permear as estratégias dentro do plano criativo, e que se tornam indispensáveis na medida em que conferem ao processo uma funcionalidade adequada à proposta experimental que mescla diferentes elementos visuais e sonoros.

Do ponto de vista metodológico, DE ASSIS (2018, p.110) sugere uma organização em três passos: (1) arqueologia - reunião, identificação e seleção de diversos materiais que permeiam certa obra; (2) genealogia - pesquisa historiográfica, analítica e comparativa; (3) problematização - apresentação de novas configurações através de múltiplas disposições dos materiais confrontados.

Para investirmos em possíveis problematizações nesse percurso, é necessário levarmos em conta aspectos de ordem histórica, estética e sociológica que envolvem *Verano Porteño* e *Juno*. Nessa perspectiva, tudo o que se refere ao criador e à obra em questão tem o potencial de servir de estímulo, para gerar uma associação inesperada que permita a passagem de um campo a outro, de uma sonoridade a uma ação visual ou vice-versa. Também não podemos desconsiderar as técnicas recém incorporadas no repertório da música instrumental ocidental - as técnicas estendidas - assim como a utilização das novas tecnologias que ampliam consideravelmente o espaço tímbrico, e por consequência as possibilidades de performance.

¹³ *MusicExperiment21* foi um programa de pesquisa artística sediado no *Orpheus Instituut* em Ghent, na Bélgica. Desenvolvido entre 2013 e 2018, e fundado por Paulo de Assis, foi dedicado a investigar e avançar sobre novas práticas de performance da música ocidental, orientadas pelo caráter experimental em suas produções. Mais informações em: <<https://musicexperiment21.eu/>>

3 – Piazzolla e Richter

Quando avaliamos as produções artísticas de Piazzolla e Richter, aspectos comuns aos dois aparecem. Ressaltamos essas características em cada um, no intuito de provocar uma aproximação entre o músico e o pintor, necessária para o nosso percurso experimental.

Astor Piazzolla foi o principal responsável por uma autêntica revolução no gênero do tango argentino. Como compositor, incorporou em suas obras elementos provenientes do repertório erudito, a partir da experiência de seus estudos com Alberto Ginastera e Nadia Boulanger, e da música norte-americana, fruto das influências recebidas durante o período em que viveu em Nova York. Piazzolla introduziu no tango tradicional inovações como a repetição de motivos melódicos, o constante uso da textura polifônica e progressões harmônicas características do *jazz*. Sua música, segundo ele próprio, reverberava como uma espécie de eco dos sons da cidade de Buenos Aires (AZZI e COLLIER, 2017, p.228).

Pertencente a uma corrente conhecida como “*tango de vanguardia*” (FERREYRA, 2020, p.43), há traços em suas obras que o aproximam de uma postura experimental, mesmo que convencionalmente Piazzolla não seja relacionado diretamente a uma estética definida como experimentalista - aquela discutida no início desse estudo. Além dos procedimentos composicionais já destacados, notamos em sua produção uma busca por novas sonoridades e formações instrumentais, exemplificada na inclusão do sintetizador, da bateria e da guitarra elétrica no seu *Octeto Electrónico* (1974-1977). Efeitos percussivos e gestos tradicionais do gênero se misturam com a imitação de sons de sirenes ou ruídos, e são projetados em um esquema rítmico bastante peculiar em sua música, no qual o compasso quaternário é submetido a uma métrica de 3-3-2 - derivada da *habanera* cubana e também comum no *klezmer*, um tipo de música judaica presente na infância de Piazzolla - acentuando a primeira, a quarta e a sétima colcheia (AZZI e COLLIER, 2017, p.229-232).

Embora de maneira geral suas obras possuam uma estrutura formal bem definida, a improvisação intervém como uma característica importante na performance do seu repertório. Piazzolla estimulava os demais músicos de seu conjunto nesse sentido, e a expressividade em seu improviso representava uma maneira na qual ele “[...] corria riscos e

não optava pela segurança” (AZZI e COLLIER, 2017, p.234, tradução nossa)¹⁴. Composição, performance e improvisação são, portanto, praticamente indissociáveis em seu trabalho.

O pintor alemão Gerhard Richter, tal como Piazzolla, tem uma postura rebelde em relação ao universo em que se situa, e também se caracteriza pela procura de renovação na estética vigente. Além de atravessar diferentes fases em sua trajetória artística, dentro dela dialoga com diferentes meios - fotografia, pintura e arte digital (MORINEAU, 2012). Suas pinturas abstratas, inicialmente monocromáticas e a partir da segunda metade da década de 1970 com exploração de outras cores, não remetem a uma estética estruturalista, mas são em geral mais gestuais, nas quais seus elementos se fundem na imagem como um todo. A complexidade e riqueza que permeiam suas criações faz com que Richter seja um dos principais nomes do abstracionismo na pintura dos últimos 40 anos (HARTEL JR, 2015).

Mesmo que grande parte de sua produção seja situada no universo da abstração, Richter também incorpora a figuração em sua estética, estabelecendo uma tensão entre esses dois aspectos (CORN, 2020, p.31). Os títulos de algumas de suas obras, nitidamente abstratas, por vezes anunciam algo de figurativo que não pode ser percebido de imediato (BRILL e KITTELMANN, 2012). É o caso de *Juno* (ver Figura 1): ao mesmo tempo que é uma pintura abstrata, seu título também abre para uma interpretação representativa ou figurativa - o verão.

Richter inova pelo uso de técnicas e ferramentas bastante específicas. Destacamos o uso da espátula¹⁵ (Figura 2), mais evidente a partir de meados da década 1980, que representa uma tentativa de minimizar seu controle no processo criativo. O objeto é utilizado em um procedimento que envolve “a aplicação e a remoção sucessivas de camadas de tinta, principalmente raspando as superfícies de suas telas [...] destacadas com respingos e pinceladas deliberadas” (CORN, 2020, p.39). Devido ao uso da espátula como um grande raspador¹⁶, não há maneira de prever as condições que se colocam em consequência do gesto

¹⁴ “[...] *took risks and did not play it safe*”.

¹⁵ Utilizamos aqui a palavra “espátula” como tradução de *squeegee*, porém outros autores, como CORN (2020), traduzem como “rodo”.

¹⁶ O uso da espátula é claramente observado no filme de Corina BELZ (2011): o pintor deposita sobre a tela espessas camadas de tinta, por vezes de cores distintas, e atua com tal ferramenta sobre elas num gesto largo de

pictórico, ou o que pode mudar na pintura após essa ação (BELZ, 2011), e o processo se torna essencialmente experimental. Essas características mostram na sua produção um diálogo intenso com perspectivas diversas, tanto históricas quanto estéticas e ontológicas.



Figura 2 - Gerhard Richter utilizando a espátula, que funciona como grande raspador, que é deslizado sobre as camadas de tinta sobre a tela.

Inovação e improvisação qualificam as obras de Piazzolla e Richter, o que cria uma possibilidade de aproximá-los e nos permite perseguir alguma consistência na conexão entre *Verano Porteño* e *Juno*. De agora em diante, esse é o desafio que se coloca, despertando reflexões as quais procuraremos exemplificar.

4 – Associações entre música e pintura

Percebemos na literatura uma linha que separa duas abordagens distintas no jogo das relações entre os campos que escolhemos para este trabalho - música e pintura. Um primeiro recorte é considerado a partir do início do século XX, e que tem em Wassily Kandinsky e Paul Klee dois personagens fundamentais, não somente naquilo que produzem, mas também naquilo que pensam e formulam em consonância a todo o movimento de renovação do

arraste que faz com que as cores se misturem de modo aleatório, sem controle, apenas regidas pela pressão e pela direção dos movimentos. O resultado é uma textura disforme que é feita e refeita por vezes com diversas passagens sobre um mesmo local. Essa técnica é da criação de Richter, tendo sido empregada por ele a partir da década de 1980.

pensamento artístico que floresceu na Europa naquela época. Os dois artistas se destacam no rompimento com o figurativismo na pintura, e produziram vasta bibliografia a respeito.

A pintura abstrata nesse período se apoia em noções como a de forma e estruturas geométricas. Tal viés, já claramente estruturalista na composição pictórica, resultou em uma certa objetividade nas relações entre música e pintura. KANDINSKY (1989, 1970), por exemplo, delimita comparações entre a sonoridade de certas formas geométricas e a disposição melódica de algum tema musical¹⁷. Assim, a associação entre os dois campos é fundamentada em parâmetros analíticos como cor/timbre, ritmo, textura e forma. Paul Klee, na passagem da figuração à abstração, abre mais o espectro:

Antigamente, representávamos as coisas que podíamos ver sobre a Terra, que víamos de bom grado, ou que poderíamos ver de bom grado. Hoje, colocamos em evidência a relatividade das coisas visíveis, e assim fazendo, deixamos se exprimir a crença de que o visível não é, em sua relação com o grande Todo do mundo, apenas um exemplo isolado, e que outras verdades latentes são a grande maioria (KLEE, 2004, p.9, tradução nossa)¹⁸.

Os dois exemplos a seguir (Figura 3) demonstram o pensamento dos artistas citados, na aproximação entre um trecho musical e estruturas gráficas. Enquanto Kandinsky parte do início do segundo tema da Sinfonia nº 5 de Beethoven para traduzir o trecho em pontos e linhas, Klee imagina uma correspondência musical partindo de um desenho criado por ele mesmo.

¹⁷ A *Google Arts & Culture*, em parceria com o *Centre Pompidou* (Paris), lançou recentemente um experimento no qual é possível “ouvir” um quadro de Kandinsky, com base nas associações imaginadas pelo pintor e escritas em seus textos. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/experiment/sgF5ivv105ukhA>>.

¹⁸ “Autrefois on représentait des choses qu’on pouvait voir sur la Terre, qu’on voyait volontiers ou qu’on aurait volontiers vues. Aujourd’hui on a mis en évidence la relativité des choses visibles, et ce faisant, on a donné à s’exprimer la croyance que le visible n’est dans son rapport au grand Tout du monde qu’un exemple isolé et que d’autres vérités latentes sont la grande majorité”.

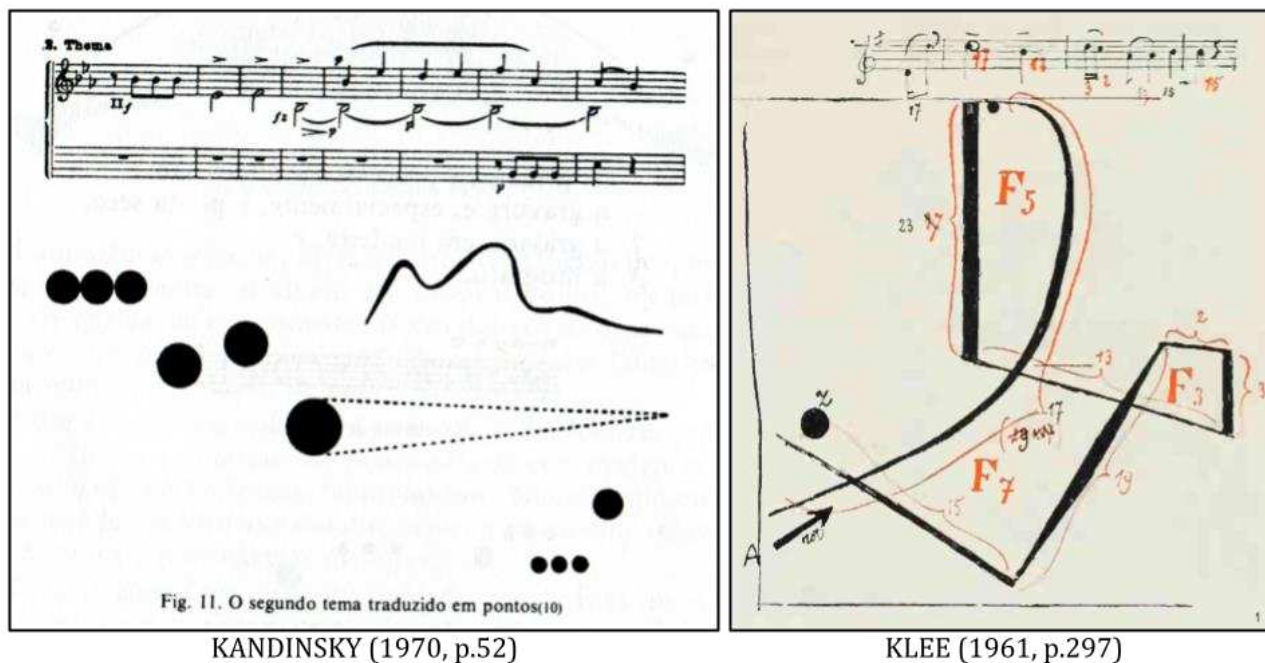


Figura 3 - Representação pictórica de trecho da Sinfonia nº 5 de Beethoven por Wassily Kandinsky (esquerda), e linha melódica definida por Paul Klee, a partir de um desenho de sua própria autoria (direita).

Por outro lado, na segunda metade do século XX uma nova visão ganha espaço e sugere novas interpretações, que sustentam a produção de grande parte da arte contemporânea. Partindo do pensamento de Gilles DELEUZE (2014, p.33), não há mais uma preocupação em validar uma estrutura através do modelo arborescente que teve tanto peso na geração de conhecimento no ocidente, e que organizou de modo bastante coerente o raciocínio estruturalista nas artes até então. Suas reflexões sobre a sensação como afetos que podem superar a figuração, trazem ideias que abrem perspectivas de maiores interseções com outras áreas.

Seguindo a concepção de que “em arte, e na pintura como na música, não se trata de reproduzir ou de inventar formas, mas de captar forças” (DELEUZE, 1981, p.506, tradução nossa)¹⁹, uma associação entre os dois campos é possível no momento em que compreendemos como tais forças se manifestam, como provocam sensações, e como elas oferecem linhas de fuga²⁰, capazes de gerar meios de escape e de passagem de um universo a

¹⁹ “En art, et en peinture comme en musique, il ne s’agit pas de reproduire ou inventer des formes, mais de capter des forces”.

²⁰ Linha de fuga é um conceito desenvolvido por Deleuze e Félix Guattari, essencial nas discussões filosóficas contemporâneas. Diferente das outras duas linhas de agenciamento – a dura e a maleável – a linha de fuga não

outro. Há um convite para pensarmos nas artes de forma abrangente, e não a partir do entendimento clássico de música enquanto performativa e pintura enquanto representativa.

Na tentativa de elaborarmos o experimento, refletimos, em um primeiro momento, acerca da maneira pela qual aspectos como forma, textura, ritmo e cor - termos que habitam ambos os ambientes musical e pictórico - poderiam ser relacionados. Entretanto, embora a análise dessas variáveis nos pareça de alguma forma necessária, entendemos que se nos limitamos a esse tipo de cruzamento correríamos o risco de trabalhar com associações que tenderiam a se aproximar do regime da representação²¹. Esta, muito embora se revele legítima e interessante para o aproveitamento, não nos satisfaz inteiramente, e o viés deleuziano contido na proposta nos levaria mais longe. Nosso objetivo não é somente demonstrar a plasticidade da música ou a musicalidade da pintura, mas sim produzir algum diálogo entre Piazzolla e Richter, irradiando na performance um estado de aproximação entre suas obras. Sabemos de antemão que a experimentação possibilita articular sistemas heterogêneos, mesmo cheios de inconsistências, sempre na procura de transferências que resultem em alguma forma de sentido (DE ASSIS, 2018, p.22).

Embora algumas vezes nesse estudo categorizemos certos domínios - como música e artes visuais - compreendemos que essas categorias nos servem apenas como plataformas temporárias²². Na prática, as fronteiras que separam as artes em diferentes tipos são imaginárias, “fruto de um pensamento teórico, técnico e analítico alheio à criação e à vivência artísticas” (CAZNOK, 2008, p.20). Isso faz com que tenhamos que traçar como música e pintura se comunicam para além de suas estruturas formais.

atua como uma simples renúncia, mas, no fazer fugir, empurra e carrega tudo aquilo que se desdobra em novas possibilidades, permitindo um fluxo transversal entre diferentes materialidades.

²¹ Ver 5.1 - O arrastre como gesto pictórico.

²² O professor Robert SAPOLSKY (2010), em seu curso de Biologia Comportamental Humana na Universidade de Stanford, assinala que a tendência em organizar o conhecimento humano em categorias faz com que dois fatos similares acabem sendo tratados de formas opostas, por estarem divididos por uma fronteira ilusória. Um pensamento que não caia em categorizações deveria, portanto, considerá-las como plataformas temporárias, priorizando uma investigação transversal.

5 – Possibilidades na associação entre *Verano Porteño* e *Juno*

Já podemos vislumbrar algumas associações entre as obras escolhidas, que nos darão o impulso inicial para o planejamento de uma performance em uma abordagem experimental. Percebemos que as características de Piazzolla e Richter destacadas anteriormente são essenciais na produção dessas relações, pois se tratam de componentes expressivos que organizam o que DELEUZE e GUATTARI (1997, p.105) chamam de território²³, e que se constitui, nesse caso, no plano onde o ato criativo se desenvolve. Nesse sentido, é importante que a performance planejada seja capaz de estabelecer tal território, pois, como colocado pelos filósofos, é através de sua consolidação que o criador se protege contra a atuação das forças do caos.

A métrica diferenciada da música de Piazzolla ou a espátula de Richter são parâmetros considerados aqui como espécies de assinaturas que são articuladas expressivamente por eles e ajudam a delinear seus estilos. Com esse entendimento, prevemos o trânsito entre ações musicais e visuais, lançando mão desses fatores, no intuito de criar novos componentes expressivos derivados de uma lógica que se quer transversal, e que venha compor porções de nosso território, base fundamental desse projeto experimental. Seguimos agora para a exploração de duas possibilidades de performance a partir de conexões percebidas.

5.1 – O *arrastre* como gesto pictórico

O *arrastre* faz parte do idiomatismo do tango, e sua presença é bastante comum nas obras de Piazzolla. Consiste em um movimento anacrústico ascendente que se apoia no primeiro ou terceiro tempos do compasso quaternário, geralmente entendido como um elemento rítmico. Horacio SALGÁN (2001, p.86-87, tradução e grifo nosso) explica o *arrastre* como “o feito de dar início a uma síncopa ou a um *marcato* em ‘quatro’ ou em ‘dois’ antecipando seu ataque”²⁴,

²³ Em DELEUZE e GUATTARI (1997, p.105), o território é compreendido como um ato. Uma territorialização ocorre quando “componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos”. Os autores citam como exemplo a maneira na qual certos animais demarcam seu território: há uma organização dimensional e temporal em consequência de marcas expressivas - como a cor e o som - que emergem e territorializam.

²⁴ “*al hecho de dar comienzo a una síncopa o a un marcado en ‘cuatro’ o en ‘dos’ anticipando su ataque*”.

e o descreve de forma similar a um *portamento*, salientando seu caráter em determinados instrumentos, visto que “não se busca uma claridade tonal, mas, pelo contrário, um efeito rítmico de sonoridade imprecisa. A soma do *portamento* do contrabaixo [...] mais os acordes graves dos bandoneons, aos quais se agregam os baixos do piano, conseguem esse efeito”²⁵.

No arranjo para violão de Sérgio Assad de *Verano Porteño*, esse elemento é adaptado da linha executada pelo contrabaixo na gravação de Piazzolla com seu quinteto (VINCENS, 2009, p.42)²⁶. Primeiramente, propomos uma interpretação diferente daquela recomendada na partitura, que privilegie um gesto mais idiomático do *arrastre*. Ao invés de indicarmos uma digitação que utilize vários dedos da mão esquerda, como no segundo compasso do arranjo de Assad, consideramos realizar o movimento com apenas um dedo, o deslizando pelo braço do instrumento. Essa forma de execução gera uma acentuação ao final da nota, que coincide com o dedo passando vigorosamente sobre os trastes, e produz uma impressão típica presente no acompanhamento tocado pelos *tangueros*. Tal configuração pode ser melhor demonstrada na notação sugerida para o trecho abaixo (Figura 4)²⁷.

The image displays two musical staves. The upper staff, titled 'Linha do baixo no arranjo de ASSAD (2002)', shows a complex bass line with triplets and various fingerings. The lower staff, titled 'Notação e execução mais idiomática do arrastre', shows a simplified version of the same line with blue slurs and fingerings (2, 0, 2, 0) indicating a more idiomatic sliding technique.

Figura 4 - Linha do baixo escrita no arranjo de *Verano Porteño* de Sérgio Assad (c.1-5) e proposta de notação e execução mais idiomática do *arrastre* (azul).

²⁵ “no se busca una claridad tonal, sino, por el contrario, un efecto rítmico de sonoridad imprecisa. La suma del portamento del Contrabajo [...] más los acordes graves de los Bandoneones, a los que se agregan los bajos del Piano, consiguen ese efecto”.

²⁶ Tomamos a gravação de *Verano Porteño* tocado por Piazzolla e seu quinteto no Teatro Regina (PIAZZOLLA, 1970) devido a sua proximidade com o arranjo feito para violão por Sérgio Assad, embora em entrevista a VINCENS (2020, p.5) o arranjador ressalte que não se lembra qual foi a referência para a elaboração de seu trabalho. Tal semelhança também é colocada pelo autor do artigo.

²⁷ A digitação sugerida por Assad pode facilitar a execução dos outros elementos musicais, mas julgamos que o movimento do *arrastre* tal como pretendemos realizá-lo não acarreta em problemas técnicos significativos.

Surge então uma possibilidade de associação quase direta, da ordem até mesmo de uma quase-representação, entre o *arrastre* e gestos pictóricos encontrados em *Juno* de Richter. A imprecisão inerente ao elemento musical mostra uma intenção rítmica potente, que segundo o contrabaixista Ignacio Varchausky “[...] gera um sentimento de expectativa e desejo, quase físico em qualidade, para que o *arrastre* chegue à última nota e volte ao tempo correto” (THOMPSON, 2005, p.183, tradução e grifo nosso)²⁸. O efeito pode ser percebido como um “borrão”, que indetermina tanto sua exata duração quanto as notas percorridas, e comparado a uma pincelada mais agressiva, no contexto da pintura. Esse certo grau de descontrole em ambos os gestos se torna útil como um elo entre as obras referidas no nosso estudo.

Como exemplo, indicamos uma associação entre o início da seção lenta de *Verano Porteño* e o gesto diagonal predominante em amarelo, presente em *Juno* (Figura 5). Aqui, há a oportunidade de imaginarmos uma ação performática mais contundente por parte do instrumentista, com a finalidade de buscar uma sincronia entre a execução do *arrastre* e o destaque do elemento mencionado no quadro, como se o resultado de seu movimento no violão projetasse o gesto pictórico. Novamente, reescrevemos o cromatismo ascendente notado em quintina no arranjo de Assad, sugerindo uma maior liberdade interpretativa no *arrastre*.

²⁸ “[...] generates a feeling of expectation and desire, almost physical in quality, for the *arrastre* to reach the last note and return to correct time”.

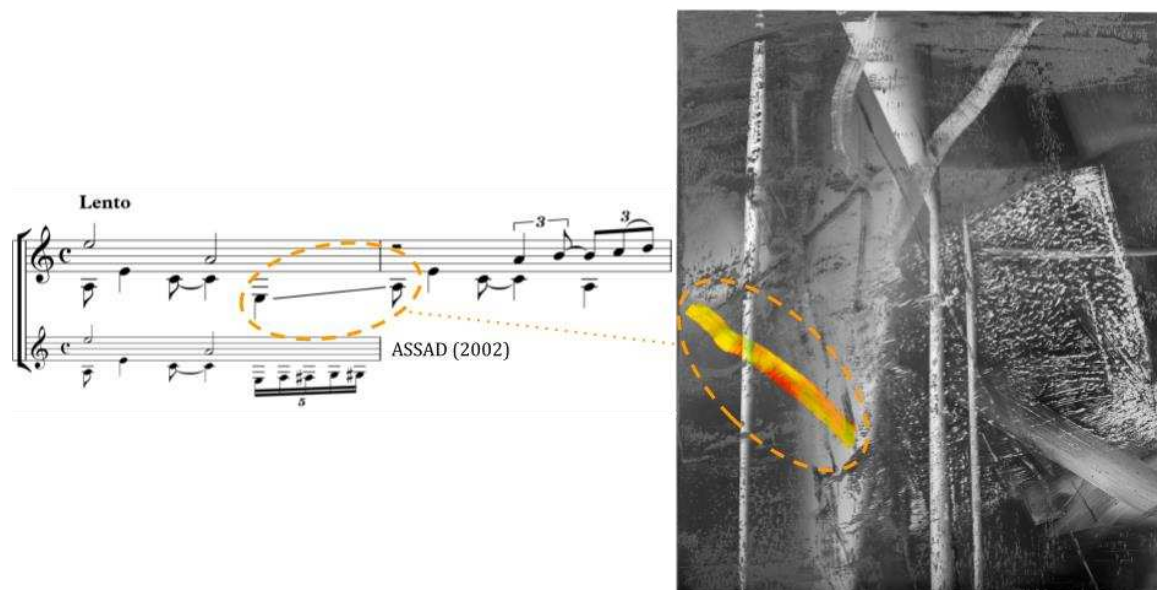


Figura 5 - Associação entre o *arrastre* no início da seção lenta de *Verano Porteño*, reescrito a partir do arranjo de Sérgio Assad (c.37-38), e gesto pictórico em *Juno*.

A partir do que acabamos de levantar - a conexão do *arrastre* com o gesto pictórico em amarelo na Figura 5 - detectamos uma eventual problematização em consonância com nossa orientação experimental. A intenção em propormos uma execução mais idiomática no instrumento não se dá por um fetiche estilístico, mas sim porque esse movimento nos serve como parâmetro para uma performance de *Verano Porteño* em interseção com *Juno*. O *arrastre* nesse momento poderia assumir a função de linha de fuga (ver nota de rodapé 20), dando lugar a toda uma nova seção, baseada em *glissandos* no violão, ocupando todo o registro do instrumento ou parte dele, que seria respondida na apresentação do quadro em recortes menores, por gestos pictóricos projetados com alguma velocidade, análogos ao grande traço amarelo já destacado, ou até mesmo por efeitos visuais causados pelo arraste da espátula nos trabalhos de Richter, jogando o planejamento na proximidade do caos instalado. O traçado em conjunção com o *arrastre*, marcas expressivas constituintes do território original, se tornam vetores de desterritorialização, ou conversores de agenciamento (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.129). Toda essa região deverá ser cuidadosamente analisada e retificada, pois o caos, nesses casos, é possibilidade de enriquecimento tanto quanto ameaça. ZOURABICHVILI (2004, p.25), ao comentar via Deleuze as alternâncias reguladas que estriam a percepção, observa: “seu valor respectivo deve-se ao grau de desorganização que elas suportam sem explodir, não à qualidade intrínseca da ordem que atestam”. Com essa proposta

de desenvolvimento, acreditamos ter evoluído de uma analogia que parte de um regime relacionado à representação - gesto pictórico e *arrastre* - para um processo de ampliação da ideia que gere um escape da configuração inicial, e chegue perto do caos que intimida. Tocamos assim no âmago do projeto experimental que nos interessa desde o princípio - ousar e controlar, é a questão.

5.2 – Improviso, estímulos visuais e outras expansões

Em um segundo exemplo, tomamos como referência a seção final de *Verano Porteño*. Na gravação de PIAZZOLLA (1970, entre 3'10" e 3'50"), é nítida uma abertura à exploração de novas sonoridades nesse momento - alta densidade de eventos, beirando a desordem - o que faz com que seja instigante trabalharmos em um contexto de problematização.

Nessa mesma seção, já no arranjo de Sérgio Assad, são introduzidos efeitos percussivos em diferentes regiões do violão (Figura 6). Entretanto, consideramos tal investida curta no tempo e demasiada tímida. Os movimentos executados nos parecem excessivamente controlados e insuficientemente incisivos, ou mesmo pouco violentos, para gerar a atmosfera que imaginamos como consequência dos compassos anteriores.

The image shows a musical score for guitar in G minor, 3/4 time. It consists of three staves. The first staff has several measures with rhythmic patterns and some notes. The second staff continues the melody and includes a section labeled 'Percussion R.H. (右手)' with notes A, B, C, and D. Below this section is the instruction '(on the top) ※ 表面板をたたく'. The third staff includes a section labeled '(右手) (左手) R.H. R.H. L.H. R. L. R. L. R. R.' with the instruction '(on the neck) 指板をたたく'. There is also a section labeled '(押弦をずらし、音程を上げる) bend' with an upward arrow. The score ends with a double bar line and a fortissimo (ff) dynamic marking.

Figura 6 - Final do arranjo de Sérgio Assad de *Verano Porteño* (c.69-78), com trecho destacado em vermelho que será manipulado numa perspectiva de problematização.

Nossa proposta é partir para a criação de uma nova passagem carregada de informações sonoras e visuais nesse instante da peça. Planejamos trabalhar com quatro parâmetros principais: (1) gestos percussivos no violão, mas diferentemente de Assad, sem definir uma rítmica precisa ou um local exato onde será percutido; (2) utilização de ferramentas do campo pictórico, como a espátula e o pincel, na produção de variadas sonoridades no instrumento; (3) sons gravados a partir da captura do áudio de Richter pintando, transformados eletronicamente; (4) projeção de recortes e manipulações visuais, dosados em sua frequência e velocidade de forma a não gerar implosão pelo excesso ou pela lentidão.

Apresentamos na Figura 7 um diagrama simplificado para essa seção conclusiva, em quatro blocos a serem dimensionados no tempo, alternados e/ou invertidos no correr da experimentação. Nesse esquema, os desenhos esboçados não devem ser entendidos em relação direta a algum parâmetro sonoro - eles ilustram, ainda que vagamente, a vasta e complexa rede de eventos e intensidades que acompanha o pensamento rizomático²⁹ de Deleuze, e se faz necessária nessa ocasião.

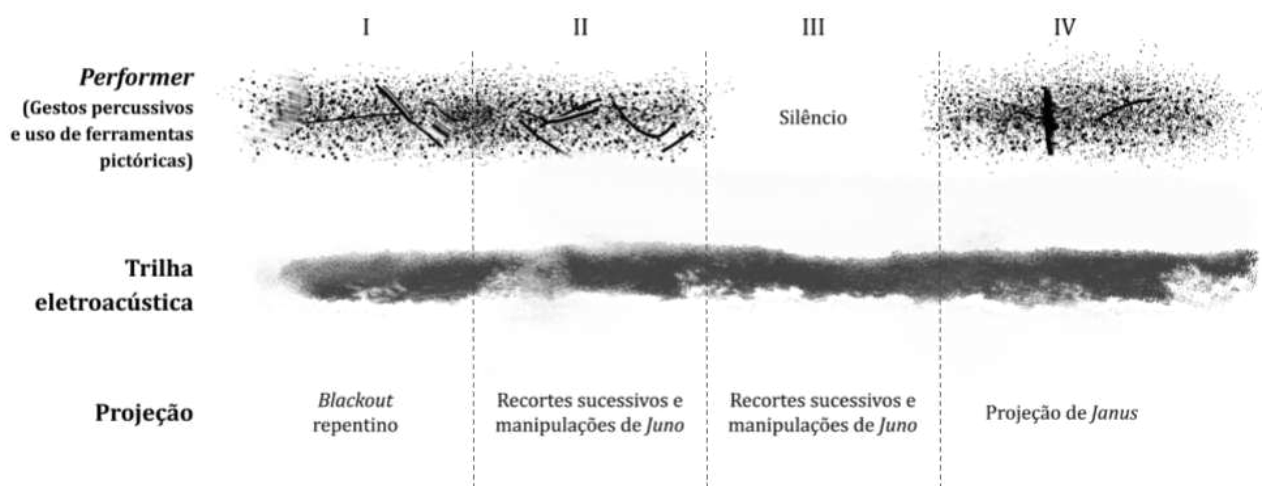


Figura 7 - Solução esquemática para performance da seção final de *Verano Porteño*, mesclando a atuação do performer, a trilha sonora eletroacústica e as imagens a serem projetadas.

²⁹ Deleuze e Guattari desenvolvem o conceito de “rizoma” a partir do que se entende da palavra como substantivo, na área da botânica. O pensamento rizomático é aberto aos múltiplos e possíveis caminhos que atravessam sua estrutura e que, portanto, remete à experimentação (ZOURABICHVILI, 2004, p.42-44).

Assinalamos que, conforme pode ser observado no esquema acima, no quarto bloco será projetado estaticamente (ou não) o quadro *Janus* (Figura 8), que se relaciona estreitamente a *Juno*, tendo sido pintado por Richter nas mesmas dimensões e no mesmo ano de 1983. As duas pinturas foram feitas em resposta a um estímulo da artista plástica Isa Genzken³⁰; exploramos aqui um simbolismo presente em seu título, uma vez que *Janus* também é o nome em latim do deus romano de dois rostos, Jano, responsável pelas mudanças e transições³¹.



Figura 8 - *Janus* (1983), Óleo sobre tela, 300 cm x 250 cm - tela do pintor alemão Gerhard Richter que será projetada nos momentos finais da performance.

Contemplamos essa passagem específica num exercício experimental, com o objetivo de traçar linhas de fuga que permitam conectar ações musicais e visuais. Supõe-se que toda a execução do *performer* nesse trecho, ainda que superposta a sons pré-gravados e a projeções de imagens, seja em geral improvisada. Tal ideia se justifica pelo fato da improvisação ser um aspecto relevante nas produções de Piazzolla e Richter. Logo, imaginamos nessa concepção preliminar que irá fundamentar uma futura performance, apenas guias e marcações que minimamente orientem o músico. Operações na projeção como o *blackout* repentino ou a

³⁰ Isa Genzken é uma artista plástica alemã ex-aluna de Gerhard Richter (ELGER, 2010, p.208).

³¹ Supomos que o título dado a essa outra obra - *Janus* - mostra relações com um momento específico da carreira de Richter, de transição de uma fase monocromática para outra mais livre e exploratória.

mudança de quadro têm o intuito de promover um deslocamento da atenção, uma ruptura causada pela linha de fuga, que ao mesmo tempo que desterritorializa e abre a porta ao caos, reterritorializa e coloca novas maneiras de percepção.

6 – Conclusão

Como considerações finais desse estudo, entendemos que as premissas defendidas por Lydia Goehr (obra como um conceito aberto) e Paulo de Assis (experimentação) indicam um caminho que não é exclusivo desse trabalho, mas que norteiam cada vez mais as investigações nos meios acadêmicos e artísticos. Trazer a performance para um espaço de problematização viabiliza tecer críticas construtivas em relação ao paradigma clássico da música ocidental de concerto, desenvolvendo a prática também em condições epistemológicas, e revelando a riqueza dessa atividade em suas manifestações múltiplas. O raciocínio experimental a partir de obras já compostas insere ainda mais o *performer* dentro desse contexto, na oportunidade de criação e manipulação de diferentes objetos, distante de fetiches históricos e hermenêuticos.

Tomamos como princípio a articulação de dois universos que tradicionalmente abrangem distintas materialidades e modos de percepção - som e imagem - mas evitamos a todo instante estabelecer fronteiras artísticas ou sensoriais que os definam de forma estanque, pois isso implicaria num indesejável distanciamento entre domínios que se comunicam. Em face do caráter experimental deste estudo, estamos conscientes de que tal construção abre um horizonte permeável a imprevistos, como posto anteriormente. Assim sendo, mesmo que nos limitemos em princípio a apenas dois campos, é importante estarmos atentos a ampliações e derivações, considerando sempre a possibilidade de incorporar novas variáveis e perspectivas a partir de incursões transversais, evitando operar com o conceito de obra em um espectro fechado.

Cada tópico exposto traz reflexões que acreditamos serem importantes, numa tentativa de abordar as etapas metodológicas sugeridas. Em um primeiro momento, destacamos como os aspectos inovadores nas produções artísticas de Astor Piazzolla e Gerhard Richter podem ser vistos como parâmetros que dão um impulso para operarmos com *Verano Porteño* e *Juno*.

Posteriormente, ao discutirmos diferentes ângulos na aproximação entre música e pintura, contrapomos brevemente dois modelos: um arborescente, no qual os elementos musicais são “traduzidos” em formas pictóricas, e outro sustentado pela ideia de sensação, que a princípio admite qualquer tipo de relação, desvinculado de preceitos analíticos. As associações levantadas em seguida mostraram que, ao expandir as alternativas de cruzamento entre objetos e materiais - transitando entre os dois pensamentos - torna-se fundamental criar conexões que façam sentido. Imaginar elos entre duas obras aparentemente opostas a nível estético faz parte dessa proposta experimental, pois além de convergências, admitimos também inconsistências produtivas no interior do seu processo.

Por fim, sabemos que questões igualmente importantes e desafiadoras irão surgir e deverão ser respondidas ao longo da construção da performance pretendida. Temas como o agenciamento técnico de ferramentas audiovisuais serão debatidos com mais clareza ao longo da atividade colaborativa com outros profissionais, bem como eventuais novas instâncias e modos de apresentação em abordagens experimentais com *Verano Porteño* e *Juno*. Não temos o intuito de encerrar aqui o assunto, mas sim de manter o espaço aberto para provocar outros estímulos e direcionamentos que lancem a possibilidade de correr riscos. Afinal, esse é o cerne do trabalho artístico.

Referências de texto

1. ALMEIDA, Alexandre Zamith. (2011) Por uma visão de música como performance. **Opus**, v.17, n.2, p.63-76.
2. AUSTRALIA, National Gallery of. (2010) Richter , Gerhard | Juno. **National Gallery of Australia**. Disponível em: <<https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=129225>>. Acesso em: 20 jan. 2021.
3. AZZI, María Susana; COLLIER, Simon. (2017) **Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla**. San Francisco: Astor & Lenox.
4. CAZNOK, Yara Borges. (2008) **Música: entre o audível e visível**. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte.
5. CERQUEIRA, Daniel L.; ZORZAL, Ricieri C.; ÁVILA, Guilherme A. de. (2012) Considerações sobre a aprendizagem da performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.26, p.94-109.

6. COOK, Nicholas. (2013) **Beyond the score: Music as performance**. Oxford: Oxford University Press.
7. CORN, Wanda M. (2020) Gerhard Richter. **DASartes**, n.96, p.28-47. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/a-revista/dasartes-96>>. Acesso em: 01 mar. 2021.
8. DE ASSIS, Paulo. (2018) **Logic of Experimentation: Reshaping Music Performance in and through Artistic Research**. Leuven: Leuven University Press.
9. DE ASSIS, Paulo. (2015) **Experimental affinities in music**. Leuven: Leuven University Press.
10. DELEUZE, Gilles. (2014) **Francis Bacon: Logique de la Sensation**. Paris: Éditions de Seuil.
11. DELEUZE, Gilles. (1981) Peindre le cri. **Critique: l'oeil et l'oreille, du conçu au perçu dans l'art contemporain**, Paris, n.408, p.506-511.
12. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (1997) **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v.4. São Paulo: Editora 34.
13. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (1995) **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v.1. São Paulo: Editora 34.
14. DOMENICI, Catarina. (2013) A ideologia da 'interpretação' e da 'performance': Uma resposta à proposta de Frank Kuehn. **Anais do XXIII Congresso da ANPPOM**, Natal. Disponível em: <<https://anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2247>>. Acesso em: 15 jan. 2021.
15. ELGER, Dietmar. (2010) **Gerhard Richter**. Paris: Éditions Hazan.
16. FERREYRA, Sebastián Miguel Barroso. (2020) **Identidad Estilística de Astor Piazzolla: aportes para la construcción de una performance musical para guitarra**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais.
17. GOEHR, Lydia. (1992) **The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. Oxford: Oxford University Press.
18. HARTEL JR, Herbert R. (2015) Demystifying Gerhard Richter's Gestural Abstraction: Painting in the Gap between Abstract Expressionism and Pop Art. **Brooklyn Rail**, New York. Disponível em: <<https://brooklynrail.org/2015/02>>. Acesso em: 01 mar. 2021.
19. IAZZETTA, Fernando. (2011) Performance na música experimental. **Performa'11 - Encontros de Investigação em Performance**, Aveiro. Disponível em: <<http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2011/FernandoIazzetta.pdf>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

20. KANDINSKY, Wassily. (1989) **Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier**. Paris: Editions Denoël.
21. KANDINSKY, Wassily. (1970) **Ponto, Linha, Plano**. Lisboa: Edições 70.
22. KLEE, Paul. (2004) **Paul Klee, cours du Bauhaus Weimar 1921-1922: contributions à la théorie de la forme picturale**. Paris: Editions Hazan.
23. KLEE, Paul; SPILLER, Jürg (ed.). (1961) **Paul Klee Notebooks, Volume 1: The thinking eye**. London: Lund Humphries.
24. LEVI, Stanley. (2013) “Entre tapas e beijos”: processos artísticos coletivos em música contemporânea. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n.6, p.103–134.
25. RICHTER, Gerhard. (2012) **Textes: 1962-1993**. Paris: Les Presses du Réel.
26. SALGÁN, Horacio. (2001) **Curso de Tango**. Argentina: Horacio Salgán.
27. SCHWAB, Michael (ed.). (2013) **Experimental systems: future knowledge in artistic research**. Leuven: Leuven University Press.
28. THOMPSON, Robert Ferris. (2005) **Tango: The Art History of Love**. New York: Pantheon Books.
29. VINCENS, Guilherme. (2020) Complexidade e criatividade nos arranjos de Dyens e Assad para o Verano de Piazzolla. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.8, n.3, p.1-17.
30. VINCENS, Guilherme. (2009) **The Arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in Adapting Jazz Standards and Jazz influenced Popular Works to the Solo Classical Guitar**. Dissertação (Mestrado em Música). University of Arizona.
31. ZOURABICHVILI, François. (2004) **O vocabulário de Deleuze**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Referências de áudio e vídeo

1. BELZ, Corina. (2011) **Gerhard Richter painting**. Zero One Film, 2011. Filme de 97 minutos. (DVD).
2. BRILL, Dorothee; KITTELMANN, Udo (2012) **Gerhard Richter: Panorama**. Udo Kittelmann e Dorothee Brill discutem a exibição de Gerhard Richter na Nova e Antiga Galeria Nacional, em Berlim. Vídeo de 34 minutos e 50 segundos. Disponível em: <<https://www.gerhard-richter.com/en/videos/exhibitions/gerhard-richter-panorama-56>>. Acesso em: 21 jan. 2021.
3. MORINEAU, Camille (2012) **Gerhard Richter: Panorama**. Camille Morineau comenta sobre a exibição de Gerhard Richter no Museu Nacional de Arte Moderna, no Centro Georges

Pompidou, em Paris. Vídeo de 16 minutos e 25 segundos. Disponível em: <<https://www.gerhard-richter.com/en/videos/exhibitions/gerhard-richter-panorama-57>>. Acesso em: 21 jan. 2021.

4. PIAZZOLLA, Astor. (1970) **Verano Porteño**. In: CD Piazzolla - Teatro Regina, faixa 2. Sony BMG, 2005. (CD de áudio).

5. SAPOLSKY, Robert. (2010) **Introduction to Human Behavioral Biology**. Aula do curso de Biologia Comportamental Humana. Vídeo de 57 minutos e 14 segundos. Postado no YouTube pela Universidade de Stanford em 01 de fevereiro de 2011. Disponível em: <<https://youtu.be/NNnIGh9g6fA>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

Referências de partituras

1. ASSAD, Sérgio (arranjador). (2002) **Las Estaciones Porteñas: For Guitar Solo**. Composta por Astor Piazzolla. Tokyo: Gendai Guitar.

Referências de pinturas

1. RICHTER, Gerhard. (1983a) **Juno**. Pintura, óleo sobre tela, 300 cm x 250 cm.

2. RICHTER, Gerhard. (1983b) **Janus**. Pintura, óleo sobre tela, 300 cm x 250 cm.

Nota sobre os autores

João Morales é Bacharel em Música com habilitação em Violão pela Universidade Federal de Minas Gerais (2019) e mestrando em Performance Musical pela mesma instituição. Foi finalista do XXIX Concurso de Violão Souza Lima e vencedor do Prêmio Jovem Músico BDMG em 2017 e 2019. Participou de festivais pelo país como o 9º e 10º Festival Internacional de Música de Pelotas e IX Festival Internacional de Violão, tendo aulas com professores como Fábio Zanon, Thomas Patterson, Goran Krivokapic, Eduardo Isaac e Thiago Colombo. Em 2019 realizou recitais nos Conservatórios Estaduais de São João del-Rei, Uberlândia e Montes Claros, onde também ministrou masterclasses. Estreou seu Estudo Para Violão e Eletrônica durante o 1º Simpósio Internacional de Violão (2017). Foi professor de violão do Curso de Extensão da UFMG (2018-2019) e na Escola Municipal de Música de Nova Lima (2020). Tem interesse no estudo do repertório latino-americano e em investigações artísticas que abrangem práticas experimentais. Além de se apresentar em recitais solo, trabalha constantemente em grupos de câmara.

Eduardo Campolina é professor na Universidade Federal de Minas Gerais na área de Composição, com atuação nas disciplinas Composição, Harmonia, Contraponto Palestriniano e Bachiano, Música Eletroacústica, e Violão. Concluiu sua graduação e pós-graduação em Musicologia pela Université de Paris 8, onde se concentrou no estudo da música contemporânea. Frequentou os cursos de análise do IRCAM (Paris) entre 1983 e 1985 e participou de seminários com importantes compositores do século XX, como Pierre Boulez, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen, Elliot Carter, Klaus Huber, Gerard Grisey e Hugues Dufourt. Obteve o primeiro prêmio de violão pelo Conservatoire de Saint Maur e se especializou com o professor Oscar Cáceres. Estudou composição com Philippe Manoury, no Centre Musical Edgar Varèse. Concluiu o mestrado na Faculdade de Educação com uma dissertação sobre o ensino de Harmonia, e o doutorado na Faculdade de Belas Artes da UFMG/Université de Paris 8, com uma tese focada no conceito de técnica na música e na pintura no século XX. Publicou juntamente com Virgínia Bernardes o livro 'Ouvir para escrever ou compreender para criar' (Autêntica Editora, 2001).

A Transcrição para dois violões de Sérgio Assad do Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera: uma análise referenciada nos conceitos de tradução e ressignificação da linguagem musical

*Transcription for two guitars by Sérgio Assad from
"Sonata Op.22", Mov.1, by A. Ginastera: an analysis grounded in the
concepts of translation and reframing of musical language*

Michel Barboza Maciel

Universidade Federal de Minas Gerais
michel.maciel@hotmail.com

Flavio T. Barbeitas

Universidade Federal de Minas Gerais
flateb@gmail.com

Resumo: Análise da transcrição de Sérgio Assad do Mov.1 da *Sonata Op.22* para piano de Alberto Ginastera, fundamentada em teóricos da tradução e da literatura comparada como Susan Bassnett (2005), H. G. Gadamer (1999), Márcia A. P. Martins (1999) e Haroldo de Campos (2013). Após uma discussão sobre o conceito de significância em música, considera-se a possibilidade de essa transcrição específica, ao se valer intensamente do idiomatismo violonístico e das idiosincrasias de um duo de violões, reconstruir criativamente os significados da obra original.

Palavras-chave: Sonata Op.22 de A. Ginastera; transcrições de Sérgio Assad; tradução e ressignificação; idiomatismo do violão.

Abstract: This work consists of an analysis of Sérgio Assad's transcription of Mov.1 of "*Sonata Op.22*" for piano by Alberto Ginastera, based on theorists of translation and comparative literature such as Susan Bassnett (2005), H. G. Gadamer (1999), Márcia A. P. Martins (1999) and Haroldo de Campos (2013). After a discussion on the concept of significance in music, the possibility is considered that this specific transcription, by making intense use of guitaristic idioms and idiosyncrasies of a guitar duo, can creatively reconstruct the meanings of the original work.

Keywords: Sonata Op.22 by A. Ginastera; transcriptions by Sérgio Assad; translation and reframing; guitar idiom.

1 – Introdução

Primeiramente, consideramos neste trabalho a transcrição musical como a prática de transporte: um texto musical (partitura) concebido para determinada formação instrumental é refeito, com as devidas adaptações, para outra formação. Dito isso e antes de abordarmos questões ligadas à análise da obra proposta aqui, julgamos necessário fazer algumas considerações sobre o ambiente conceitual em que desenvolvemos esta pesquisa.

Ao compreendermos a transcrição musical dentro de um conceito mais amplo de linguagem, as oportunidades reflexivas são largamente expandidas, permitindo-nos colocar o tema em perspectiva com pensadores e teóricos que abordam processos de tradução interlingual. A conexão entre essas duas práticas se evidencia ao considerarmos que tanto uma quanto a outra se propõem ao ato de levar, conduzir, transportar informações (significados, sentidos, expressões) de um ponto específico a outro. E é exatamente esse processo entre o ponto inicial e o final, entre o antes e o depois, que nos interessa. O ato transcritivo deve ser pensado como uma ação crítica, e não apenas como a simples substituição de um instrumento musical por outro. Assim também deve ser conduzida uma boa tradução: levando-se em conta a gênese da obra, ou seja, o fato de o texto original carregar consigo uma série de informações (expressões locais, dados históricos, sua contemporaneidade, público-alvo) que precisam ser interpretadas para as devidas escolhas críticas inerentes à tradução.

Tanto o ato transcritivo quanto o tradutório, já considerados como ação crítica, podem buscar a preservação do original, e, ainda assim, assumir que o texto está sendo atualizado e ressignificado. Mas o que isso quer dizer? Como esses conceitos se aplicam – e com que diferença – nas práticas tradutória e transcritiva? Como as ações do tempo podem influenciar a compreensão de um texto literário e musical? Os significados de um texto musical podem ser atualizados como os de um texto literário? Várias questões como essas foram levantadas no desenvolvimento deste trabalho e fez-se necessário dedicarmos um capítulo à discussão um pouco mais aprofundada desses conceitos.

Um importante aspecto pertencente a ambos os processos é a relação do transcritor/tradutor com o texto original, que se inicia através da leitura, da interpretação, da compreensão de seus significados antes mesmo de se colocar como um mediador. Ou seja, inicialmente, ele é um receptor dessas informações e as decodifica de acordo com seu universo cognitivo para,

posteriormente, planejar criteriosamente o transporte da significância assimilada para seu destino pretendido. Portanto, além de nos fundamentar em teóricos da tradução como Susan Bassnett, Márcia A. P. Martins e Haroldo de Campos, utilizamos referências oriundas também do universo da hermenêutica (teoria da interpretação), como o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer.

O olhar sobre a transcrição de Sérgio Assad foca no processo criativo ao transportar para dois violões um texto originalmente escrito para piano solo. Obviamente, uma obra composta para um meio instrumental específico já concentra expectativas relacionadas às características organológicas e ao idiomatismo desse meio. Neste caso, o piano possui características próprias relacionadas à sua estrutura sonora, física, mecânica, técnica etc. Uma obra escrita para piano foi concebida, de saída, com todas as características inerentes a esse instrumento, que incluem: timbre, extensão de notas (tessitura), articulações de fraseados mais usuais, volume e densidade sonora, possíveis texturas, enfim, um universo particular que gera expectativas de resultados para quem escreve (compositor), toca (performer), e também para quem recebe (ouvinte) a obra. Da mesma forma, a significância e a expressividade do texto musical estão atreladas ao idiomatismo associado ao instrumento original, o que impede pensar uma transcrição musical desconsiderando esses aspectos. Como Sérgio Assad conseguiu lidar com essas informações contidas no Mov.1 da *Sonata Op.22* de Alberto Ginastera (1916–1983) e transportar para outro universo sonoro? O idioma musical de destino foi pensado de forma crítica e criativa nesse processo de transporte e ressignificação?

Os problemas acima levantados conduziram nossa investigação através de uma análise comparativa entre as fontes primárias deste trabalho. Uma é a partitura original da *Sonata Op.22* de Alberto Ginastera, editada e publicada no ano de 1954, em Buenos Aires, pela Barry & CIA. Essa obra foi encomendada pelo *Carnegie Institute* e do *Pennsylvania College for Women* para o Festival Internacional de Música Contemporânea de Pittsburgh e estreada por Johana Harris (1912-1995) no dia 29 de novembro de 1952, no *Carnegie Music Hall*. Outra fonte é a gravação da obra original para piano solo realizada pelo pianista argentino Fernando Viani (1969), no CD *Ginastera: Complete Piano and Organ Music* lançado pela gravadora Naxos em 2007. Viani tem desenvolvido um importante trabalho com música latino-americana e foi premiado em diversos concursos, inclusive como melhor intérprete de compositores argentinos. Por fim, a terceira fonte é dividida em duas “fotografias”. Partindo do princípio de

que o processo criativo de um compositor ou escritor é sempre dinâmico e mutável, de que sempre há algo a ser acrescentado ou transformado, o “nascimento” de uma obra se dá a partir de seu registro (gravação de áudio, publicação de uma partitura, de um livro etc.), como uma forma de fotografar a realidade num dado momento (BARBEITAS, 2000, p.93). Se não houvesse esse registro oficial, como o autor identificaria que sua obra está pronta, acabada? Mas isso é uma discussão que não caberia nos limites de nossa proposta aqui apresentada. Portanto, a transcrição de Sérgio Assad nos é apresentada de duas maneiras: o texto escrito (partitura/manuscrito não publicado) cedido generosamente pelo próprio autor, e o fonográfico, realizado pela gravadora Nonesuch Records/WEA International em 1995, pelo Duo Assad no CD intitulado *Saga dos Migrantes*. Essas duas “fotografias” da transcrição contêm algumas evidentes e importantes diferenças, corroborando a ideia de que o trabalho artístico e criativo do autor (compositor/escritor, transcritor/tradutor) é sempre um processo em movimento.

A literatura do violão deve muito à transcrição musical. Desde o surgimento do instrumento nos fins do sec. XVIII, ela foi utilizada com propósitos variados que iam de simples exercícios transcritivos com fins didáticos a abordagens com pretensões estéticas e artísticas que visavam aumentar e consolidar o repertório do instrumento¹. Sérgio Assad, sem medo de exageros, é um dos maiores nomes do violão mundial, contribuindo de maneira robusta para a consolidação do repertório moderno do instrumento. Não é o nosso propósito nesse momento enumerar suas obras como compositor, transcritor e arranjador, mas podemos considerar seu trabalho como um marco de importância imensurável para a formação de duo de violões. No caso específico da transcrição em tela, além de Assad ter acrescentado ao repertório uma obra de grande densidade e valor artístico, os limites técnicos e mecânicos do violão foram deslocados, de forma surpreendente, a um território novo.

2 – Ambiente Conceitual

Alguns pensadores e teóricos da tradução defendem justamente essa maleabilidade da obra, por assim dizer, o que abriria espaço para a subjetividade do tradutor. Isso porque, convive com o tradutor/transcritor, o intérprete. Em outras palavras, toda tradução/transcrição é

¹ Em GLOEDEN e MORAIS (2008) encontra-se um panorama histórico da transcrição musical para violão e suas fases distintas.

uma interpretação do original. O texto é primeiramente interpretado e as estratégias de tradução (linguagem utilizada, escolha pelo distanciamento ou aproximação do público contemporâneo, escrita em verso ou em prosa, público-alvo, tipo de editoração etc.) são definidas a partir daí. Seguindo essa linha, não há sentido em defender o texto original como algo sacro e imaculado, um objeto imperfectível e definido uma vez por todas. Susan Bassnett, teórica da tradução e estudiosa da literatura comparada, afirma que a tradução de um texto teatral tem “vida útil” limitada no tempo e que:

Cada época produz um tipo de significado que lhe é peculiar e deve manifestar-se em modelos literários e sociais. Conforme esses modelos são ultrapassados e a realidade parece desvanecer-se, novos símbolos tornam-se necessários para recapturá-la, o que nos permite atribuir um valor informativo às estruturas dinâmicas da literatura. (...) As mensagens seguem o seu curso no tempo, lenta ou rapidamente; algumas delas aventuram-se em encontros que desfazem toda uma linha de comunicação; mas, por meio de grandes esforços, uma nova linha surgirá (BASSNETT, 2005, p.104).

A autora está se referindo às mais diversas interferências que o tempo pode ter sobre a interpretação de frases e expressões verbais e que, a fim de se capturar o significado de texto original em uma tradução, seria mesmo necessário haver uma atualização, que levasse em conta o universo de compreensão e a realidade contemporânea da língua de destino. Para isso ocorrer de forma consciente e organizada, seria preciso um planejamento tradutório e o controle do processo com base em escolhas críticas. Ainda sobre a subjetividade do tradutor e a defesa de uma boa interpretação crítica do texto original, ela afirma que “o tradutor tem o direito de divergir organicamente, de ser independente, desde que se procure esta independência em favor do original, com o objetivo de traduzi-lo como um trabalho vivo” (BASSNETT, 2005, p.107).

Outro pensador que defende uma interpretação do texto de forma dinâmica é o teórico da hermenêutica, Hans-George Gadamer. Para ele, considerar privilegiadamente a época e significados do autor como únicos possíveis, é se afastar da verdade. Toda obra, literária ou musical, possui uma linha histórica que modifica sua compreensão à medida que a sociedade em que ela está inserida se transforma também. Ou seja, passado e presente, juntos, constroem novos significados. “A ideia de uma única representação correta, em face da finitude da nossa existência histórica, possui, ao que parece, algo que é um contrassenso” (GADAMER, 1999, p.200).

O autor ainda critica, de forma bastante efusiva, performers que acreditam se aproximar mais da obra por tocarem instrumentos de época. Para Gadamer, esses músicos podem se afastar duplamente da verdade, pois, além de se tratar de uma relação de mediação, é impossível ter o “ouvido de época” e se colocar no complexo contexto histórico do compositor e toda sua contemporaneidade, o significado do autor e seu tempo são inatingíveis (ABDO, 2000, p.18). Deixemos claro que nossa proposta não é desvalorizar ou criticar as interpretações historicamente informadas e criteriosas, mas evidenciar a importância de entender as ações do tempo na compreensão de uma obra musical, desde a relação mais íntima e direta de um intérprete com o texto musical, passando pela receptividade subjetiva do público, até o processo de recriação dessa obra para outra formação instrumental, a transcrição.

Os significados e expressividades de um texto musical não caem em desuso ou ficam obsoletos como, eventualmente, o vocabulário e certas expressões de linguagem da literatura. O que devemos observar é que a relação entre o texto (partitura) e a obra (viva e dinâmica, como performance) é permeada por uma rede complexa de significância que é afetada diretamente pelo espaço/tempo. Essa rede é tecida pela evolução no pensamento musical, pela compreensão e consolidação de novos gêneros musicais, pela evolução conceitual e capacidade técnica dos músicos, por alterações nas tecnologias de construção dos instrumentos, por diferentes formas de transmissão dessa obra, enfim, um emaranhado de circunstâncias que afeta e torna contemporânea a emissão/recepção de uma obra.

Por tudo isso, acreditamos que hoje não há mais espaço para o estruturalismo de Arnold Schoenberg (1874-1951), de Igor Stravinsky (1882-1971) e outros músicos e pensadores daquele momento histórico. Para eles, o importante era a estrutura musical, a partitura, o texto original. O intérprete era visto até mesmo como deturpador da verdadeira obra, contida no papel, e sua intermediação com o público seria dispensável para quem soubesse decodificar a partitura por conta própria. A submissão absoluta ao texto original tem sido constantemente relativizada, e cada vez mais se faz necessário entender que toda obra possui sua contemporaneidade, independentemente do período histórico em que foi produzida. Não podemos mais desconsiderar as circunstâncias temporais e culturais do intérprete, do ouvinte, da performance, enfim, todo o contexto contemporâneo que envolve o entendimento da obra (ALMEIDA, 2011, p.69).

No caso da transcrição, parte-se do óbvio: um instrumento musical específico possui um conjunto de características sonoras e um idiomatismo próprio que permeiam a expectativa do ouvinte e que são inevitavelmente impostos à obra que para ele é composta. Dentre essas características, podemos citar: o timbre, a tessitura, o volume sonoro referente a cada instrumento, as dificuldades e limitações técnicas, as articulações de frases mais usuais, etc. Ao se transportar um texto escrito para uma formação instrumental para outra, essas características e expectativas são alteradas, o que requer uma reformulação criteriosa, um eventual rearranjo de elementos, sabendo-se que, durante esse processo, significados e expressividades musicais serão atualizados. Imaginemos uma frase escrita em ligadura para um instrumento de cordas como o violino ou o violoncelo, por exemplo. É possível executar muitas notas em uma única arcada e manter o corpo sonoro estável do início ao fim da frase. Se transportarmos esse mesmo texto para o violão – lembrando que, neste trabalho, estamos considerando o contexto idiomático do instrumento de destino como meio de reestruturação do discurso musical - a articulação original dessa frase provavelmente terá que ser repensada, pois as características mecânicas do violão não nos permitem executar muitas notas em ligadura com corpo sonoro uniforme, o volume seria drasticamente comprometido. Essa nova articulação deverá ser pensada de forma criteriosa, planejando-se todo o processo transcritivo, desde a escolha de tonalidades viáveis a compensações criativas da tessitura. Em transcrições de obras pianísticas para violão, que é o recorte desse trabalho, algumas alternativas para o problema da menor extensão do instrumento de destino já são bem conhecidas, como a utilização de harmônicos artificiais para alcançar notas mais agudas e o uso de *scordaturas* (alteração na afinação das cordas) para facilitar digitações e aumentar as possibilidades na região grave do instrumento. Além dessas alternativas transcritivas mais usuais, é possível utilizar outros elementos musicais (efeitos percussivos, por exemplo) de maneira criativa para fazer essa compensação na tessitura e transportar os significados do texto original, como veremos mais adiante na análise da transcrição de Sérgio Assad.

Portanto, defendemos aqui uma visão crítica e artística do processo transcritivo e não apenas como uma tarefa “braçal e mecânica”. A ligação com o ato artístico da tradução se percebe nessa reflexão de Haroldo de Campos:

Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei de ‘transluciferação’ (Campos, citado por LOPES COSTA, 2019, p.1).

Para Campos, o processo exige uma recriação de informações estéticas e a tarefa do tradutor pede interpretação e entendimento profundos das expressividades e significâncias dos códigos da língua original para que haja uma transcrição para a língua de destino. Esse ato de insubordinação ao texto original, quase como um gesto diabólico e transgressor, não significa uma contradição aos preceitos da tradução, no sentido de apagar a voz do autor. Ao contrário, “o tradutor criativo não é apenas o transmissor da mensagem, mas acima de tudo criador de informação, e então insubmisso e transgressor” (LOPES COSTA, 2019, p.3). Por esse ponto de vista, não existe uma tradução “inocente”. O tradutor precisa impor sua criatividade artística e parcialidade em relação ao texto original para assim, transportar e recriar os significados estéticos contidos ali para outra língua.

Os pensamentos sobre tradução expostos aqui podem parecer paradoxais, e são. A tradução/transcrição é paradoxal. Enquanto Bassnett fala em liberdade do tradutor para fazer escolhas em favor do original, Campos fala em praticamente extinguir o original e recriar o texto como se esse, a partir daí, se torne um “novo original”. Em ambos os casos, o transporte da essência estética do texto só é alcançado com sucesso através da leitura e compreensão críticas e do profundo conhecimento dos idiomas que estão envolvidos no processo. A liberdade criativa do tradutor/transcritor, mesmo na ideia de “transluciferação” de Campos, esbarra na identidade e contornos estéticos que o original carrega. Em uma entrevista para a *Revista Senhor* (1962), Millôr Fernandes disse:

...não se pode traduzir sem ter uma filosofia a respeito do assunto, não se pode traduzir sem ter o maior respeito ao original e, paradoxalmente, sem o atrevimento ocasional de desrespeitar a letra do original exatamente para se lhe captar melhor o espírito, não se pode traduzir sem o mais amplo conhecimento da língua traduzida, mas acima de tudo, sem o fácil domínio da língua para a qual se traduz, não se pode traduzir sem cultura (...), sem intuição, (...) sem ser escritor, com estilo próprio e originalidade (...), sem dignidade (MARTINS; GUERINI, 2018, p.134).

Possivelmente já ficou entendida a ligação entre transcrição musical e tradução literária que estamos propondo observar aqui e que, em ambos os processos, o propósito seria levar/trazer as informações e expressividades estéticas de um ponto de partida para o de destino. Isso implica o entendimento de que, num ou noutro momento, alterações e adaptações serão realizadas entre o antes e o depois, atualizando e ressignificando o texto original, sem que a ideia de fidelidade à obra seja um posicionamento engessado. E quando falamos em transportar a expressividade musical, aqui estamos nos referindo não a sentimentos como alegria, tristeza, surpresa ou alguma das outras emoções básicas humanas,

comumente associadas à emissão e recepção musical. A expressividade musical está mais próxima dos sentidos, ou seja, os meios pelos quais recebemos as informações estéticas ligadas ao universo sonoro de uma obra. Elementos expressivos como timbre, colorido, nuances de ataque, dinâmica, articulação de frases, são captados por meio de nossos sentidos e decodificados de maneira subjetiva pelo ouvinte, podendo aí sim, gerar emoções e sentimentos diversos em cada pessoa que recebe essa obra.

3 – A crítica transcritiva agindo sobre o original e sobre o instrumento de destino

A obra do compositor Alberto Ginastera foi notavelmente afetada por influências da música popular e folclórica argentina e da música europeia. Segundo CUNHA (2013), o compositor conseguiu assimilar técnicas e correntes estéticas contemporâneas internacionais sem deixar de lado sua forte ligação com raízes culturais nacionalistas, exaltando em toda sua obra tradições e símbolos emocionais de sua terra natal.

A música popular argentina pode ser dividida em três grupos, segundo a sua origem: andina, crioula e europeia. A música de origem andina, tal como o próprio nome indica, deriva das civilizações pré-colombianas, ou seja, da população indígena dos Andes, região montanhosa a noroeste da Argentina. A música crioula é a música da população rural dos *pampas* (centro da tradição crioula) e, por fim, a música europeia refere-se às formas musicais que surgiram da influência da cultura europeia, como as valsas, por exemplo. Os elementos populares que Ginastera utiliza nas três sonatas para piano são tirados da música andina e da música crioula (CUNHA, 2013, p.15).

A autora ainda nos dá vários exemplos de canções, danças e ritmos crioulos tradicionais da região dos pampas argentinos em que o violão tem um papel protagonista. Podemos citar a *baguala*, canções originalmente acompanhadas pela *caja* (instrumento de percussão na forma de pequeno tambor), sendo atualmente comum o acompanhamento do violão substituindo a *caja*, ou usado concomitantemente a ela. Muitas vezes, o violonista, com intuito de referenciar o som do tambor, adota uma técnica de percutir as cordas do instrumento com as mãos. O violão está presente em ritmos como o *gato*, tocado em rasgueado em compasso 6/8, e em outros como a *chacarera*, *mulambo*, *zamba*, *milonga* etc. Ou seja, é muito difícil falar de música e cultura latino-americana e não imaginar a figura do violão. “Ele está presente na imensa maioria dos gêneros folclóricos. Por isso, podemos considerá-lo como um dos instrumentos-símbolo desse continente” (FOSCHIERA, 2019, p.24).

Deste modo, temos o violão como um dos símbolos culturais da tradição gaúcha argentina e constante fonte de inspiração para o nacionalismo de Ginastera. Assim como descreve LOS COBOS (1991), pode se dividir a produção do compositor argentino em três fases: Nacionalismo Objetivo (1937-1948), Nacionalismo Subjetivo (1948-1958) e Neoexpressionismo (1958-1983). A *Sonata Op.22* foi composta, portanto, na segunda fase e o trecho abaixo nos dá uma ideia do contexto em que a obra foi criada, apontando as principais influências musicais de Ginastera naquele momento:

Um paralelo pode ser desenhado entre a evolução de Ginastera como compositor e o desenvolvimento da Argentina como entidade cultural. A primeira Sonata mostra a influência de Bartók e Stravinsky, bem como elementos folclóricos argentinos, entre os quais reconhecemos o simbolismo do violão (LOS COBOS, 1991, tradução nossa).

Toda influência da cultura nacional somada a grandes inspirações internacionais como Bartók, Stravinsky, Debussy e Ravel, moldaram o campo criativo em que Ginastera construiu sua obra e, o violão fazendo parte desse contexto, além do instrumento visitar o imaginário artístico e criativo do compositor em obras pianísticas, ele escreveu uma peça dedicada ao violão solo, a *Sonata Op.47* (1976), com aspectos estilísticos e formais muito próximos aos das sonatas para piano.

Sérgio Assad teve contato pela primeira vez com a *Sonata Op.22* na Itália, em 1989. Em uma conversa informal por e-mail ele conta que ficou estupefocado com a peça e saiu do concerto determinado em fazer a obra funcionar para dois violões. Ao analisar a partitura, percebeu que poderia ser mais fiel ao texto do que imaginava e assim, iniciou o trabalho. A transcrição foi realizada entre 1990 e 1991, mas gravada pelo Duo Assad somente em 1995.

Muito do trabalho criativo de Sérgio Assad é baseado numa espécie de “síntese de culturas” e práticas musicais populares. Como compositor, escreveu obras com elementos musicais que exaltam símbolos nacionais brasileiros, como o samba, o baião, maxixe, melodias folclóricas nordestinas, entre outros, além de peças que nos transportam para outras regiões do mundo, como a composição para dois violões intitulada *Tahhiyya Li Oussolina*, que ganhou o *Grammy Latino* (2007) de melhor composição contemporânea. Essa obra é uma homenagem às raízes libanesas de sua família, com sonoridade e elementos característicos daquela região. Além das composições, sua carreira como performer proporcionou sua aproximação com diversas culturas do mundo, incluindo a argentina. Em 2001, o Duo Assad lançou o disco *Sérgio e Odair Assad Play Piazzolla*, que também recebeu uma premiação no *Grammy Latino*, o de melhor

álbum de tango. Além da carreira de performer e compositor, transcreveu muitas obras, não só brasileiras, mas de universos culturais variados, como a icônica *Rhapsody in Blue* (1924) do compositor americano George Gershwin (1898–1937).

Nossa intenção acima não é enumerar seus trabalhos, mas sim colocar Sérgio Assad numa perspectiva colada aos pensamentos sobre tradução já discutidos anteriormente. O processo de tradução exige um conhecimento profundo sobre o que está sendo transportado para outro idioma. Ou seja, o tradutor necessita saber ler e interpretar os significados do texto original, seu contexto cultural e temporal, para assim poder agir com critério estético e, como sugere Haroldo de Campos, ser um transcriador. E, sob esse olhar, direcionamos a análise a seguir sobre a transcrição de Sérgio Assad.

Assim como descrito anteriormente, trabalhamos com duas “fotografias” da transcrição. O manuscrito (partitura) como referência textual, e a gravação de áudio, como registro de uma performance. Enquanto a performance exercita o ato criativo e o dinamismo na obra, o texto, de certa forma, tende a cristalizá-lo. Algumas atualizações e ressignificações não são visíveis na partitura da transcrição e serão descritas na análise como pertencentes à gravação. Portanto, consideramos aqui a soma desses registros como a unidade da obra transcrita em perspectiva.

Já nos primeiros compassos do primeiro movimento (*Allegro Marcato*), nos deparamos com o problema da tessitura. No segundo e quarto compassos (Figura 1), Ginastera utiliza a nota Dó (dobrada em oitava) em uma região muito grave do piano, uma oitava abaixo do que seria possível no violão.

The image shows a musical score for the first movement of Sonata Op. 22 by A. Ginastera. The tempo is marked 'Allegro marcato' with a tempo of 288 (♩ = 144 - ♩ = 96). The score is for piano and features two red boxes highlighting specific notes in the bass clef of the second and fourth measures, illustrating the use of a note an octave below the standard range.

Figura 1 – Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera (c.1-4): Dobramento de 8vas.

Uma solução encontrada e comumente utilizada por transcritores nesses casos é a utilização de *scordatura*. A afinação tradicional do violão é: Mi, Si, Sol, Ré, Lá, Mi - da primeira à sexta

corda. Sérgio Assad utiliza a sexta corda do primeiro violão afinada em Ré e, no segundo, a quinta em Sol e a sexta em Dó. Com isso, ele consegue expandir o alcance dos violões em sonoridades mais graves (Figura 2). Abaixo, vemos como ficou a transcrição desse trecho inicial:

The image shows a musical score for two violins, labeled 'viol1' and 'viol2'. The tempo is 'Allegro marcato'. The score is in 3/4 time and consists of five measures. The first measure is marked with a circled 'D' and a treble clef. The second measure has a '3' above it and a '4' below it. The third measure has a '4' below it. The fourth measure has a '3' above it and a '4' below it. The fifth measure has a '3' above it and a '4' below it. The score includes various musical notations such as chords, stems, and beams. Two specific measures are highlighted with red boxes: the second measure of 'viol2' and the fourth measure of 'viol2'. These boxes contain handwritten annotations: 'y' and '10)' in the first box, and '1' and '1' in the second box, indicating percussive effects on the strings.

Figura 2 - Transcrição de Sérgio Assad do Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera (c.1-5): Utilização de *scordatura*, além da inclusão (na gravação) de efeitos percussivos nas notas graves em destaque.

A transcrição foi realizada entre 1990 e 1991, com um intervalo de aproximadamente quatro anos até sua versão publicada em áudio. No primeiro momento, Sérgio Assad resolve parcialmente a situação da falta de grave da instrumentação de destino, mas o processo de reconstrução, de ressignificação da obra aconteceu, em grande parte, nesse hiato cronológico. Ao escutarmos algumas performances ao piano, tendo a gravação do pianista Fernando Viani como principal referência, percebemos que, ao dobrar o Dó grave e induzir uma dinâmica enérgica e marcada, Ginastera cria uma sonoridade percussiva, “evocando a sonoridade de um instrumento de percussão (como os tímpanos), numa alusão clara à forma como Bartók introduz este tipo de som na sua escrita” (CUNHA, 2013, p.23). Ao perceber a falta dessa sonoridade grave, dessa essência e expressividade na formação instrumental de destino, Sérgio Assad inclui efeitos percussivos exatamente nos locais onde o texto original exhibe essas notas dobradas graves (compassos 2 e 4 dos exemplos acima). Ao mesmo tempo em que o segundo violão toca as notas graves, o outro violonista percute com o polegar da mão direita a região grave do cavalete do instrumento. Podemos notar a inclusão desses efeitos percussivos na gravação do Duo Assad (1995) em várias situações parecidas ao longo da peça. Com isso, Sérgio Assad utiliza criativamente elementos idiomáticos do violão (como a *tambora*, por exemplo) para, subvertendo a literalidade do texto original, manter de alguma forma os seus significados e expressividades estéticas. A inclusão de efeitos percussivos, inexistentes no texto original e no idiomatismo tradicional do piano, provavelmente não foi aleatória ou

simplesmente intuitiva. Assim como abordado anteriormente, o contexto musical de Ginastera e, conseqüentemente, dessa obra, somado ao conhecimento do transcritor sobre os dois universos musicais (“língua” original/destino), possibilitou essa transcrição, essa insubordinação ao texto original em favor de uma transcrição/tradução das significâncias musicais.

Seguindo esse mesmo critério e linha de pensamento, separamos mais alguns trechos em que houve alterações e interferências críticas e esteticamente criativas. Não seria possível citar aqui toda e qualquer modificação do texto original por razões óbvias. Além disso, como algumas adaptações se repetem em situações musicais semelhantes ao longo da obra, tentamos destacar trechos com materiais musicais distintos.

Uma das características dos cantos populares do folclore argentino é a utilização de *portamentos* vocais. Um claro exemplo disso são as canções de *caja*, em que os cantores são mais livres em relação à precisão das alturas das notas, muitas vezes utilizando esse “deslizamento” na voz para ligar e valorizar intervalos dissonantes. No compasso 33, Ginastera evidencia o intervalo de segunda (Lá-Si), em seguida insere a nota Fá (quarta aumentada descendente de Si) tocada energeticamente (Figura 3). A sensação ao escutar esse trecho na gravação de piano nos remete justamente ao efeito de instabilidade nas alturas das notas, uma ambiência de distorção na afinação.



Figura 3 - Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera (c.30-33): Nota Si grave tocada energeticamente (alusão a sonoridade percussiva) e o intervalo de 4ª aum. descendente (Si-Fá), gerando uma massa sonora que nos remete a uma sensação de distorção na afinação.

Para tentar trazer esse ambiente sonoro para dois violões, Sérgio Assad escolheu utilizar harmônicos nas notas agudas, suavizando o volume da frase e valorizando assim o reconhecimento dessa relação intervalar na melodia principal. Além disso, um recurso idiomático do violão foi usado na gravação para valorizar ainda mais essa sensação. A nota Fá

é levemente distorcida por um movimento suave do dedo da mão esquerda que está produzindo a nota na escala (técnica também conhecida com *bend* entre os guitarristas). A corda é pressionada para cima ou para baixo, aumentando sua tensão e causando uma distorção de aproximadamente $\frac{1}{4}$ de tom na afinação. Esse exemplo demonstra também a opção de seguir o mesmo critério usado anteriormente (efeito percussivo da Figura 2) para ressignificar o som grave do piano (notas Si circuladas nas Figuras 3 e 4).

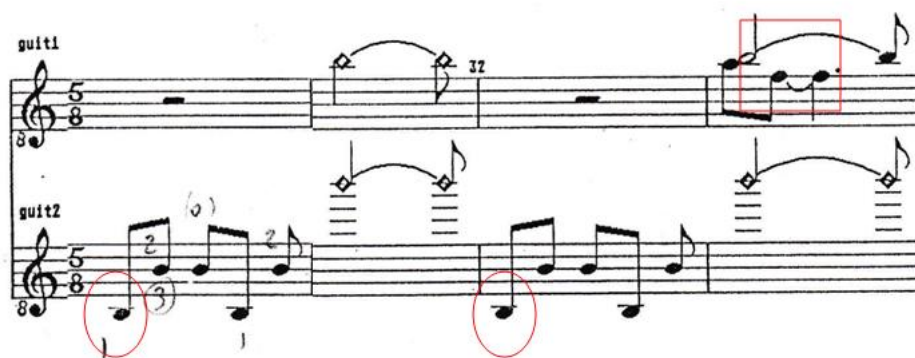


Figura 4 - Transcrição de Sérgio Assad do Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera (c.30-33): Na gravação houve a inclusão de efeitos percussivos nas notas graves circuladas, além de um recurso (*bend*) para distorcer levemente a nota Fá no intervalo de 4ª aum. descendente (Si-Fá) em destaque.

O exemplo a seguir (Figura 5) demonstra como a articulação teve que ser redesenhada para tornar mecanicamente viável a execução ao violão.

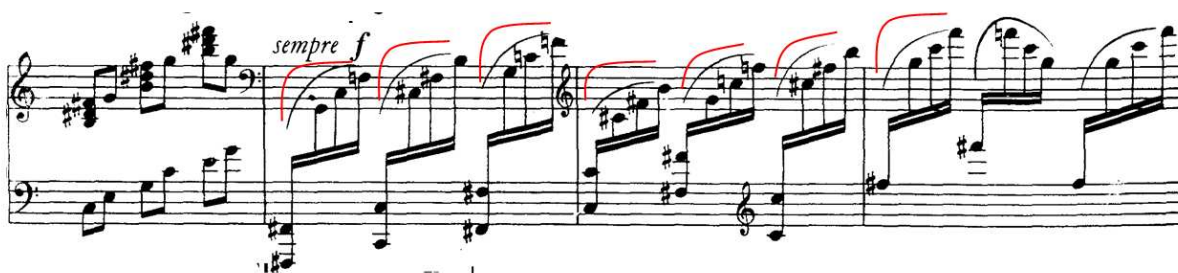


Figura 5 - Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera (c.46-49): Articulação da frase com ligaduras de expressão a cada quatro semicolcheias.

O texto original acima é um claro exemplo de frase musical construída a partir de uma estrutura mecânica instrumental. Os gestos musicais, sugeridos pelas ligaduras de expressão, foram construídos sobre acordes que desenhavam uma fôrma em oitavas (mão esquerda) e arpejo (mão direita) no piano, dando um aspecto de naturalidade idiomática. Ao transportar para o violão essa ideia musical, a naturalidade da articulação original se perderia. Para manter a essência da fluidez mecânica esperada, a articulação foi repensada e os arpejos

divididos entre os dois violões. Além de alterar as ligaduras na articulação, no segundo tempo do compasso 48, Sérgio Assad optou por mudar a oitava e assim tornar possível executar a frase completa dentro da tessitura natural da escala do violão (Figura 6).

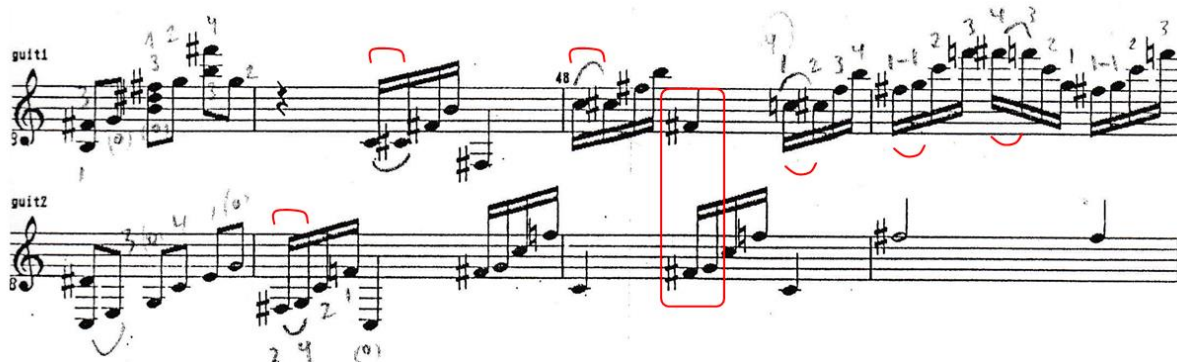


Figura 6 - Transcrição de Sérgio Assad do Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera (c.46-49): Reestruturação da articulação nos grupos de semicolcheias e alteração de oitava na nota Fá sustenido.

Logo em seguida, no compasso 52 da Figura 7, vindo de um momento mais forte e agressivo, o compositor insere uma melodia delicada indicada com os termos *dolce e pastorale*.



Figura 7 - Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera (c. 50–55): O trinado liga a frase anterior (forte e agressiva) à melodia delicada do compasso 52.

Usando o trinado para trazer a dinâmica musical do *forte* para o *piano*, a delicada melodia parece emergir dessa ornamentação. Essa delicadeza na passagem de uma frase com caráter agressivo e forte (Figura 5 – c.46-49) para a suavidade da melodia seguinte (Figura 7 – c.52) foi transportada utilizando uma técnica pertencente à idiossincrasia do violão (e de outros instrumentos de cordas como o violino, o violoncelo e a viola, por exemplo), o *pizzicato*. Na gravação do Duo Assad, percebemos que o ornamento (trinado) teve seu tempo reduzido, facilitando um acabamento mais limpo e delicado e, em seguida, a melodia é tocada em *pizzicato*, mesmo não constando esse efeito no texto da transcrição (Figura 8), dando assim um contraste maior entre as frases.



Figura 8 - Transcrição de Sérgio Assad do Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera (c.50-55): Em destaque o trinado (reduzido em relação ao original) no Violão 2 e a melodia tocada em *pizzicato* na gravação.

As adaptações e decisões transcritivas citadas neste trabalho foram escolhidas para exemplificar situações musicais em que o texto original foi atualizado para um novo idiomatismo de maneiras diferentes. Poderíamos estender a exemplificação com outras passagens da obra, mas isso seria desnecessário para ilustrar a problemática escolhida e implicaria o risco de um texto demasiadamente longo. Como arremate, de todo modo, fica a importante observação a respeito do papel da performance propriamente dita para a obtenção da expressividade musical intencionada por Sérgio Assad: a despeito da exploração magistral de um idiomatismo violonístico, a transcrição é de difícil execução, exigindo dos violonistas um alto nível de compreensão musical e uma fluência técnica muito apurada.

4 – Considerações Finais

Percebemos que, em vários aspectos e em diferentes níveis, existem pontos convergentes entre o ato tradutório e o transcritivo. Quando enxergamos esses processos como ações críticas, esses pontos comuns se evidenciam ainda mais. No decorrer da pesquisa, identificamos certa “hierarquia” no processo de transporte de informações estéticas, expressões, sentidos e significados. Tanto na tradução quanto na transcrição, a capacidade de compreensão e o repertório de informações em relação ao texto original são determinantes. Além disso, é o aprofundamento no contexto idiomático (e temporal) do texto de partida, que o conjunto de decisões, escolhas, adaptações e transformações se constitui.

Existem diferentes formas de posicionamento crítico perante um texto, literário ou musical, sendo fundamental delinear os critérios para realizar o transporte e a recriação, no contexto idiomático de destino, das significâncias do original. Os referenciais teóricos que utilizamos apontam para um equilíbrio entre as autoridades implicadas no processo tradutório/transcritivo: a autoridade do texto original (sentidos, expressividades estéticas e

contornos de identidade) e a autoridade de quem realiza a tradução/transcrição. A liberdade criativa aqui defendida é entendida, acima de tudo, como um agente da recriação e ressignificação, elementos necessários para efetuar a mudança de contexto idiomático.

Um dos posicionamentos existentes sobre esse processo (BERMAN, 2000), especificamente na tradução, defende a absorção, no contexto idiomático de destino, do chamado "estrangeirismo", isto é, aquelas expressões que são estranhas à língua para a qual se traduz. Na música, isso equivaleria ao exemplo dado no início deste trabalho: uma frase composta originalmente para violino, com muitas notas reunidas sob a ligadura de expressão e tocadas em uma mesma arcada, seria transcrita para violão com a incorporação dessa articulação musical típica do instrumento de origem. Nessa visão, a articulação é considerada parte indissociável do significado da obra e, assim, um elemento a ser necessariamente transportado para o instrumento de destino (VALE, 2018). A ideia articulatória seria absorvida pela transcrição, mesmo que isso viesse a forçar ou exceder o que é convencionalmente aceito como "natural" no violão.

No presente trabalho, quisemos acentuar outro caminho: a legitimidade do contexto idiomático de destino para ressignificar a obra; motivo pelo qual analisamos a transcrição de Sérgio Assad que parece ter posicionamento semelhante. Como vimos, ficou claro o conhecimento do transcritor quanto aos contextos idiomáticos envolvidos no processo, o que lhe deu suporte para a interpretação e compreensão do texto original. Com isso, pudemos identificar na presente transcrição vários elementos idiossincráticos do violão que foram mobilizados para atualizar os significados da obra: efeitos percussivos (batida no cavalete e *tamboras*), *pizzicatos*, articulações de frases redesenhadas, distorção na afinação de nota (*bend*) e harmônicos artificiais. Esses artifícios, oriundos do universo do violão, aparecem de maneira criteriosa ao longo da peça, demonstrando também a coerência discursiva do transcritor.

A ideia que surge ao se colocar a transcrição musical em diálogo com teorias da tradução literária é a possibilidade de ampliar os conceitos dos significados musicais: desde como eles afetam as partes envolvidas na emissão e recepção da obra até a consideração dos objetivos pretendidos e do efeito sobre o público-alvo. No caso da tradução, sua prática requer a elaboração, em algum nível, de um projeto tradutório que defina uma orientação e preveja um conjunto de decisões tomadas: traduzir em verso ou em prosa, com ou sem rima, usar

linguagem contemporânea e mais acessível ou buscar um distanciamento através de vocábulos rebuscados ou arcaicos (MARTINS, 1999). Seguindo essa lógica, parece ser possível e legítimo pensarmos, por analogia, em projetos transcritivos. Essa, contudo, é uma hipótese que desdobraremos em outra oportunidade.

Referências de texto

1. ABDO, Sandra Neves. (2000) **Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica**. Per Musi. Belo Horizonte, v.1, p.16-24.
2. ALMEIDA, Alexandre Zamith. (2011) **Por uma visão de música como performance**. IN: Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p.63-76.
3. BARBEITAS, Flavio T. (2000) **Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia**. Per Musi. Belo Horizonte, v.1, p.89-97.
4. BASSNETT, Susan. (1993) **Comparative Literature: A Critical Introduction**. Oxford: Blackwell.
5. _____. (2005) **Estudos de Tradução**. Trad. Sonia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcelos Abreu, Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Ed. UFRGS.
6. BERMAN, A. (2000) **Translation and the Trials of the Foreign**. In: Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. London: Routledge. 284–297.
7. CAMILOTTI, Camila Paula; TECCHIO, Liane. (2012) **Reflections on Translation**. *Belas Infieis*, v. 1, n. 2, p.139-144.
8. CAMPOS, Haroldo de. (2013) **Transcrição**. Organização Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva.
9. CUNHA, Ana Raquel Barbosa dos Reis. (2013) **Os elementos populares na obra de Alberto Ginastera: As três sonatas para piano solo**. Dissertação (Mestrado) – Instituto Politécnico do Porto - Portugal, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.
10. FOSCHIERA, Marcos Matturro. (2019) **Violão sem Fronteiras: criações interpretativas em obras inspiradas na música folclórica sul-americana**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.
11. GADAMER, Hans-Georg. (1999) **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes.
12. GLOEDEN, Edelson; MORAIS, Luciano. (2008) **Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas**. Opus, Goiânia, v. 14, n. 2, p.72-86.

MACIEL, Michel Barboza; BARBEITAS, Flavio T. (2021) A Transcrição para Dois Violões de Sérgio Assad do Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera: uma análise referenciada nos conceitos de tradução e ressignificação da linguagem musical. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.6**. Org. e ed. de Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro e Eduardo Campolina. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.39-58.

13. LOPES COSTA, Ana Carolina. (2019) **Pelas redes da tradução: um estudo do conceito de transcrição, de Haroldo de Campos, no poema “Quisera no meu canto ser tão áspero”, de Dante Alighieri**. *Letrônica*, v.12, n.1, jan.-mar: e32201

14. LOS COBOS, Sergio de. (1991) **Alberto Ginastera’s three Piano Sonatas: A reflection of the composer and his country**, D.M.A. diss., Rice University.

15. MARTINS, Marcia A. P. (1999) **A instrumentalidade do modelo descritivo para análise de traduções: o caso dos Hamlets brasileiros**. Tese (Doutorado) – PUC - São Paulo, São Paulo.

16. MARTINS, Márcia A. P., GUERINI, Andréia (org.). (2018) **Palavra de tradutor: reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros**. Florianópolis: Editora UFSC, 205 p.

17. VALE, Victor Melo. (2018) **A Tradutibilidade do Sentido: o processo de transcrição musical**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Referências de partituras

1. GINASTERA, Alberto. (1954) **Sonata Op.22**. Buenos Aires: Barry & CIA.

2. GINASTERA, Alberto. (1990-1991) **Sonata Op.22**. Transcrição de Sérgio Assad. (Partitura manuscrita).

Referências de áudio

1. ASSAD, Duo. (1995) Allegro Marcato. In: **Saga dos Migrantes**. Faixa 5. Nonesuch Records/WEA International. (CD de áudio). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rQXggW-y7Mw>. (Acesso em: 24 de março de 2021).

2. VIANI, Fernando. (2007) Allegro Marcato. In: **Ginastera: Complete Piano and Organ Music**. CD 2, Faixa 1. Naxos, 2007. (CD de áudio). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CfbYoxf5M4g&list=OLAK5uy_mSdx-OtsLikXm_pgJzyMLwdF8pGfj81wE&index=39. (Acesso em: 24 de março de 2021).

Notas sobre os autores

Michel Maciel é Doutorando em Música (Performance Musical) pelo PPGMUS da UFMG. Lecionou no Conservatório Estadual de Música de São João Del Rei (MG) (2000-2009), na Universidade Federal de Ouro Preto (2007-2008) (2011) e atualmente, é professor do quadro permanente da Escola de Música da UFMG. Além da docência, possui uma intensa carreira como violonista, se apresentando em algumas das principais salas de concerto do Brasil e no exterior (EUA, França, Suíça e Itália). Tocou com grandes nomes da música popular brasileira

MACIEL, Michel Barboza; BARBEITAS, Flavio T. (2021) A Transcrição para Dois Violões de Sérgio Assad do Mov.1 da *Sonata Op.22* de A. Ginastera: uma análise referenciada nos conceitos de tradução e ressignificação da linguagem musical. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.6**. Org. e ed. de Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro e Eduardo Campolina. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.39-58.

como Milton Nascimento, Toninho Horta, entre outros. Desenvolve diversos trabalhos camerísticos voltados à música erudita e música instrumental brasileira.

Flavio Barbeitas é violonista, natural do Rio de Janeiro, Bacharel e Mestre em Música pela UFRJ, Doutor em Estudos Literários pela UFMG/Universidade de Bologna (Itália) e Pós-doutor em Musicologia pela Universidade Nova de Lisboa. Desde 1996, é professor de violão e disciplinas musicológicas na Escola de Música da UFMG, atualmente nos níveis de graduação e pós-graduação. Paralelamente às atividades didáticas e artísticas, com vários concertos solistas e camerísticos no Brasil e no exterior, tem especial interesse teórico pela relação da música com a literatura e com a linguagem. Na UFMG, lidera o Núcleo de Estudos em Música Brasileira (NEMuB) e o grupo de pesquisa Performance e Pedagogia do Violão, orientando projetos ligados à Performance Musical e à Música e Cultura.

Plataforma SmartMusic®: revisão de literatura e aplicação no controle da afinação no violoncelo

SmartMusic® platform: literature review and application on intonation control of the cello

Pedro Henrique Ludwig

Universidade Estadual de Maringá
Universidade Federal de Minas Gerais
phludwig@uem.br

Fausto Borém

Universidade Federal de Minas Gerais
faustoborem@gmail.com

Resumo: Nesse capítulo, discutimos os recursos contidos na plataforma digital SmartMusic® (EUA, 1994), um sistema que abriga um conjunto de ferramentas de pedagogia da performance musical, que pode ser utilizado para o controle de vários parâmetros, entre eles a afinação não-temperada, uma característica da família do violino. Discutimos sua função de prover *play-along* (acompanhamento digital harmônico e melódico) para um acervo que inclui peças para solista, música de câmara, orquestra e coro. Também testamos suas ferramentas que permitem aos instrumentistas criarem seus próprios exercícios, arranjos e composições, e compartilhá-los com colegas e alunos. Apresentamos uma ampla revisão de literatura a partir de 10 dissertações de mestrado e 13 teses de doutorado que discutem a eficácia e pertinência da utilização do SmartMusic®, cuja maioria está focada no ensino de instrumentos de sopro do nível básico ao nível intermediário. Finalmente, propomos a aplicação deste conjunto de ferramentas no violoncelo em dois excertos sem acompanhamento (o *Prelúdio da Suite IV*, de J. S. Bach e o *Estudo N° 3, Op. 73*, de D. Popper) e uma obra para solista com orquestra sinfônica (o *Concerto N° 1 para Violoncelo e Orquestra*, de C. Saint-Saëns).

Palavras-chave: SmartMusic® e performance musical; prática instrumental com play-along; tecnologia e educação musical; pedagogia dos instrumentos de corda; controle da afinação no violoncelo.

Abstract: This chapter discusses the resources contained in the SmartMusic® digital platform (USA, 1994), a system that houses a set of musical performance pedagogy tools, which can be used to control several parameters, among them non-tempered intonation, a characteristic of the violin family. We discuss its play-along function (harmonic and melodic digital accompaniment) for a large library that includes pieces for soloist, chamber music, orchestra and choir. We also tested its tools that allow instrumentalists to create their own exercises, arrangements & compositions, and share them with colleagues and students. We present a review of the literature based on 10 Master's dissertations and 13 Doctoral theses that discuss the efficacy and relevance of using SmartMusic®, most of which are focused on teaching wind instruments from beginner to intermediate levels. Finally, we propose the application of this set of tools to the cello in two unaccompanied excerpts (the "Prelude" from "Suite IV", by J. S. Bach and "Etude No. 3, Op. 73," by D. Popper) and a work for soloist with symphonic orchestra ("Concerto No. 1, for Cello and Orchestra", by C. Saint-Saëns).

Keywords: SmartMusic® and music performance; instrumental practice with play-along; technology and music education; string instrument pedagogy; pitch control on the cello.

1 – Introdução

De acordo com a descrição apresentada pela empresa MakeMusic®, SmartMusic® é

Um conjunto de ferramentas online para educação musical que promove uma prática eficiente, ajudando músicos a se desenvolver. SmartMusic® oferece a estudantes e professores o acesso a milhares de peças para orquestra de sopros, cordas e coro, permitindo que alunos pratiquem com um acompanhamento e tenham *feedback* imediato sobre sua performance (MAKEMUSIC, 2021, tradução nossa).

A plataforma online SmartMusic® tem suas origens em um programa de acompanhamento digital para instrumentos de sopro chamado Vivace®, produzido pela empresa norte-americana Coda Music Technology, Inc., lançado em 1994. Além de depender de um software, o programa também necessitava da utilização de hardware específico: módulo sintetizador, pedal, cabos, microfone e cartuchos com repertório (semelhantes aos de videogames). No final dos anos 1990, os direitos de produção e comercialização do Vivace® foram adquiridos pela MakeMusic®, Inc., mesma empresa que produz o editor de partituras Finale®. De acordo com BUCK (2008, p.6, tradução nossa) “O desenvolvimento contínuo do produto trouxe recursos adicionais para o programa, conduzindo à transição do Vivace® para o SmartMusic®”. Entre estes novos recursos, estão a dispensa de um hardware específico para a utilização do programa e a adição da ferramenta de avaliação *Assessment*, que será detalhada mais adiante. Em 2016, a MakeMusic® anunciou o *New SmartMusic®*, que é a versão atual do programa, no formato de plataforma online, que funciona por meio do navegador Google Chrome, o que levou à descontinuidade, em 2020, do *classic SmartMusic®*, em formato de software.

Os requisitos técnicos para a utilização do SmartMusic® são consideravelmente simples. A plataforma roda em qualquer computador com os sistemas operacionais Windows, Mac ou Chrome Book, sempre utilizando o navegador Google Chrome e internet de alta velocidade. Ela também funciona em iPads, mas não em outros tablets. Visto que a maior parte dos notebooks tem autofalantes pouco potentes, a utilização de fones de ouvido ou caixas de som externas é recomendável.

2 - Ferramentas

O Acompanhamento Digital é a principal função desta plataforma. Com ele, o instrumentista pode tocar a sua parte enquanto o computador toca o acompanhamento. Diferente dos discos *play-along*, em que o estudante precisa adaptar a sua execução ao andamento da gravação, com o SmartMusic®, o instrumentista pode determinar o andamento que será utilizado. A versão em software do SmartMusic®, que foi desabilitada em 2020, continha a funcionalidade "Acompanhamento Inteligente", na qual o computador podia acompanhar as mudanças de andamento do intérprete em tempo real (LONG, 2011, p.19). Na versão de plataforma online, esta funcionalidade não está mais disponível. Outra utilidade importante do acompanhamento digital do SmartMusic® é a ferramenta *Loop*. Com ela, pode-se selecionar um trecho tecnicamente complexo de uma peça e repeti-lo quantas vezes forem necessárias.

De acordo com a plataforma, "As gravações profissionais de referência proporcionam aos estudantes a sensação de como a sua parte se encaixa [no todo da música], além de ser uma oportunidade de modelar a sua performance de acordo com músicos de nível internacional" (SMARTMUSIC, 2021a, tradução nossa). Ao explorar o repertório de cordas friccionadas disponível no SmartMusic®, pudemos notar que, embora a maior parte dos acompanhamentos tenha sido gravada a partir de instrumentos acústicos e músicos reais, uma parte deles utiliza sons no formato MIDI. Por exemplo, os acompanhamentos do método *Suzuki* para violoncelo estão disponíveis no SmartMusic® em sua versão original (a mesma que é comercializada em CDs pela editora *Alfred Music*) para os volumes de 1 a 4, e em MIDI para os volumes de 5 a 8. Já outras peças, especialmente para orquestra de cordas, consideramos difícil distinguir se o acompanhamento é uma gravação de orquestra ou um *sampler* digital realista. Nestes casos, independentemente da origem do som, o instrumentista pode experimentar uma sensação próxima de praticar com uma orquestra real. A vantagem dos acompanhamentos de MIDI é que o instrumentista pode selecionar se quer escutar apenas o acompanhamento (sem a sua parte), todas as partes, ou mesmo apenas a própria parte. Em acompanhamentos gravados em estúdio, só é possível escutar o conjunto completo. Além disso, sons MIDI não têm variações de timbre ao se reduzir o andamento. Já sons gravados apresentam uma pequena variação, especialmente se houver *vibrato*. As alturas dos sons das notas originais são preservadas em ambos os casos, independentemente do

andamento.

Durante a prática com SmartMusic®, as partituras são sempre reproduzidas na tela do computador, e o usuário pode ampliar ou reduzir a exibição do conteúdo conforme desejado. Há também a opção de download de arquivos PDF de partituras para impressão, embora isto não esteja disponível para todo o acervo. Parte das peças e métodos não tem esta alternativa, provavelmente por questões de direitos autorais.

A ferramenta *Compose* é algo que consideramos particularmente útil, uma vez que os usuários podem criar seus próprios exercícios. O editor de música é simples e intuitivo, mas, obviamente, não apresenta todos os recursos que o Finale® possui. Por isso, há a opção de importar arquivos *MusicXML* do Finale® ou de qualquer outro software. Compartilhar sua própria composição ou exercício no SmartMusic® com estudantes e colegas é bastante simples. Há duas maneiras: criando um link URL que pode ser enviado por e-mail ou qualquer tipo de aplicativo de mensagens, ou por meio da própria plataforma. Para a primeira opção, a pessoa que recebe o link não precisa ter uma conta no SmartMusic®, mas este link pode ser encaminhado ilimitadamente para outras pessoas, o que pode infringir direitos autorais de compositores. O compartilhamento pela plataforma só é possível com usuários que tenham uma conta registrada (paga ou gratuita). O encaminhamento do material por terceiros não é permitido, e a plataforma registra a quantidade de vezes que a peça foi executada. O primeiro autor deste capítulo testou as duas opções com seus alunos de graduação em música da UEM (Universidade Estadual de Maringá), e ambas funcionaram muito bem. Em um projeto piloto, os links de exercícios foram enviados pelo *WhatsApp*. Clicando neste link a página do SmartMusic® com os exercícios é automaticamente aberta. Em seus computadores, por meio de questionários aplicado nesse estudo, todos os participantes consideraram a tarefa simples de operar. Uma vez que estavam familiarizados com a plataforma, foi solicitado que criassem suas próprias contas gratuitas. O compartilhamento de exercícios por meio da plataforma também não apresentou qualquer problema aos estudantes.

A ferramenta *Assessment* (Avaliação) provê ao músico um feedback instantâneo sobre sua afinação e ritmo. Clicando no ícone de gravação, o computador não apenas toca o acompanhamento, mas também grava e avalia o desempenho do músico. Logo após tocar uma

nota ou pausa, o programa mudará sua cor para **verde**, **vermelho** ou **amarelo**. Assim, **verde** significa que a execução foi correta (ambos afinação e ritmo), **vermelho** significa que a afinação não estava correta e **amarelo** significa que o ritmo não estava correto (ver Figura 1). Após a conclusão da seleção musical, o computador exibe a porcentagem de acerto. Para uma investigação mais analítica sobre a eficácia deste recurso, sugerimos a leitura das teses de BUCK (2008), LONG (2011) e SHIH (2018).

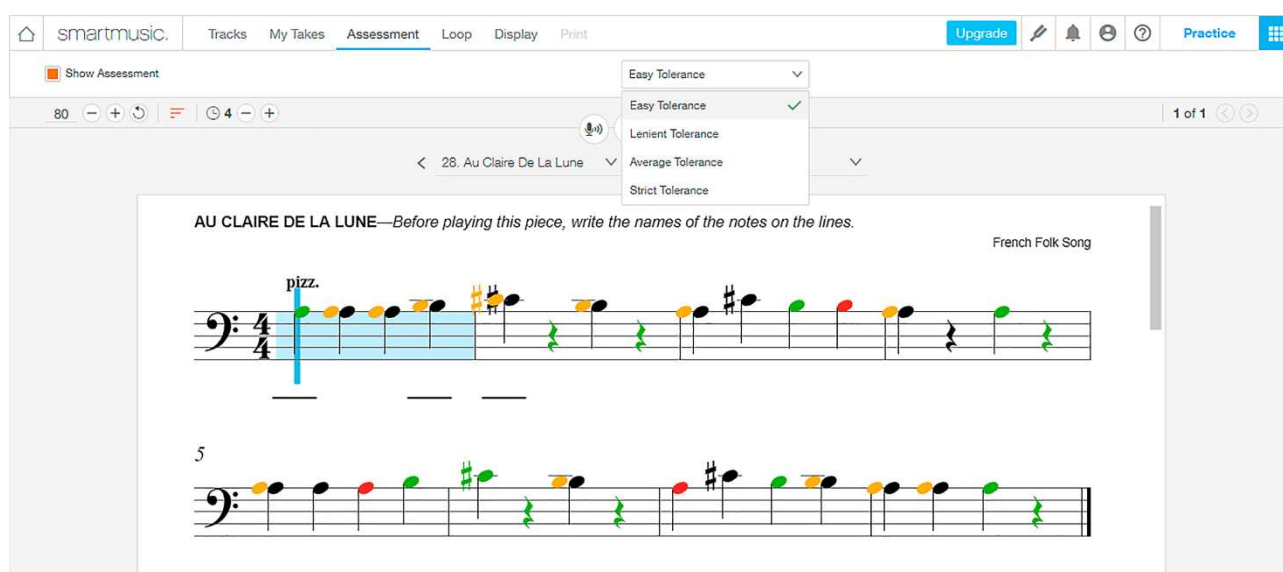


Figura 1: Exemplo da avaliação com código de cores gerada pela plataforma SmartMusic®.

Para professores de música, há também algumas ferramentas específicas para acompanhar a prática dos alunos, solicitar e avaliar tarefas e registrar notas: *Practice Analysis for Teachers*, *Units*, *Gradebook for Teachers*, *Class Tools* e *Admin*. Essas ferramentas são especialmente úteis para o ensino coletivo em escolas de ensino fundamental e médio, como ocorre em muitas escolas públicas nos EUA. Com estes recursos, um professor pode, por exemplo, solicitar uma tarefa, como praticar uma determinada unidade de um método e gravar o áudio na plataforma. Assim, o professor pode escutar estas gravações de seu próprio computador. Além disso, a plataforma registra o tempo que cada aluno despendeu em cada tarefa solicitada. Tais recursos já existiam antes da pandemia de Covid-19, que suspendeu aulas presenciais ao redor do mundo em 2020, mas tornaram-se especialmente úteis neste período, visto que permitem grande interação entre professores e estudantes de forma remota.

3 - Biblioteca Virtual

De acordo com o website da empresa MakeMusic®, sua Biblioteca tem "mais de 150 métodos, mais de 5.400 títulos para conjuntos instrumentais e milhares de *solos* das principais editoras" (MAKEMUSIC, 2021, tradução nossa). A maior parte desta coleção vem de editoras parceiras, como Alfred Publishing, Carl Fischer, Kendor Music, Hal Leonard e Neil A. Kjos Music, além de edições próprias da Makemusic®. O repertório abrange exercícios técnicos, canções populares, música de concerto, religiosa, jazz, rock, pop, trilhas sonoras e musicais, de solos a bandas e orquestras (SMARTMUSIC, 2021b). Na busca de métodos para violoncelo, a ferramenta de busca apresenta 40 títulos, a maioria deles destinados a classes de ensino coletivo de cordas¹. O Método Suzuki está disponível para todos os instrumentos de cordas friccionadas. Há também seis títulos para aprender improvisação de jazz e blues. Todos estes métodos têm algum tipo de *play-along* em sua versão original, em-CDs ou arquivos de mp3 para download.

Em um recente anúncio publicitário² lançado em seu website e página do Facebook, o SmartMusic® divulgou a inclusão de um novo acervo com 10 mil novos títulos. Todavia, este material não terá acompanhamentos, ou seja, a plataforma apenas disponibilizará as partituras (grades e partes individuais). No mesmo anúncio, a empresa divulgou uma nova tabela de preços para as assinaturas, o que será debatido a seguir (SMARTMUSIC, 2021c).

4 - Custo

De acordo com KUZMICH (1995), o custo de aquisição do Vivace® (software e hardware) era de US\$ 2.295. Os cartuchos com repertório custavam a partir de US\$ 30 e continham até 15 obras. Em 1998, quando o programa passou a se chamar SmartMusic®, o uso de hardware específico e cartuchos deixou de ser necessário e o software passou a ser pago por assinaturas (NICHOLS, 2014, p.11).

¹ São métodos elaborados de forma que seja possível ensinar, simultaneamente, alunos de todos os instrumentos de cordas friccionadas.

² O anúncio foi publicado no dia 20 de março de 2021, enquanto este capítulo estava sendo redigido. O novo acervo será disponibilizado no dia 1º de maio do mesmo ano.

Atualmente, as assinaturas das contas do SmartMusic® variam de custo zero a US\$ 39,99 por ano (SMARTMUSIC, 2021b). Este valor máximo é referente à assinatura para professores (*teacher subscription*), que permite o acesso a todos os recursos da plataforma, incluindo o gerenciamento de turmas e o controle de prática dos alunos, mencionados anteriormente neste capítulo. Na assinatura para alunos (*performer subscription*), o custo é de US\$ 29,99/ano. Para instituições de ensino, o SmartMusic® oferece um pacote com valores reduzidos (*bulk pricing*). Neste caso, o valor para as contas de estudante passa a ser de US\$ 13,99/ano. Para isso, deve haver um mínimo de 20 assinaturas, entre professores e alunos (SMARTMUSIC, 2021b). O usuário também pode ter uma conta gratuita, com acesso a uma pequena quantidade do repertório, exercícios técnicos, exercícios de leitura à primeira vista, o Livro 1 do método *Sound Innovations* nas versões para orquestra de cordas ou de sopros e todas as ferramentas do acompanhamento digital. Portanto, mesmo que o usuário não possa pagar por uma assinatura, o SmartMusic® ainda oferece recursos úteis gratuitamente.

5 - Revisão de Literatura

O termo SmartMusic® apareceu pela primeira vez na *American String Teachers Journal* em 2003, em uma lista de empresas, profissionais e produtos do ramo dos instrumentos de cordas que apoiavam a ASTA (*American String Teachers Association*). Nesta nota, é anunciado o acréscimo de acompanhamentos para cordas na biblioteca do software SmartMusic® (ASTA, 2003). Entretanto, nenhum artigo específico sobre o uso do SmartMusic® foi publicado em alguma das duas revistas editadas pela ASTA³, *American String Teachers Journal* e *String Research Journal*. A mesma falta de interesse se verifica na sua ausência em duas revistas comerciais muito populares sobre instrumentos de corda, a *Strings* (EUA) e *The Strad* (Inglaterra), cujas ferramentas de busca de seus sites não apresentam qualquer resultado para o termo SmartMusic®. Em uma busca no Google Scholar por dissertações e teses sobre o uso do SmartMusic® e seu antecessor, o Vivace®, foram encontrados 23 trabalhos

³ O *American String Teacher Journal* é uma publicação trimestral com notícias sobre o ensino de cordas, comentários, entrevistas, críticas de livros e partituras e compartilhamento de estratégias de ensino. O *String Research Journal* é um periódico anual de caráter acadêmico, com artigos que trazem resultados de pesquisas realizadas em instituições de ensino superior e que passam pela revisão cega por pares.

acadêmicos defendidos entre 1996 e 2019 (10 dissertações de mestrado e 13 teses de doutorado). Destes estudos, apenas um foi desenvolvido no Brasil, a dissertação de SERAFIM (2014). Os demais estudos foram realizados nos EUA e em Portugal. Outro dado que vale ressaltar é que somente um desses estudos trata da utilização deste recurso no ensino de instrumentos de cordas friccionadas: a dissertação de mestrado em educação de CONRAD (2008), nos EUA. Em contato via e-mail com o repositório da instituição na qual essa dissertação foi defendida, fomos informados que o único exemplar deste trabalho foi extraviado. A maior parte dos demais trabalhos está focada no ensino de instrumentos de sopro, com exceção de uma tese de doutorado, na qual o pesquisador estuda o uso de ferramentas tecnológicas no ensino de canto. Este número escasso de publicações sobre o uso do SmartMusic® por professores de cordas friccionadas é uma evidência de que, apesar de estar disponível há 18 anos para esse grupo de instrumentos, esta ferramenta tecnológica não é tão popular no seu ensino quanto se imaginaria.

A primeira pesquisa acadêmica que investiga o uso do Vivace® foi conduzida por TSENG (1996), nos EUA, com um estudo de caso envolvendo 10 flautistas em um curso de graduação em música ao longo de um semestre. Foram considerados no estudo: (1) os efeitos das suas experiências prévias, tanto musicais quanto com o uso de computadores, (2) a incorporação do Vivace® em sua prática; (3) o efeito do Vivace® nos seus estudos; (4) as maneiras como os estudantes incorporaram o Vivace® nos seus estudos; e (5) as reações dos estudantes ao Vivace® como uma ferramenta de prática e aprendizado. A metodologia tripartite incluiu observação participante, análise de registros em áudio e vídeo e entrevistas semiestruturadas com os estudantes e o professor de flauta transversal. Os benefícios da utilização do sistema Vivace® foram avaliados através de análises inter-participantes. Os voluntários deste estudo argumentaram que a Vivace® os ajudou a aprender melhor o repertório e agilizou seus processos de preparação para a performance em público. Eles também tiveram uma melhor percepção quanto ao monitoramento da afinação enquanto praticavam com o acompanhamento do Vivace®. Experiência prévia com o uso de computadores não foi percebida como algo relevante para a utilização do programa. Embora alguns problemas técnicos tenham sido encontrados, as reações ao uso do Vivace® como uma ferramenta pedagógica foram positivas (TSENG, 1996; FLANIGAN, 2008 p. 47).

OUREN (1997) estudou a interação de oito alunos de oitavo e nono anos do *middle school* (equivalente ao Fundamental II no Brasil) em uma escola no estado de Minnesota, EUA, que frequentavam aulas coletivas de instrumentos de sopros. O propósito do estudo foi documentar o efeito que o Vivace® tinha nas habilidades instrumentais, musicalidade e motivação desses alunos. Os dados foram coletados através de (1) um questionário respondido pelos alunos antes de começar o estudo, (2) entrevistas com os mesmos após o estudo, (3) um questionário respondido pelos pais dos alunos após o estudo e (4) a avaliação feita por um jurado a partir de gravações realizadas antes e depois do estudo. Os alunos tiveram uma sessão de prática por semana com o Vivace® ao longo de seis semanas. Sete dos oito voluntários apresentaram melhora na avaliação da gravação após o estudo. Na média de todas as notas, houve uma melhora de 17%, sendo ritmo e interpretação/musicalidade os quesitos que apresentaram maior desenvolvimento, seguidos de afinação e articulação. As reações dos alunos e seus pais foram, em geral, positivas. O autor admite que as limitações deste estudo incluem o fato de que professores particulares, o trabalho dele próprio com os alunos e o aprendizado normal ao longo do tempo possivelmente influenciou o progresso dos alunos” (FLANIGAN, 2008 p. 48, tradução nossa). Vale ressaltar que, tanto neste estudo quanto no de TSENG (1996), não houve uma comparação de desempenho entre grupos controle e experimental.

O estudo realizado por SNAPP (1997) examinou o uso do Vivace® por professores de música em escolas de nível Fundamental II e Ensino Médio nos EUA. Para isto, ele elaborou um questionário que foi respondido por 172 professores de ensino coletivo de instrumentos de sopro e percussão de diversas regiões do país. Os dados sugerem que o Vivace® era utilizado como uma ferramenta suplementar, principalmente para a preparação dos alunos para competições e audições, e não estava integrado à rotina das aulas. Além disso, na percepção da maioria dos participantes, havia uma relação entre o uso do Vivace® e o desenvolvimento de habilidades musicais.

REPP (1999) apresenta os resultados de uma pesquisa participante que compara a utilização de três tecnologias diferentes para auxiliar o ensino de canto: (1) páginas da internet, (2) o

software de auto-acompanhamento SmartMusic®⁴ e (3) análise espectral e eletroglotografia. O pesquisador ministrou aulas de canto durante oito semanas a oito estudantes da *University of Illinois at Urbana-Champaign*. Os dados foram coletados através de (1) observações do professor/pesquisador, (2) diários de estudo dos alunos e (3) questionários quantitativos. Os voluntários não eram alunos de bacharelado em canto, mas alunos de outros cursos com experiência musical prévia e familiaridade com o uso de computadores. Ao final da coleta de dados, os alunos se apresentaram em um recital. O uso de páginas da internet provou ser eficaz como um reforço visual durante as aulas e uma fonte de informação fora da sala de aula. O SmartMusic® foi eficaz como um substituto para um pianista colaborador e como uma ajuda para o processo de aprendizado tanto nas aulas quanto na prática individual, como na realização de vocalizes e prática do repertório. O pesquisador diz que, sem precisar tocar o acompanhamento ao piano, ele conseguia prestar maior atenção na performance do aluno. Os alunos não demonstraram dificuldades em lidar com o sistema, porém, o utilizavam pouco para o estudo individual, visto que só havia uma sala na universidade com o sistema instalado. A análise espectral e a eletroglotografia foram eficazes para aumentar a motivação dos estudantes, servindo como veículo para apresentar informações factuais sobre a voz e provendo dados objetivos sobre a melhora dos alunos. Porém, eles serviram pouco ao propósito pedagógico na direção de melhorar a performance vocal dos alunos. Também, o tempo gasto com o processo da análise espectral dificultou a preparação dos estudantes para o recital final. O pesquisador conclui que, devido à influência positiva na motivação dos alunos, o ganho de conhecimento e a facilitação de comunicação dentro das aulas, os professores de canto deveriam trabalhar para, gradualmente, incorporar tecnologia em suas aulas.

A pesquisa de GLENN (2000), realizada na University of Georgia, foi a primeira tese de doutorado com um estudo comparativo entre grupos controle e teste. O estudo partiu da hipótese de que preparar repertório sem o seu acompanhamento e realizar a performance com o acompanhamento, tendo pouco tempo de ensaio com um pianista, por exemplo, diminui a transferência de habilidades e conhecimento entre tarefas. Para averiguar os efeitos

⁴ Este é o primeiro trabalho acadêmico encontrado que utiliza o nome atual do programa, e não mais o antigo, *Vivace*.

do SmartMusic® na preparação de repertório, esse autor dividiu 30 voluntários em dois grupos e solicitou que cada um estudasse uma peça diariamente por 30 minutos durante seis dias sob duas condições: com o SmartMusic® (grupo teste) ou sem o SmartMusic® (grupo controle). Gravações pós-teste foram avaliadas e um questionário foi respondido pelos participantes. O grupo que praticou com o SmartMusic® teve notas mais altas do que o grupo sem SmartMusic®, porém, estatisticamente, a diferença não foi significativa. Por outro lado, o resultado dos questionários revelou que os sujeitos que praticaram com o SmartMusic® tiveram uma percepção mais positiva sobre as suas performances.

FLANIGAN (2008) realizou um estudo comparativo com 20 instrumentistas de sopro (metais) que cursavam graduação em música em quatro universidades no estado de Kentucky (EUA). Mais uma vez, os voluntários foram distribuídos aleatoriamente em dois grupos, com situações de prática distinta: com e sem SmartMusic®. A experimentação teve a duração de quatro semanas, sendo que na primeira semana os participantes realizaram um teste de discriminação de altura (*pitch discrimination test*) e uma gravação de leitura à primeira vista. A análise dessas primeiras gravações indicou que não houve diferença estatisticamente significativa entre os grupos em afinação e ritmo. Os testes de discriminação de altura também não apontaram disparidade significativa entre os grupos. A cada semana, o pesquisador encontrava os voluntários para realizar novas gravações e atribuir um novo excerto musical. Para a avaliação das gravações, o pesquisador utilizou análise espectrográfica e notas de dois jurados especialistas. A análise espectrográfica indicou que o grupo com SmartMusic® teve resultados discretamente superiores, porém, a diferença não foi estatisticamente significativa. Já a avaliação dos jurados apresentou diferença estatisticamente significativa em favor do mesmo grupo no quesito afinação. Esta diferença é ainda maior quando as performances são avaliadas pelos jurados de forma integral (incluindo timbre, articulação, expressividade e interpretação).

6 - Propostas de Aplicação Pedagógica

Como professor da UEM (Universidade Estadual de Maringá), o primeiro coautor desse capítulo trabalha com violoncelistas nos cursos de Licenciatura e Bacharelado. Assim, um dos questionamentos que se fez ao conhecer esta plataforma foi: como o SmartMusic® pode

ajudar os estudantes de cordas nos níveis intermediário e avançado? Referimo-nos a pessoas que estão buscando formação para uma carreira profissional em música. O repertório mais avançado para violoncelo que encontramos em sua biblioteca estava nos volumes de 6 a 8 do Método Suzuki. A maior parte do material da plataforma foi projetada para níveis iniciantes a intermediários. Pode ser pouco produtivo, por exemplo, na fase final de estudos de um repertório solista, praticar um movimento inteiro de uma obra do período romântico, com todas as suas nuances de tempo, utilizando um acompanhamento digital. Para a preparação mais artística de uma obra, os ensaios com os demais instrumentistas fazem-se mais produtivos e próximos de uma performance real no palco. Entretanto, cremos que, mesmo nessa fase que precede a performance no palco, uma utilização criativa dessa tecnologia pode ser muito útil como, por exemplo, no aperfeiçoamento pontual da afinação ou na fragmentação de trechos musicalmente mais desafiadores. Apresentamos agora três exemplos de aplicação do SmartMusic® no repertório tradicional mais avançado do violoncelo.

Os estudos do *Op.73, High School of Cello Playing*, de David Popper para violoncelo sem acompanhamento são conhecidos entre violoncelistas por suas altas demandas técnicas para a mão esquerda. A Figura 2 apresenta um trecho do *Estudo No. 3*, na tonalidade de Si bemol Menor, com um acompanhamento que elaboramos no SmartMusic®, a fim de guiar a afinação do violoncelista. No c.19, um motivo de oito notas é apresentado e transposto descendentemente quatro vezes, mantendo a mesma relação intervalar. Do ponto de vista mecânico, a passagem não representa um desafio técnico significativo, já que a mão esquerda apenas muda de posição e repete o mesmo dedilhado. Todavia, os intervalos cromáticos, as distâncias progressivamente maiores entre os dedos da mão esquerda e as modulações diretas⁵, podem diminuir a segurança da afinação, especialmente de um instrumentista pouco acostumado com o repertório do final do séc. XIX em diante. Identificamos nas primeiras oito notas do c.19 os arpejos de tônica (Si menor) e dominante secundária (Dó Maior, ou seja, dominante da dominante), e escolhemos as respectivas fundamentais para o acompanhamento. No restante do c.19 e nos c.20-21, o acompanhamento segue as mesmas transposições das notas do estudo, sendo que no c.21 o motivo assume as funções de

⁵ Esta série de estudos tem grande influência da harmonia utilizada por Wagner, cujas óperas, Popper participou de diversas montagens (MOSKOVITZ, 2001).

subdominante (Mib menor) e dominante (Fá Maior), para preparar a reexposição do primeiro tema no c.22. Desta forma, o violoncelista tem um referencial harmônico sólido para controlar sua afinação, tornando o aprendizado da peça mais ágil.

19

motivo -1 tom -1 tom -1 tom

(2ª corda)

Sib m: i V/V (transposição cromática do motivo -----)

-1 semitom

21

iv V iv V iv V

Figura 2: Acompanhamento criado no SmartMusic® para prática do *Estudo Nº 3, Op. 73*, de D. Popper.

O *Prelúdio da Suíte IV, para Violoncelo Solo* de J. S. Bach, também para violoncelo sem acompanhamento, exige algumas habilidades complexas para a afinação: poucas cordas soltas, grandes saltos, frequentes cruzamentos de corda e extensões da mão esquerda. A Figura 3 apresenta o início desta peça, em Mi bemol Maior, ao qual foi acrescentada uma linha de acompanhamento com notas-pedal, com base nas fundamentais de cada acorde arpejado. Neste caso, utilizamos o timbre de violoncelo na linha de acompanhamento, que sugere a prática pedagógica comum do professor tocar com o aluno.

Suite IV

PRÉLUDE J. S. Bach

Mi \flat Maior: I V 7 /IV

IV V

Figura 3: Pedal de acompanhamento tônica-subdominante-dominante criado no SmartMusic® para o início do *Prelúdio* da *Suite IV* de J. S. Bach.

No próximo exemplo (Figura 4), criamos um acompanhamento para um trecho do segundo movimento do *Concerto nº 1* para Violoncelo de C. Saint-Saëns. Nesse excerto, o solista realiza uma sequência de 12 arpejos de tríade maior em posição de *capotasto*, transpostos um semitom abaixo a cada repetição, iniciando com o polegar no harmônico central da corda Lá e terminando no Sib, junto à pestana. Soma-se, ainda, o caráter de *cadenza* do excerto, começando em um andamento lento, seguido de *accelerando* e *ritardando*, o que torna a tarefa ainda mais complexa. As fundamentais de cada arpejo foram escolhidas para formarem a linha de acompanhamento, pois geram a necessidade do violoncelista buscar o uníssono com o som executado pelo computador exatamente no momento em que os problemas de afinação ocorrem, ou seja, nas mudanças de posição. Essa prática baseada na coincidência de alturas e de realização rítmica aumenta a percepção e confiança do instrumentista quanto à eficácia de suas sessões de estudo.

Concerto Nº 1 para violoncelo

Camille Saint-Saens

2º movimento, compasso 297

3 φ 2 3 - 3 φ 2

Figura 4: Acompanhamento criado no SmartMusic® para trecho cadencial do segundo movimento do *Concerto Nº 1 para Violoncelo e Orquestra* de C. Saint-Saëns.

Como mencionado acima, estes acompanhamentos foram elaborados para serem utilizados no SmartMusic® com foco no controle da afinação. A criação de acompanhamentos com notas-chave melódicas ou de progressões da harmonia ajudam a balizar a afinação. Propositamente, utilizamos apenas notas de referência (e não acordes completos) nestes acompanhamentos. Desta forma, o violoncelista simula a prática de duo de violoncelos e fica mais livre para ajustar a afinação de acordo com o sistema de afinação desejado: justo, pitagórico ou de igual temperamento.

Uma quantidade significativa de resultados de pesquisas acadêmicas tem sido publicada sobre o uso do SmartMusic®, visto aqui sob a ótica de constituir uma plataforma com um importante conjunto de ferramentas para a pedagogia da performance do violoncelo. Como a maior parte de seu conteúdo tem como foco alunos iniciantes e intermediários, a maioria dessas investigações se concentra na eficácia desta tecnologia aplicada àquele nível de expertise. A experiência do primeiro autor com estudantes em nível universitário nos encorajou a explorar mais profundamente este tema, com maior rigor metodológico para avaliar a eficiência deste recurso no contexto do ensino superior do violoncelo, que pode facilmente ser estendido para outros instrumentos de afinação não-temperada.

Referências de Texto

1. ASTA. Institutional Membership Directory. (2003) **American String Teacher**, v.53 n.3, p.94-95.
2. BUCK, M. W. (2008) **The efficacy of SmartMusic® assessment as a teaching and learning tool**. Tese (Doctor of Philosophy) - The University of Southern Mississippi, School of Music, Hattiesburg.
3. CONRAD, M. C. (2008) **How can the implementation of smartmusic technology in the middle school orchestra classroom impact the motivation and skill development of the string learner?**. Dissertação (Masters of Education)-School of Education, Hamline University, Saint Paul.
4. GLENN, S. G. (2000) **The effects of a situated approach to musical performance education on student achievement**: Practicing with an artificially intelligent computer accompanist. 130f. Tese (Doctor of Philosophy)-University of Georgia, Athens.
5. KUZMICH, J. (1995) Vivace Personal Accompanist: Smart Computer Accompanist Changes Tempo With A "Live" Musician. **Jazz Educators Journal**, [s.l.], vol.27, n.3, p.49-52, mar. 1995.

6. LONG, M. K. (2011) **The effectiveness of the SmartMusic® assessment tool for evaluating trombone student performance**. 52f. Tese (Doctor of Musical Arts)- School of Music, University of North Carolina at Greensboro, Greensboro.
7. MAKEMUSIC. (2021) **Products**, [s.d.]. Disponível em: <<https://www.makemusic.com/products/>>. Acesso em: 21 de mar. de 2021.
8. MOSKOVITZ, M. (2001) Popper, David. **Grove Music Online**. Oxford University Press. Disponível em : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022113>. Acesso em: 14 de jun. de 2021.
9. NICHOLS, B. D. (2014) **The effect of SmartMusic on student practice**. 2014. Tese (Doctor of Education in Teacher Leadership)-Bagwell College of Education, Kennesaw State University, Kennesaw.
10. OUREN, R. W. (1997) **The influence of the VIVACE accompaniment technology on selected middle school instrumental students**. Tese (Doctor of Philosophy)-University of Minnesota, Minneapolis.
11. REPP, R. S. (1999) **The internet, auto-accompaniment software, and spectral analysis in undergraduate voice lessons**. Tese (Doctor of Philosophy in Music Education)-Graduate College, University of Illinois at Urbana-Champaign, Champaign.
12. RUDOLPH, T. (2006) The wide world of SmartMusic. **Music Education Technology**, v.4, n.1, p.10-17.
13. SHIH, Y-J. (2018) **Evaluation of Music Performance: Computerized Assessment Versus Human Judges**. Tese (Doctor of Philosophy in Music)-University of Hawai'i at Mānoa, Honolulu.
14. SERAFIM, L. L. (2014) **Modelos pedagógicos no ensino de instrumentos musicais em modalidade a distância: projetando o ensino de instrumentos de sopro**. 177f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical)-Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
15. SMARTMUSIC (2021a) **Features**. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.smartmusic.com/features/>>. Acesso em: 21 de mar. de 2021.
16. SMARTMUSIC (2021b) **Explore. Discover. Perform**. [s.d.]. Disponível em: <<https://search.smartmusic.com/>>. Acesso em: 20 de mar. de 2021.
17. SMARTMUSIC (2021c) **New prices, new perks**. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.smartmusic.com/prices-perks-2021/>>. Acesso em: 20 de mar. de 2021.
18. SNAPP, D. R. (1997) **The uses and effectiveness of the Vivace Intelligent Accompanist system in K-12 instrumental music programs**. Tese (Doctor of Arts)-College of Performing and Visual Arts – School of Music, University of Northern Colorado, Greeley.

19. TSENG, S-M. A. (1996) **Solo accompaniments in instrumental music education: The impact of the computer-controlled vivace on flute student practice**. Tese (Doctor of Philosophy in Education)-College of Education, University of Illinois at Urbana-Champaign, Champaign.

Notas sobre os autores

Pedro Ludwig graduou-se Bacharel em Música pela Universidade Federal de Santa Maria em 2004, e no ano seguinte transferiu-se para os Estados Unidos para dar seguimento à sua formação. Recebeu o título de mestre pela University of South Carolina, onde atuou no USC Graduate String Quartet, e prosseguiu com estudos de aperfeiçoamento na Carnegie Mellon University, com bolsas de estudos das próprias universidades. Atuou como músico convidado em orquestras no Brasil e nos Estados Unidos, destacando a Orquestra Filarmônica da Carolina do Sul, Sinfônica de Augusta, Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) e Sinfônica Brasileira (OSB). Lecionou nos Festivais de Música de Cascavel e Londrina. Desde 2013 é professor do Departamento de Música da Universidade Estadual de Maringá. Seus principais professores foram Ângela Ferrari, Robert Jesselson e David Premo. Atualmente, cursa o doutorado em Performance Musical na UFMG sob a orientação do Prof. Dr. Fausto Borém.

Fausto Borém é Professor Titular da UFMG, onde criou a Pós-Graduação *strictu sensu* em Música e a revista acadêmica *Per Musi* (Qualis A1 na CAPES e indexada no SciELO enquanto foi o Editor-Chefe). 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 *mAAVm* (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 (cinesiologia, 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, as *Suites para Orquestra* de J. S. Bach e a *Sinfonia a Grand Orchestra* de S. Neukomm. Revelou dados musicológicos e analíticos do compositor-contrabaixista Lino José Nunes (1789-1847) e sua obra, incluindo a restauração das *Lições do Método para Contrabaixo* (1838, o segundo na história do instrumento) e suas modinhas imperiais. Foi o contrabaixista do 4º CD da Orquestra Barroca do Amazonas (2016). Publicou artigos seminais 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 nos Estados Unidos como solista no contrabaixo, compositor, pedagogo e analista musical.

A canção *Para sempre* de Edmundo Villani-Côrtes: transposição semiótica de elementos musicais para apreciação de uma plateia de surdos e ouvintes

***The song “Para sempre” by Edmundo Villani-Côrtes:
semiotic transposition of musical elements for the appreciation of an
audience of deaf and hearing people***

Andréa Peliccioni Sobreiro

Universidade do Estado de Minas Gerais
peliccioniandrea@gmail.com

Luciana Monteiro de Castro

Universidade Federal de Minas Gerais
lumontecastro@hotmail.com

Resumo: Este capítulo apresenta uma análise da canção *Para sempre* (1998) de Edmundo Villani-Côrtes (1930), fundamentada na teoria tripartite (níveis imanente, poético e estético) proposta por MOLINO (1989), e desenvolvida por NATTIEZ (2002). A análise, com ênfase na perspectiva poética, visa identificar elementos da canção a serem interpretados por um cantor-sinalizante a fim de que se possam traduzir elementos extra sonoros, construindo, a partir deles, uma narrativa, num processo que ultrapasse a tradução dos elementos de nível imanente/neutro do texto musical, buscando também a tradução de elementos nas dimensões perceptíveis pelos surdos.

Palavras-chave: Canção *Para sempre* de Edmundo Villani-Côrtes; Análise tripartite da canção; Transposição musical para Surdos; Narratividade na performance.

Abstract: This chapter presents an analysis of the song “*Para sempre*” (1998) by Edmundo Villani-Côrtes (1930), based on the tripartite theory (immanent, poetic, esthetic) proposed by MOLINO (1989), later developed by NATTIEZ (2002). This analysis, with emphasis in poetic perspective, aims to identify elements of the song to be interpreted by the singer-sign interpreter in order to translate such elements, building from them a narrative, in a process that goes beyond the translation of elements of immanent/neutral level of the musical text, also seeking the translation of elements of dimensions perceptible by the deaf.

Keywords: Song *Para sempre* by Edmundo Villani-Côrtes; Tripartite analysis of song; Musical transposition for the deaf; Narrativity in performance.

1 – Introdução

As pesquisas sobre “traduções de canções” para a Língua Brasileira de Sinais – Libras, em sua maioria, são elaboradas por pesquisadores ouvintes, o que torna o tema conflituoso, sobretudo considerando-se o contexto da chamada Cultura Surda. Primeiramente, tal complexidade

advém do fato de se tratar, em princípio, da tradução exclusiva da letra da canção e, em seguida, porque quando nos referimos à Cultura Surda, tal processo envolve sujeitos que compreendem e interagem com o mundo principalmente por meio de experiências visuais (STROBEL, 2008), ou seja, indivíduos surdos¹ que fazem uso prioritariamente da língua de sinais como veículo de comunicação de toda e qualquer informação. Deste modo, essa tradução se torna mais complexa por estar relacionada a aspectos e vivências de um grupo de pessoas com cultura muito específica e bastante diversa da cultura dos ouvintes, apesar da convivência frequente entre tais grupos.

Neste contexto, quando nos deparamos com canções traduzidas² para a Libras, notamos demasiada preocupação com as questões gramaticais da língua de sinais. Isso ocorre porque essas traduções acontecem entre modalidades de línguas diferentes, ou seja, de uma língua oral-auditiva (Português) para uma língua gesto-visual (Libras). Sobre esse processo tradutório realizado entre línguas de modalidades diferentes, KLAMT (2014) afirma que os elementos da língua oral que não possuem correspondentes em línguas de sinais precisam ser adaptados, a fim de provocar menor esforço cognitivo por parte dos usuários da língua para a qual é feita a tradução. No entanto, quando nos referimos a uma tradução em música, mais especificamente à tradução de uma canção³, julgamos relevante considerar não exclusivamente a tradução da parte textual, mas também a tradução de elementos musicais, a fim de que o sujeito surdo não se atenha apenas à semântica do texto ou letra, como sua composição de palavras e significados, mas à compreensão de elementos que poderiam também remeter o surdo à ideia de “música”.

A proposta de tradução de uma canção - que é “música” -, com o objetivo de oferecê-la à compreensão e à fruição de um indivíduo surdo, pode parecer, a princípio, paradoxal ou mesmo impossível. Lembremo-nos, contudo, de que a música pode ser percebida segundo dimensões⁴

¹ No Art. 2º do Decreto 5626/2005, considera-se pessoa surda aquela que, por ter perda auditiva, compreende e interage com o mundo por meio de experiências visuais, manifestando sua cultura principalmente pelo uso da Língua Brasileira de Sinais - Libras.

² Nos referimos à tradução realizada pelo tradutor intérprete de Libras/Língua Portuguesa – TILSP.

³ Obra artística de caráter intersemiótico, que agrega um texto a elementos musicais gerando uma nova mídia.

⁴ Conforme propõe NATTIEZ (2002, p.15), há três principais dimensões sob as quais se pode perceber, descrever e compreender um fato artístico: 1) a poética, definida como a resultante do “processo criador” que vem acompanhada de “significações” pertencentes “ao universo do emissor”; 2) a estética, relacionada ao “processo ativo de percepção” construído pelos “receptores” no momento em que observam um objeto musical; 3) a imanente ou neutra, que se refere à obra como “um vestígio acessível à observação”, ou seja, como “objeto”.

diversas, para além do próprio som, dimensões essas apontadas pelas propostas de Molino (1989) e Nattiez (2002). E assim como outros eventos ou fatos artísticos, a música pode ser descrita e analisada segundo dimensões ou perspectivas diferentes que, por sua vez, podem auxiliar em sua compreensão e na realização de uma proposta tradutória, ameaçada pela questão da impossibilidade.

Seguindo este raciocínio, a tradução/interpretação de uma canção para a Libras poderia, segundo perspectivas da análise tripartite⁵, buscar traduzir elementos associados às três dimensões, ou mesmo dar ênfase a alguma delas, visando oferecer ao receptor da tradução o maior número de pistas necessárias à sua compreensão. Deste modo, se o tradutor/intérprete, representado nesta pesquisa pelo cantor-sinalizante⁶, tiver acesso às informações relacionadas ao contexto histórico e criativo da obra, que configuram uma das dimensões da própria obra - a dimensão poiética -, tais informações poderão auxiliá-lo na construção de sua tradução. Mas como conjugar uma informação histórica, contextual e poiética (relacionada à criação da obra) em uma tradução/interpretação? A narratividade, que é construída pelo artista e tem uma função poética, poderia auxiliar o intérprete nesta tarefa tradutória, como avalia RINK (2018), facilitando e criando ferramentas para uma transposição semiótica, uma tradução para além dos signos textuais e linguísticos.

Até esse ponto do capítulo, poderíamos considerar que a ideia de traduzir partes de uma canção e associá-la a uma narrativa relacionada à criação dessa mesma canção traria mais e melhores elementos em auxílio à compreensão da obra por um público surdo. Manter-se-ia, contudo, uma questão conceitual: este novo produto de performance seria efetivamente uma canção? Haveria nele a clara presença, para os surdos, de música ou daquilo que consideram como tal? Frente a tais questionamentos, novas perspectivas teóricas atuais, mas também de base semiótica, nos auxiliam no desenvolvimento desta proposta de performance. A associação de uma narrativa (cênica, musical, visual, oral etc.) à performance de uma obra musical - que em princípio já ocorre carregada de significações em suas leituras e releituras em processos tradutórios -,

⁵ A teoria tripartite, conhecida também como a teoria da tripartição, é uma importante proposta metodológica estruturada no ramo da semiologia musical por MOLINO (1989), posteriormente desenvolvida por NATTIEZ (2002).

⁶ O termo cantor-sinalizante é definido neste capítulo como o performer que canta e sinaliza simultaneamente.

poderia aproximar-se fortemente dos conceitos de transposição e adaptação, na perspectiva de Linda Hutcheon (2013 e 2017), conduzindo à ideia de um produto novo que carrega em si as “mídias” originais. Estes termos, já empregados e estudados em décadas anteriores, têm sido observados pelas teorias da Intermidialidade que os revisita e integra ao contexto contemporâneo, privilegiando aspectos atuais como a evolução técnica da mídia e sua interferência no fazer artístico.

É nesse sentido que se desenvolve este capítulo, apontando para tentativas de exemplificar um processo tradutório de determinada canção de câmara visando a compreensão por surdos⁷, a partir do emprego da Libras, fundamentado na ideia de configuração tridimensional da obra artística, nas propostas de narratividade sugeridas em RINK (2018) e ASSIS (2018), e ainda, apoiadas nos conceitos de adaptação e transposição, que se aproximam do processo proposto, com suas proposições e, sobretudo, suas impossibilidades.

Pretende-se com a performance proposta oferecer também ao público ouvinte, não excluído das performances para surdos por serem presenças próximas desse grupo, a possibilidade tradutória de elementos musicais a partir de uma experiência visual, contribuindo para uma performance musical cantada diferenciada e nova, amplamente acessível e interdisciplinar.

2 – *Para sempre*: o contexto criativo da canção de Villani-Côrtes

Para ilustrar esta proposta tradutória, que leva em consideração aspectos da dimensão poética da obra a traduzir, apresentaremos uma análise da canção *Para sempre* (1998) de Edmundo Villani-Côrtes (1930), avaliando de modo especial a referida perspectiva poética, segundo as proposições analíticas da teoria tripartite de MOLINO (1989), posteriormente desenvolvida por NATTIEZ (2002). Com esta análise, pretende-se reconhecer e fornecer elementos interpretativos ao cantor-sinalizante para a construção de uma narrativa capaz de auxiliar na tradução de elementos próprios à obra, relacionados à sua origem criativa, à sua gênese, aos

⁷ Neste capítulo estamos nos referindo aos sujeitos surdos, usuários da Libras, que apresentam surdez de grau moderado (41-55 dBNA), ou seja, que possuem resíduos auditivos. (LLOYD E KAPLAN, 1978).

elementos que coexistem com os elementos do nível imanente/neutro, presentes de modo mais evidente no texto musical da obra, mas não tão compreensíveis a indivíduos surdos.

Como foi dito anteriormente, esta pesquisa irá empregar uma metodologia que envolve a tradução de um texto musical para a Libras, e isso ocorrerá por meio da sinalização de uma narrativa proposta, visando construir uma transposição semiótica da canção para uma plateia de surdos e ouvintes⁸. Entretanto, neste capítulo, abordaremos exclusivamente a proposta tradutória propriamente dita, sem avançar em direção às avaliações de sua recepção por um grupo focal, aspecto a ser tratado em outra fase da pesquisa.

Em princípio, para a realização desta análise da obra musical, seguiremos as seguintes etapas: 1) entrevista com o compositor e transcrição de informações obtidas acerca das situações históricas e contingenciais que envolveram a criação da obra, sendo, segundo acreditamos, importantes para a compreensão, no caso de uma tradução; 2) criação de uma narrativa, com base nos relatos do autor, com sua criação e incorporação dramática à interpretação da canção; 3) elaboração da tradução para Libras da narrativa e da canção, em seus elementos textuais (letra) e musicais (segundo análise imanente). 4) criação final da adaptação ou transposição, com preparação de roteiro para performance da canção e seu desenvolvimento, englobando demarcações e ensaios de movimentação cênica, escolhas de iluminação, cenário e figurino; realização da narrativa “prévia” em movimento e em “texto em português e em Libras”, seguida da performance sonora (cantada) e em Libras (sinalizada).

2.1 – Por que escolhemos a canção *Para sempre*

Dentre as justificativas da escolha de *Para sempre* para este estudo listamos quatro pontos positivos: 1) familiaridade com a obra e com o próprio compositor; 2) acesso à partitura em manuscrito original; 3) letra da canção traduzível para a Libras; 4) compositor vivo e lúcido, podendo nos fornecer elementos importante sobre o processo de criação, tradução e interpretação da obra.

⁸ O termo ouvinte aqui empregado, refere-se ao sujeito que escuta.

A canção, escrita em 1998, teve origem na linha melódica do *Prelúdio das Cinco Miniaturas Brasileiras*⁹, composta por Edmundo Villani-Côrtes em 1978. Esta obra foi uma das que mais recebeu versões após a data de sua composição, sendo uma delas para canto e piano, intitulada *Para sempre*, de que tratamos. De acordo com BARROS (2017), essa canção também foi transcrita para outras formações, dentre elas versões para voz e violoncelo e voz e orquestra de sopros. Segundo relatos do compositor, a primeira foi dedicada ao casal de amigos Rose de Souza, soprano e Raíff Dantas Barreto, violoncelista (VILLANI-CÔRTEES, 2021b). Como se pode observar, a obra é, já em sua origem, aberta às transposições e adaptações contextuais, ainda que no mesmo meio – o musical.

A seguir veremos algumas impressões obtidas a partir do manuscrito original. Lembramos que essas observações serão importantes para nos aproximar de uma interpretação desejada pelo compositor. No entanto, sabemos que o material impresso não é suficiente para traduzir o universo do criador. Por isso, após apresentar cada impressão, faremos uma breve reflexão a fim de nos aproximar do contexto de criação da obra. Estas impressões poderão contribuir com a construção da narratividade e criação da performance musical cantada para uma plateia de surdos e ouvintes, como veremos mais adiante.

A primeira observação se refere à relação texto e melodia presente na canção. Um exemplo disso pode ser observado quando o compositor enfatiza o texto empregando notas longas e com ligaduras, como no uso da interjeição “Ah!” utilizada no início da linha do canto (Figura 1). Ao utilizar uma semibreve ligada a uma mínima, o compositor deixa indícios de que o uso dessa interjeição, não foi por acaso. Neste caso, podemos inferir que algo foi avivado na memória do compositor durante o processo criativo, o que nos remete a um suspiro quase que em êxtase.

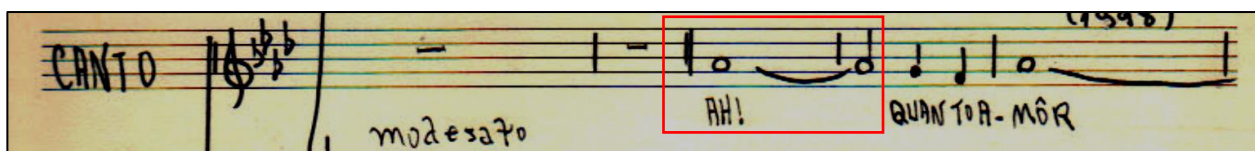


Figura 1 - Relação texto-melodia com utilização da interjeição “Ah!” e ritmo de semibreve no início da parte do canto de *Para sempre* (1998), de E. Villani-Côrtes.

⁹ “Cinco Miniaturas Brasileiras” é uma obra formada por cinco movimentos: I - Prelúdio; II - Toada; III - Chorinho; IV - Cantiga de Ninar; e V - Baião, escrita originalmente para flauta doce e piano, na tonalidade de Lá menor.

Além disso, observamos uma diferença entre o acompanhamento do *Prelúdio* e o da canção *Para sempre* que tem em comum a melodia solista. Na partitura do *Prelúdio*, verificamos um acompanhamento arpejado, na parte do piano (Figura 2), enquanto na versão para canto e piano (Figura 3), o compositor escreve um acompanhamento com blocos de notas, fazendo uma base harmônica para a linha do canto. Se pensarmos que a utilização dos arpejos no *Prelúdio* sugere um ritmo metronomicamente mais exato entre os instrumentistas, veremos que a versão para canto e piano permite que o cantor altere o andamento de determinado trecho, dando mais ênfase ao texto durante sua performance musical cantada.

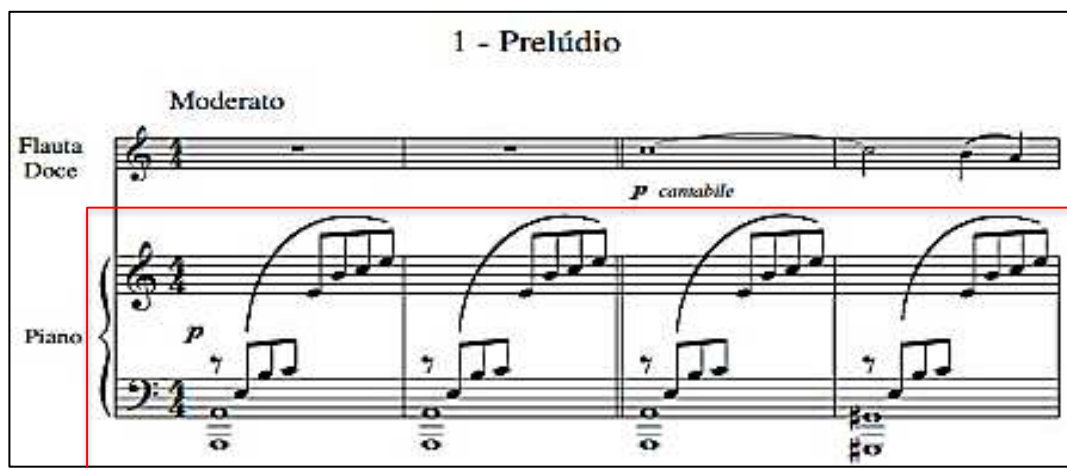


Figura 2 - Acompanhamento arpejado da parte do piano das *Cinco Miniaturas Brasileiras*, de E. Villani-Côrtes.¹⁰

¹⁰ Fonte: <https://musicabrasilis.org.br/partituras/edmundo-villani-cortes-cinco-miniaturas-brasileiras-0>. Acesso em: 22 fev. 2021.

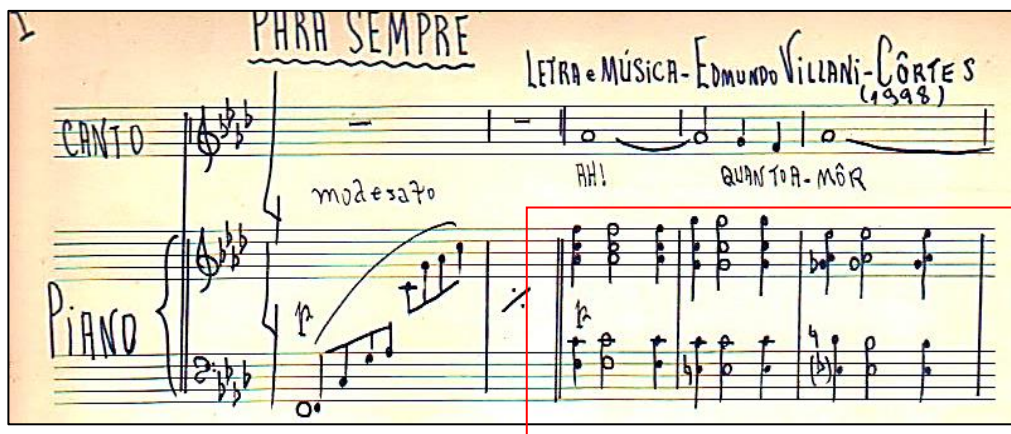


Figura 3 - Acompanhamento com blocos de notas da parte do piano do manuscrito da canção *Para sempre*, de E. Villani-Côrtes.¹¹

Outro ponto relevante nesta obra é a rarefeita indicação de dinâmica impressa na partitura. A única indicação de andamento que aparece na obra está localizada no primeiro compasso da canção (Figura 4). Após estudar outras canções de Villani-Côrtes, notamos que essa é uma característica da escrita do compositor. Ao questioná-lo sobre a ausência de dinâmicas nesta obra, VILLANI-CÔRTE (2021a) afirma ser uma liberdade interpretativa concedida ao intérprete de sua obra. Acreditamos que isso possa contribuir para uma performance musical cantada menos rígida metronomicamente, permitindo que o intérprete se coloque na música da sua maneira, buscando recriar a obra na sua performance musical.



Figura 4 - Única indicação de andamento presente na canção *Para sempre*, de E. Villani-Côrtes.

2.2 - A origem da letra da canção *Para sempre*

¹¹ Excerto extraído da partitura em manuscrito.

Em conversa com o compositor, via e-mail¹², tivemos acesso a uma informação importante sobre a canção *Para sempre*. Ao nos relatar fatos sobre sua inspiração para compor a obra, Villani-Côrtes revelou o significado do nome da canção. Segundo VILLANI-CÔRTEES (2021b), sempre teve em sua vida “uma tendência para a procura das coisas relacionadas com o bom, o belo, o duradouro, o bem querer, o carinho e a compreensão”. Para ele, “tudo aquilo que, por ser digno e verdadeiro, é merecedor da eternidade: é PARA SEMPRE [...]”¹³. Nesses dizeres, reconhece-se alguém que admira o que é duradouro, que visa a eternidade, e isso pode ser percebido igualmente na letra da canção, do próprio compositor. Villani-Côrtes afirma pensar “em uma postura ideal a ser adotada para todos os intérpretes e pessoas que venham tomar conhecimento desta canção¹⁴”. Vejamos o poema completo a seguir:

Para sempre

*Ah! Quanto amor trago dentro do meu coração
E passou a ser maior
A razão de toda minha vida
Nem mesmo a tristeza,
A dor, o sofrimento,
Irão mudar meu pensamento.
Prometo só te amar
Sempre contigo estar
Até que a morte nos separe.
E a Deus entreguemos nossos corações!
Vem, sou teu destino
E o meu também de ti será.
Pra todo sempre
Eu vou te amar.
Pra sempre...*

Segundo VILLANI-CÔRTEES (2021b), quando escreveu a letra da canção, se referia “ao momento” de um casamento “em que os noivos declaravam publicamente o seu mútuo afeto.” Nas palavras do compositor, seria “como se fosse um noivo falando para sua noiva, que eles se

¹² E-mail enviado em: dia 11 de janeiro de 2021, com resposta em 12 de janeiro do mesmo ano.

¹³ Idem.

¹⁴ Idem.

amassem para sempre”, o que pode ser percebido no título e no interior da letra. (VILLANI-CÔRTEZ, 2017 *apud* BARROS, 2017, p.60).

Percebe-se, portanto, um texto carregado de emoção e sentimento amoroso. Um exemplo de exacerbação desse sentimento é o uso da interjeição “Ah!” no primeiro verso. Na frase seguinte, nota-se que esse “Ah!” remete a um suspiro apaixonado. E não se trata de um amor passageiro, mas de um amor para toda vida, como diz a letra da canção: “até que a morte nos separe”.

Conhecer o universo do criador e compreender a história da canção *Para sempre* oferece ao tradutor/intérprete certas informações que a partitura, como objeto, não apresenta. A observação a partir da dimensão imanente nos permite encontrar “vestígios” do que o compositor pretendia com a obra (NATTIEZ, 2002, p.15). No entanto, uma aproximação maior do universo de criação da canção fornece novas possibilidades criativas aos intérpretes, além de abrir um leque de opções à escolha interpretativa e livre para sua performance musical.

3 – A tradução da canção *Para sempre* para a Libras

A tradução da canção *Para sempre* teve início antes da elaboração deste capítulo e de conhecermos o contexto de criação da obra apresentado anteriormente neste texto. Mesmo desconhecendo a origem da obra, naquele momento, foi possível criar um subtexto a partir da letra da canção, e com isso, elaborar a tradução para a Libras. Além disso, atentamos, principalmente, aos elementos musicais – duração e intensidade – que poderiam ser incluídos nessa tradução e interpretação a fim de que o público surdo pudesse desfrutar da obra musical enquanto música. Desta forma percebeu-se que a tradução desses elementos proporcionou uma apreciação diferenciada a esse público de surdos. No entanto, verificou-se que essa tradução e interpretação na performance musical cantada, pode beneficiar também o público de ouvintes, pois a este é ofertado uma nova forma de ver/ouvir a música.

Após conhecer o contexto criativo da obra, e confirmar a nossa hipótese, de que o texto poderia ter sido inspirado em um momento do casamento, realizamos alguns ajustes na tradução

prevista anteriormente. Conhecer o contexto criativo da obra permite ao tradutor inserir na tradução e interpretação, elementos que aproximem o público do contexto do emissor, possibilitando ainda que “o texto de chegada possa ser não somente um poema na língua/cultura de acolhimento, mas um poema homogêneo ao poema original no que constitui a sua identidade poética” (LARANJEIRA, 2012, p.35).

3.1 – As etapas do processo tradutório

Mostraremos de forma breve as etapas cumpridas durante o processo tradutório da canção *Para sempre*, apresentada nesta pesquisa:

- 1) separamos a letra da canção da parte musical;
- 2) realizamos uma tradução narrativa (de sentido), buscando adaptar o texto da língua oral para a língua de sinais, mantendo a mensagem do texto original (Figura 5 - tabela);
- 3) realizamos as escolhas tradutórias a fim de tornar a tradução visual, ou seja, os elementos textuais/musicais (duração e intensidade) foram traduzidos para signos visuais;
- 4) incluímos os elementos musicais na tradução textual, criando assim, uma tradução da música por meio da sinalização em Libras.

Para sempre (texto original)	Para sempre (narrativa para a Libras)
Ah! Quanto amor trago dentro do meu coração E passou a ser maior A razão de toda minha vida	Um amor imenso trago dentro do meu coração, e por causa desse amor, minha vida passou a ser melhor (mais feliz)
Nem mesmo a tristeza, A dor, o sofrimento, Irão mudar meu pensamento	Meu pensamento continuará o mesmo, independente se houver tristeza, dor e sofrimento
Prometo só te amar Sempre contigo estar Até que a morte nos separe E a Deus entreguemos nossos corações!	Prometo amar só você E que nos tornemos um só coração que após a nossa morte, entregaremos a Deus
Vem, sou teu destino E o meu também de ti será	Vem, eu sou o seu destino, assim como você será o meu

Pra todo sempre Eu vou te amar	Eu amarei você infinitamente
Pra sempre...	Te amarei para sempre

Figura 5 - Tabela contendo texto original da canção *Para sempre* e construção de uma narrativa para Libras.

3.2 – O processo tradutório da canção *Para sempre* para a Libras

Durante a elaboração da tradução da canção *Para sempre*, utilizamos como ponto de partida o poema da obra. No entanto, como o público-alvo desta tradução é uma plateia de surdos e ouvintes, não podemos nos ater apenas ao texto. Então, se pensarmos que a língua alvo do público surdo é a língua de sinais, faz-se necessário transpor tanto os elementos textuais quanto alguns elementos musicais para essa língua. Acredita-se que assim a canção poderá ser compreendida pelos sujeitos surdos como uma tradução musical e intersemiótica, e não apenas como um poema recitado. Consideramos que se toda tradução de música para a língua de sinais privilegiar também alguns elementos musicais, o surdo poderá desfrutar, mesmo que da sua maneira, de uma performance musical cantada.

Tendo em vista que a tradução sugerida nesta pesquisa contemplará uma plateia de surdos e de ouvintes, apresentaremos brevemente alguns cuidados que tivemos durante a realização da tradução da canção. Algumas escolhas tradutórias foram embasadas no contexto narrativo da obra, possibilitando que o público de surdos e ouvintes se aproximem não apenas da obra como objeto, mas também do contexto do emissor.

3.3 – A tradução de elementos musicais da canção *Para sempre* para a Libras

O contato com a Libras durante os últimos anos¹⁵ revelou-nos o quanto essa língua é carregada de elementos musicais em sua estrutura. Nesta seção, mostraremos alguns dos elementos que julgamos importante traduzir em uma música. Dentre eles, chamamos a atenção para os

¹⁵ A primeira autora deste capítulo possui formação técnica em Tradução e Interpretação de Libras/Português (2018-2019). Além disso, desenvolve pesquisas sobre a temática música e surdez desde 2014, ano em que iniciou sua pesquisa de mestrado em música na UFMG.

elementos duração e intensidade. Vejamos como esses elementos podem ser compreendidos pelos surdos a partir da sinalização de uma canção.

Com relação à duração, podemos dizer que esta está diretamente ligada à estrutura de qualquer língua de sinais, ou seja, podem ser observadas a partir dos movimentos e ritmos que originam determinados sinais ou gestos, como também no andamento/velocidade da sinalização. Para exemplificar, pensemos em uma música escrita para ser executada em um andamento lento, respectivamente se formos sinalizar essa obra a sinalização também será lenta. Caso a obra tenha sido composta em um andamento mais rápido, na sinalização acontecerá no mesmo andamento sugerido. Vale salientar que esse andamento não se refere apenas ao indicado metronomicamente para a obra, mas ao tempo que será necessário para realizar determinados sinais, como é o caso do sinal da expressão *para sempre* (Figura 6). Durante a sinalização dessa expressão, escolheu-se manter a expressão facial – de contentamento – até o final da canção. As pausas impressas na linha do canto foram representadas pelos braços em posição de repouso.

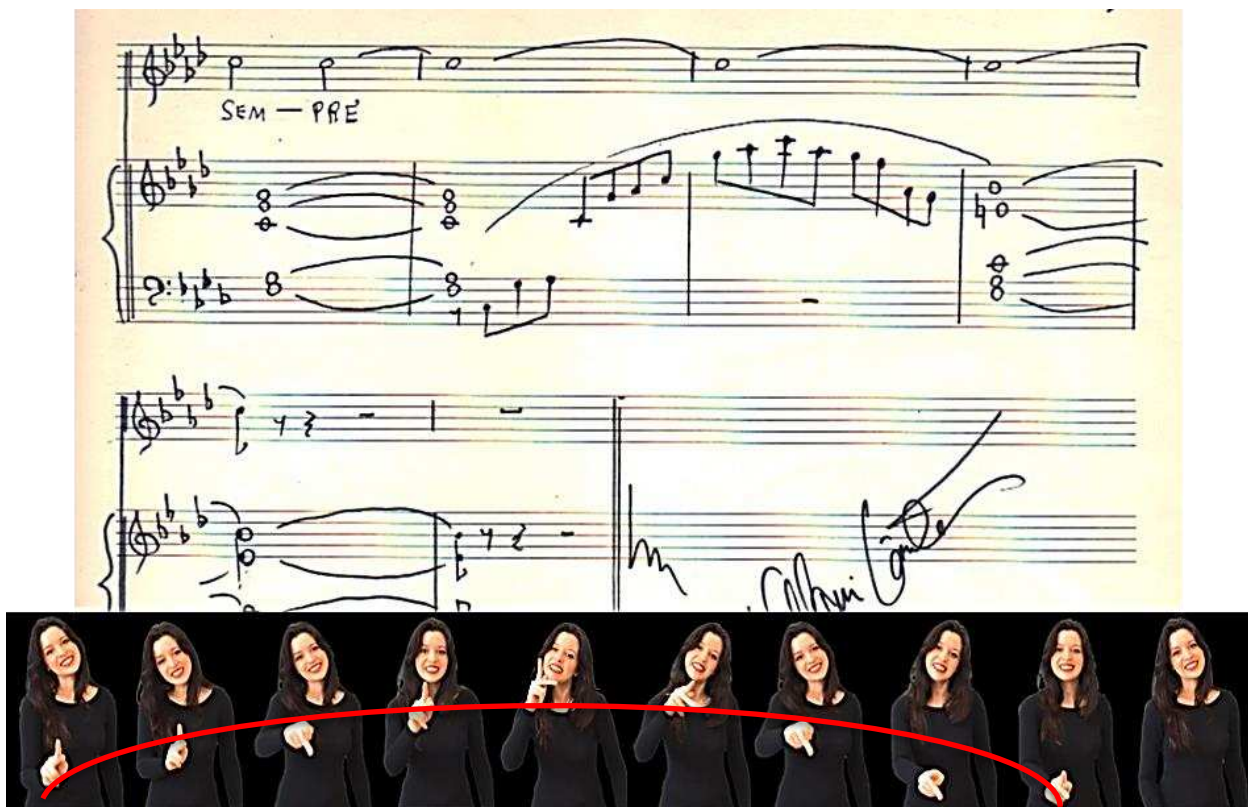
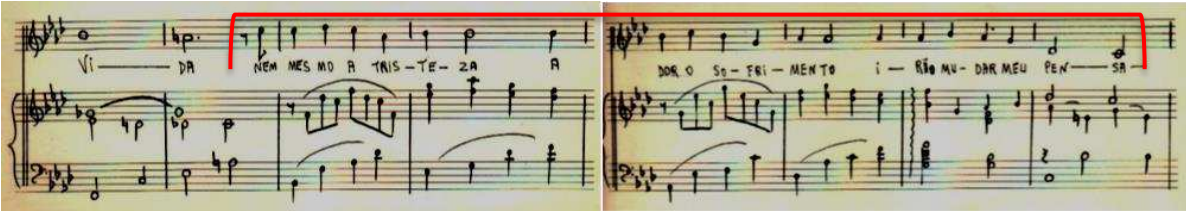


Figura 6 - Sinalização da expressão: para sempre presente no último verso da canção *Para sempre*, de E. Villani-Côrtes.¹⁶ O arco em **vermelho** demonstra o movimento da mão durante a sinalização.

A intensidade pode ser observada a partir das expressões faciais e corporais utilizadas pelo intérprete durante a sinalização. Ela está diretamente relacionada com a parte textual e musical de uma canção, podendo ser exemplificada da seguinte forma: quando nos referimos a um texto dramático e sonoro, utiliza-se movimentos corporais intensos e amplos, caso contrário, emprega-se movimentos e expressões mais suaves e sutis. A expressão facial também é utilizada para demonstrar alterações de intensidade em determinados trechos do texto. O recorte apresentado a seguir ilustra o emprego da intensidade durante a sinalização da canção. Vejamos alguns exemplos (Figura 7):

¹⁶ A Figura 6 ilustra a tradução em Libras do último verso da canção *Para sempre*, este é um exemplo do momento que antecede a performance musical cantada, ou seja, estágio em que a tradutora/intérprete apenas ouve o acompanhamento da canção e sinaliza a letra. Nestas imagens observamos a interpretação do texto sinalizado. As expressões faciais da intérprete referem-se ao contexto de sinalização. Na última imagem, localizada à direita, é possível perceber que a intérprete se encontra com os braços em repouso, isso significa que o texto a ser sinalizado finalizou.

Excerto da canção *Para sempre* de E. Villani-Côrtes



Fragmento do texto selecionado: “Nem mesmo a tristeza, a dor, o sofrimento irão mudar meu pensamento...”

TRADUÇÃO EM LIBRAS




Figura 7 - Excerto da canção *Para sempre* de E. Villani-Côrtes, com marcação da parte textual (em **vermelho**) e tradução em Libras das expressões faciais e corporais que demonstram a utilização da intensidade durante a sinalização do texto.

Consideramos que a inexistência de uma tradução desses elementos musicais, que extrapolam as palavras ou texto de uma canção, pode comprometer a compreensão da canção como uma obra musical e intersemiótica, e assim, prejudicar a percepção do público surdo que desfruta de uma obra artística, em uma performance musical cantada.

3.4 – Integrando a narrativa à performance musical cantada para surdos e ouvintes

Ao abordarmos a performance musical cantada para uma plateia de surdos e ouvintes, logo pensamos em algo intimamente sonoro, e nos questionamos se o sujeito surdo conseguirá apreciar uma performance como essa. Entendemos que esta é uma reação quase que instantânea, se pensarmos que os surdos vivem em um mundo absolutamente silencioso. Sobre isso, GESSER (2009, p. 47-48) pondera que “muitos ouvintes têm a crença de que estar em um

contexto de surdos é estar em um contexto silencioso”. Segundo a autora, este pensamento ocorre porque “a concepção de língua está, do ponto de vista dos ouvintes, culturalmente conjugada ao som [...]”. No entanto, nos esquecemos de que o som e o silêncio podem adquirir outras funções para a Cultura Surda, como nos elementos musicais abordados anteriormente.

Desta forma, a integração da narratividade à performance musical cantada envolve não apenas a música como som, mas reconfigura integralmente o próprio ato performático (RINK, 2018), revestindo-o de novos e perceptíveis significados. Ao propormos uma performance na qual o cantor-sinalizante realiza uma tradução a partir de informações provenientes da dimensão poética, propomos ao público de surdos e de ouvintes uma performance que os aproxima do contexto do criador.

Tais processos demandam do tradutor/intérprete a inclusão em suas traduções “textuais” de elementos musicais, associados especialmente ao movimento, para além da “gramática” da Libras, e de traduções dos elementos narrativos, proveniente da dimensão poética, igualmente traduzidos em movimentos e para Libras. Considerando-se que o sujeito surdo compreende o mundo a partir de experiências visuais, acreditamos que a integração da narratividade à performance cantada poderá proporcionar maior aproximação entre o cantor, a obra e o público, levando à configuração esperada de uma performance verdadeiramente “musical”.

4 – Conclusão

Conhecer a história da canção *Para sempre* oferece ao intérprete algo que não pôde ser transcrito e impresso na partitura. A análise da partitura a partir da dimensão imanente nos permitiu encontrar alguns vestígios do que o compositor pretendia com a obra. Por outro lado, a análise poética da canção abriu amplas possibilidades criativas ao tradutor/intérprete/cantor-sinalizante, além de fornecer e estimular a liberdade de escolhas tradutórias e interpretativas para uma performance musical cantada. O contato com o contexto criativo da canção *Para sempre* foi importante para a construção da tradução e interpretação desta obra. A narrativa criada com base nos relatos do autor nos permitiu construir uma tradução que passível de ser compreendida não só pelo público de ouvintes, mas pelo de surdos.

SOBREIRO, Andréa Peliccioni; MONTEIRO DE CASTRO, Luciana (2021). A canção *Para sempre* de Edmundo Villani-Côrtes: transposição semiótica de elementos musicais para apreciação de uma plateia de surdos e ouvintes. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.6**. Org. e ed. de Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro e Eduardo Campolina. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.76-94.

Consideramos que tais processos venham a transformar o palco em um espaço mais dialógico e intersemiótico, onde realizamos, transmitimos e nos comunicamos com um público por meio da música, configurada numa canção diferenciada, cujas interfaces com a cena e a narrativa geram um produto novo, uma adaptação capaz de promover maiores conexões entre o músico cantor, a obra musical e uma plateia diversificada.

Referências de texto

1. ASSIS, Paulo de. (2018) **Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance Trough Artistic Research**. Leuven: Leuven University Press. p.19-37.
2. BARROS, Francielle Amaral de. (2017) **Três canções de Edmundo Villani-Côrtes - Valsinha de roda, Para sempre e Papagaio azul: um olhar sobre a performance**. Uberlândia. 60f.
3. Decreto nº 5.626. (2005). Disponível em:
Fonte: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm.
Acesso em: 13 fev. 2021.
4. GESSER, Andrei. (2009) **LIBRAS? Que língua é essa? : crenças e preconceitos em torna da língua de sinais e da realidade surda**. São Paulo: Parábola Editorial.
5. HUTCHEON, Linda. (2013) **Uma teoria da adaptação**. Trad. de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC.
6. HUTCHEON, Linda and Michael. (2017) Adaptation and opera. In: **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**. Editado por Thomas Leicht. New York: Oxford University, p. 305-323.
7. KLAMT, Marilyn Mafra. (2014) **O ritmo na poesia em língua de sinais**. Dissertação, UFSC. Florianópolis.
8. LARANJEIRA, Mário. (2012) **Sentido e significância na tradução poética**. In: Estudos Avançados, v.26 (76). p.29-37. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47536>. Acesso em: 06 mar. 2021.
9. LLOYD, L.L.; KAPLAN, H. (1978) **Audiometric interpretation: a manual o basic audiometry**. University Park Press: Baltimore. p.16-7.
10. MOLINO, Jean. (1989) *Analyser - Analyse musicale*. Paris: junho.

SOBREIRO, Andréa Peliccioni; MONTEIRO DE CASTRO, Luciana (2021). A canção *Para sempre* de Edmundo Villani-Côrtes: transposição semiótica de elementos musicais para apreciação de uma plateia de surdos e ouvintes. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.6**. Org. e ed. de Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro e Eduardo Campolina. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.76-94.

11. NATTIEZ, Jean-Jacques. (2002) O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de “La cathédrale engloutie”, de Debussy. In: **Debates** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio, n.6, p.7-39.

12. RINK, John. (2018) The work of the performer. IN: ASSIS, Paulo de (org.). **Virtual Works - Actual Things: Essays in Music Ontology**. Leuven: Leuven University Press. p.89-114.

13. STROBEL, Karin Lilian. (2008) **As imagens do outro sobre a cultura surda**. Florianópolis: Editora da UFSC.

14. VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. (1998) **Para Sempre**. Canto e piano. Rio de Janeiro: 1998. Manuscrito autógrafo recebido do compositor em 27 de janeiro de 2019, via e-mail. São Paulo.

15. _____. (2021a) **Conversa com o Compositor**. 11 e 12 de janeiro de 2021, via e-mail. São Paulo. Entrevista concedida à Andréa Peliccioni Sobreiro via e-mail. Não publicada.

16. _____. (2021b) **Conversa com o Compositor**. 21 e 27 de fevereiro de 2021, via e-mail. São Paulo. Entrevista concedida à Andréa Peliccioni Sobreiro via e-mail. Não publicada.

Referência de vídeo

1. SOBREIRO, Andréa Peliccioni. 2021. **Para sempre - Edmundo Villani-Côrtes (Janela de Canto)**. Vídeo de 2 minutos e 19 segundos. Postado no Youtube por Andréa Peliccioni em 8 de set. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/rO2yQWMNF38>. Acesso em: 06 mar. 2021.

Notas sobre os autores

Andréa Peliccioni Sobreiro é natural de Borda da Mata, Minas Gerais, formou-se em canto no Conservatório Estadual de Música de Pouso Alegre e na Escola de Música da UEMG. É Mestre em Educação Musical e doutoranda em Performance Musical pela Escola de Música da UFMG. Foi vencedora do concurso Jovem Músico BDMG em 2008. Atuou como cantora dos corais Ars Nova (Coral da UFMG), Coral Lírico de Minas Gerais e Coro Madrigale. Como solista, interpretou principalmente obras do repertório de canções de câmara brasileira de compositores como Edmundo Villani-Côrtes, Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Osvaldo Lacerda, Cláudio Santoro, Lorenzo Fernandes, Waldemar Henrique entre outros. Ao longo de sua carreira vem se dedicando ao estudo e à performance de obras para canto e piano do compositor, mineiro, Edmundo Villani-Côrtes (1930). O contato com Villani-Côrtes, desde 2009, resultou em pesquisas sobre sua vida e seu repertório para canto e piano. No ano de 2019, iniciou sua pesquisa de doutorado sobre “A performance musical cantada utilizando a Língua Brasileira de Sinais e canções de Edmundo Villani-Côrtes”. Desde 2015, compõe a classe dos professores de canto da Escola de Música da UEMG.

SOBREIRO, Andréa Peliccioni; MONTEIRO DE CASTRO, Luciana (2021). A canção *Para sempre* de Edmundo Villani-Côrtes: transposição semiótica de elementos musicais para apreciação de uma plateia de surdos e ouvintes. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.6**. Org. e ed. de Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro e Eduardo Campolina. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.76-94.

Luciana Monteiro de Castro é formada em Canto pelo Conservatório Nacional de Lisboa e bacharelado/canto na UFMG. Possui Mestrado em Performance e Doutorado em Literatura Comparada pela UFMG, com enfoque na semiótica da canção. Solista em diversas obras sinfônicas e óperas, dedica-se a um repertório variado, que inclui ópera, música de câmara nacional e internacional. Lecionou na UEMG de 1996 a 2001. Leciona na UFMG desde 2002, atuando na graduação e na pós-graduação. Integra o grupo de pesquisa “Resgate da canção brasileira” e coordena o Programa de Extensão “Selo Minas de Som”, voltado para a gravação fonográfica e à edição de partituras de música brasileira de concerto.

Uma Perspectiva analítica da performance vocal de Johnny Alf em *Eu e a brisa*

An Analytical perspective of Johnny Alf's vocal performance in "Eu e a brisa"

Rafael Barbosa

Universidade Federal de Minas Gerais

rafael.avantgarde@gmail.com

Clifford Hill Korman

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

clifford.korman@unirio.br

Resumo: Estudo sobre a performance vocal de Johnny Alf (Alfredo José da Silva) de sua composição *Eu e a brisa*, a partir de duas apresentações ao vivo em diferentes momentos da carreira do cantor-compositor. A primeira versão faz parte da participação de Johnny Alf no programa Música Brasileira exibido na TV Cultura (1969); a segunda ocorre durante a gravação ao vivo do álbum *Cult Alf* (1997). Utilizamos o conceito de gestos vocais, aqui definido como efeitos, qualidades ou ornamentos vocais. Desta forma, o objetivo da pesquisa é compreender o emprego de diferentes recursos vocais que proporcionam à canção distintos caminhos interpretativos escolhidos pelo mesmo cantor em momentos incongruentes da sua carreira. O método de pesquisa foi dividido em: (1) transcrições parciais em notação musical convencional da voz de Johnny Alf; (2) análises espectrográficas de alguns dos gestos vocais identificados; (3) comparações entre as duas versões baseadas nos dados gerados a partir das duas etapas anteriores. A partir dos resultados, tivemos pistas de que o cantor manteve, durante a sua carreira, gestos vocais que demarcaram sua estilística. Alf conservou uma congruência interpretativa entre ambas as versões, porém com maior liberdade no uso de tais recursos vocais na segunda versão, o que sugere maior intimidade do cantor em relação à obra e novas habilidades vocais possivelmente desenvolvidas neste período.

Palavras-chave: performance na música popular brasileira; canto popular brasileiro; gestos vocais em *Eu e a brisa*; *Eu e a brisa* com Johnny Alf.

Abstract: Study on the vocal performance of Johnny Alf (Alfredo José da Silva) of his composition "*Eu e a brisa*" from two live performances at different times in the singer-songwriter's career; the first version is part of Johnny Alf's participation in the Música Brasileira program shown on TV Cultura (1969) and the second version is taken from the live recording of the album *Cult Alf* (1997). We use the concept of vocal gestures that are defined here as vocal effects, qualities, or ornaments. Thus, the objective of the research is to understand the use of different vocal resources that provide the song with different interpretative paths chosen by the same singer at different moments in his career. The research method was divided into: (1) partial transcriptions in conventional music notation of Johnny Alf's voice; (2) spectrographic analysis of some of the identified vocal gestures; (3) comparisons between the two versions based on the data generated from the previous two steps. From the results we found clues that the singer kept vocal gestures that identified his style over the course of his career. Alf retained interpretive congruence between both versions, though the greater freedom in the use of such vocal resources in the second version may indicate the singer's greater intimacy in relation to the work and new vocal skills possibly developed in this period.

Keywords: performance in Brazilian popular music; Brazilian popular song; vocal gestures in *Eu e a brisa*; Johnny Alf play *Eu e a brisa*.

1 – Introdução

Alfredo José da Silva, conhecido na sua carreira artística como Johnny Alf, foi um cantor, pianista e compositor brasileiro importante na segunda metade do século XX. Nascido na cidade do Rio de Janeiro em 1929, Alf é um dos importantes representantes da relação entre o jazz e o samba (GOMES, 2010, p.28) e reconhecido como o “pai da bossa nova” pelos impactos que sua obra proporcionou na consolidação do estilo:

Em 1959 saiu no Rio, pela Odeon, o LP *Chega de Saudade*, cantado por João Gilberto, arranjado por Tom Jobim, e produzido por Aloísio de Oliveira, considerado por quase todo mundo o marco inicial da Bossa Nova. A música brasileira nunca mais foi a mesma. Mas há quem discorde dessa primazia. Para José Domingos Raffaelli, Johnny Alf é o precursor, o pai espiritual da Bossa Nova. Todos iam escutá-lo no Plaza, na Princesa Isabel. Até Tom Jobim, quando ouviu Alf e suas improvisações, pediu para ter uma aula. Anos depois brinquei com Johnny: ... você foi ensinar o caminho das pedras ao Tom e deu nisso, ele faz esse sucesso todo graças a você. Não esqueçamos que diz a lenda que Tom só se referia a ele como genialf. Segundo Sérgio Cabral, jornalista e crítico musical: “Johnny Alf foi o mais radical. Tão radical que chamou a atenção dos demais, pelo menos no pequeno mundo dos engajados no processo de modernização da nossa música.” (RODRIGUES, 2012, p.41)¹

Johnny Alf teve por modelo, desde sua origem enquanto músico, Nat King Cole, Stan Kenton, Glenn Miller, Tommy Dorsey e também filmes e musicais norte-americanos (BITTENCOURT, 2006, p.4). Assim, a inovação presente nos trabalhos de Johnny Alf se dá sobretudo pelo emprego de progressões e modulações harmônicas e técnicas relacionadas à improvisação presente no jazz daquela época e ao ritmo sincopado oriundo do samba (BOLLOS, 2011, p.27). A estética empregada por Alf em suas composições pôde influenciar muitos músicos notáveis como Tom Jobim e João Gilberto (BOLLOS, 2011, p.29).

Johnny Alf compôs, durante a sua trajetória obras elaboradas e modernas (no âmbito da construção estrutural musical), como *Rapaz de bem*, *Ilusão à toa*, *Céu e mar* etc. Algumas delas foram interpretadas não apenas por Alf, mas também por outros grandes nomes da música popular brasileira. A canção *Eu e a brisa* foi gravada originalmente em 1967, e foi a mais interpretada da história do cantor, tendo versões de João Gilberto, Maysa, Tim Maia, Paulo

¹ Apesar dos erros ortográficos optamos em não alterar a citação.

Moura, Wanderléa, entre outros (RODRIGUES, 2012, p.144). Através da performance da cantora Márcia², a música foi um dos destaques do 3º Festival da Música Popular Brasileira (TV Record)³ em 1967 que, apesar de não chegar à fase final do festival, se tornou um grande sucesso na voz da cantora.

Neste trabalho, apresentamos um estudo de duas performances de Johnny Alf da canção *Eu e a brisa*, que foi gravada de forma inédita no disco homônimo à canção em uma versão da qual não trataremos neste capítulo. As duas produções audiovisuais selecionadas desta obra musical foram gravadas em distintos momentos da carreira de Johnny Alf: (I) a primeira gravação é parte da participação de Alf no programa Música Brasileira da TV Cultura em 1969 (disponível no YouTube como Johnny Alf - *Eu e a Brisa* (Johnny Alf) (1969), no link <https://www.youtube.com/watch?v=fBE4Y8yOPyE> e com duração de 2 minutos e 12 segundos). Esta primeira versão foi gravada apenas dois anos após a gravação original da música; (II) o segundo vídeo, em um momento em que a canção já havia sido regravada por diversos intérpretes, faz parte de um registro audiovisual da gravação ao vivo do disco *Cult Alf*, gravado no Vinícius Bar, no Rio de Janeiro em 1997 (disponível no YouTube como Johnny Alf - *Eu e a brisa* – 1997, no link <https://www.youtube.com/watch?v=LTZGcfe6A4w> e com duração de 4 minutos e 33 segundos).

As presentes diferenças entre as duas interpretações, seja em uma perspectiva instrumental ou vocal, causam a este estudo a necessidade de investigar elementos musicais e vocais empregados por Johnny Alf em cada uma das versões. Desta forma, analisaremos, para que sejam comparadas, as versões desta canção a partir dos gestos vocais (PICCOLO, 2006; MACHADO, 2012; LIMA, 2020) comuns e distintos encontrados em cada uma das versões de *Eu e a brisa*. No capítulo também recorreremos à imersão em conceitos atuais e convencionados em pesquisas da área da fonoaudiologia que investigam efeitos e qualidades vocais.

² Márcia Elizabeth Barbosa Machado de Souza, conhecida simplesmente por Márcia, é uma cantora paulista que ficou conhecida principalmente pelas interpretações de *Eu e a brisa* de Johnny Alf e *Ronda* de Paulo Vanzolini. Posterior ao Festival de Música Popular Brasileira a cantora gravou a canção em seu álbum *Eu e a brisa* de 1968 pela gravadora Philips.

³ O Festival de Música Popular Brasileira foi um concurso anual e aconteceu entre 1965 e 1969. A terceira edição, de 1967, aconteceu entre 30 de setembro e 21 de outubro de 1967 no Teatro Record em São Paulo e teve como canção vencedora *Ponteio* de Edu Lobo e Capinam.

Como ferramentas para as análises, optamos pelo uso de transcrições em notação convencional e análises espectrográficas de gestos vocais percebidos nas duas versões para uma melhor percepção de vibratos, portamentos, flexibilizações rítmicas, melismas e outros recursos vocais. Para a análise espectrográfica, escolhemos o software de edição de áudio *Adobe Audition* que oferece este recurso como ferramenta.

2 – Gestos vocais

Uma breve revisão de literatura se faz necessária para justificar a escolha do estudo dos gestos vocais como base analítica do capítulo que apresentamos. Assim, a origem e evolução do termo aqui são descritas tal como o emprego da sua conceitualização ao presente estudo. Piccolo (2006, p.1) traduz o conceito de gestos vocais como um termo globalizador dos parâmetros, efeitos, ornamentos e qualidades vocais.

Sabemos que, numa execução vocal, estão em jogo dezenas de fatores que interagem e se influenciam entre si, desde as características da própria canção, do seu arranjo, do gênero musical, da formação instrumental, do andamento e da elaboração rítmica e melódica, até as interferências do intérprete, que somará a tudo isso toda uma série de gestos vocais que cada um carrega com sua própria personalidade interpretativa tais como improvisações rítmicas e melódicas, que incluem portamentos, apojaturas e vibratos, entre outros, recursos vocais como o uso respirações e ainda a maneira peculiar de utilização do aparato vocal (PICCOLO, 2006, p.1).

Neste trabalho Adriana Piccolo buscou identificar os gestos vocais característicos na interpretação da MPB⁴ tendo por *corpus* canções interpretadas por Elis Regina, Milton Nascimento e Caetano Veloso. Já Regina Machado (2012, p.54) consolida o termo gesto interpretativo (que durante o seu trabalho é também chamado de gesto vocal) como a compreensão interpretativa do cantor em relação a composição decomposta neste âmbito analítico pelo elo entre melodia e letra.

O cantor equilibra ou desequilibra intencionalmente todos os componentes de melodia e letra, traduzindo-os por meio da escolha da emissão, do timbre, da articulação rítmica e da capacidade entoativa. Por esse gesto, que vai configurar a qualidade emotiva, é que se

⁴ MPB é uma sigla vastamente empregada para o termo Música Popular Brasileira.

manifestam os aspectos passionais ou temáticos da voz, em sintonia com os valores inscritos na composição (MACHADO, 2012, p.54).

Em seu trabalho, Machado selecionou canções que pudessem ser analisadas em versões de ao menos dois cantores e definiu como padrão de cada um dos estudos a observação do andamento, tonalidade, tessitura da melodia, instrumentação e forma. O objetivo da pesquisa da autora foi a análise semiótica do comportamento vocal a fim de evidenciar que os aspectos vocais possuem por finalidade a tradução dos sentimentos acerca da canção. Este trabalho de Machado possui como base teórica o estudo da semiótica da canção proposto por Tatit (1996) que recorre, além de todos os elementos acerca da semiótica, à conceitualização de gestualidade oral:

O cancionista mais parece um malabarista. Tem o controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, “manha” e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozado, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso (TATIT, 1996, p.9).

Este estudo de Machado com base na pesquisa da semiótica da canção realizada por Luiz Tatit teve um direcionamento voltado para o canto. Tal como em Tatit, neste trabalho são apontados três diferentes tipos de integração entre melodia e letra: passionalização, tematização e figurativização. A seguir apresentamos em resumo a definição proposta pela autora (MACHADO 2012, p.46) acerca dos três pontos presentes nesta análise semiótica da voz.

Iniciamos com passionalização que traduz os casos em que o elo melodia e letra proporciona ao intérprete maiores possibilidades de explorações timbrísticas e uma maior exploração de sua tessitura vocal. A origem da compreensão semiótica acerca do termo passionalização vem da seguinte definição:

Assim, ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo *passionalização* (TATIT, 1996, p.22).

Na tematização da canção, Machado (2012, p.46) a conceitua isenta de possíveis expansões da tessitura vocal, contudo, neste tipo de integração semiótica, há como característica a predominância de repetidos motivos melódicos e intervenções a partir de articulações rítmicas. Sobre a tematização Tatit (1996, p.22) ainda disserta sobre o uso de ataques consonantais, da marcação dos acentos e sobre a recorrência. O último eixo é a figurativização. Nele, o intérprete busca proximidade às entoações da fala. Tatit relata que “a tendência à figurativização pode ser avaliada pela exacerbação do vínculo simbólico entre o texto e a melodia”. Mesmo com a predominância de um destes processos em cada música é possível, segundo Tatit, que uma canção predominantemente passional possua também momentos de figurativização ou tematização.

Em sua tese de doutorado, Ricardo Lima (2020) analisou o gestual do canto popular brasileiro contemporâneo em cantores da atualidade que dialogam com a tradição da música popular brasileira. O autor (LIMA, 2020, p.18) enquadra com o mesmo significado os termos gesto interpretativo vocal, gestualidade vocal e gesto vocal.

Assim, o gesto vocal, algo próprio do nível interpretativo da realização vocal, “pressupõe a elaboração e domínio” também daquilo que é considerado como o nível físico (timbre, extensão, tessitura, registro) e técnico (emissão, articulação rítmica), que se veem “somados à compreensão dos conteúdos da canção”, resultando numa expressividade particularmente providenciada pela “capacidade sensível de cada intérprete” (LIMA, 2020, p.18-19 apud. MACHADO, 2011, p.60)

Usar neste capítulo o termo gesto vocal será importante como globalizador dos inúmeros recursos, características vocais e ornamentos escolhidos pelo cantor para a interpretação do seu repertório. O estudo dos gestos vocais, apesar da consolidação recente, tem se tornado um importante alicerce de pesquisas e pedagogias relacionadas ao canto popular brasileiro e por isso seu conceito está no cerne dos processos analíticos deste trabalho. Nossa intenção não é contrapor estudos realizados por pesquisadores da ciência da voz, mas possibilitar o uso de tais definições para um uso analítico mais direcionado ao fazer musical da voz e suas matrizes performáticas e pedagógicas.

2.1. Alguns exemplos de gestos vocais

Para as análises dos gestos tratados nesta pesquisa, descreveremos, tal como Piccolo (2006), os sons vocais e recursos com termos já comumente aceitos pela pedagogia do canto popular e outros adotados a partir da literatura científica da voz. Laver (1980) emprega interessantes nomenclaturas⁵ para descrever as qualidades vocais,⁶ como: voz modal, *creak*, voz sussurrada, voz áspera, voz soprosa, voz tensa e voz relaxada. O trabalho de Laver esquematiza as qualidades vocais nas quais estas são organizadas de acordo com as configurações supralaríngeas, velofaríngeas e laríngeas. Não cabe ao presente estudo a explanação de todos os recursos vocais pesquisados pelo autor.

Além das qualidades vocais temos como gestos os efeitos e ornamentos vocais. Estes são recursos interpretativos que podem caracterizar determinada estilística ou mesmo a personalidade vocal daquele intérprete. São exemplos destes efeitos e ornamentos vocais: o vibrato⁷, *scream*⁸, registro de assobio⁹, portamentos¹⁰ e as distorções vocais ou drives. Expandindo o termo “distorções vocais”, Fiuza (2018) realizou um estudo acústico a fim de analisar as inúmeras distorções vocais

⁵ Muitos destes termos são conhecidos na área de canto popular pela nomenclatura em inglês e em português. Desta forma, optamos em manter neste estudo os termos como são conhecidos na atualidade no Brasil. Definiremos em rodapé a descrição dos termos que utilizaremos nas análises.

⁶ Segundo Laver (1980, p.9) as qualidades vocais possuem por resultado a coloração auditiva característica da voz de um falante individual. Ele ainda descreve que o formato e tamanho do trato vocal do indivíduo, tal como as configurações específicas do sistema respiratório, definem determinada qualidade vocal. No presente estudo optaremos pelo uso do termo qualidade vocal no lugar de “timbre”.

⁷ O **vibrato** é uma “oscilação ou modulação regular na frequência de fonação” (SUDENBERG, 2018, p.225). Já segundo Seashore apud Dayme (2009, p.108) definiu um bom vibrato como uma “pulsação de altura geralmente acompanhada de pulsações sincrônicas de volume e timbre, de tal extensão e taxa que dão uma flexibilidade, ternura e riqueza agradáveis ao tom”.

⁸ O **scream** é uma técnica em que em regiões muito agudas o canto permanece produzindo notas potentes e agudas. Segundo (UFEMA; MONTEQUIN, 2001) tal gesto vocal possui caráter agudo e penetrante. Os mesmos autores ainda descrevem que o *scream* é uma combinação de sons “puros” e ruídos sendo tais ruídos registrados em frequências ainda mais agudas que a voz “pura”.

⁹ Apesar de ser um registro vocal é frequentemente citado como um efeito vocal. O whistle register, ou **registro de assobio**, é a região mais aguda da fonação feminina. Em comparação ao registro de cabeça o *whistle* possui menor intensidade e menor consumo de ar (SUNDBERG, 2015, p.83).

¹⁰ **Portamentos** são transições graduais, perceptíveis e suaves de uma frequência para outra.

intencionais¹¹ (DVI) em análises referentes à interpretação deste gesto vocal por cantores de rock. Partindo deste conceito, encontramos na literatura tipos diferentes de DVI. Sadolin (2012, p.177), por exemplo, classifica as distorções em *distortion*, *full distortion*, *creak*¹², *creaking*, *rattle*, *growl* e *grunt*. Já no trabalho próprio de Mauro Fiuza (2018) foram listados 47 DVIs como *caveman*, *phaser*, *snarl*, gutural, *raspy* etc. A diversidade de nomenclaturas para as distorções não necessariamente significa que existam todas ou apenas estas possibilidades, mas este foi o acervo de termos utilizados pelos cantores participantes do estudo. Sobre os termos Fiuza (2018, p.25) alerta sobre a imprecisão e a ausência de uma convenção que defina tais possibilidades sonoras:

Embora muito comuns, as distorções ainda não foram compreendidas de forma consensual e continuam de certa forma sendo um tema muito polêmico e que carregam muitas informações equivocadas, como por exemplo todo cantor que cantar com o uso de distorção vocal terá problema de voz. Parte dessa polêmica se deve ao fato de não se saber de fato quantos ou quais tipos de DVIs são possíveis serem realizadas pelos cantores. É provável que não haja uma classificação definitiva desse tipo de sonoridade, pois as opções de variação são diversas e estão em constante evolução. Em relação aos termos para distorções podemos encontrar: *dist'tone* e *dist'singing* (Borck et al., 2009; Izdebski, Di Lorenzo e Yan, 2013; Gusman et al., 2014), *creaky*, *fry*, *grunting*, *distortion* e *rattle* (Caffier et al., 2018), diplofonia, fonação *false low*, fonação aspirada, *growl*, *scream* (Izdebski et al., 2017), além de inúmeros outros citados por cantores e professores de canto (FIUZA, 2018, p.25).

Apesar de usarmos termos aplicados na pedagogia do canto popular (tanto para as qualidades quanto para os efeitos vocais) e, em alguns casos, nomenclaturas adotadas pela fonoaudiologia para o estudo da voz, buscamos neste trabalho que a adjetivação dos recursos vocais seja apenas um suporte ao estudo. Ressaltamos, desta forma, a real finalidade desta pesquisa que é compreender o emprego de diferentes recursos vocais que proporcionam à canção distintos caminhos interpretativos escolhidos pelo mesmo cantor em momentos incongruentes da sua carreira. Percebemos a possibilidade de lacunas caso as análises sejam exclusivamente baseadas em termos, desta forma, o estudo possui a liberdade em descrever as características sonoras

¹¹ O termo é baseado nos termos *intentional distortion* usado por Ingo Titze (1998, apud. FIUZA, 2018, p.2) e *Dist'singing* (BORCH et al., 2004, apud. FIUZA, 2018, p.2). Outro termo vastamente empregado para definir tal gesto é o *drive*.

¹² O termo **creak** é usado por Sadolin como um efeito vocal, porém, como citado anteriormente, Laver se refere ao termo como uma qualidade vocal. Ambas são fontes relevantes, entretanto, se necessário nos referirmos ao *creak*, iremos nos referir a este gesto vocal como uma qualidade vocal. São também sinônimos do termo *creak* outros termos como: registro de pulso, *fry* e *strobass* (HOLLIEN, 1974, p.126).

percebidas quando se fizer necessário. Um outro ponto importante, tal como sugerido por Kreiman et al. (2005, p.345), é que “por sua natureza, a qualidade vocal é perceptiva: é a impressão psicológica criada por um estímulo físico e, portanto, depende tanto do ouvinte quanto da voz.” Podemos ampliar este entendimento às análises gestuais que serão propostas neste trabalho em sua completude.

3 – Análises das performances de “Eu e a brisa”

3.1. Performance no programa Música Brasileira, TV Cultura em 1969

Andamento: Semínima = 76bpm, porém com pequenas variações.

Tom: Mi Maior.

Tessitura vocal: Lá2- Sol#4.

Instrumentação: piano, voz, contrabaixo acústico e bateria.

Ano: 1969.

A flexibilização rítmica, especialmente através do uso de rubato¹³, foi um recurso vastamente aplicado nesta interpretação de Johnny Alf. Este recurso rítmico pode ser percebido em diversos pontos da interpretação e proporciona a sensação de deslocamento da melodia vocal em relação ao acompanhamento. No início da música [0:14], é utilizada como recurso a antecipação da primeira nota da melodia contrapondo o retardo rítmico presente na continuidade da seguinte frase: “**A**h, **se** a juventude que essa brisa canta” (está marcado em **vermelho** o rubato de antecipação e, em **azul**, o rubato de atraso).

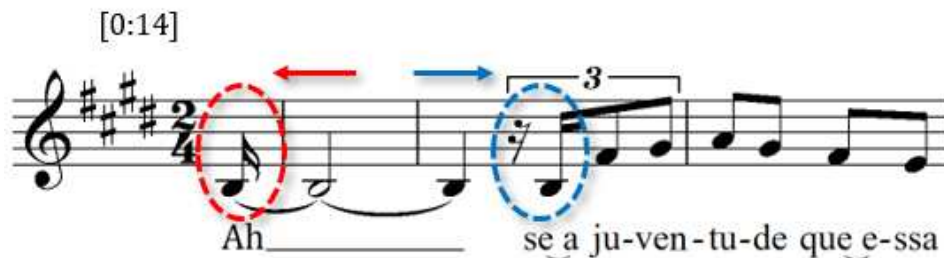


Figura 1: Antecipação rítmica da nota circulado de **vermelho** e o retardo rítmico é demarcado pela cor **azul**.

¹³ **Rubato** é uma manipulação rítmica sutil na performance. O cantor pode prolongar, compactar, adiantar ou atrasar uma frase musical.

Tais flexibilizações rítmicas, como a ilustrada na Figura 1, foram percebidas em outros pontos desta versão de *Eu e a brisa*, proporcionando, através deste deslocamento, um padrão rítmico característico. Ao se ouvir a versão, entendemos a melodia independente das conduções rítmicas instrumentais que, por sua vez, também possuem o piano realizando um acompanhamento (*comp*¹⁴) livre de possíveis ostinatos rítmicos. Este estilo de condução flexível adotado por Alf nesta performance, também estava em ascensão no *bop* desde meados dos anos 1940.

Os conceitos de execução de seção rítmica não avançaram tão rapidamente quanto os de execução solo. Na verdade, algumas gravações de Gillespie e Parker anteriores a 1947 contêm melodias e improvisações no estilo *bop* acompanhadas por pianistas, baixistas e bateristas de estilo *swing*. No entanto, os pianistas de *bop* acabaram dominando o *comping*, uma técnica de acordes espontâneos que interage de maneira flexível com linhas de solo improvisadas. Essa técnica de acompanhamento foi demonstrada por Count Basie já em meados da década de 1930. Os estilos de piano *swing* começaram a tirar proveito do uso cada vez mais amplo do baixo de cordas. Os pianistas colocaram menos ênfase na mão esquerda para proporcionar linhas de baixo com notas únicas ou acordes. Quando o *bop* estava bem encaminhado, os pianistas haviam abandonado quase inteiramente as funções do baixo da mão esquerda que eram tão comuns no piano *stride*, *boogie-woogie* e *swing*; surgiu um novo estilo da mão esquerda que caracterizaria o piano de jazz por várias décadas (GRIDLEY, 2009, p.180).

Outro importante recurso nesta performance é o uso dos melismas que, segundo Johnson, Huron e Collister (2014, p.3), são passagens onde uma única sílaba é sustentada por mais que uma nota. O primeiro uso deste gesto vocal aparece na palavra **fica** [1:25] e posteriormente na palavra **inesperado** [1:35]. Em ambos os casos, Alf opta pelo uso de escalas descendentes durante a execução dos melismas. No primeiro melisma é interessante perceber, através da Figura 2, o desenho melódico resultante deste gesto vocal que se inicia na nota mais aguda da música (G#4) em um registo de falsete¹⁵ e é concluído na sílaba “**ca**” da palavra “**fica**” em um registo modal¹⁶ (B2).

¹⁴ O termo **comp** (ou *comping*) é derivado da palavra em inglês *accompany* e está relacionado ao acompanhamento que acontece à suporte do solista. A expressão faz parte da idiomática própria usada por músicos de jazz.

¹⁵ Sundberg (2015, p.82) define o **falsete** como a região mais aguda da voz masculina. Segundo Salomão (2008, p.27 apud GARCIA, 1847) “no registo de peito as pregas vocais vibrariam em todo o seu comprimento e em toda a sua profundidade; e no registo de falsete as pregas vocais vibrariam apenas em suas margens, de modo a resultar numa massa vibratória menor, de menor espessura e com maior tensão entre as pregas.”

¹⁶ Registo **modal** ou registo pesado (HOLLIEN, 1974; SUNDBERG, 2015) compreende a região mais próxima à fala da extensão fonatória.

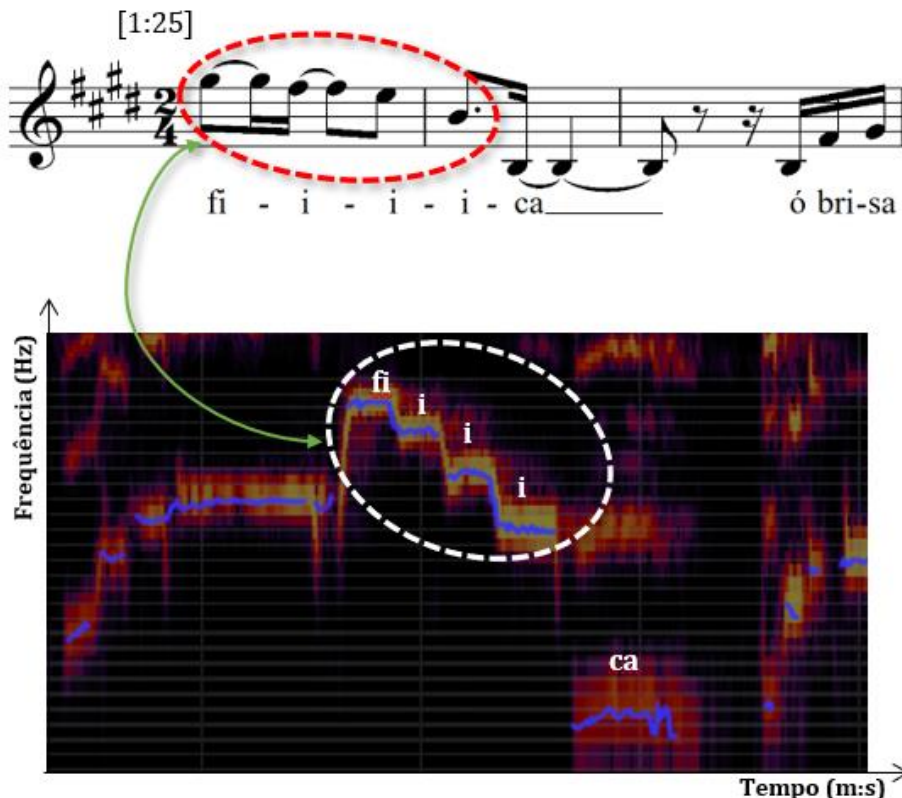


Figura 2: Melisma marcado na pauta musical em **vermelho** e o respectivo espectrograma¹⁷ em **branco**.

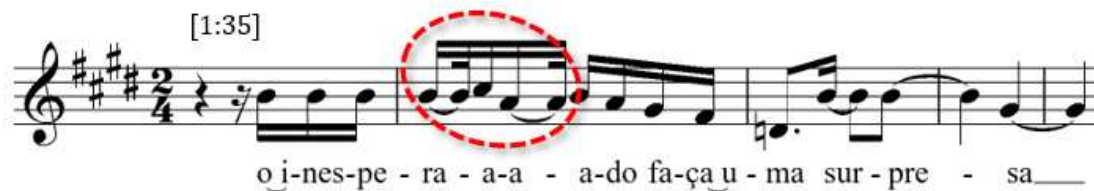


Figura 3: Melisma marcado em **vermelho**.

Algumas partes da música, através dos saltos ou caminhos melódicos, provocam a sensação de contraste entre a dramaticidade presente em registros modais graves com o uso de voz soprosa e a suavidade presente em regiões médio-agudas com uso da voz mista¹⁸. Na Figura 4, por

¹⁷ O espectrograma sonoro, tal como representado neste trabalho, consiste em uma representação 2D em que cada banda de frequência está, de forma linear, em função do tempo (Serizel et al., p.75). Pelo manual do software (Adobe Audition) utilizado para as análises espectrais as cores mais brilhantes representam maiores amplitudes. Tais cores variam de azul escuro, onde há baixa intensidade sonora, e amarelo brilhante (com maior intensidade).

¹⁸ Segundo Castellengo, Chuberre e Henrich (2004, p.5) é quando o cantor simula a qualidade sonora de outro registro. Os ajustes podem ser realizados pela alteração da intensidade do som e pela modificação do espectro sonoro.

exemplo, representamos um trecho onde há uma escala diatônica descendente de uma oitava (em **vermelho**) e um posterior salto de oitava (em **azul**).



Figura 4: Indicação em **vermelho** da escala diatônica e marcação em **azul** do salto melódico.

Vibratos aparecem de forma leve durante a música; entretanto, nas frases finais juntamente ao aumento de dinâmica da voz, este gesto é empregado mais fortemente. O uso dos vibratos e notas longas ainda mais enfáticos nestas últimas frases precedem uma interrupção na condução experimental na palavra “queira” [2:00] que é emitida longa, em registro grave e com sonoridade escura provocando grande tensão que é aliviada com o retorno da condução instrumental e o uso de um gesto vocal de aspecto claro na emissão da palavra “ficar” [2:03].

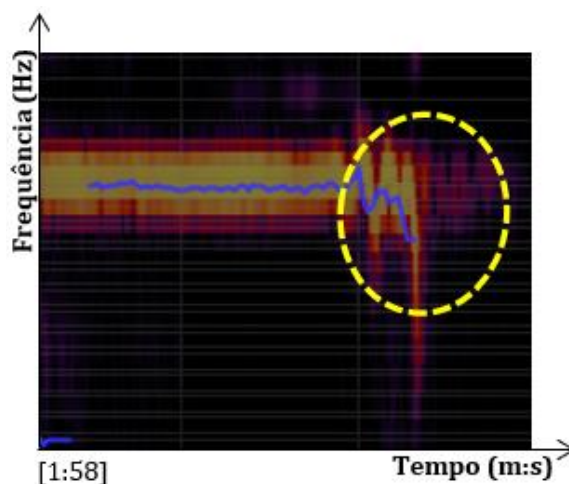


Figura 5: Espectrograma do vibrato na palavra “mim”.

Alf utiliza outros recursos interpretativos como: *voz com ar* e *apojaturas*. Faz parte da abordagem passional o uso de gestos vocais que possam conotar emoções na interpretação. MACHADO (2012, p.46), ao exemplificar os gestos presentes na passionalização, descreve, por exemplo, o emprego de vibratos, alongamento de notas e frases musicais e andamento geralmente lento. A

escolha de Alf por este caráter expressivo no âmbito melódico e mesmo instrumental tende a ser uma tradução dos significados poéticos presentes na letra da canção (que não será analisada neste trabalho).

3.2. Performance ao vivo no show de gravação do *Cult Alf* em 1997

Andamento: Semínima = 72bpm, porém com pequenas variações.

Tom: Mi Maior.

Tessitura vocal: Lá2- Mi4.

Instrumentação: piano, voz, contrabaixo acústico, sax soprano e bateria.

Ano: 1997.

O andamento nesta performance é um pouco mais lento que a primeira versão (semínima = 76bpm na versão de 1969 e 72bpm na versão de 1997). Este andamento lento, em semínima = 72 bpm, imprime ainda mais à interpretação a intencionalidade passional. Segundo Machado (2012, p.46), “o componente passional da canção se manifesta sobretudo pela disjunção entre sujeito e objeto, que se expressa na melodia pela distância entre seus motivos idênticos e pelo andamento lento, configurando um percurso de busca que nem sempre resulta em encontro.” Para que tal intenção fique clara ao ouvinte, o intérprete empregou através da sua gestualidade vocal recursos como vibratos, notas longas, saltos melódicos entre outros gestos que sugerem dramaticidade à interpretação.

Em comparação à primeira versão analisada neste estudo, Alf usufrui de uma menor tessitura vocal nesta performance. O alcance grave permanece o mesmo (A2); contudo, o alcance agudo é quatro semitons mais graves que a primeira versão. Nesta interpretação, os saltos intervalares também estão presentes. Em muitos deles, há a mudança de registro vocal que se torna uma característica em comum entre as versões, da mesma forma são também comuns os usos de melismas em ambas as versões. Tais melismas possuem padrões em comum nas duas versões, como a predominância de escalas diatônicas descendentes e saltos de oitavas.

Johnny Alf utiliza em dois pontos o *creak* como gesto vocal. Tal recurso que não é utilizado na primeira versão analisada. Sadolin (2012) divide este gesto vocal em *creak* e *creaking*. Ambos acontecem ao nível das pregas vocais em uma regular e complexa vibração. Sadolin diferencia tais recursos apontando o *creak* como um gesto vocal aplicado antes ou após a emissão e o *creaking* com aplicação durante a emissão. Para este trabalho, utilizaremos apenas o termo *creak* para ambas as situações e poderemos perceber este como um som de rangido (como é a tradução literal deste gesto vocal). Sob uma ótica acústica Laver (1980, p. 123) orienta que esta qualidade vocal “é melhor descrita como um registro fonatório que ocorre em frequências abaixo daquelas do registro modal”. De acordo com Michel e Holien (1968 apud LAVER, 1980, p. 123), o *creak* acontece em frequências abaixo de 100Hz. Na frase “felicidade então pra nós **seria**” é possível perceber pelo espectrograma (Figura 6) que a frequência fundamental¹⁹ (representada pela linha azul) na letra **a** da palavra **seria** cai para aproximadamente 90 Hz. Não iremos nos aprofundar em análises acústicas, mas tal variação no espectrograma nos auxilia na detecção visual do *creak*.

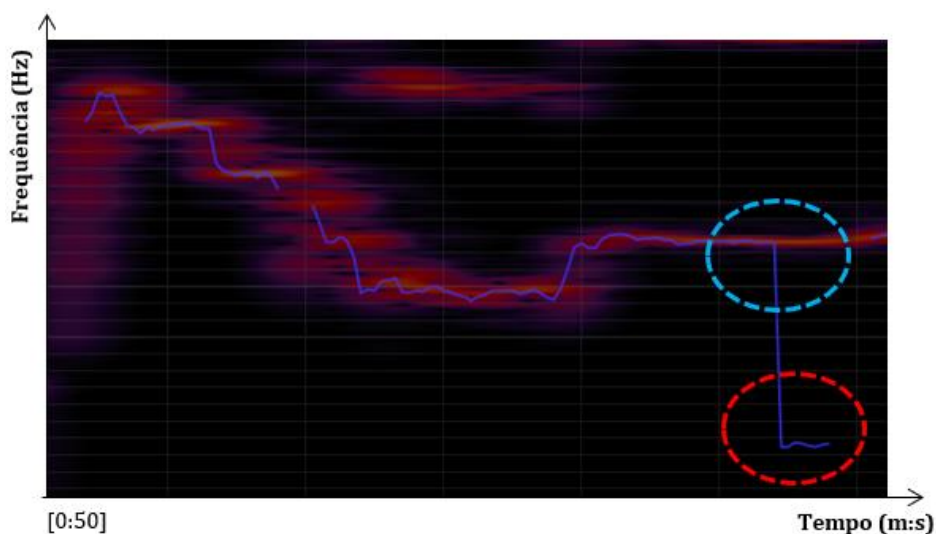


Figura 6: Creak na palavra **seria** anterior ao início da **parte B** sendo em **vermelho** o ruído ocasionado pelo creak e em **azul** a frequência principal.

A incidência de flexibilizações rítmicas foi constante durante toda a música. Na maior parte das frases da música, o intérprete recorreu a este recurso, desenvolvendo o deslocamento da melodia em relação ao acompanhamento da música. No trecho “o inesperado faça uma surpresa e traga

¹⁹ A frequência fundamental é o harmônico mais grave e com maior amplitude. A série de harmônicos constitui um tom musical (BENWARD; SAKER, 2008, p. xv).

alguém...”, o cantor utiliza, além de caminhos melódicos distintos, também comportamentos rítmicos diferentes. Na versão de 1997, Alf comprime o trecho “uma surpresa e traga alguém” a pouco mais que dois compassos a fim de compensar as notas mais longas do primeiro trecho da frase. Na primeira versão analisada (1969), o mesmo trecho ocupa 3,5 compassos.

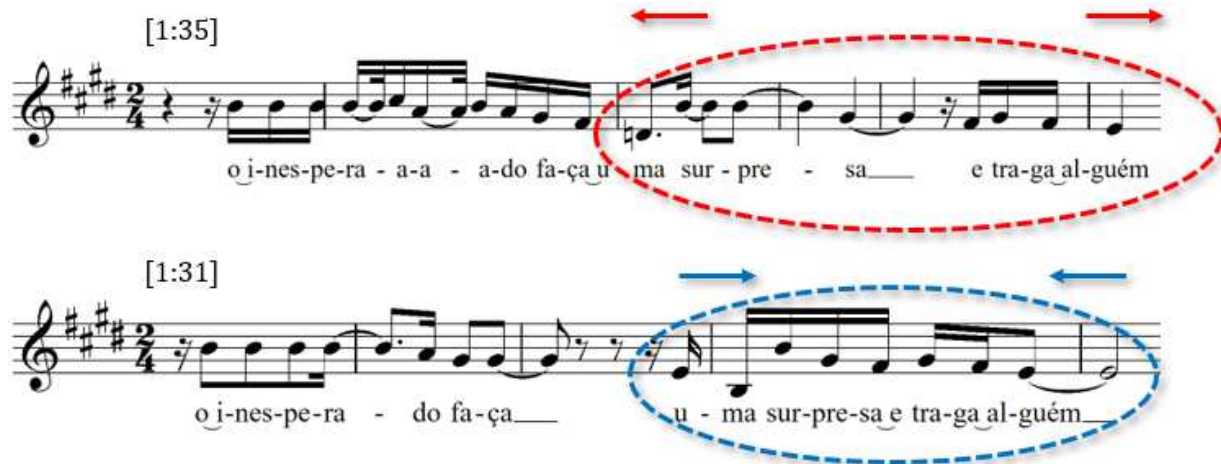


Figura 7: Comparação dos recursos rítmicos empregados. Em **vermelho** a versão de 1969 e em **azul** a versão de 1997.

O encurtamento das notas da melodia na versão do *Cult Alf* proporciona mais espaço para as respostas instrumentais do piano. Na frase “se o amor chegasse eu não resistiria”, Alf reduz o trecho de quatro a três compassos.

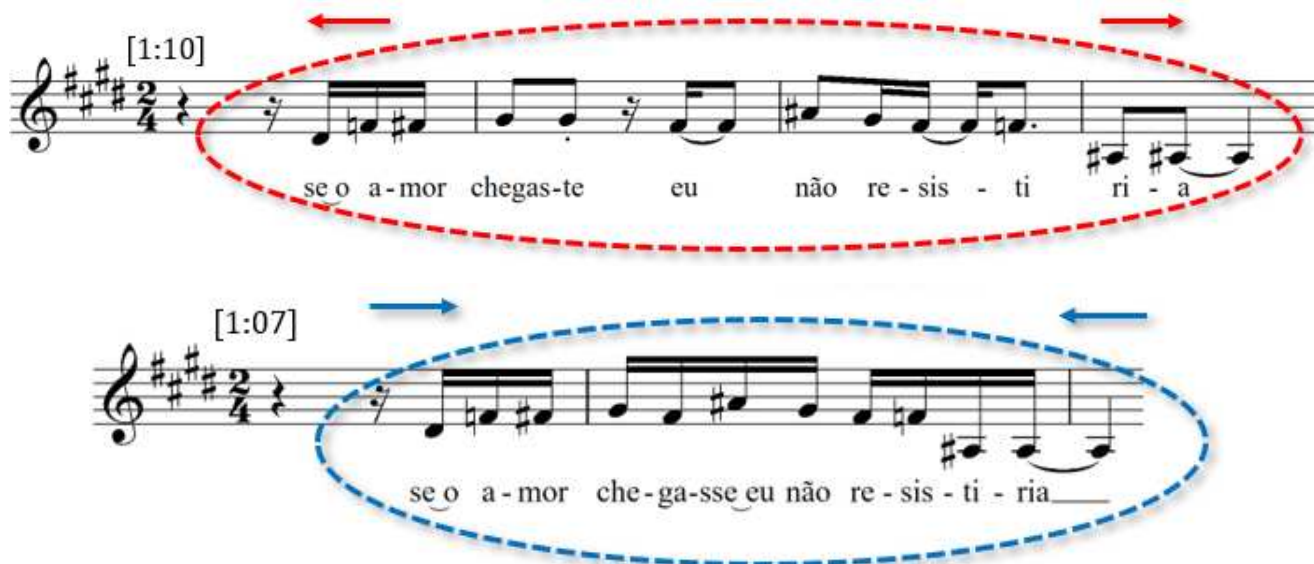


Figura 8: Comparação dos recursos rítmicos empregados. Em **vermelho** a versão de 1969 e em **azul** a versão de 1997.

Um outro aspecto característico desta versão foi o uso de ostinatos em pequenos trechos melódicos e entonação próxima à fala. Desta forma, Johnny Alf imprime a tal performance aspectos da tematização (pela repetição de motivos melódicos) e da figurativização com entoações mais próximas à fala além da intenção passional percebida em destaque em ambas as interpretações. Na primeira exposição da **parte B** na frase “e **junto a mim** queira ficar”, há a repetição do trecho “**junto a mim**” por mais duas vezes, proporcionando ao fragmento aspectos da tematização que também são conferidos pela ausência de saltos melódicos, notas longas e vibratos neste trecho.



Figura 9: Repetição de motivo melódico.

A forma da primeira versão (1969) estava estruturada em **introdução, parte A e parte B**; enquanto na segunda versão (1997), em **parte A, parte B, solo de saxofone e parte B'**. Na **parte B'**, logo após o solo de saxofone, há uma reconstrução da melodia e rítmica da música. Alf mantém algumas ideias melódicas, como na frase “e depois que a tarde nos trouxesse a **lua**”, onde

apenas na palavra **lua** há um caminho melódico diferente da **parte B** nas duas versões. No restante desta frase, o cantor mantém as alturas, porém há a variação rítmica nos três trechos analisados.

The image displays three musical staves in treble clef, 2/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are: "E de-pois que tar - de nos trou - xer a lu - a" (top staff), "E de - pois que a tar-de nos trou-xe-sse a lu - a" (middle staff), and "E de-pois que a tar - de nos trou-xe-sse a lu - a" (bottom staff). The notes for "lu - a" are highlighted in red, blue, and green boxes respectively.

Figura 10: Em **vermelho** a **parte B** da versão de 1969 e em **azul** a **parte B** versão de 1997 e em **verde** a **parte B'** da versão de 1997.

Em ambas as versões, mas principalmente na versão do Cult Alf (1997), o cantor preconiza e finaliza algumas frases através de portamentos. Tal gesto vocal, em ambas as versões, possui maior destaque na **parte B** (4 incidências na primeira versão e 5 incidências na segunda versão), sendo a **parte B'** (exclusiva da segunda versão) o maior destaque em relação aos portamentos (com 9 incidências). Conforme na Tabela 2, a **parte A** da primeira versão possui duas incidências de portamentos, enquanto a segunda versão, na mesma parte, possui 4 incidências. O *scoop* "é um efeito largamente utilizado no jazz instrumental e vocal, no qual o cantor ou instrumentista ataca a nota com uma afinação sutilmente abaixo da nota de chegada (nota alvo) e, gradativamente, atinge a afinação correta, passando pelas frequências intermediárias"(RIBEIRO; BORÉM, 2017, p.21). Este recurso tem duas incidências na segunda versão e nenhuma incidência na primeira; porém, no trecho "o **inesperado** faça uma surpresa", Alf, na palavra inesperado, utiliza tanto o *scoop* quanto o portamento como gestos vocais que, mesmo de forma sutil, proporcionam uma maior expressividade para este trecho da canção.

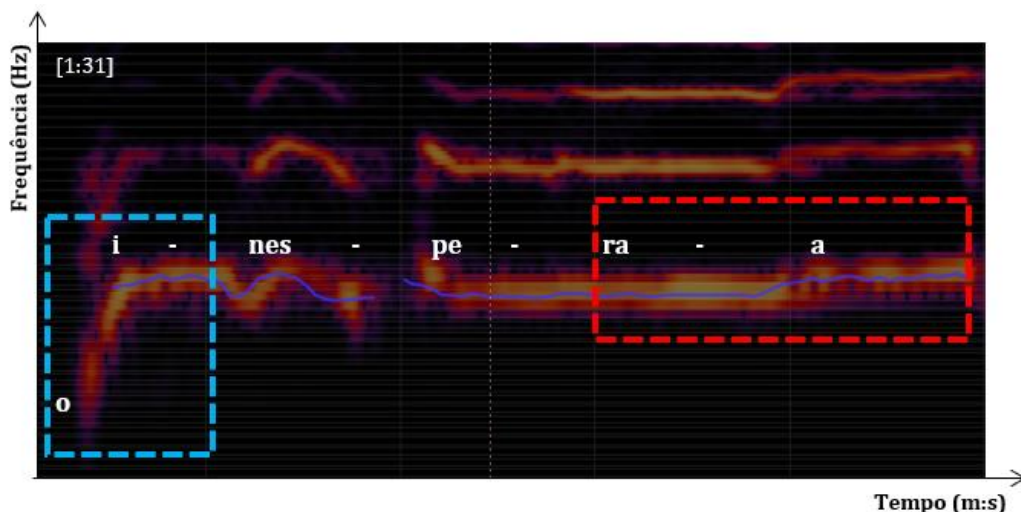


Figura 11: Espectrograma do portamento, em azul, e do *scoop*, em vermelho.

Entre as duas versões, há diferenças quantitativas e qualitativas em relação ao uso dos gestos vocais. Na **Figura 12**, quantificamos a presença de gestos. Como já descrito neste capítulo, a forma da versão ao vivo no show *Cult Alf* é maior que a forma da versão ao vivo na TV Cultura. Desta forma temos uma parte cantada a mais e conseqüentemente mais gestos vocais. De qualquer forma, iniciamos buscando a compreensão da gestualidade em toda música. Na versão de 1969, há a incidência de gestos 31 vezes durante a música e 58 vezes na versão de 1997. Desta forma uma maior complexidade gestual pode ser percebida na segunda versão em relação à primeira. Em uma visão geral, alguns recursos como *apojaturas*, *melismas*, mudanças de registro, portamentos, *rubatos* e *vibratos* são gestos vocais comuns nas duas versões e tendem a fazer parte da personalidade interpretativa do artista.

	Ao vivo na TV Cultura, 1969	Ao vivo <i>Cult Alf</i>, 1997
Apojaturas	2	3
Creak	0	2
Entoação de fala	0	3
Melismas	4	4
Mudanças de registro	6	10
Portamentos	6	18
Rubatos	5	13
Scoop	0	2
Vibratos	4	3
Voz soprosa	4	0

Figura 12 - Tabela da quantificação dos gestos vocais nas duas versões.

Para que a análise qualitativa seja mais precisa e condizente à realidade interpretativa decidimos, por fim, confrontar a **parte A** das duas versões e a **parte B** também das duas versões (**Figura 13**). Na versão de 1969, há um adensamento dos gestos vocais da **parte A** (com incidência de 11 gestos) para a **parte B** (com 20 gestos). Na segunda versão, temos uma proximidade maior na quantidade de gestos vocais presentes: **parte A** com 18 incidências e **parte B** com 19 gestos. É interessante perceber o maior uso de rubatos na segunda versão. Segundo Ulhôa (2006, p. 1 apud ULHÔA, 1999), “um dos elementos mais possantes de expressividade na canção popular brasileira é a flexibilidade e em alguns casos quase independência do canto em relação ao acompanhamento, fenômeno que chamo de métrica derramada.” Ulhôa (2006, p. 8) ainda define tal gesto como um traço estilístico marcante principalmente entre cantores de samba.

	Parte A		Parte B	
	TV Cultura, 1969	<i>Cult Alf</i> , 1997	TV Cultura, 1969	<i>Cult Alf</i> , 1997
Apojaturas	1	1	1	0
Creak	0	1	0	1
Entoação de fala	0	1	0	1
Melismas	0	1	4	1
Mudanças de registro	3	4	3	2
Portamentos	2	4	4	5
Rubatos	2	6	3	7
Scoop	0	0	0	1
Vibratos	2	0	2	1
Voz soprada	1	0	3	0

Figura 13: Tabela da quantificação dos gestos vocais entre as duas versões nas partes A e B²⁰.

4 – Considerações Finais

Esta pesquisa buscou compreender possíveis padrões e diferenças presentes na performance de Johnny Alf principalmente no âmbito vocal. A fim de realizar análises musicais mais amplas,

²⁰ A fim de simplificar os títulos das duas versões por questões de formatação utilizamos o título “TV Cultura, 1969” em referência à performance da música *Eu e a brisa* por Johnny Alf em sua participação no programa Música Brasileira exibido na TV Cultura em 1969 e o título “*Cult Alf*, 1997” refere-se à performance de Alf da mesma canção no show de gravação do disco ao vivo *Cult Alf*.

usamos o que temos conhecimento acerca dos gestos vocais a partir dos trabalhos de Luiz Tatit (1996), Adriana Piccolo (2006), Regina Machado (2012) e Ricardo Lima (2020). Com base nos conceitos trazidos, foi realizado um estudo em que são analisados os gestos vocais presentes em sua magnitude e a introdução a indícios de uma análise semiótica da presença destes gestos. Em resumo, este trabalho propõe um mapa interpretativo da performance de Johnny Alf das duas versões de *Eu e a brisa*.

A evolução da interpretação vocal neste intervalo de vinte e oito anos entre a performance na TV Cultura e a performance na gravação ao vivo do *Cult Alf* foi o nosso principal ponto analítico. Apesar de muitos gestos vocais fazerem parte das características interpretativas do artista durante a sua carreira é possível perceber que alguns recursos como o *creak*, o *scoop* e a voz falada surgiram na versão do *Cult Alf* e outros se tornam menos empregados como a voz soprosa (não aplicada nesta versão) e a redução do uso dos *vibratos*. Os gestos vocais mais empregados nas duas versões foram a mudança de registro vocal (durante uma mesma frase) e a flexibilização rítmica. Ambos os gestos vocais tiveram maior exploração na segunda versão e tendem a fazer parte de gestos vocais característicos do cantor.

Gestos vocais podem caracterizar a personalidade artística do cantor e a sua tradução em relação ao poema musical da canção ou mesmo, no caso nas improvisações vocais ou músicas com a ausência de texto, da subjetividade por trás do enunciado musical. Vale ressaltar que tal temática ainda carece de pesquisas, estruturação e consensos; porém, é uma possibilidade analítica que, em sua amplitude, tende a resultar mais insumos para o estudo e performance do canto popular. A transcrição musical se torna importante para um estudo analítico como este, entretanto a complexidade da obra tornou árdua esta etapa. Percebemos, entre os diversos problemas encontrados nesta etapa, limites entre a escrita tradicional e a real afinação do intérprete.

As performances de canto estão tipicamente longe de ser perfeitas e geralmente não há correspondência direta entre uma curva fundamental (F0) e uma nota transcrita. Além disso, não se pode presumir que o canto seja executado em afinação absoluta. A este respeito, a transcrição do canto é particularmente desafiadora em comparação com a transcrição de outros instrumentos musicais que geralmente produzem curvas F0 mais estáveis para cada nota (RYYNANEN, 2006, p.362).

Ryynanen (2006, p.390) sugere que “a transcrição de canto pode ser realizada de forma bastante satisfatória com os métodos mais modernos, e estes já são aplicáveis em situações do mundo real.” A fim de transcrevermos gestos vocais como o *creak*, portamento, *scoop*, *vibrato* e mesmo reafirmar os *melismas* também transcritos na notação tradicional, optamos pelo uso de espectrogramas sonoros que, para este estudo, foram essenciais nas análises minuciosas dos gestos vocais.

A performance é além da reprodução do texto musical ou de um padrão pré-estabelecido (como gravações tidas por “originais”, por exemplo), é então “uma prática cultural estimulada por scripts que resulta na dissolução de qualquer distinção estável entre obra e performance” (COOK, 2001, p.5). As duas interpretações de Johnny Alf se distanciam entre si em diversos pontos como a escolha de gestos vocais, forma, motivos rítmicos e melódicos, porém o “script” que conduz a canção ainda está presente na intenção passional e em parâmetros que foram mantidos (a exemplo a tonalidade e andamento próximo entre as duas versões). Este caráter aberto da composição torna, em cada performance, uma exclusiva obra.

Ressaltamos que Johnny Alf possui o papel de intérprete (enquanto cantor), acompanhador (enquanto pianista) e criador (enquanto compositor) da canção *Eu e a brisa*. Imaginamos a sua relação íntima com a canção e com as possibilidades interpretativas experimentadas pelo cantor no período entre a primeira versão analisada (em 1969) e a segunda versão (em 1997). Alf livremente flexibiliza a estrutura rítmica e improvisa melodias alternativas àquelas originalmente usadas. Este trabalho é então uma breve amostra da gestualidade de Johnny Alf e a análise da reconstrução de sua própria obra em cada uma das versões, e além disto nos dá pistas para a reflexão acerca da mutabilidade performática que neste contexto defino como ações antagônicas ao engessamento da performance.

Referências de Texto

1. BENWARD, B.; SAKER, M. (2008) **Music: in theory and practice vol. 1**. 8ª ed. New York: Higher Education.
2. BITTENCOURT, A. DA S. (2006) **A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato**.

Campinas: Universidade Estadual Campinas.

3. BOLLOS, L. H. (2011) **A música vanguardista de Johnny Alf e sua contribuição para a música popular brasileira**. Workshop multidisciplinar sobre ensino e aprendizagem. **Anais**. Campo Limpo Paulista.
4. CASTELLENGO, M.; CHUBERRE, B.; HENRICH, N. (2004) Is voix mixte, the vocal technique use to smoothe the transition across the two main laryngeal mechanisms, an independent mechanism? **Proceedings of the International Symposium on Musical Acoustics**.
5. COOK, N. (2001) Between process and product: music and/as performance. **Music Theory Online**, v. 7, n. 2, p. 1–15.
6. DAYME, M. B. (2009) **Dynamics of the singing voice**. 5ª ed. New York: Springer Science.
7. FIUZA, M. B. (2018) **Análise acústica das distorções vocais intencionais produzidas por cantores de rock**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
8. GOMES, M. S. (2010) **Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: Três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
9. GRIDLEY, M. C. (2009) **Jazz Styles**. 10ª ed. Bergen County: Pearson Education.
10. HOLLIEN, H. (1974) On vocal registers. **Journal of Phonetics**, v. 2, n. 2, p. 125–143.
11. JOHNSON, R. B.; HURON, D.; COLLISTER, L. (2014) Music and Lyrics Interactions and their Influence on Recognition of Sung Words. **Empirical Musicology Review**, v. 9, n. 1, p. 2–20.
12. KREIMAN, J.; VANLANCKER-SIDTIS, D.; GERRATT, B. R. (2005) Perception of Voice Quality. In: PISONI, D.; REMEZ, R. (Eds.). **The Handbook of Speech Perception**. Hoboken: Blackwell Publishing, p. 338–362.
13. LAVER, J. (1980) **The Phonetic Description of Voice Quality**. 1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.
14. LIMA, R. A. DE F. (2020) **Actâncias vocais: por uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
15. MACHADO, R. (2012) **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. São Paulo: USP.
16. PICCOLO, A. N. (2006) **O Canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
17. RIBEIRO, A.; BORÉM, F. (2017) Efeitos vocais e o trinômio texto-som-imagem de Elis Regina em Como nossos pais, de Belchior. In: BORÉM, F.; CASTRO, L. M. DE (Eds.). **Diálogos Musicais Na**

Pós-Graduação. Práticas De Performance. 3ª ed. Belo Horizonte: Selo Minas de Som, p. 1–43.

18. RODRIGUES, J. C. (2012) **Johnny Alf: Duas ou três coisas que você não sabe.** 1ª ed. São Paulo: Imprensa Oficial.

19. RYYNANEN, M. (2006) Singing Transcription. In: KLAPURI, A.; DAVY, M. (Eds.). . **Signal processing methods for music transcription.** 1. ed. New York: Springer Science, p. 361–393.

20. SADOLIN, C. (2012) **Complete Vocal Technique.** 3ª ed. Copenhagen, Denmark: CVI Publications.

21. SERIZEL, R. et al. (2017) Acoustic Features for Environmental Sound Analysis. In: VIRTANEN, T.; PLUMBLEY, M. D.; ELLIS, D. (Eds.). . **Computational Analysis of Sound Scenes and Events.** New York: Springer Science, p. 71–102.

22. SUNDBERG, J. (2015) **Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto.** 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

23. TATIT, L. (1996) **O cancionista: composição de canções no Brasil.** 1ª ed. São Paulo: Edusp.

24. UFEMA, K.; MONTEQUIN, D. W. (2001) Peer-reviewed Article The Performance Scream: Vocal Use or Abuse? **Voice and Speech Review**, v. 2, n. 1, p. 74–86.

25. ULHÔA, M. (2006) Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular. **VII Congresso da IASPM-AL. Casa de las Américas -Havana, Cuba**, n. 1999, p. 1–9.

Referências de Áudio e Vídeo

1. ALF, Johnny. (1969) **Johnny Alf - Eu e a brisa (Johnny Alf) (1969).** Vídeo contendo a música *Eu e a brisa* de Johnny Alf, interpretada pelo próprio compositor, retirado do programa Música Brasileira exibido na TV Cultura. Vídeo de 2 minutos e 12 segundos postado por Viva Bossa em 25 de janeiro, 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fBE4Y8yOPyE> (Acesso em 23 de março, 2021).

2. ALF, Johnny. (1997) **Johnny Alf - Eu e a brisa – 1997.** Vídeo contendo a música *Eu e a brisa* de Johnny Alf, interpretada pelo próprio compositor, durante a gravação ao vivo do álbum *Cult Alf*. Vídeo de 4 minutos e 33 segundos postado por João Carlos Rodrigues em 15 de agosto, 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LTZGcfe6A4w> (Acesso em 23 de março, 2021).

Nota sobre os autores

Rafael Barbosa é graduado em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (2020). Mestrando em performance musical pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, tem como orientador o exímio músico e professor Dr. Clifford Hill Korman. É professor de canto e guitarra da Avantgarde Escola de Música (antiga Pro-Music Escola de Música) desde 2016. Cantor popular e instrumentista (violonista e guitarrista) pesquisa a gestualidade vocal de Johnny Alf e Nat King Cole e, enquanto performer, possuiu, entre os inúmeros projetos, um quarteto de samba-jazz (Rafa Barbosa Quarteto) com releituras de canções populares brasileiras e canções tradicionais do repertório jazzístico onde atua como cantor, guitarrista e arranjador.

Clifford Hill Korman, Doutor em Música-Jazz Arts (Manhattan School of Music, 2012; Tese: "Interventions: Improvisação na Jazz Sinfônica"), é Professor Adjunto no Instituto Villa-Lobos/Universidade Federal de Estado de Rio de Janeiro (UNIRIO). Coordenador do grupo de pesquisa *Improvisa* e do projeto Acervo Paulo Moura: Elaboração e Pesquisa. Outros focos de pesquisa incluem o piano popular brasileiro: história e prática; pedagogia e estudos de música popular; e as circulações globais do jazz. Atua no Programa de Pós-Graduação em Música na UNIRIO e no PPG em Música da UFMG como colaborador, onde orienta dissertações na linha de pesquisa Performance Musical. Artigos publicados incluem *Criss Cross: motivic construction in composition and improvisation* e *Paulo Moura's Hepteto and Quarteto: 'Sambajazz' as 'Brazilological popular instrumental improvised music'*.

Anexo I - Transcrição parcial da performance vocal de *Eu e a brisa* por Johnny Alf em 1969 na TV Cultura

A

Ah se a ju-ven-tu-de que e-ssa bri-sa can - ta fi-ca-sse a
8 qui co-mi-go mais um pou - co eu po - de-ri-a es-que- cer a do
14 - or de ser tão só pra ser um so - nho A-í en
20 tão quensã - be al-guém che - gas - se bus-can do um son-ho em for-ma de
25 de - se - jo fe - li - ci - da-de en-tão pra nós
29 se - ri - a

B

E de- pois que tar - de nos trou - xer a lu - a se o a-mor
40 chegas-te eu não re - sis - ti ri - a e a ma-dru - ga - da

45



a-ca-len-ta-ri - a a nos-sa paz fi - i - i - i - ca ó bri-sa

52



fi - ca pois tal - vez quem sa - be o i-nes-pe-

56




ra - a - a - a-do fa-ça u-ma sur - pre - sa e tra-ga al-guém que quei-ra

61




te es - cu - ta - ar e jun-to a mim quei-ra fi -

66



ca - a - ar bem jun - to a mi - i - im

72



— quei - ra fi - ca - a - - ar

Anexo II - Transcrição parcial da performance vocal de *Eu e a brisa* por Johnny Alf em 1997 para o álbum *Cult Alf*

A

se a ju-ven - tu - de que es-sa bri-sa can-ta__ fi- ca-sse a

6

qui__ co-mi-go mais um pou-co eu po-de-ri-a es-que-cer a__dor de

13

ser ser tão tão só pra ser um so-nho e a-í en- tão__

19

quem sa - be al-guém che - ga - sse bus - can -

22

do um so - nho em for - ma de - e de - se - e - jo__

26

fe-li-ci-da-de en-tão pra nós se - ri - i - i - a - a__ e_

B

31

de - pois que a tar-de nos__ trou-xe-sse a lu-

37

a se o a-mor che-ga-sse eu não re-sis - ti - ria__

42



e a ma-dru-ga-da a-ca-len-ta - ri-a no-ssa pa - a - az fi -

55



-ca ó bri-sa fi-ca pois tal- vez quem sa be o i-nes-pe-ra - do fa-ça

61



u - ma sur-pre-sa e tra-ga al- guém que quei-ra te es cu - tar e jun-to a

68



mim jun- to a mim jun- to a mim quei - ra fi-ca - ar bem jun-to a mim a mim

75

Solo de Saxofone

30



105

B



E e e e e e e de-apos que a tar - de nos trou-xe-sse a lu

112



a se o a - mor che- ga - sse eu não não não re - sis-ti - ri - a

117



e a ma-dru-ga-da a-ca-len-ta - ri - a no-ssa paz no-ssa pa-a - az

123



fi - ca ó bri-sa fi - ca pois tal vez tal- vez tal- vez quem sa

130



be-e o i-nes-pe-ra-do fa-ça u-ma sur-pre - sa e tra-ga alguém que quei-ra quei-ra

136



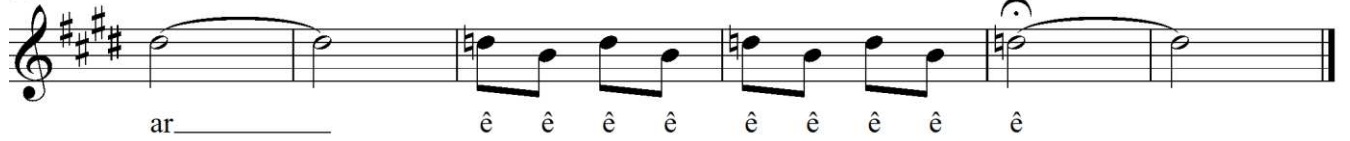
te es-cu-tar jun-to a mim jun-to a mim quei - ra fi - ca - a - ar

142



bem jun-to a mim a mim quei - ra fi-ca-

148



ar ê ê ê ê ê ê ê ê

A Rítmica do contrabaixista Paulo Paulelli no samba *Maracangalha* de Dorival Caymmi

*Double bassist Paulo Paulelli's rhythm in the samba
"Maracangalha" by Dorival Caymmi*

Eduardo Brasil Pereira Santana

Universidade Federal de Minas Gerais
contraaixobrasil@gmail.com

Fernando Martins de Castro Chaib

Universidade Federal de Minas Gerais
fernadochaib@gmail.com

Resumo: Este trabalho focaliza aspectos rítmicos das levadas no contrabaixo na adaptação de um samba para o contexto de ritmo irregular. O objetivo é compilar, mapear e analisar o conjunto de elementos rítmicos utilizados pelo contrabaixista Paulo Paulelli (1974–), tendo como referencial o áudio da versão do Trio Corrente para a música *Maracangalha* de Dorival CAYMMI (1914–2008). As fontes principais para esta pesquisa são as gravações da música *Maracangalha*, na versão do Dorival Caymmi bem como a versão do Trio Corrente e as transcrições de trechos do contrabaixo das duas versões. Os procedimentos metodológicos incluem transcrição e escrita das partituras, identificando padrões rítmicos recorrentes na construção das levadas de contrabaixo gravadas por Paulelli. Dentre as ferramentas utilizadas para as transcrições destacamos o uso do *software Transcribe!* que permite a manipulação da velocidade e frequências do áudio, beneficiando a audição em trechos complexos. Os exemplos encontrados evidenciaram grande diversidade rítmica permitindo identificar alguns elementos como deslocamentos rítmicos, síncopes e modulação métrica.

Palavras-chave: Paulo Paulelli e o Trio Corrente; ritmos irregulares no contrabaixo; samba no contrabaixo; análise de música brasileira.

Abstract: This work focuses on rhythmic aspects of the double bass part in adapting a samba to the context of irregular rhythms. To compile, map and analyze the set of rhythmic elements used by bassist Paulo Paulelli (1974–), having as reference the audio of the version of Brazilian Trio Corrente for the song "*Maracangalha*" by Dorival CAYMMI (1914–2008). The main sources for this research are the recordings of the song "*Maracangalha*", in the version of Dorival Caymmi as well as the version of the Trio Corrente and the transcriptions of parts of the double bass of the two versions. The methodological procedures include transcription and writing of the scores, identifying recurring rhythmic patterns in the construction of the double bass tracks recorded by Paulelli. Among the tools used for the transcriptions, we highlight the use of the *Transcribe!* software, which allows the manipulation of the speed and frequencies of the audio, benefiting the hearing in complex passages. The examples found showed great rhythmic diversity which made it possible to identify some elements such as rhythmic displacements, syncope and metric modulation.

Keywords: Paulo Paulelli and Trio Corrente; irregular rhythms on the double bass; samba on the double bass; analysis of Brazilian music.

1 – Introdução

Dorival CAYMMI (1914–2008) foi ator, pintor, instrumentista, poeta, cantor, e, sobretudo, compositor de grande influência na música brasileira. Caymmi deixou um legado de canções das quais muitas tinham como mote as belezas de sua terra natal, tal como os costumes e tradições do povo baiano. É possível perceber a grandeza da obra de Dorival Caymmi através da abundância das suas canções que constam no cancioneiro popular brasileiro. Outro aspecto que também reflete essa importância é a grande quantidade de artistas de diferentes gerações, que o citam como influência.

Não menos numerosas são as versões com arranjos somente instrumentais. Entre elas encontramos a gravação do Trio Corrente, lançada em 2016 no álbum Volume 3. Formado em 2001, o Trio Corrente é um grupo de *jazz* brasileiro que conta em sua formação com Fábio Torres (piano), Paulo Paulelli (contrabaixo) e Edu Ribeiro (bateria). Vencedores de um *Grammy Award* e um *Latin Grammy*, o trio tem uma carreira consolidada tanto no Brasil quanto no exterior, destacando-se como um dos principais grupos de música instrumental brasileira.

Os aspectos musicais mais relevantes dentro desta pesquisa estão relacionados ao ritmo e principalmente aos padrões rítmicos construídos a partir das *claves*¹ rítmicas e suas variações. O ritmo é um elemento musical de extrema importância tanto no processo de reconhecimento e aprendizagem de um gênero musical quanto no processo de adaptação a outras linguagens.

Pesquisa da área da psicologia da música efetuada por Jay Dowling e Dane Harwood (1986) refere que o parâmetro do ritmo é mais relevante para a cognição musical que outros parâmetros, como por exemplo a melodia. Segundo os autores, os ouvintes são capazes de reconhecer temas musicais simplesmente pelos seus padrões rítmicos. É também relatado, que quando os ouvintes são expostos a um conjunto de pequenas melodias e lhes pedem para efetuar reconhecimento de algumas características musicais, as suas decisões são dominadas pela informação rítmica, em detrimento de

¹ O termo *clave* pode se referir tanto a um tipo instrumento de percussão quanto a um padrão rítmico, ambos são amplamente utilizados na música cubana. O autor CARVALHO (2012) utiliza o termo *clave* quando se refere aos padrões rítmicos utilizados como ritmo guia de determinadas músicas. Tendo este autor entre os principais referenciais teóricos deste trabalho, utilizaremos alguns termos com a mesma finalidade. Portanto, ao longo do trabalho o termo *clave* estará se referindo exclusivamente a padrões rítmicos.

informação de outros parâmetros musicais (LOPES & ALCÂNTARA-SILVA, 2017, p.237).

Veremos a seguir que a clave rítmica é o elemento musical que guia toda a sessão rítmico-harmônica na condução da música. O objetivo é compilar, mapear e analisar o conjunto de elementos rítmicos utilizados pelo contrabaixista Paulo Paulelli na adaptação do samba *Maracangalha* para o compasso 7/4. Tendo em vista que a escrita de um samba tradicional geralmente é em compasso 2/4, podemos dizer que a versão de *Maracangalha* do Trio Corrente apresenta uma peculiaridade, um arranjo em compasso ímpar de sete tempos, 7/4.

O multi-instrumentista e compositor Paulo Paulelli (1974-) é um músico natural de São Paulo. Recebeu forte influência musical de seus familiares, especialmente de seu tio Messias Santos Júnior. Tem relevante atuação como contrabaixista no cenário musical brasileiro. Será por meio da análise da linguagem musical do contrabaixista Paulo Paulelli que desenvolveremos nosso trabalho. Para isso transcrevemos um grande trecho da condução de Paulelli na gravação lançada no disco Volume 3, do Trio Corrente. Através das transcrições identificamos alguns padrões rítmicos como deslocamentos rítmicos, sínopes e modulação métrica.

As fontes principais adotadas para este estudo foram gravações de *Maracangalha* na versão de Dorival Caymmi e na versão do Trio Corrente, além das transcrições de alguns trechos destas versões. A transcrição foi uma forma encontrada para produzir uma fonte primária que facilite a análise ampla, desde o entendimento da forma até detalhes de escolhas na interpretação de Paulelli. A decisão em transcrever apenas alguns trechos das gravações é por entender que as variações rítmicas não apresentam mudanças significativas em relação a trechos já transcritos e analisados no decorrer do trabalho.

Para fazermos as transcrições utilizamos o *software Transcribe!*, o qual permite manipular o áudio reduzindo o andamento da música sem alterar a frequência das notas além de manter a qualidade sonora. Outra função utilizada neste *software* foi o equalizador, que nos permitiu beneficiar determinadas frequências a fim de facilitar a compreensão do que foi gravado. Ademais, utilizamos o *software Finale 2014* para escrever as partituras.

Gostaríamos de deixar uma observação em relação à edição das partituras. Existem diferentes formas se escrever determinados ritmos, entretanto a forma que escolhemos foi uma que possibilitasse a fácil identificação visual dos padrões das claves rítmicas e as subdivisões relacionadas a elas. Sendo assim, os trechos em 7/4 nós priorizaremos duas mínimas e duas semínimas pontuadas como base para a escrita das notas e pausas. Nos trechos em 5/4 será priorizada a escrita com duas semínimas pontuadas e duas semínimas.

2 – O contrabaixo na gravação *Maracangalha*, de Dorival Caymmi

Um ponto pacífico entre importantes pesquisadores² sobre a cultura popular brasileira é que o samba resulta de diversas influências culturais. Não raro estão em destaque as influências de tradições festivas e religiosas que os escravizados, de várias partes do continente africano trouxeram para o Brasil no período colonial. O escritor Nei Lopes aponta uma linha evolutiva que vem do batuque Angolano e do Congo com ritmos que partem do lundu bailado e em diferentes regiões do Brasil originam outros ritmos, “confluindo para o que chamaremos de samba da 'Pequena África da Praça Onze', onde o núcleo irradiador foi a casa de Tia Ciata” (LOPES, 1992, p.47).

Mas a mais famosa de todas as baianas, a mais influente, foi Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata, lembrada em todos os relatos do surgimento do samba carioca e dos ranchos, onde seu nome aparece gravado Siata, Ciata ou Assiata (MOURA, 1995, p.136).

Segundo CARVALHO (2006), a linha do baixo no samba tem características herdadas da música europeia. Dentre elas podemos destacar a tradição melódico-harmônica utilizando fundamentais e quintas dos acordes, além da marcação regular e a acentuação no grave. Carvalho afirma também, que um elemento fundamental para a dança é a “levada”, a qual é construída com os ritmos dos instrumentos de percussão juntamente com os baixos e os instrumentos harmônicos. A condução do samba no contrabaixo baseia-se na adaptação rítmica dos instrumentos de percussão, principalmente os de região grave como os surdos. Esta rítmica confere a marcação e a sustentação ao samba.

² Para maior aprofundamento sobre as origens e as características do samba, indicamos alguns dos pesquisadores e escritores mais renomados como: DINIZ (2006); LOPES (1992); MOURA (1995); TINHORÃO (1991); VIANNA (2002).

O samba seria inimaginável sem o som das palmas, do pandeiro, do reco-reco, do tamborim, do surdo, enfim, de todos os vários instrumentos de percussão que lhe são característicos. Mesmo quando tocado apenas ao violão ou ao piano, o samba, para ser caracterizado como tal, necessita que os padrões rítmicos definidos pelos seus instrumentos de percussão sejam adaptados e reproduzidos no acompanhamento do violão ou do piano (CARVALHO, 2006 p. 60).

A Figura 1 ilustra um ritmo básico tocado em escolas de samba. Este exemplo mostra como são tocados os ritmos de alguns dos instrumentos tradicionais de uma escola de samba com suas respectivas acentuações. A notação para os três surdos é composta de uma linha na qual as figuras rítmicas aparecem acima e abaixo desta linha. As figuras que estão acima da linha representam as notas abafadas com a mão e as figuras que estão abaixo da linha representam as notas tocadas apenas com a baqueta, sem abafá-las.

O ritmo básico das escolas de samba *The basic rhythm of the samba schools*

CD 41

agogô

chocalho

reco-reco

tamborim

repique

caixa

tarol

cuíca

surdo de segunda
second surdo

surdo de corte
cutting surdo

surdo de primeira
first surdo

Figura 1 – Rítmicas básicas da escola de samba. Com destaque em vermelho para os surdos de segunda, surdos de corte e surdos de primeira (BOLÃO, 2010, p.70).

Como podemos observar na Figura 1, a rítmica mais recorrente dentre os três surdos é constituída por semínimas. Segundo SYLLOS (2003) para desenvolver uma boa linha de contrabaixo no samba é importante que o contrabaixista conheça os movimentos rítmicos do surdo.

Em 1956 a gravadora Odeon lança o EP 14.075 no formato 10" e 78 rpm, com duas músicas de Caymmi, uma em cada lado do disco. O samba *Maracangalha* no lado A, e a toada *Fiz uma viagem* no lado B. A música *Maracangalha* se torna, instantaneamente, um sucesso. O impacto desse sucesso no cenário musical da época foi tão grande, que "nos dois anos que se seguiram ao seu lançamento, foi gravada nada menos do que vinte vezes" (FILHO, 2008, p.25). Isso nos dá uma clara noção da proporção do sucesso que a canção alcançou. Em 1957, a Odeon, lança o quarto álbum de Caymmi, um LP intitulado *Eu Vou p'ra Maracangalha*. A gravadora utilizou o mesmo fonograma de *Maracangalha*, gravado um ano antes, e disposta como a primeira faixa do lado B. Depois do sucesso consolidado, *Maracangalha* passa a ser a primeira faixa da versão em CD lançado em 2000 e confirmando-se com uma das canções mais emblemáticas de Caymmi. Neste trabalho utilizaremos o termo "versão original" para se referir à *Maracangalha* nesta versão Caymmi.

Maracangalha gravada por Caymmi tem os arranjos e direção musical do maestro Alexandre GNATTALI (1918-1990), e foram executados por sua orquestra. Estas são as únicas informações apresentadas no disco, não constando os nomes dos integrantes da orquestra e por esse motivo, não conseguimos precisar o nome do contrabaixista. Este arranjo é um samba tocado em ritmo binário simples (2/4) e andamento por volta 109 bpm. Ostenta uma melodia sincopada e percussão marcante com acentuação forte no segundo tempo. Gravada na tonalidade de Fá maior, *Maracangalha* tem a forma Introdução-AB. Na gravação pode-se ouvir um contrabaixo acústico fazendo a condução, juntamente com a seção rítmico-harmônica.

A partitura apresenta (Apêndice 1) a levada do contrabaixista, a harmonia e a melodia cantada por Caymmi, durante a exposição do tema. O objetivo da transcrição do contrabaixo na versão original é fornecer um ponto de partida para a melhor compreensão dos elementos que discutiremos nas levadas gravadas por Paulelli.

Assim como exemplificado na Figura 1, em que vimos que as figuras rítmicas mais tocadas nos surdos são as semínimas (♩), na versão original de *Maracangalha* encontramos estas mesmas rítmicas durante a condução no contrabaixo. Entretanto, podemos notar algumas variações como duas colcheias por tempo (♩♩), colcheia pontuada e semicolcheia (♩♩), exemplificado na Figura 2. Eventualmente estas mesmas rítmicas se repetem ao longo da música, evidenciando um padrão recorrente e comumente encontrado nas conduções tanto nos surdos quanto no contrabaixo.

The image shows a musical score for the bass line of the song 'Eu Vou p'ra Maracangalha'. It consists of four staves of music in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The first staff starts at measure 18 and includes chords F, F7, Bb6, Am7, and D7. The second staff starts at measure 22 and includes chords G7, C7, and F9. The third staff starts at measure 26 and includes chords F, F7, Bb6, Am7, and D7. The fourth staff starts at measure 30 and includes chords G7, C7, F9, and C7(13). The notation features various rhythmic patterns including eighth notes, dotted eighth notes, and sixteenth notes.

Figura 2 – Trecho da transcrição da linha de contrabaixo gravada no disco *Eu Vou p'ra Maracangalha*. Arranjo de Alexandre Gnattali.

Na Figura 3 são mostradas algumas variações feitas no surdo com as mesmas características rítmicas apresentadas na condução do contrabaixo para a gravação original de *Maracangalha*.

The image shows two rhythmic exercises for the surdo, both in 2/4 time. Exercise 1 is labeled 'exercício 1' and 'exercise 1'. It shows a sequence of notes: a quarter note, a dotted quarter note, and a quarter note, with various rests and accents. Exercise 2 is labeled 'exercício 2' and 'exercise 2'. It shows a similar sequence of notes and rests, but with different rhythmic patterns and accents. Both exercises are designed to practice the rhythmic patterns used in the original recording.

Figura 3 – Algumas figuras de variações rítmicas para o surdo. (BOLÃO, 2010, p. 56)

3 - Aspectos rítmicos de *Maracangalha* na versão do Trio Corrente

A clave rítmica é um dos principais elementos que ajudam na marcação e na estruturação do ritmo de grande parte das músicas sacras, folclóricas e populares nas Américas. Na música brasileira a clave rítmica é tocada geralmente em instrumentos de som agudo, a exemplo do agogô ou tamborim. Dessa forma a clave orienta ritmicamente tanto o fraseado melódico quanto as interações e variações rítmicas no acompanhamento, em um ciclo que se renova a cada início de compasso. Hoenig e Weidenmueller (2012) afirmam que o primeiro passo do estudo para tocar métricas irregulares é se sentir confortável tocando uma clave básica de apenas um compasso, correspondente a fórmula de compasso estudada.

3.1 - Compassos irregulares e claves rítmicas em 7/4 e 5/4

Compassos com numeradores 7, 5, 9, 11 e outros, são chamados de compassos alternados, assimétricos, irregulares ou mistos. Estes compassos representam a alternância de métricas diferentes ou ciclos desiguais de pulsos. Uma das possibilidades de escrever um compasso alternado é dividindo-o em dois subgrupos de tamanhos diferentes. Assim, podemos perceber os acentos primários no início de cada compasso e acentos secundários onde quer que se encontrem dentro dos subgrupos. Para a fórmula de compasso em 7/4 podemos dividir os subgrupos em dois compassos que ficariam da seguinte maneira 4/4 + 3/4 ou 3/4 + 4/4. A acentuação das notas e o ritmo definem se a ordem dos compassos é 4/4 + 3/4 ou 3/4 + 4/4. Se dividirmos os compassos de 7/4 da versão de *Maracangalha* feita pelo Trio Corrente, em dois subgrupos, teremos a organização dos compassos em 4/4 + 3/4. Ademais podemos verificar uma clave rítmica na adaptação do samba para compasso em 7/4.

Podemos dizer que ao longo da gravação do Trio Corrente a clave é um elemento fundamental na estruturação da levada na seção rítmico-harmônica. Em *Maracangalha* a construção rítmica das levadas e suas variações estão baseadas no ritmo das claves em 7/4 e em 5/4, as quais têm seu apoio rítmico nas subdivisões do tempo. Apontaremos alguns trechos em que a clave se revela de maneira explícita, e em outros trechos se apresenta de forma velada, nas variações ou novos padrões rítmicos.

Gostaríamos de retomar o fato de que o padrão rítmico definido pela clave, mesmo quando não tocado, orienta o fraseado de todas as vozes de uma performance, atuando como um paradigma rítmico. Desta maneira as claves não só ajudam na precisão do ritmo (marcação), como também definem as possibilidades de fraseado (estilo) (CARVALHO, 2011, p.105).

Se fizermos uma analogia entre o sujeito oculto de um texto literário e uma clave rítmica no contexto musical, poderíamos dizer que da mesma forma que em determinadas passagens do texto o sujeito está implícito na desinência verbal da oração, a clave também se torna oculta ou implícita nas variações rítmicas apresentadas no contexto musical em que se insere.

Os exemplos a seguir mostram as duas claves básicas com quatro notas, tanto nos compassos em 7/4 quanto nos compassos em 5/4, utilizadas pelo trio nesta adaptação. Hoenig e Weidenmueller classificam como uma clave básica de quatro notas para o compasso em 7/4, a que está ilustrada abaixo.



Figura 4 – A clave básica com quatro notas para o compasso em 7/4 está na voz superior da notação. (HOENIG; WEIDENMUELLER, 2012 p.9).

Na Figura 4 vemos na linha superior a representação da clave em 7/4, com duas mínimas e duas semínimas pontuadas, enquanto no espaço inferior temos os sete tempos do compasso representados por sete semínimas. Nesta representação nota-se que as notas da clave não são coincidentes com todas as notas do tempo, caracterizando a clave como um ritmo guia sobre o qual a música será desenvolvida.

O mesmo raciocínio exemplificado na seção anterior se aplica à fórmula de compasso 5/4. Podemos dividir o compasso em dois subgrupos ficando 3/4 + 2/4 ou o inverso, a depender da acentuação das notas. Outro ponto que também se aplica no compasso em 5/4 é a utilização de uma clave básica. Hoenig e Weidenmueller (2012) apontam uma clave básica para a fórmula de compasso em 5/4, que vemos a seguir, na Figura 5.



Figura 5 – Clave básica com quatro notas, para compassos em 5/4 (HOENIG; WEIDENMUELLER, 2012 p.13).

3.2 - Modulações métricas em Maracangalha

O compositor estadunidense Elliot Carter (1908-2012) em sua *Sinfonia n.1* de 1942, foi um dos primeiros compositores a usar o recurso da modulação métrica. Entretanto, o termo modulação métrica foi descrito pela primeira vez por Richard Franko Goldman (1910-1980) ao descrever a *Cello Sonata* de Carter, em 1951 (CARDASSI, 2010, p.4).

Em termos técnicos, modulação métrica significa mudar o andamento de uma peça de modo que um novo andamento tenha algum tipo de relação matemática com o andamento original. Isso é possível criando um valor de uma nota do primeiro andamento equivalente ao valor de uma nota no segundo. Por exemplo, se você pegar uma mínima, no seu andamento original e fizer com que a mínima se iguale a semínima no novo andamento, você termina com uma modulação na metade do andamento (HOENIG & WEIDENMUELLER, 2012, p.4. Tradução nossa)³.

As análises que virão a seguir apontam que a clave do 7/4 e a clave do 5/4 terão uma função fundamental no apoio rítmico das modulações métricas e na forma como acontecem as transições entre essas fórmulas de compassos. No arranjo do Trio Corrente a primeira modulação métrica acontece aos 4 min 37 seg no c.72 (Apêndice 2), em que se dá a transição do compasso 7/4 para o compasso 5/4. Esse trecho está com a cronometragem indicada na partitura. A segunda modulação métrica em *Maracangalha* acontece aos 5min15seg no c.97, quando a música vai de 5/4 para 7/4 e que está indicado na partitura (Apêndice 2).

A modulação métrica feita pelo Trio Corrente pode ser explicada utilizando a clave como unidade temporal comum entre as duas fórmulas de compasso e atribuindo um valor


³ “In technical terms, metric modulation signifies changing the tempo of a piece so that the new tempo has some kind of mathematical relation to the original tempo. This is achieved by making a note value from the first tempo equivalent to a note value in the second. For example, if you take a half note in your original tempo and make that half note equal to the quarter note in the new tempo you end up with a modulation to half time”.

diferente à colcheia no novo andamento. O esquema rítmico mostrado na Figura 6 ilustra tanto as claves do 7/4 e 5/4, quanto às subdivisões que foram utilizadas pelo Trio Corrente na adaptação de *Maracangalha*. Para explicarmos esta modulação métrica, dividiremos os compassos em Subgrupos do 7/4 e Subgrupos do 5/4. As duas modulações métricas acontecem no segundo compasso de cada subgrupo, atribuindo-se um novo valor à colcheia ocasionando a modulação métrica. A Figura 6 ilustra em amarelo e azul os subgrupos, em vermelho e em verde os valores atribuídos à colcheia que alteram a sensação do pulso.

The figure consists of three main parts of musical notation. The top part is for 7/4 time, with a tempo of 270 bpm. It shows a 'Clave' staff with dotted half notes and a 'Subdivisão' staff with eighth notes. Below, 'Subgrupos do 7/4' are shown with a yellow box for the first measure and a blue box for the second. A red box highlights a modulation to 5/4 in the second measure, with a tempo change to 180 bpm indicated by a double bar line and a note with a '-2' sign. The bottom part is for 5/4 time, with a tempo of 180 bpm. It shows a 'Clave' staff with dotted half notes and a 'Subdivisão' staff with eighth notes. Below, 'Subgrupos do 5/4' are shown with a yellow box for the first measure and a blue box for the second. A green box highlights a modulation to 7/4 in the second measure, with a tempo change to 270 bpm indicated by a double bar line and a note with a '-3' sign.

Figura 6 – Relação das subdivisões nas claves 7/4 e 5/4, em que: amarelo e azul apontam os subgrupos dos compassos; vermelho destaca a modulação métrica do 7/4 para 5/4; verde a modulação métrica do 5/4 para 7/4.

No segundo compasso do subgrupo em 7/4 temos a subdivisão de três colcheias para cada semínima pontuada da clave; durante preparação da modulação métrica esta subdivisão passa a ser a quáteras de duínas, portanto duas colcheias para cada semínima pontuada da clave. As duínas do compasso 7/4 terão a mesma duração das colcheias no compasso em 5/4 ($\overset{-2}{\text{♩}} = \text{♩}$). Este é processo que caracteriza a modulação métrica do compasso em 7/4 para o 5/4. Já na modulação métrica do compasso em 5/4 para o 7/4, o processo é semelhante. No

segundo subgrupo do compasso em 5/4 temos a subdivisão de duas colcheias para cada semínima da clave. O compasso que prepara a modulação métrica tem as subdivisões da clave alteradas para quiálteras, neste momento as quiálteras serão tercinas, ou seja, teremos três tercinas de colcheia para cada semínima da clave em 5/4. Finalmente, o valor das tercinas no compasso em 5/4 será equivalente ao valor das colcheias em 7/4 ().

Este processo faz com que a quantidade de subdivisões dentro do compasso seja alterada. Na parte em que a fórmula de compasso está em 7/4, temos 14 colcheias em um compasso. Após a modulação métrica para o 5/4 estas subdivisões passarão para 10 colcheias dentro da mesma unidade temporal. Utilizando as notas da clave como notas pivô e alterando as subdivisões destas notas, isso cria uma ilusão auditiva que a música ficou mais lenta, entretanto a unidade temporal de cada compasso continua sendo a mesma. Quando acontece a modulação métrica do 5/4 para o 7/4 o conceito será inversamente o mesmo, dando a sensação de que a música ficou mais rápida, por ter mais subdivisões dentro da mesma unidade temporal. Assim é possível manter uma relação matemática entre os compassos de 7/4 e 5/4 configurando a modulação métrica.

A Figura 7 e a Figura 8 mostram os trechos em que ocorrem as duas modulações métricas em *Maracangalha*. Tanto a modulação métrica do 7/4 para o 5/4 quanto a modulação métrica inversa seguem raciocínios semelhantes, pois as duas modulações atribuem novos valores às quiálteras de colcheia. Diferenciando-se apenas no tipo de quiáltera, um momento será dúina de colcheia e em outro momento será tercina de colcheia, como veremos a seguir. Nas duas figuras temos o subgrupo em destaque o qual aponta a condução do contrabaixo e as subdivisões em quiálteras de colcheia. O c.72 da Figura 7 é o compasso de preparação da modulação métrica do 7/4 para o 5/4, neste compasso o contrabaixista toca as duas semínimas pontuadas coincidentes com a rítmica da clave e o baterista toca o bumbo na rítmica da clave e as subdivisões de dúinas na caixa. Quando entram no c.73, o caráter da música já está em 5/4.



Figura 7 – Trecho no qual acontece a modulação métrica. Destacado em vermelho estão as duas semínimas pontuadas e as subdivisões em quiálteras que darão o caráter de 5/4.

Isso implica numa diminuição do andamento em todo o trecho que o compasso está em 5/4, com a semínima a 180 bpm. Tal mudança no andamento permite que os compassos em 5/4 e 7/4 continuem com a mesma unidade temporal, conseqüentemente a clave do compasso em 5/4 também tem mesma unidade temporal da clave em 7/4. Na Figura 8 temos eventos semelhantes aos que acabamos de ver. Entretanto, para a modulação métrica do 5/4 para o 7/4 teremos as quiálteras em tercina de colcheia que será equivalente à colcheia no novo andamento.



Figura 8 – O c.97 antecede a mudança de andamento, destacado as notas do contrabaixo com as indicações das subdivisões em tercinas de colcheia as quais terão o mesmo valor da colcheia no novo andamento.

As semelhanças estão na forma como Paulelli toca a rítmica coincidente com a rítmica da clave e a outra semelhança é que o baterista, da mesma forma que a modulação anterior, toca o bumbo com a rítmica da clave e as subdivisões de quiálteras de tercina na caixa. Quando entram no c.98 o caráter da música mudou para o 7/4, como no início. Essas subdivisões preparam a sensação rítmica da clave para novo andamento, conferindo um suporte rítmico que ajuda a manter a unidade temporal inalterada.

4 - A condução de Paulo Paulelli em *Maracangalha*

A versão de *Maracangalha* feita pelo Trio Corrente foi lançada em 2016, conta com arranjo de Fábio Torres e apresenta alguns aspectos em comum com a versão original como a forma com Introdução-AB e a tonalidade em Fá maior. Entretanto, logo nos primeiros momentos da

música é possível perceber algumas diferenças, a começar pelo andamento que está mais rápido do que a versão original, com as semínimas a 270 bpm. Outro elemento que chama atenção é a rítmica do samba com compassos irregulares, em 7/4.

Na transcrição da levada de Paulelli selecionamos os trechos que compreendem a exposição do tema (cc.1-17), a condução durante todo o improviso de piano (cc.18-66) e a partir da repetição do *turnaround*⁴ até o fim da música (cc.71-101). Como este trabalho trata de condução, desconsideraremos a parte do solo do baixo tanto na introdução quanto no meio da música.

4.1 - A condução em 7/4

Ao longo da gravação podemos constatar que a condução e suas variações rítmicas têm como apoio rítmico as notas das claves (7/4 e 5/4). As variações de colcheias dentro da rítmica da clave são responsáveis por dar o caráter de samba à levada do contrabaixo. Na levada gravada por Paulelli as variações mais comuns são semínima pontuada e colcheia (♩̣ ♪̣), para cada mínima (♩) da clave e semínima e colcheia (♩̣ ♪̣) para cada semínima pontuada (♩̣ ♪̣) da clave. Estas variações aparecem em combinações aleatórias e não raro são acrescidas de outras variações com colcheias. A Figura 9 ilustra algumas das variações rítmicas recorrentes na levada de Paulelli, sobrepostas à clave em 7/4.

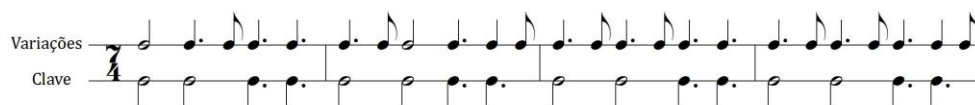


Figura 9 – A voz superior ilustra algumas variações que conferem o swing característico de um samba tradicional à clave em 7/4, a voz inferior representa a clave sem variação.

A Figura 10 mostra a transcrição da condução de Paulo Paulelli durante a exposição do tema de *Maracangalha*. Neste trecho podemos verificar algumas das variações mostradas anteriormente. Vale ressaltar que o ritmo guia no 7/4 é a clave a qual tem duas mínimas e

⁴ *Turnaround* é uma sequência harmônica geralmente I VI II V, usados para conectar o final com o início da forma. O trecho de *turnaround* que nos referimos fica em *loop* na sequência harmônica III VI II V I.

duas semínimas pontuadas. Quando Paulelli toca duas semínimas sobrepondo à mínima da clave, a primeira semínima soa como cabeça do tempo e a segunda semínima soarão como contratempo e não como segundo tempo, apesar de ser o segundo tempo. Nos cc.3, 5 e 7 (Figura 10) acontece um ponto de interação entre o trio o qual resulta em uma unidade rítmica sincopada, deslocando a rítmica da primeira nota da clave para a segunda colcheia do primeiro tempo, acompanhando a rítmica natural da melodia. Outro ponto desse trecho em que encontramos síncope é no c.11, as setas em azul indicam os pontos os quais seriam os apoios rítmicos da clave, evidenciando tais deslocamentos em relação ao ritmo guia. O segundo tempo do c.11 é acentuado na segunda semínima, causando um deslocamento da acentuação forte para o contratempo. A partir do terceiro tempo Paulelli desloca as acentuações uma colcheia após os apoios de cada nota da clave, evidenciando as síncope. No c.12 e no c.13 é possível verificar que Paulelli toca a clave do 7/4 com a rítmica original, destacado no retângulo vermelho. No c.15 e nos quatro primeiros tempos do c.16 Paulelli faz uma condução utilizando somente semínimas, o que remete a condução de *walking bass*⁵. As semínimas tocadas durante o *walking bass* representam uma nota por tempo, entretanto as três últimas semínimas criam um contraste em relação ao padrão rítmico de duas semínimas pontuadas, previamente estabelecidas na clave.

⁵ *Walking bass* é o nome dado a um tipo de condução em que o contrabaixista toca as notas da harmonia, geralmente de forma contínua e uniforme. Esse é um tipo de condução muito comum no *jazz*, principalmente a partir da década 1940.

Figura 10 – Melodia e condução de Paulelli durante a exposição do tema em que: verde são as convenções junto com a melodia; vermelho a rítmica da clave em 7/4; as setas em azul indicam a rítmica da clave.

A Figura 11 mostra o trecho dos cc.18-26, os quais representam a sessão A2 e o primeiro compasso da sessão B2. Neste trecho, Paulelli articula as notas na cabeça do primeiro tempo de cada compasso, exceto no c.19, em que a nota do primeiro tempo está ligada à última colcheia do compasso anterior.

No c.21 Paulelli toca duas notas que dividem o compasso⁶ em duas partes com a mesma duração de tempo, a primeira nota é uma mínima pontuada ligada a uma colcheia e em seguida uma colcheia ligada a uma mínima pontuada.

⁶ A notação deste compasso na partitura foi feita de uma maneira que ilustre a semelhança entre as duas metades, como se uma rítmica fossem o reflexo espelhado da outra rítmica.



Figura 11 – Trecho da sessão A2 o qual a sequência de sincopes cria a tensão rítmica que será dissipada apenas na sessão B2, c.26.

Nos cc.22-24 Paulelli cria um padrão com duas mínimas, coincidentes com a rítmica da clave. A partir do quinto tempo Paulelli adiciona, gradativamente, uma nota à rítmica final de cada um destes compassos. Sendo que a cabeça do quinto tempo do c.22 está deslocada uma colcheia em relação à rítmica da clave, a nota seguinte tem a duração que completa os tempos do compasso. No c.23, após a pausa de colcheia na cabeça do quinto tempo, Paulelli articula uma semínima e uma semínima pontuada. No c.24 após a pausa de colcheia na cabeça do quinto tempo, mais uma nota é adicionada ao padrão rítmico, o qual tem duas semínimas e uma colcheia. Estas adições de nota a cada compasso conferem uma sensação de movimento ao padrão rítmico, o qual terá seu ápice no c.25 em que Paulelli articula quatro semínimas e duas semínimas pontuadas. A levada da sessão A2 cria uma tensão rítmica que será dissipada ao entrar na sessão B2 (c.26), em que Paulelli articula as notas com a rítmica coincidentes com a clave.

Interessante ressaltar que as diferenças entre a sessão A2 e a sessão B2 criam climas de tensão e relaxamento, os quais deixam a música com sessões contrastantes, podendo soar mais interessante ao ouvinte.

4.2 – A Condução em 5/4

Após a modulação métrica, a partir do c.73, a fórmula de compasso de *Maracangalha* passa a ser em 5/4 e seu andamento se estabelece em 180 bpm para cada semínima. Neste momento o baterista toca os acentos rítmicos da clave e Paulelli toca um padrão rítmico com ciclo de dois compassos. Este padrão tem a rítmica com uma mínima pontuada sobrepondo às duas primeiras semínimas pontuadas da clave em 5/4 com a nota longa. Logo após esta nota longa

Paulelli toca nas duas últimas notas do compasso, duas semínimas as quais seguidas das cinco semínimas tocadas no compasso seguinte, dão característica de *walking bass* ao padrão rítmico destacado na Figura 12.

Figura 12 – Padrão de *walking bass* destacados pela linha pontilhada.

A partir do c.83 (Figura 13) Paulelli cria um padrão semelhante ao *walking bass* que acabara de tocar nos compassos anteriores, porém com a rítmica deslocada em quiálteras de tercinas de semínimas. A linha superior ilustra o ritmo da clave em 5/4 e a linha inferior é a transcrição do contrabaixo.

Figura 13 – Polirritmia com quiálteras de semínimas. Destacado em vermelho as notas com ritmo coincidente com o ritmo da clave em 5/4.

Na Figura 13 o sistema superior ilustra o ritmo da clave em 5/4, o sistema inferior é a transcrição da levada de Paulelli, destacamos com tracejado em vermelho as notas em que o ritmo coincide com o ritmo da clave. As semínimas em tercina proporcionam uma mudança de caráter em relação à condução que antecede esta parte (Figura 12). Essa mudança de caráter configura uma polirritmia a qual Paulelli contrapõe o padrão rítmico do contrabaixo ao padrão da clave, que está em evidência na bateria. Uma das formas de entender o padrão tocado ao contrabaixo é dividindo o compasso em duas partes. A primeira parte com três

tercinas de semínima, das quais a última delas está ligada à primeira colcheia do terceiro tempo. A segunda parte é semelhante, no entanto começando com uma colcheia no contratempo do terceiro tempo seguida de três tercinas de semínimas. Todo este trecho confere uma tensão rítmica à levada do contrabaixo. A rítmica tocada nos dois últimos tempos do c.86 apresenta uma divisão de duas colcheias para cada semínima correspondente à clave. Estes dois últimos tempos soam como uma diminuição da tensão rítmica a qual se efetivará no próximo trecho.

A partir do c.87 (Figura 14) Paulelli toca a rítmica da clave em 5/4 e algumas variações, diminuindo a tensão rítmica causada pelos deslocamentos tocados anteriormente.



Figura 14 – Destacado em vermelho a clave do 5/4 e em verde a síncope.

Essa característica rítmica permanece até o c.97, o qual acontece nova modulação métrica, voltando à mesma rítmica inicial em 7/4, e a música é finalizada no c.100.

5 – Considerações finais

Dentre alguns dos atributos musicais de Paulo Paulelli podemos destacar a diversidade rítmica com a qual ele constrói sua condução. De forma improvisada, Paulelli apresenta uma abundância de variações rítmicas dentro da mesma clave. Entre as características analisadas nas levadas, apontamos as síncopes e os deslocamentos rítmicos como os principais elementos os quais conferem contraste rítmico, proporcionando tensão e relaxamento entre as partes da música. Estes elementos diferenciam o caráter rítmico das levadas entre um trecho de tensão rítmica e outro trecho no qual essa tensão é dissipada, favorecendo climas musicais para o desenvolvimento da improvisação.

Este trabalho tratou prioritariamente de padrões rítmicos na construção da levada ao contrabaixo. Acreditamos que os padrões rítmicos são a base para o desenvolvimento das características de qualquer linguagem musical que se pretenda tocar. Acreditamos também,

que padrões melódicos e harmônicos são de extrema importância para o desenvolvimento global do músico. Ademais, os padrões rítmicos apontados podem servir como um ponto de partida para estudos de linguagem no desenvolvimento criativo de padrões rítmicos.

Referências de texto

1. GANC, David (2014). **Fricção e Hibridismo na música de Nivaldo Ornelas**. Anais do III SIMPOM, Rio de Janeiro, UNIRIO, n.3, p.1017-1028.
2. BOLÃO, Oscar (2010). **Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores**.
3. CARDASSI, Luciane (2010). **Night Fantasies de Elliott Carter: estratégias de aprendizagem e performance**. Per Musi, Belo Horizonte, n.21, p.60-73.
4. CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes (2006) **Os aliceres da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba**. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, UNICAMP – Campinas, SP.
5. CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes (2011). **O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça**. Tese (Doutorado) Instituto de Artes, UNICAMP – Campinas, SP.
6. DINIZ, André (2006). **Almanaque do samba: A história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Zahar.
7. FILHO, Bruno Pompeu Marques. (2008), **A gente faz o que o coração dita: Análise semiótica das capas dos discos de Dorival Caymmi**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo – ECA/USP.
8. HOENIG, Ari; WEIDENMUELLER, Johannes (2009). **Intro to Polyrythms, Contracting and Expanding Time Within Form – Vol.1**. Mel Bay Publications.
9. HOENIG, Ari; WEIDENMUELLER, Johannes (2012). **Metric Modulations, Contracting and Expanding Time Within Form – Vol.2**. Mel Bay Publications.
10. LOPES, Eduardo; ALCÂNTARA-SILVA, Tereza (2017). **Ritmo Musical, Improvisação e Cognição como Elementos Importantes na Formação do Instrumentista**, in Eduardo Lopes (Org.), Tópicos de Pesquisa para o Ensino do Instrumento Musical. Kelps, pp. 234-251. ISBN 978-85-400-2146-4, Goiânia, Brasil.
11. LOPES, Nei (1992). **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**. Pallas.

12. MOURA, Roberto (1995). **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração. Rio de Janeiro.

13. SARATH, Edward (2010). **Music theory through improvisation: a new approach to musicianship training**. Routledge.

14. SYLLOS, Gilberto de; MONTANHAUR, Ramon (2003). **Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira**. Lumiar Editora.

15. TINHORÃO, José Ramos (1991). **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. Art. Editora, 6.ed. São Paulo.

16. VIANNA, Hermano (2002). **O mistério do samba**. Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 4.ed. Rio de Janeiro.

Referências de áudio e vídeo

1. CAYMMI, Dorival (1957) **Maracangalha**. In: CD Eu vou p'ra Maracangalha, faixa 01. EMI Odeon, 2000. (CD de áudio)

2. CORRENTE, Trio. (2016) **Maracangalha**. In: CD Volume 3, faixa 02. Produção independente, 2016. (CD de áudio)

Nota sobre os autores

Eduardo Brasil Pereira Santana: Músico contrabaixista mestrando em Performance Musical pela Escola de Música da UFMG, licenciado em música na Unisant'Anna e formado pelo conservatório de Tatuí. Tem relevante atuação em musicais trazidos da Broadway para São Paulo. Podemos destacar alguns dos musicais em que atuou como contrabaixista, dentre eles estão *Billy Elliot* (2019); *Annie, O Musical* (2018); *A Pequena Sereia* (2018); *Cantando na Chuva* (2017) *O Homem de La Mancha* (2017); *Cartola, O Mundo é Um Moinho* (2016); *O Rei Leão* (2013/2014); *A Família Addams* (2012) e *Evita* (2011). Integra o Bonetti Brasil Henning Trio, grupo de música instrumental brasileira, com um álbum lançado em fevereiro de 2020, disponível nas plataformas digitais.

Fernando Martins de Castro Chaib (www.fernandochaib.com): Atua como performer em todo o globo. Bacharel em Percussão pelo Instituto de Artes da UNESP realizou Mestrado e Doutorado no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (Portugal). Possui prêmios como solista e camerista em Portugal, Itália e Brasil. Vem apresentando trabalhos científicos em eventos no Brasil, Turquia, Portugal, Argentina, Uruguai e Canadá, publicando artigos em periódicos indexados. É docente na Graduação e Pós-Graduação da EMUFG, pesquisador FAPEMIG e do CNPq, além de atual Diretor do Grupo de Percussão da UFMG.

Apêndice 1 – *Maracangalha* – Versão de Dorival Caymmi (1956)

Maracangalha

(Dorival Caymmi)

Transcrito por: Eduardo Brasil

Álbum: *Eu vou p'ra Maracangalha* (1957)

♩ = 109

A1

F⁶ D7 G7(9)

[0:15]

6 C7(9) F⁶

10 F⁶ D7 G7(9)

14 C7(9) F⁶

B1

F F7 B^b6 Am7 D7

Eduardo Brasil

2
Maracangalha

22 G7 C7 F⁶₉

26 F F7 B^b6 Am7 D7

30 G7 C7 F⁶₉ C7(13)

A2 F⁶₉ D7 G7(9)

38 C7(9) F⁶₉

42 F⁶₉ D7 G7(9)

Eduardo Brasil

Maracangalha

3

46 C7(9) F⁶₉

B2 F F7 B^b6 Am7 D7

54 G7 C7 F⁶₉

58 F F7 B^b6 Am7 D7

62 G7 C7 F⁶₉

Apêndice 2 – *Maracangalha* – Versão do Trio Corrente (2016)

Maracangalha

Transcrito por: Eduardo Brasil

(Dorival Caymmi)
(Versão: Trio Corrente)

Álbum: Volume 3 (2016)
Contrabaixo: Paulo Paulelli
Arranjo: Fábio Torres

A1 $\text{♩} = 270$ F 7M(9) D 7(#9) G 7(13) C 7sus C 9 F 9 C 7(#9) C 7(b9)

[0:51]

6 F 9 D 7(#9) G 7(13) C 7sus C 9 F 7sus F 7(13)

B1 Bb7M Eb7 A 7(#9) D 7(b9) G 7(13) C 7(#9) F 7sus F 7(13)

10

14 Bm7(b5) Bbm6 A 7(13) D 7(b9) G 7(13) C 7(b9) F 9 [Impro Piano] C 7b9(13)

14

A2

[Harmonia segue similar]

18

The musical score is written for guitar and bass in 7/4 time. It consists of five systems of staves. The first system (A1) starts at measure 1 and ends at measure 5. The second system starts at measure 6 and ends at measure 10. The third system (B1) starts at measure 10 and ends at measure 14. The fourth system starts at measure 14 and ends at measure 18. The fifth system (A2) starts at measure 18 and continues. Chords are indicated above the guitar staff, and the bass staff contains the corresponding bass line. A tempo marking of quarter note = 270 is given at the beginning. A rehearsal mark [0:51] is placed under the first measure. A first ending bracket is shown above the first system. A '3' is written below the final measure of the fourth system, indicating a triplet. The instruction '[Harmonia segue similar]' is placed above the fifth system.

Eduardo Brasil

2

Maracangalha



B2
26



30



A3
34



38



B3
42



46



A4
50



54



Eduardo Brasil

Maracangalha

3

B4

58



62



⁻²⁻ = 180

71

G7(13) C7#9(b13) A7(#9) D7(#9)



[4:37] Neste trecho acontece a modulação métrica do 7/4 para 5/4

75

G7(13) C7#9(b13) A7(#9) D7(#9) G7(13) C7#9(b13) A7(#9) D7(#9)



79



[Harmonia segue similar]

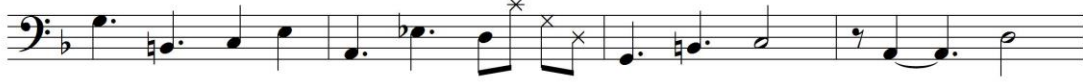
83



85



87



Eduardo Brasil

4

Maracangalha

91



96



[5:15] Neste trecho acontece a modulação métrica do 5/4 para 7/4

100



Sugestões técnicas e interpretativas para o Mov.1 da *Sonata N.3*, para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri

Technical and interpretative suggestions for Mov.1 of "Sonata N.3", for cello and piano by Camargo Guarnieri

Cinthia Fernandes Matias

Universidade Federal de Minas Gerais
cinthia.cello@gmail.com

Carlos Aleixo

Universidade Federal de Minas Gerais
aleixor@musica.ufmg.br

Elise Pittenger

Universidade Federal de Minas Gerais
ebpitt@yahoo.com

Resumo: Proposta de estudo técnico e interpretativo para o primeiro movimento da *Sonata N.3* para violoncelo e piano (1977) de Camargo Guarnieri. Nela, são apresentadas sugestões para otimizar o estudo de excertos selecionados que trazem questões da técnica de mão esquerda e direita do violoncelo. Assim como questões técnicas, são registradas informações relativas à interpretação. Neste estudo, serão utilizadas fontes biográficas sobre o compositor para fundamentar as influências composicionais que se fizeram presentes no processo de criação da obra. Como fontes primárias, são utilizadas a partitura manuscrita e aulas particulares sobre a peça em questão feitas com o violoncelista Antônio Lauro Del Claro, a quem a obra foi dedicada. As aulas foram gravadas em vídeo, porém não foram publicadas. Os resultados buscam fundamentar uma performance coerente com a proposta do compositor.

Palavras-chave: Sonata para violoncelo de Camargo Guarnieri; Música brasileira para violoncelo e piano; Técnica de mão esquerda e direita do violoncelo.

Abstract: Proposal for a technical and interpretative study of the first movement of "*Sonata N.3*" for cello and piano (1977), by Camargo Guarnieri. Suggestions are presented to optimize the study of selected excerpts that raise questions about left- and right-hand techniques of the cello. As well as technical matters, information regarding interpretation is also provided. In this study, biographical sources are used to substantiate the compositional influences relevant to the composition process. Primary sources include the manuscript score and private classes about the aforementioned piece taken with the cellist Antonio Lauro Del Claro, to whom the work was dedicated. The classes were videotaped, but not published. The results seek to inform a well-founded performance that is coherent with the composer's proposal.

Keywords: Camargo Guarnieri's cello Sonata; Brazilian music for cello and piano; Cello left- and right-hand techniques.

1 – Introdução

Mozart Camargo Guarnieri (Tietê, 1907 - São Paulo, 1993) foi um dos mais importantes compositores brasileiros do século XX. Possui um grande número de obras compostas, entre elas, sonatas para instrumento desacompanhado, óperas, cantatas, peças de câmara, concertos, sinfonias, obras para instrumento solista e piano e muitas peças curtas para piano solo. Entre as peças para violoncelo e piano estão três sonatas, duas cantilenas e o *Ponteio e Dansa*¹. O presente trabalho tem como principal objetivo investigar e esclarecer alguns aspectos interpretativos e técnicos de mão esquerda e direita ligados diretamente ao primeiro movimento da *Sonata N.3* para violoncelo e piano, escrito em 1977. Este estudo faz parte de uma Dissertação de mestrado a ser defendida no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, na qual serão abordados em sua totalidade os aspectos técnicos e interpretativos dos três movimentos da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri.

A representatividade da obra de Camargo Guarnieri no contexto musical brasileiro é extensa, contando com cerca de 600 obras. Muitas ainda estão na forma de manuscrito e, mesmo diante destes dados, percebe-se a necessidade de ampla divulgação. É possível encontrar uma vasta quantidade de estudos sobre a vida de Camargo Guarnieri, porém há uma escassez de estudos a respeito das obras para violoncelo deste compositor, o que justifica a decisão da pesquisa desta obra. Até o presente momento, apenas duas pesquisas com foco no repertório violoncelístico de Guarnieri foram encontradas: um estudo realizado por Paulo César Martins Rabelo, que utilizaremos para a revisão bibliográfica, intitulado: “A Música para Violoncelo e Piano de Guarnieri” (2002), e a dissertação de mestrado realizada por Carlos Márcio Norberto Bicalho, intitulada: “Considerações sobre o Ponteio e Dansa para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, contribuições para a didática do violoncelo a partir de uma peça brasileira” (2014).

Concluída em 1977 e dedicada a Antônio Lauro Del Claro, a *Sonata N.3* foi uma obra escrita por encomenda da Funarte (Fundação Nacional de Arte). Sua cópia manuscrita foi lançada

¹ “Dansa” está escrito na forma usual da época em que a peça foi publicada.

pelo Serviço de Difusão de Partituras da USP, um tratamento editorial foi produzido pela Funarte, e também outro, pela Ponteio Publishing Co. Nova York de 1999. Escolhemos usar como fonte para este estudo a cópia do manuscrito que conseguimos com Antônio Lauro Del Claro, o primeiro violoncelista a trabalhar a peça diretamente com o compositor. Essa cópia contém anotações a lápis feitas pelo violoncelista, tornando-se uma fonte relevante para o estudo. A partitura editada da obra apresenta erros significativos de notas, ritmos, articulações e divergência na quantidade de compassos no terceiro movimento, justificando, portanto, nossa escolha de trabalhar com a cópia do manuscrito (Figura 1).

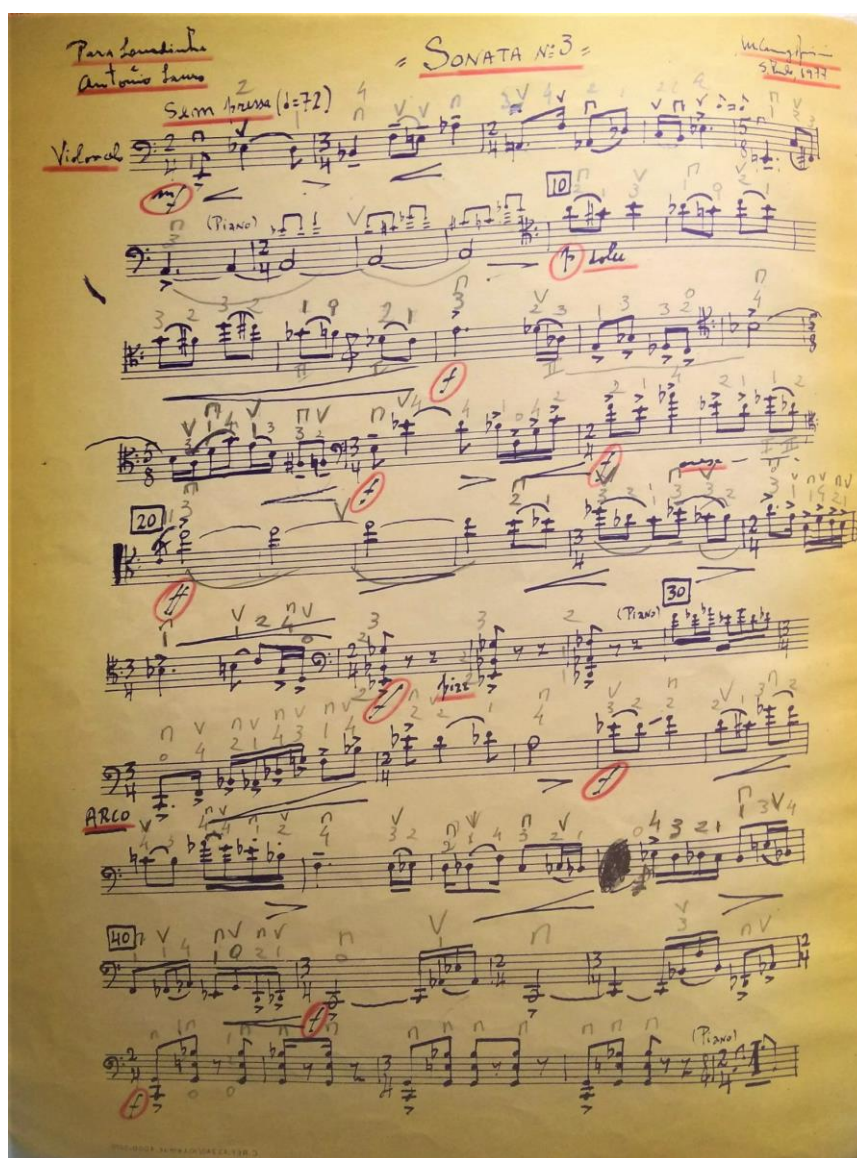


Figura 1 - Página 2 do manuscrito da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri disponibilizada pelo violoncelista Antônio Lauro Del Claro.

Mais adiante, apresentaremos trechos selecionados do primeiro movimento da *Sonata N.3* que apontem para alguns desafios técnicos e musicais a serem resolvidos. Desses aspectos técnicos, encontramos acentos, *pizzicato*, *pizzicato* de acordes, acordes de três e duas notas, corda dupla e mudanças de posição. Essas e outras informações relativas à interpretação serão desenvolvidas e tratadas no capítulo 3.

2- O compositor e suas sonatas para violoncelo

Camargo Guarnieri compôs três sonatas para violoncelo e piano, sendo elas: *Sonata N.1*, *N.2* e *N.3*. A *Sonata N.1* foi concluída em 1931 e dedicada ao violoncelista Iberê Gomes Grosso, a *Sonata N.2* foi finalizada em 1955 (sem dedicação) e a *Sonata N.3* foi finalizada em 1977, escrita por encomenda da FUNARTE, e dedicada ao violoncelista Antônio Lauro Del Claro, como dito anteriormente. Coincidentemente, as sonatas representam de forma nítida cada uma das três diferentes fases composicionais de Guarnieri. Destarte, a presente seção objetiva relacionar essas fases do compositor com suas sonatas para violoncelo e piano e, ao mesmo tempo, apresentar sua evolução como compositor.

Mário de Andrade exerceu uma importante influência sobre a vida e as obras de Camargo Guarnieri. Podemos notá-la desde as primeiras peças do compositor, incluindo a *Sonata N.1* para violoncelo e piano de 1931. Após uma apresentação da *Toada* para piano em 1930, Andrade escreveu uma crítica no Diário de São Paulo e nela se mostrou preocupado com a direção que o expoente talento de Camargo Guarnieri estava tomando:

[...] Adquirida uma tal e qual habilidade de compor, me parece que Camargo Guarnieri repousou sobre isso, convicto de que aqui no Brasil, isso basta pra que um artista seja criador. Infelizmente tem bastado mesmo. Porém esse repouso na facilidade não é digna de Camargo Guarnieri nem do destino que ele pode ter.

[...] Me parece que Guarnieri está sendo por demais complacente pra consigo mesmo. Não analisa, não tem severidade pra com suas próprias criações e não concebeu ainda com nitidez o que seja o artista se repetir (apud, VERHAALLEN, 2001, p.29).

Logo depois dessa crítica, Camargo Guarnieri não deixou de empregar em suas obras os elementos que marcaram sua composição, como a sincopa, o cromatismo, o ostinato, a independência entre melodia e acompanhamento e temas folclóricos trabalhados de forma indireta. Mas no ano seguinte, com a *Sonata N.1*, Camargo Guarnieri introduziu novas

particularidades, como a textura a três vozes, a politonalidade e a dissolução harmônica, possivelmente como uma resposta às críticas de Andrade. A resposta de Andrade à novidade foi:

Essa concepção polifônica é perfeitamente contemporânea, e mais ou menos o resultado atual a que levou tantos compositores, à dissolução do conceito harmônico por excelência, isto é, a marcha dos acordes por meio da dissonância preparada e resolvida. Mas são raros os compositores atuais que levaram o seu polifonismo a uma sistematização tão audaciosa como a de Camargo Guarnieri (apud, BARBIERI, 1994, p.78).

A *Sonata N.1*, escrita na tradicional forma sonata, apresenta-se muito livre de padrões clássicos. Os três movimentos são chamados, por exemplo, de *Tristonho*; *Apasionadamente* e *Selvagem*, com o emprego de termos em português ao invés dos termos tradicionais utilizados na designação dos movimentos. O primeiro movimento se distingue pela presença de três temas bastante singulares; o segundo movimento, assim como as duas sonatas seguintes, possui características da *modinha*, gênero popular brasileiro; no terceiro movimento são nítidos os ritmos dançantes, e este é definido por ser marcado, gíngado e articulado, e traz como seu diferencial o uso da homofonia.

Na década de 50, Camargo Guarnieri entra em uma nova fase composicional, e um aspecto que distingue essa fase é o da linguagem mais tonal. Nesse período, o compositor teve a oportunidade de desenvolver e divulgar seu trabalho na Europa e nos Estados Unidos, e seu reconhecimento é notado pela quantidade de prêmios e honrarias.

A *Sonata N.2*, composta neste período, possui três movimentos monotemáticos e ligados entre si, intitulados, respectivamente: *Allegro Moderato*; *Melancólico*; *Festivo, bem ritmado*. Essa obra apresenta curtos temas, contrastando com as obras da primeira fase composicional de Guarnieri; também utiliza a bitonalidade e envolve o emprego frequente de terças, quartas e cordas duplas - algumas das características marcantes desta segunda fase. O primeiro movimento apresenta principalmente ritmos nordestinos, como o do baião, por exemplo. O segundo movimento traz novamente a *modinha*, somando-se à textura homofônica. No terceiro movimento, há frequente repetição de notas, simplicidade e mais uma vez o ritmo do baião, o qual sugere uma inspiração nas cantigas infantis brasileiras.

A diferença entre a *Sonata N.3* (1977) e as duas primeiras *Sonatas* para violoncelo é bem evidente por esta possuir uma característica serialista, uma tendência que, contraditoriamente, foi muito criticada pelo próprio compositor em sua “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil” de 1950. Esta carta foi escrita com a intenção de alertar os jovens músicos do Brasil que estavam se envolvendo demasiadamente com o movimento Música Viva, liderado por Koellreutter², que trazia para a música brasileira características como o *dodecafonismo*³. Sobre essa linguagem, Camargo Guarnieri afirma no início de sua carta: “corrente formalista que leva à degenerescência do caráter nacional de nossa música”, reiterando ainda sobre os compositores que aderiram ao movimento: “[...] estão sufocando o seu talento, perdendo contato com a realidade e a cultura brasileira, e criando uma música cerebrina e falaciosa, inteiramente divorciada de nossas características nacionais” (apud KATER, 2001, p.119-120).

Porém, anos mais tarde, em entrevista para “A Gazeta” de São Paulo em 13 de dezembro de 1963, o compositor fala sobre as “Experiências contemporâneas”, esclarecendo sua opinião a respeito do dodecafonismo:

- Apesar de toda essa situação confusa, gerada pela falta de cultura e em decorrência das experiências contemporâneas, felizmente, acrescenta o compositor Camargo Guarnieri, quando aparece um verdadeiro talento, as experimentações dodecafônicas etc. são superadas e ele acabaria criando música. Recordo a propósito os exemplos muito dignos de Dellapiccola e de Petrassi. Também é necessário que se diga que é mais fácil compor pelo processo dodecafônico ou eletrônico do que pela técnica tradicional. Nesta técnica, a música parte de dentro para fora e quando o compositor vai ouvi-la, apenas identifica aquilo que já havia sentido dentro dele. No processo dodecafônico, a partitura se compõe fora do músico e ele a ouve apenas quando ela está terminada ou quando estão relacionadas as suas diferentes partes.
- Costumam dizer que eu tenho ódio às experiências da composição musical contemporânea, mas isto é uma mentira, declara Camargo Guarnieri. Pelo contrário, como experiências, julgo-as de grande importância, porque podem ser úteis aos verdadeiros músicos nas suas realizações criadoras (apud, WENET, 2009, p.288).

² Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), de origem alemã, foi compositor, flautista, regente e professor. Criou em 1939 o movimento “Música Viva” integrado por jovens compositores como Guerra Peixe, Eunice Catunda, Claudio Santoro e Edino Krieger.

³ Proposto por Arnold Schoenberg (1874-1951), o “dodecafonismo é uma forma de organizar os doze sons da escala cromática na tentativa de suprimir o sentido de tonalidade. Desta forma, organizam-se os sons em séries de doze elementos que são tratados de forma serial, ou seja, por transposição, retrogradação e inversão (inclusive retrogradação da inversão)” (HARTMANN, 2011, p.103).

Portanto, a partir desta declaração, dá-se a entender que o compositor se posicionava altamente contra o uso da técnica dodecafônica por músicos com pouca ou nenhuma experiência, mas não se contrapunha ao uso do método por compositores já experientes.

Toda essa situação exerce um impacto direto sobre a terceira fase composicional de Guarnieri, a qual é conhecida pela ausência de tonalidade e pela exploração de aspectos seriais, sem abandonar as características nacionais. A *Sonata N.3* segue esse aspecto não tonal, mas apresenta polarizações ao redor de certas notas. Ela possui três movimentos, intitulados, respectivamente: *Sem pressa*; *Sereno e Triste*; e *Com Alegria*. O primeiro movimento, assim como nas sonatas anteriores, está na forma ABA, mas nesse caso cada seção mostra seu próprio desenvolvimento (RABELO, 2002, p.52). O segundo movimento continua com sua similaridade em relação às outras sonatas para violoncelo e piano, no estilo modinha. O terceiro movimento está na forma *rondó*, e nele a voz principal circula entre piano e violoncelo de forma muito nítida.

3- Sonata N.3 - Primeiro Movimento

Aos 78 anos, Guarnieri declarou:

Sou e quero ser um compositor nacional do meu país. Se cada ser humano tem uma responsabilidade sobre a terra, a do músico será, certamente, a de contribuir, na medida da sua capacidade, para o enriquecimento da música universal, entendida essa como a soma das diversas músicas nacionais. No caso de países jovens como o Brasil, essa responsabilidade aumenta, porque não se trata apenas de enriquecer o acervo universal da música, senão de afirmar a música nacional brasileira (apud, SILVA, 2001, p.15).

Desde muito cedo, a música de Camargo Guarnieri absorve os elementos folclóricos brasileiros, mesmo que indiretamente. A partir de tal fato, compreende-se que os elementos que totalizam o que entendemos como a música folclórica brasileira são derivados principalmente da miscigenação entre as contribuições indígenas, africanas e portuguesas. Segundo VERHAALLEN (2001, p.64), apesar de os elementos da cultura indígena serem de difícil observação, existe a possibilidade de uma influência indígena da região de São Paulo ter

inspirado a música de Guarnieri, a saber, a utilização de motivos melódicos breves. Para exemplificar, podemos observar o motivo no segundo e terceiro tempos do c.2 (Figura 2).



Figura 2 – Tema A, c.1-5 da parte de Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri. Entre colchetes, um breve motivo de três notas que é desenvolvido no decorrer do movimento.

Este breve, porém, importante motivo de três notas é desenvolvido no decorrer de todo o movimento. As contribuições africanas se encontram nas danças e nos ritmos complexos, aspectos que Camargo Guarnieri usa amplamente em suas peças, inclusive no terceiro movimento da *Sonata N.3*. Ainda segundo VERHAALLEN (2001, p.65), as contribuições portuguesas foram “as formas poéticas e as canções de quatro estrofes, com seu caráter distintamente nostálgico”, o qual encontramos no segundo movimento da *Sonata N.3*.

Este movimento está estruturado na forma ABA. Camargo Guarnieri desenvolveu e empregou com regularidade essa estrutura em que o tema A é apresentado na primeira seção e desenvolvido na seguinte, criando, assim, peças monotemáticas. Outro aspecto ocorrente nas obras do compositor e nesta obra são as mudanças de caráter, que trazem destaque à linha melódica. Camargo Guarnieri demonstrou um afastamento do tonalismo a partir de 1935. Como aponta SILVA (2001, p.18), o compositor caminhou até o tonalismo livre, chegando ao atonalismo. Esta última tendência é identificada na *Sonata N.3*. RABELO (2002), inclusive, afirma sobre o primeiro movimento:

Ele não é atonal (no sentido de negar sistematicamente a tonalidade), nem é tonal (no sentido de usar relações funcionais tonais) [...] pode ser descrito como não tonal pois, apesar de não detectarmos uma harmonia tonal, existe uma polarização em torno de certas notas (RABELO, 2002, p.51).

O material do c.2 é o que dá origem ao motivo no c.10-14 (Figura 3). Esse é um trecho que traz uma possível dificuldade técnica devido às constantes mudanças de posição, à melodia desconexa e ao supracitado não tonalismo. Os dedilhados e arcadas na Figura 3 são os sugeridos no manuscrito do violoncelista Del Claro. Segundo o intérprete (2019), as escolhas

foram feitas de modo que as mudanças de corda e de posição acompanhem as mudanças de arco com o intuito de deixar quase imperceptíveis os *portamentos*, assim como auxiliar na caracterização de um fraseado longo – um atributo comum nas peças de Camargo Guarnieri.

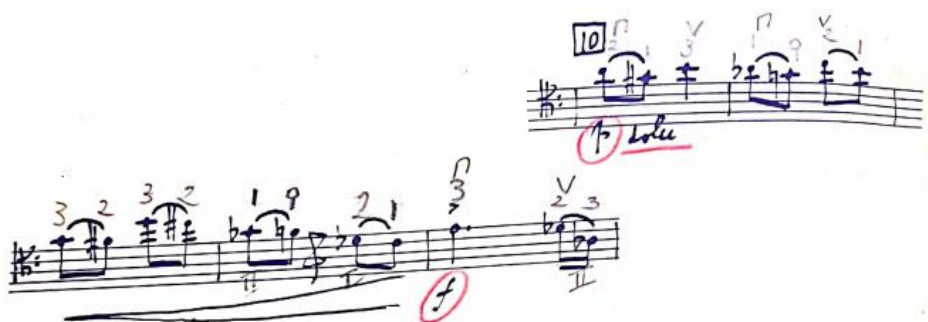


Figura 3 – C.10-14 da parte de Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri. Trecho de possível dificuldade técnica.

No estudo da afinação, sugere-se que sejam ignorados os demais elementos, como a articulação, a dinâmica e o ritmo, e que seja trabalhada somente a afinação. O estudo consiste em repetir a primeira nota e em ligar a segunda nota à seguinte, conforme o exposto na Figura 4, exemplificando o estudo nos c.10-14. A intenção neste processo é focar-se principalmente nos intervalos e em suas relações.



Figura 4 - Sugestão de estudo de afinação para os c.10-14 da parte de Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri.

A partir do c.10, a textura torna-se polifônica, aliada à mudança para um registro mais agudo quando é instigada a sensação de direcionamento rumo ao Fá do c.14. A quantidade de arco pode auxiliar nesse direcionamento. É recomendado que no trecho (c.10-14) a quantidade de arco utilizada aumente gradativamente, criando essa sensação de movimento e tornando o *crescendo* no c.12 mais presente e evidente.

A segunda parte da seção A é iniciada no c.31 (Figura 5) e apresenta um caráter mais denso e articulado com relação à primeira parte, devido ao registro grave e às articulações

percursivas. Nitidamente, são essas alterações que fomentam as mudanças no caráter na peça. O “*martelé*”, por vezes conhecido como “*martellato*”, é amplamente utilizado no primeiro movimento com a intenção de promover variações de caráter devido ao seu aspecto marcado e articulado.



Figura 5 – C.31-40 da parte do Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri. Segunda parte da seção A.

Segundo Gerhard Mantel (1995, p.211), o *martelé* é precedido de uma pressão no arco antes de cada nota, o que gera um começo explosivo. Em seguida, o volume do som é reduzido. O efeito resultante deverá ser um início de nota seco, rápido e curto; a firmeza do dedo indicador deve ser retirada logo após o início da nota para que a pressão na corda seja reduzida, diminuindo-se também a velocidade do arco. O violoncelista precisa observar o quanto de pressão será necessário, pois os extremos devem ser evitados, como o excesso de pressão, que ocorre quando o momento de relaxamento demora a acontecer, ou a falta de preparação, que causa a inexistência do início marcado da nota, o qual é essencial para essa articulação. Tanto o arco para cima quanto para baixo devem ser preparados antecipadamente, mas deve-se lembrar que o arco para cima exige uma maior pressão que o arco para baixo.

Utilizamos para exemplificar o estudo do *martelé* os c.31 e 32 (Figura 6), contudo, orienta-se que essa mesma sugestão de estudo seja realizada em outros trechos com o mesmo padrão de articulação. Para os trechos com esse modelo de acentuação, recomendamos um estudo organizado que auxilie na pré-coordenação dos movimentos necessários. Como sugerido na

Figura 7, recomenda-se que as pausas sejam utilizadas para a organização das mãos para o próximo ataque de nota.



Figura 6 – C.31 e 32 da parte de Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri. Exemplo de trecho em *martelé*.



Figura 7 – Sugestão de estudo de *martelé* dos c.31 e 32 da parte de Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri.

Sobre os acordes de três ou quatro notas, DEL CLARO (2019) aconselha que estes sejam divididos em duas partes, como exemplificado através dos colchetes na Figura 8. O autor acrescenta que o movimento do cotovelo direito durante o acorde deve fazer um desenho circular no ar.

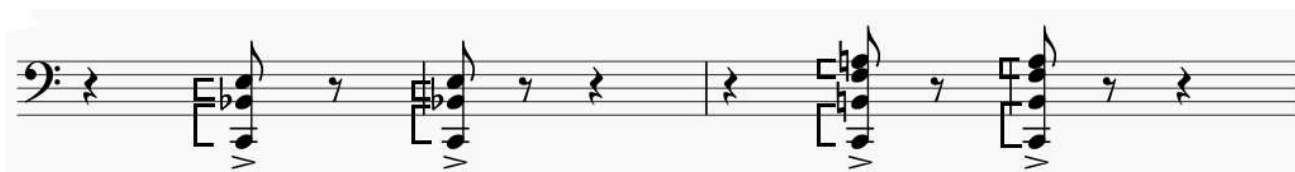


Figura 8 – C.49-52 da parte de Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri. Os colchetes indicam a sugestão de quebra do acorde.

No c.53 (Figura 9) tem início a seção B do movimento, com atmosfera *cantabile* e *legato*. A execução do *legato* exige movimentos suaves nas trocas de direção do arco. A intenção é a de evitar ruídos entre as notas; para tal fim, propõe-se que dedos e pulso façam movimentos leves e sutis (SUETHOLZ, 2015, p.45). Entretanto, a rítmica nesta primeira parte da seção B (c.53-74) apresenta algumas sincopas, o que gera a possibilidade do uso espontâneo do *portato* (nota levemente destacada). DEL CLARO (2021) é mais uma vez enfático e observa a

aspiração de Guarnieri em relação aos grandes fraseados, assim como a intenção deste trecho de apresentar um alto contraste em relação à seção A. Portanto, é importante que o intérprete volte a sua atenção para os movimentos suaves nas mudanças de arco.

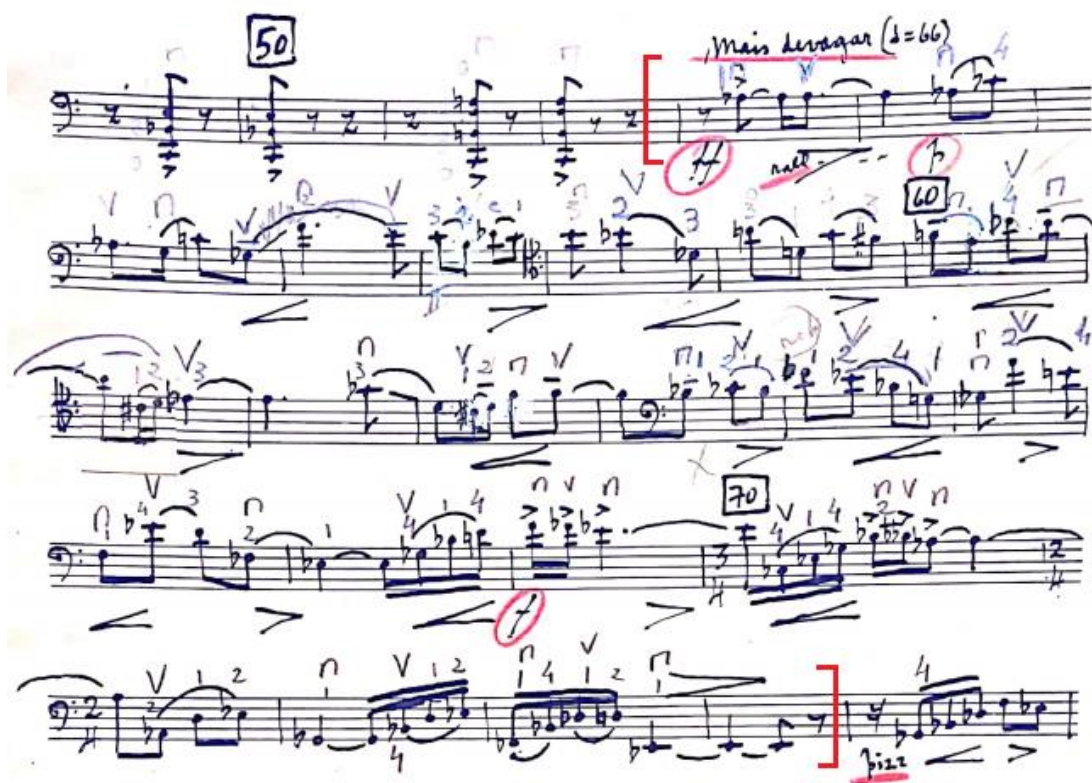


Figura 9 – C.49-75 da parte de Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri. Entre colchetes, a primeira parte da seção B, trecho *cantabile* e *legato*.

Na segunda metade da seção B (c.75-87, Figura 10), o violoncelo realiza o acompanhamento com *pizzicato*. BUNTING (1999, p.182-184) aborda dois tipos de *pizzicato*: o *pizzicato* “suono” e o *pizzicato* “secco”, que chamaremos respectivamente de *pizzicato* ressonante e *pizzicato* percussivo. No *pizzicato* ressonante, a técnica consiste em beliscar o *pizzicato* e continuar o movimento do braço direito desenhando uma curva no ar após a sua execução, pois esse movimento previne qualquer inibição que poderia dificultar a reverberação do golpe. O *pizzicato* percussivo consiste no ato de parar a vibração da corda com algum dedo que esteja livre da mão esquerda ou apenas aliviando a pressão do dedo da nota tocada.



Figura 10 – C.71-88 da parte de Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri. Entre colchetes, a segunda metade da seção B, trecho de *pizzicato*.

Sugerimos que se utilize o *pizzicato* ressonante em todo o trecho (c.75-87), pois possivelmente o compositor pretendeu fazer uma alusão ao violão (RABELO, 2002, p.80), lembrando que a música e características brasileiras exercem forte influência sobre as obras de Camargo Guarnieri. Entretanto, devido ao andamento rápido, o movimento circular após o *pizzicato* deverá ser curto e rápido, a fim de acompanhar o andamento. Outra sugestão é que as dinâmicas dos c.75-87 sejam reproduzidas a partir da velocidade em que se belisca a corda, ou seja, quanto mais lenta a ação de beliscar, mais *piano* soar. Quando se trata de acordes em *pizzicato*, a sugestão é que estes sejam arpejados, ainda fazendo-se referência ao violão. Do mesmo modo, DEL CLARO (2021) aconselha a execução dos acordes de forma arpejada, com o polegar próximo ao fim do espelho.

O trecho dos c.113-141 (Figura 11) é chamado por RABELO (2002, p.57) de “coda-clímax”, pois exhibe o máximo de energia e vitalidade do movimento.



Figura 11 – C.113- 141 da parte de Violoncelo da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri. Coda.

A exigência constante de mudanças de posição, os acidentes ocorrentes e o andamento rápido tornam este o trecho mais desafiador da peça. Aconselha-se primeiramente um estudo com minuciosa atenção voltada para a afinação, utilizando o exemplo indicado na Figura 4. O segundo passo é estudar lentamente, porém com todos os elementos indicados. O terceiro passo é automatizar o trecho, aumentando a velocidade gradualmente até o necessário.

Sobre o caráter do trecho, a linha do violoncelo é composta principalmente por quartas e segundas melódicas com acordes percussivos. É possível que neste trecho Camargo Guarnieri tenha sido inspirado pelas músicas rurais brasileiras. Sendo assim, sugere-se uma aspereza no som do violoncelo para representar uma qualidade sonora característica da rabeca, instrumento utilizado nessas mesmas músicas rurais. Nos trechos de cordas duplas, sugere-se iniciar o golpe de arco como em *spiccato* (o arco salta levemente da corda), pois essa articulação dá o caráter percussivo ao trecho. Para os demais compassos, sugerimos o uso do

detaché, pois isso enfatiza a mudança de caráter de melódico para percussivo, ressaltando a particularidade do trecho.

4 – Conclusão

A execução de uma peça musical implica a realização de escolhas técnicas e interpretativas. Dependendo dessas escolhas, o intérprete poderá elaborar diferentes interpretações para a mesma obra, interferindo na mensagem repassada. Para que essas escolhas sejam bem alicerçadas, é necessário fundamentá-las em um sólido conjunto de conhecimentos a respeito da obra a ser estudada. Sugerimos que estes conhecimentos sejam teóricos, histórico-sociais, analíticos e aqueles baseados em práticas interpretativas. Dessa forma, será possível dar sustentação a uma performance mais coerente e próxima do texto original.

No decorrer deste trabalho, buscou-se evidenciar trechos do primeiro movimento da *Sonata N.3* para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri que apresentassem dificuldades técnicas na execução e que, conseqüentemente, pudessem interferir na realização artística. A partir desse entendimento, fizemos a sugestão de exercícios e o registro das intenções do compositor em relação à peça para promover um estudo eficiente e uma performance coerente.

Considerando que a simples leitura da partitura ainda não é o suficiente para uma boa interpretação, mesmo que o compositor tenha sido minucioso em suas indicações, oferecemos neste capítulo uma série de propostas para a compreensão das intenções do compositor. Porém, é essencial que o artista sustente o interesse e a motivação para permitir com que suas próprias ideias sejam acrescentadas à sua interpretação, pois o objetivo aqui não é gerar performances impessoais, mas sim provê-lo auxílio a partir de trechos, otimizando o estudo e aprimorando os fraseados para que, por fim, o próprio músico desenvolva caráter e significado à peça. Em síntese, além de fornecer um corpo de sugestões técnicas e interpretativas, esta pesquisa ainda demonstra ter um potencial divulgador da obra sobre a qual se debruçou, que é pouco conhecida no meio musical.

Referências de texto

1. BUNTING, Christopher. (1999) **El arte de tocar el violonchelo**. Madrid, Spain: Ediciones Pirámides.
2. 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**. Opus, Porto Alegre, vol.17, no.1, p.97-132.
3. KATER, Carlos. (2001) **Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez.
4. MANTEL, Gerhard. (1995) **Cello technique: Principals and forms of movements**. Bloomington, USA: Indiana University Press.
5. RABELO, Paulo César Martins. (2002) **A música para violoncelo e piano de Guarnieri**. Goiânia: Ed. Da UFG.
6. SILVA, Flávio. (2001) **Camargo Guarnieri: O tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo.
7. SUETHOLZ, Robert. (2015) **Técnicas de Reeducação Corporal e a Prática do Violoncelo**. Editora Prismas. São Paulo.
8. VERHAALLEN, Marion. (2001) **Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de São Paulo/ Imprensa Oficial.
9. WENET, Klaus. (2009) **Camargo Guarnieri: histórias e reflexões sobre a música no Brasil**. São Paulo: Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de São Paulo - USP, Escola de Comunicação e Artes -ECA.

Referências de vídeo

1. DEL CLARO, Antônio. (2019) **Aula de violoncelo da peça Sonata N.3 para violoncelo e piano de Guarnieri**. Vídeo de 53 minutos e 42 segundos. Vídeo particular não publicado.
2. DEL CLARO, Antônio. (2021) **Aula de violoncelo da peça Sonata N.3 para violoncelo e piano de Guarnieri**. Vídeo de 69 minutos e 42 segundos. Vídeo particular não publicado.

Nota sobre os autores

Cinthia Fernandes Matias formou-se no curso de Música - Bacharel em Violoncelo no ano de 2017, na Universidade Estadual de Maringá (UEM) sob orientação do Prof^o Me. Pedro Ludwig. Foi instrutora de violoncelo do Programa Arte Cidadã da Prefeitura Municipal de Chapecó e

instrutora e violoncelista da Orquestra de Câmara Unochapecó (2018-2019). Como bolsista CAPES, atualmente é mestranda em Performance Musical na Universidade Federal de Minas Gerais sob orientação do Prof^o Dr. Carlos Aleixo e coorientação da Prof^a Dr^a. Elise Pittenger.

Carlos Aleixo dos Reis, natural da cidade de Itabira, Estado de Minas Gerais, 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 (EUA). Como solista, já esteve à frente da Orquestra da Escola de Música da UFMG, Fairfax Symphony Orchestra (EUA), Orquestra de Câmara SesiMinas/Musicoop, Orquestra de Câmara BDMG e Orquestra Sinfônica Nacional do Teatro Claudio Santoro/Brasília. Carlos tem atuado como professor de Viola em Festivais no Brasil, apresentando master classes e palestras na área de performance do instrumento. Lecionou como professor de viola na Shenandoah University (EUA) e como Professor de Cordas na Loudon County Public School de 2003 a 2006. Nos anos 1995-96 e 2004- 05, teve o nome incluído no livro "Who's Who Among American Universities & Colleges". Como regente, realizou e organizou a 1^a Turnê Americana da Orquestra Jovem Gerais (NY, Pensilvania, Yale University, Washington/DC e Chicago).

Elise Pittenger é professora de cello na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde também coordena a área de Música de Câmara e o Grupo de Violoncelos e realiza um projeto de pesquisa sobre música brasileira para violoncelo. Natural de Baltimore, EUA, ela se mudou para o Brasil em 2010 para integrar a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, na qual exerceu o cargo de chefe do naipe de violoncelos de 2011 a julho de 2015. Elise possui Doutorado em Performance Musical pela McGill University (Canadá), sob a orientação do cellista Matt Haimovitz, e Mestrado pela Rice University (EUA), onde estudou com Norman Fischer. Possui também Bacharelado em Literatura pela Yale University (EUA). Elise possui grande experiência em música de câmara, tendo sido integrante do Haven String Quartet (EUA) por dois anos; no Brasil ela tem desenvolvido trabalhos com os pianistas Gustavo Carvalho e Rodrigo Miranda, o percussionista Fernando Rocha (Duo Qattus) e com colegas na UFMG (Sonante 21). Ela tem grande interesse em música contemporânea e traz esse interesse para o seu trabalho na UFMG, através de pesquisas, matérias acadêmicas e colaborações com a área de composição.

Um olhar sobre *performance* enquanto expressão artística em música, referenciando John Cage, Mauricio Kagel e François Sarhan

A look at performance as artistic expression in music, referencing John Cage, Mauricio Kagel and François Sarhan

Aquim Almeida

Universidade Federal da Bahia/Universidade Federal de Minas Gerais
aquimalmeida@hotmail.com

Fernando Martins de Castro Chaib

Universidade Federal de Minas Gerais
fernandochaib@gmail.com

Resumo: Este capítulo aborda o conceito de *performance* enquanto expressão artística no âmbito da música escrita para percussão. Para tanto realizamos uma revisão de literatura afim de discutir, contextualizar e relacionar o termo chave com a prática do percussionista. Dessa maneira, traremos à discussão autores que exploram os conceitos de *performance*, a exemplo de FÉRAL (2002, 2008, 2009), SCHECHNER (2003, 2003, 2007), PAVIS (2011), COHEN (2007), MOSTAÇO (2009), CRUZ, ARAÚJO E JACQUES (2011) e FISHER-LICHTE (2008). A partir desse olhar, nos debruçaremos sobre o conceito de *performance* enquanto expressão artística, utilizando como referenciais movimentos como o *happening*, *body art*, *action painting* e *performance art*. Em seguida, procuraremos identificar elementos da *performance* na construção performativa do músico percussionista através de exemplos musicais de John Cage, Mauricio Kagel e François Sarhan. Como objetivo geral, esperamos contribuir para a ampliação das escolhas performativas do percussionista em sua prática, enriquecendo assim a sua *performance*. Desta forma, procuramos refletir sobre o fazer musical percussivo, indicando novos pontos de vista sobre a construção performativa do percussionista em obras de referência do repertório.

Palavras-chave: *Performance*; Expressão artística; Música para percussão; John Cage; Mauricio Kagel; François Sarhan.

Abstract: This chapter deals with the concept of *performance* as an artistic expression in music written for percussion. To this end, we conducted a literature review in order to discuss, contextualize and relate the key term to the practice of the percussionist. In this way, we will bring to the discussion authors who explore the concepts of *performance*, such as FÉRAL (2002, 2008, 2009), SCHECHNER (2003, 2003, 2007), PAVIS (2011), COHEN (2007), MOSTAÇO (2009), CRUZ, ARAÚJO E JACQUES (2011) and FISHER-LICHTE (2008). Based on this look, we will look at the concept of *performance* as an artistic expression, using as reference movements such as *happening*, *body art*, *action painting* and *performance art*. Then, we will try to identify elements of the *performance* in the performative construction of the percussionist musician through musical examples by John Cage, Mauricio Kagel and François Sarhan. As the main objective, we hope to contribute to the extension of the percussionist's performative choices in his practice, thus enriching his *performance*. In this way, we seek to reflect on the percussive musical making, indicating new points of view on the performative construction of the percussionist in reference works of the repertoire.

Keywords: *Performance*; Artistic expression; Music for percussion; John Cage; Mauricio Kagel; François Sarhan.

1 - Introdução

O século XX foi palco para o surgimento de diversas correntes estéticas e movimentos artísticos. Dentre eles, surgiu o conceito de *performance*¹ enquanto expressão artística, que acreditamos dialogar amplamente com a música contemporânea ocidental escrita para percussão. HUANG (2016) enfatiza que a curta história do repertório escrito para “percussão contemporânea” permite ao percussionista exercer o papel de explorador, disposto a aceitar desafios que, por muitas vezes, ainda se mostram desconhecidos no âmbito da música de concerto. Essa é uma das razões pela qual os percussionistas estão, em sua grande maioria, sempre dispostos a aceitar os desafios propostos nas obras do repertório percussivo, onde podemos observar, não esporadicamente, a utilização da voz, do corpo, dos gestos e de outros elementos performativos ligados ao corpo e à cena, trazendo distintas especificidades que destoam do cânone tradicional da música ocidental de concerto.

Algumas áreas de pesquisa em artes e música consideram a performance objeto de reflexão, procurando novas e distintas formas de defini-la. RODRIGUES (2012) explica que o termo performance tem a possibilidade de ser empregado em tantos contextos artísticos e não artísticos, que percebemos uma considerável polissemia. As manifestações recentes de performance, segundo Marvin CARLSON (2009), tanto na teoria como na prática, são tantas e tão variadas que um completo mapeamento delas é quase impossível.

A performance que envolve instrumentos de percussão vem sendo objeto de pesquisa em diversas áreas da música. À nossa percepção, a performance de obras ocidentais escritas para percussão tem a possibilidade de ser pensada em conexão com outras expressões artísticas, tendo como um dos objetivos enriquecer a execução de uma obra, concerto ou estudo, como veremos mais adiante.

Nesse contexto, faremos uma breve revisão de literatura dos conceitos que pairam sobre o termo performance, nos aprofundando no conceito de *performance* enquanto expressão

¹ Vale a pena destacar que iremos escrever o termo performance em itálico (*performance*) quando nos referirmos ao seu significado enquanto expressão artística, para que haja clareza nas distinções entre a mesma e as outras utilizações do termo performance abordados no capítulo.

artística e suas possíveis formas de relacioná-lo à prática percussiva, no intuito de ampliar o campo de escolhas do percussionista no instante de criar a sua performance. Para melhor exemplificar esse olhar, nos valeremos de exemplos musicais das obras de três compositores relevantes para o repertório percussivo contemporâneo, sendo eles John Cage (1912-1992), Maurício Kagel (1931-2008) e François Sarhan (1972-). Esses três compositores abordam a música para percussão de maneira híbrida, trazendo elementos musicais, mas também elementos que, à primeira vista, são extramusicais, como veremos mais adiante.

2 - Breve panorama sobre o termo performance em arte

O termo performance passou pela língua francesa e inglesa, derivando palavras como *performing* (performar) e *performer* (quem executa a performance) que, por sua vez, estão inseridas na linguagem cotidiana da sociedade contemporânea (BIAO, 2011). Em inglês, algumas palavras não encontraram traduções fiéis e se tornaram expressões ou termos, como a palavra *performing*, “que adjetiva as artes da presença, do corpo e da cena, em oposição às artes visuais” (BIAO, 2011, p.349).

No português do Brasil, a expressão *performing arts*² remete às artes cênicas ou do espetáculo (tradicionalmente o teatro, dança e ópera). Segundo BIAO (2011, p.350), por causa dessas questões linguísticas, encontramos três sentidos principais da palavra performance: gênero de arte do espetáculo, desempenho pessoal ou objeto de pesquisa acadêmica. Ainda na língua portuguesa, MONTAGNER (2018) vai ao encontro desses sentidos, quando traduz a expressão como artes da cena, do teatro e das artes visuais. Essas traduções nos fazem refletir sobre a relevância e a transposição corporal que as artes visuais citadas imprimem em suas manifestações.

Em um distanciamento breve das artes para explorar o termo performance em outras áreas, observamos CARLSON (2009), quando esse afirma que as manifestações recentes de

² A expressão *performing arts*, quando traduzimos para a língua portuguesa falada em Portugal, pode ser entendida como artes performáticas e artes performativas, que têm sido utilizadas com o mesmo sentido de artes cênicas e artes do espetáculo, nos dois sentidos: tradicional de teatro e dança; e do gênero híbrido de artes visuais, multimídias e cênicas (BIAO, 2011).

performance são tantas e tão variadas que um completo mapeamento delas é quase impossível, pois carrega diversas nuances semânticas enquanto circula por meio de uma enorme quantidade de utilizações especializadas. O autor também afirma que o termo performance significa tradicionalmente exibição pública de habilidade técnica.

Autores como SCHECHNER (2003, 2003, 2007), PAVIS (2011) e FÉRAL (2002, 2009) afirmam ter ocorrido uma significativa expansão na utilização do termo performance no meio artístico e na vida cotidiana.

SCHECHNER (2007) afirma que

[...] as performances – artísticas, ritualísticas ou da vida ordinária – são feitas de comportamentos duplamente agidos, comportamentos restaurados³, ações performadas que as pessoas treinam para executar, que praticam e ensaiam. [...] entende-se por performance o ser, o fazer, o mostrar fazendo⁴, o explicar mostrando como se faz (2007, p.28).

A partir das afirmações dos autores, entendemos que diversas atividades do ser humano podem ser consideradas como performance, como por exemplo: o processo de aprendizagem informal e/ou não-formal que acontece nos terreiros de candomblé que envolve os alabês⁵ inseridos naquele ambiente, observando e repetindo os movimentos dos mestres no intuito de aprender ritmos e cânticos do terreiro (ALMEIDA, 2009).

FÉRAL (2009), sobre essa e outras atividades que podemos definir como performance, afirma que:

Alguma coisa é performance quando o contexto sócio-histórico, as convenções, usos e tradições dizem que ela é. Não se pode determinar o que é uma performance sem se referir às circunstâncias culturais específicas. Não há nada inerente à uma ação que a torne uma performance ou a desqualifique enquanto tal. Qualquer ação é uma performance (FÉRAL, 2009 p.64).

³ O comportamento restaurado é definido por FÉRAL (2009) como “eu me comportando como se fosse outra pessoa” ou “como me disseram para fazê-lo”.

⁴ Este princípio de “mostrar fazendo”, como Schechner o denomina, aparece como o elemento fundante de toda *performance* (Schechner, 2003; *apud* FÉRAL, 2007).

⁵ Sobre alabês, Sacramento afirma: “Nos terreiros de candomblé [...], há sempre a figura de percussionista, que nesse caso recebe a denominação de alabê” (ALMEIDA, 2009, p.9).

Independente da cultura, a performance deve ocorrer dirigida a alguém, para alguém, contando com o olhar do outro que “a analisa, a compara, a aceita ou a bitola, por vezes, em relação aos critérios comuns (entre o *performer* e o receptor) ” (FÉRAL, 2009). Ou seja, para que aconteça uma performance, deve haver uma comunicação entre quem faz e quem assiste.

FÉRAL (2007), portanto, ressalta que toda atividade humana pode ser considerada como performance. A distinção se encontra no fato de que na performance cotidiana o sujeito não está sempre consciente do que é tampouco do que exhibe, em oposição às performances artísticas, ritualísticas, esportivas ou mesmo àquelas que consistem na demonstração de excelência em um determinado campo.

Para MOSTAÇO (2009), a noção básica é a de que qualquer ação que seja estruturada, apresentada, marcada ou exposta é performance. Esse conceito, embora subjetivo, nos remete ao entendimento de Schechner (2003, p.70), que afirma que “a barreira entre a *performance* e a vida cotidiana é incerta e arbitrária, variando de cultura para cultura e de situação para situação”⁶. Refletindo sobre essas afirmações, podemos supor que embora qualquer ação que seja estruturada, apresentada, marcada ou exposta tem a possibilidade de ser performance, inclusive enquanto vida cotidiana, precisamos observar delimitações culturais e de situação para situação, para, então poder julgar se a manifestação A é performance na cultura X, pois talvez não seja na cultura Y. O mesmo acontece com a observação de situações diferentes de atividades estruturadas e expostas.

Podemos exemplificar utilizações do termo performance em diversas situações. SCHECHNER (2008; *apud* Mostaço, 2009) exemplifica performance na área esportiva quando um jogador, após marcar pontuação, executa uma dança como parte do ritual pelo seu desempenho enquanto atleta. Trazendo para o Brasil, temos o exemplo de um jogador de futebol quando marca um gol, dizemos que a sua performance no campo foi satisfatória. Outra utilização da palavra performance é observada em propagandas de automóveis quando se deseja mostrar a potência do mesmo. Ou quando falamos sobre a performance sexual do(a) parceiro(a), no intuito de fazer comentários sobre como o parceiro(a) atuou.

⁶ “The boundary between the performance and everyday life is shifting and arbitrary, varying greatly from culture to culture and situation to situation” (tradução nossa).

No contexto dos negócios, do esporte ou do sexo, dizer que alguém fez uma boa performance é afirmar que tal pessoa realizou aquela coisa conforme um alto padrão, que foi bem-sucedida, que superou a si mesma e aos demais. Na arte, o *performer* é aquele que atua num show, num espetáculo de teatro, dança, música. Na vida cotidiana, performar é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem. No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a: Ser, Fazer, Mostrar-se fazendo, Explicar ações demonstradas. Ser é a existência em si mesma. [...] Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos Estudos da Performance (SCHECHNER, 2003, p.25-26).

Dito isso, vale a pena refletirmos que a ideia do bom desempenho na ação de uma performance pode ser atribuída em âmbitos diversos, que vão da vida cotidiana às artes do espetáculo, entendendo que o ato de performar pode se encaixar em qualquer ação, desde que esteja sendo observada por algum autor externo. Manifestações culturais, como festas, rituais, cerimônias religiosas, entre outras, também podem ser vistas como performance. SCHECHNER (2003) elencou oito tipos de performances: nas situações cotidianas “ordinárias”; nas performances artísticas; nas ocupações esportivas e recreativas; nas situações de trabalho; nos contextos tecnológicos; nas relações de sexo; nos rituais sacros e profanos; nos jogos⁷.

A performance pode ser vista em algumas tradições culturais folclóricas, como por exemplo: os grupos de Catopês⁸. Segundo RIBEIRO (2012, p.200), os grupos que “se denominam dançantes, [...] apresentam a dança como elemento característico da manifestação, revelando um conceito de performance mais amplo que engloba toda a sua conjuntura estética, religiosa e social” (Figura 1).

FÉRAL (2002, 2008, 2009), SCHECHNER (2003, 2003, 2007) e PAVIS (2011) compreendem performance como uma forma de arte que engloba mais de uma modalidade artística, desfazendo competências, se tratando então de uma nova vertente. Partindo desse juízo, podemos discutir de que maneira a música - no caso desta pesquisa, a prática musical de percussão - pode fazer contato com outras expressões artísticas, formando uma composição

⁷ Nos furtaremos de aprofundar discussões acerca de cada tipo de performance elencado acima, pois não é o foco do trabalho aqui.

⁸ Grupos de Catopês são formações tradicionais que representam africanos que foram trazidos ao Brasil. O grupo é definido como uma manifestação de Montes Claros na cultura do Congado. Na sua performance podemos perceber elementos da música, da dança, do teatro, além de abordar questões religiosas e sociais.

artística híbrida. Este conceito, abordado pelos autores acima, vem ao encontro da definição de *performance* que será utilizada no próximo capítulo.



Figura 1 – Catopês em seu ritual na Festa de Agosto de Montes Claros (2018) (MG, 2018, 0’46’’)⁹.

3 - *Performance* enquanto Expressão Artística

No Dicionário Houaiss (2001), a *performance* é definida como espetáculo em que o artista atua livremente, interpretando ou criando, além de defini-la como atividade de artes que é inspirada por diversas expressões artísticas. Ainda sobre *performance*, e de maneira complementar ao dicionário, SCHECHNER (2003, p.66) afirma que alguns fenômenos “como drama, teatro e *performance* ocorrem entre todas as pessoas do mundo e datam o mais distante que historiadores, arqueólogos e antropólogos podem ir”.

Por outro lado, a *performance* enquanto expressão artística tornou-se popular a partir da segunda metade do século XX. PAVIS (2011, p.284) afirma que, em alguns âmbitos artísticos, “surgiu nos anos sessenta, por influência de obras do compositor John Cage, do coreógrafo Merce Cunningham, do *videomaker* Name June Park, do escultor Allan Kaprow”. A introdução de novas tecnologias, como a música eletrônica, instrumentos étnicos oriundos do Oriente utilizados em obras, coreografias com movimentos mais cotidianos, dentre outras inovações foram de extrema relevância para o surgimento da ideia de *performance*.

⁹ Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PyO6k_oNI9Y (MG, 2018).

Cage, de fato, influenciou no estabelecimento da utilização do termo a partir de suas performances que possibilitavam a participação ativa do público, utilização de instrumentos de maneira não convencional ou de instrumentos de outras culturas, além de exibir exploração do silêncio e outros elementos explorados por ele. Os trabalhos que uniram Cunningham e Cage também se mostraram inovadores, nos quais às obras do compositor se uniam coreografias. Esses e outros artistas provocaram transformações culturais que originaram novas perspectivas de se perceber as artes do espetáculo.

FÉRAL (2002), por sua vez, considera *performance* como uma forma de arte (*art-form*), tendo como seus objetivos: desfazer competências; reajustá-las e redistribuí-las em um arranjo não sistematizado. Trata-se, portanto, de uma vertente que não se resume a um movimento artístico em específico, mas sim, a uma forma de arte que mistura diversas modalidades artísticas. AGUILLAR (*apud* Cohen, 2007) confirma Féral quando comenta que a *performance* se utiliza de uma linguagem somática: música, dança, poesia, teatro de vanguarda, entre outros.

A *performance* abriga um sem número de artistas oriundos das mais diversas linguagens, tornando-se uma espécie de “legião estrangeira das artes” (AGUILLAR¹⁰), do mesmo modo que incorpora no seu repertório manifestações artísticas das mais díspares possíveis. Essa “babel” das artes não se origina de uma migração de artistas que não encontram espaço nas suas linguagens, mas, pelo contrário, se origina da busca intensa, de uma arte integrativa, uma arte total, que escape das delimitações disciplinares (COHEN, 2007, p.46).

PAVIS (2011) concorda com o proposto por COHEN (2007) sobre o artista que executa a *performance*, o chamado *performer*. O autor explica que é um termo em inglês para diferenciar da palavra ator, considerada limitada ao intérprete do teatro falado. O *performer*, por outro lado, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista é capaz de realizar (*to perform*) em cima de um palco. Além disso, o *performer* não está atuando um personagem em uma cena, mas sim atuando uma composição própria da sua realidade, a partir do seu repertório artístico.

A ideia da *performance* como uma *art-form* foi embrionária para diversas outras vertentes no século XX, dentre elas: o *happening*, novo conceito de encenação nomeado apenas em 1959,

¹⁰ Aguillar em roteiro de A noite do Apocalipse Final, performance apresentada por ele e a Banda Performática.

apesar de percebermos ocorrências do mesmo desde o início da década de 1950. Nessa modalidade diversas manifestações artísticas eram integradas simultaneamente no palco, como música, teatro, dança, artes visuais, entre outros. SANTOS (2017), inclusive, forja uma comparação desta manifestação com a música cênica para percussão, por conta da coexistência em posição de igualdade de diversas expressões artísticas.

Cage, compositor e *performer*, se tornou um personagem de relevância no surgimento dessa vertente artística com a criação de um espetáculo, que depois de alguns anos levou o nome de *Theater Piece No. 1* (1952), como afirma STOROLLI:

Untitled Event inaugurou uma forma artística que teria muitos desdobramentos. O evento ganhou fama e passou a exercer intensa influência sobre o movimento artístico das décadas seguintes, especialmente nos Estados Unidos, desencadeando a produção de inúmeros *Happenings* nas décadas de 1950 e 1960 e impulsionando posteriormente o surgimento de novos gêneros como a *Performance Art* (STOROLLI, 2018, p.2).

Na Figura 2, pode-se observar de que maneira as expressões artísticas, como a música, a dança, a arte visual, entre outras, se conectavam no espetáculo que deu início a essa modalidade artística.



Figura 2 – *Untitled Event* (1952), de John Cage (MOREIRA, 2020, 3'23")¹¹.

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W3afqqt3ZVg> (MOREIRA, 2020).

Outro conceito que surgiu nessa época foi o *action painting* – quando o *performer* pinta e encena, sendo sujeito e objeto da sua obra (COHEN, 2007). Jackson Pollock foi um importante personagem no desenvolvimento dessa expressão¹². Na Figura 3 podemos vê-lo em ação.



Figura 3 – Jackson Pollock em *action painting* (s/d) (NCSGArt, 2009, 0’15’’) ¹³.

A partir desse novo conceito, a movimentação corporal do artista passa a ter mais relevância. O caminho das artes cênicas será percorrido então pelo *approach* das artes plásticas: o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, à sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público (COHEN, 2007, p.44). Podemos considerar os movimentos de Pollock, na sua maneira surrealista de pintar, como uma coreografia improvisada, como os de um bailarino interagindo com objetos, gerando um produto, o quadro. Os seus movimentos corporais podem ser considerados como cênicos, participando na *performance* de maneira protagonista, dando voz ao pincel e à sua intuição corporal. Além disso, poderia sugerir-se que o *performer*, por conta dos seus gestos líricos¹⁴ e calmos, poderia cantar ou imaginar uma música durante a sua *performance*. Por meio de reflexões e visualizações do trabalho do artista, percebe-se uma relação entre o estímulo do corpo e outras expressões artísticas, supondo-se que, sem a existência das mesmas, o seu trabalho sequer existiria.

¹² Para mais informações, ver KAPROW (2018, *apud* Cotrim e Ferreira, 2006).

¹³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X3Uj_HAAvbk (NCSGArt, 2009).

¹⁴ Gestos líricos são os movimentos com sentimento, com sentido sentimentalista.

A partir da década de 1960 um novo conceito surge: o *body art* (Figura 4). Este conceito enfatizava a corporeidade do *performer* e tratava de uma sistematização da significação corporal e da inter-relação com o espaço e a plateia. Como um dos precursores, o grupo Fluxus¹⁵ serviu como referência para o surgimento de coletivos espalhados pelo mundo, a exemplo do grupo brasileiro Empreza¹⁶. Nesse movimento artístico podemos sugerir que o corpo, principal instrumento dessa *performance*, serve de figurino, e, portanto, de elemento cênico para o *performer*.

A partir de 1970, essas experiências dão origem a incorporação de tecnologias e incremento de resultado estético, o que os estadunidenses chamaram de *performance art* (Figura 5)¹⁷. Marina Abramovic se tornou uma grande influência para trabalhos posteriores, inclusive no contexto de outras expressões artísticas, como a música escrita para percussão, como poderá ser constatado mais à frente.



Figura 4 – *Body art* com o artista Jurgen Weber e o fotógrafo Jochen Rolfes no espetáculo *Vernissage e BODY ART* (GOTTSCHALK, s/d, 3'16")¹⁸.

¹⁵ Para aprofundamento, ver ZANINI (2004). Sugerimos, para exemplificação, ver vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YibFHWZ66GQ> (SIMONE, 2017).

¹⁶ Para maiores explicações, ver <https://www.youtube.com/watch?v=zkKyOeSC7mc> (Curta Canal!, 2014).

¹⁷ Para maior aprofundamento, sugerimos assistir o vídeo “An introduction to Performance Art – TateShots”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Z-YZ3A4mdk> (Tate, 2017).

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FZahSe-ulE8> (GOTTSCHALK, s/d).



Figura 5 – Marina Abramovic em *Rhythm 0* (ABRAMOVIC, 2016, 2'20'')¹⁹.

A *performance* acontece quando existe uma exibição de habilidade, de significado e de intenção quando o *performer* faz, mostra como se faz etc. Para fazer arte e atuar dessa maneira, o corpo é de extrema importância nesse processo, o entendendo como instrumento principal do artista. A performance de *Rhythm 0*, por exemplo, nos motiva a refletir que pelo corpo, através dos seus movimentos ou da ausência deles, é possível observarmos como a *performance art*, uma modalidade da expressão artística *performance*, pode ser percebida. Vale a pena ressaltar que desde o *happening* até o surgimento da *performance art*, todas as frentes artísticas de vanguarda se relacionam e se influenciam entre si, podendo compartilhar elementos e personagens em comum.

Importante para a seguinte discussão que especifiquemos os motivos de não considerarmos a prática musical da percussão como *performance* enquanto expressão artística. Sabemos que os primeiros conhecimentos musicais surgiram nos primórdios da sociedade. A performance musical, portanto, pode ser entendida como uma das manifestações artísticas mais antigas e conhecidas, onde percebemos elementos da música, exclusivamente. Porém, quando abordamos o conceito de *performance*, acompanhado pelo advento das frentes artísticas que vão do *happening* à *performance art*, entendemos que elas reclamam para si elementos que incluem o corpo, a coreografia, a cena, o som, situações aleatórias e de improviso, dentre outros

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xTBkbseXfOQ> (ABRAMOVIC, 2016).

elementos que sugerem uma abrangência muito maior que a própria execução musical de um percussionista, por exemplo, que toca sua marimba no palco interpretando uma obra.

Um outro motivo para não entendermos a *performance* de música de concerto para percussão como *performance* é o fato de considerarmos que essas frentes artísticas vanguardistas, principalmente a mais recente *performance art*, não são manifestações pré-estabelecidas, não são ensaiadas, apenas acontecendo de maneira natural e espontânea. Nas expressões artísticas como a música, a dança e o teatro podemos perceber, tradicionalmente, a existência de um preparo, através de ensaios, partituras etc. Na *performance art*, por sua vez, sugere-se que aconteça o oposto, havendo entre os envolvidos o que chamamos programa/programação performativa, oferecendo ao *performer* um mínimo de direcionamento para os elementos da ação, embora quase tudo (ou tudo) possa se dar de maneira espontânea entre os *performers*.

Em relação ao repertório percussivo, inclusive em *Dressur* (1976/77) de Mauricio Kagel, obra que mencionaremos adiante, percebemos uma abertura à espontaneidade, à aleatoriedade e ao improviso, que muitas vezes não são percebidas em obras do repertório que se utilizam de partituras tradicionais forçando o *performer*, por exemplo, a assumir uma postura mais objetiva e “fechada” em relação à obra. Obras que propõem ao percussionista improvisos, situações do cotidiano ou inusitadas e estruturas mais maleáveis e flexíveis podem receber um olhar a partir da perspectiva da *performance* e as suas frentes artísticas.

Com base nas ideias de FÉRAL (2002, 2008, 2009) e SCHECHNER (2003, 2003, 2007) pretendemos desenvolver uma discussão no intuito de compreender de que maneira esse conceito de *performance* pode se aplicar ao fazer musical percussivo em contato com outras expressões artísticas, dando origem a uma composição híbrida, na qual, de acordo com PAVIS (2011, p.284), “A *performance* associa, sem preconceber ideias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia, cinema”. Na música escrita para percussão desde o século XX, podemos perceber paralelos com as frentes estéticas vanguardistas exemplificadas neste tópico: o *happening*, o *body art* e a *performance art*, como abordaremos a seguir.

É de suma importância que concluamos essa seção entendendo a diferença entre *performance*, baseado no conceito de Féral de *art-form* já abordado anteriormente, e *performance art*

enquanto um dos movimentos da expressão artística *performance*, ambos exemplificados nesse tópico. Em resumo, a *performance* surgiu na metade do século passado a partir de novos pensamentos artísticos que não se enquadravam nas artes já existentes e definidas na época. No âmbito dessa expressão artística, diversos movimentos foram surgindo. Um desses movimentos é a *performance art* que nos remete a Abramovic e se diferencia dos movimentos anteriores por não haver características pré-definidas, por não exigir do *performer* deste movimento um formato específico.

4 - Performance na música escrita para percussão

O percussionista contemporâneo, por ter desenvolvido tantos estilos em conexão ao seu repertório diverso e amplo, é considerado multifacetado (NAVAS, 2016). Esse artista precisa estar atento às técnicas dos seus diversos instrumentos e também aos estilos nos quais as obras de percussão estão inseridas.

A curta história da percussão contemporânea permitiu que os percussionistas se tornassem exploradores por não seguirem tradições pré-estabelecidas de *performance*. Isso ajuda a explicar o porquê de percussionistas estarem dispostos a aceitarem e abraçarem desafios quando são solicitados a estenderem sua corporeidade para incorporar outros elementos (HUANG, 2016, s/p)²⁰.

Dito isso, alguns compositores do século XX e as suas obras serão de relevância no desenvolvimento deste capítulo, que tem como objetivo principal relacionar a *performance* enquanto expressão artística à prática do percussionista executando obras do repertório escrito exclusivamente para percussão. Os compositores que trataremos são John Cage, Mauricio Kagel e François Sarhan.

Esses compositores possuem algumas características em comum, dentre elas o direcionamento para além daquilo que podemos considerar como uma *performance* tradicionalista de música de concerto, ultrapassando elementos musicais. Eles descrevem elementos comumente atrelados a outras expressões artísticas, como a cena, os movimentos de palco, os gestos, as

²⁰ “The short story of contemporary percussion has allowed percussionists to be explorers without following established performance traditions. This helps explain why percussionist are willing to accept, and furthermore to embrace, challenges when asked to extend their performing bodies to incorporate other elements” (tradução nossa).

falas (quando é o caso), ou seja, elementos que num primeiro momento são considerados como extramusicais, mas, se incorporados nesse processo de construção performativa, passam a ser elementos musicais. Para tanto, traremos trechos das obras *Living Room Music* (1939) de Cage, *Dressur* (1976/77) de Kagel e *Vice Versa* (s/d) de Sarhan, que se relacionam com tais elementos de maneira explícita pelos compositores. Essas obras serão apresentadas em ordem cronológica.

4.1 - *Living Room Music* (1939) de John Cage

Cage foi um dos mais relevantes compositores e *performers* do século XX, se tornando referência para o surgimento de novas frentes artísticas. Suas obras abordam, às vezes de maneira subjetiva, o cotidiano do ser humano, explorando aspectos como a aleatoriedade, não intencionalidade, o caos, o silêncio (como na obra *4'33"*, de 1952), por exemplo.

Em Cage, a desconstrução do conceito de composição, pelo desenvolvimento de técnicas que permitissem negar a intencionalidade do compositor, e do próprio conceito de música, também são fundamentais para a construção das relações entre composição e teatralidade. As radicais posições estéticas de Cage levam a composição musical rumo ao teatro por duas vias: 1 - quaisquer tipos de ação podem ser usados como material musical e 2 - a experiência do público com a música é multissensorial, incluindo a audição e todas as demais formas como ele pode ser afetado pelo que se passa, como fica evidente em peças como *4'33"* (1952) e *Water Walk* (1959) (OLIVEIRA, 2018, p.80).

O espetáculo *Untitled Event*, de 1952 (Figura 2), por exemplo, se relaciona com diversas expressões artísticas, trazendo marcas da não intencionalidade e do acaso. Observamos que o espetáculo se destacou como precursor do *happening*.

Para Cage a possibilidade de realização deste evento decorreu da presença simultânea no *Black Mountain College* de artistas representantes de diversas linguagens - música, artes visuais, cinema, dança e poesia. [...]. Realizado como uma ação multimídia, o evento incorporava o acaso e a não intencionalidade como elementos estruturais [...]. Para estimular uma nova postura do público também foi proposta uma forma não usual de utilização do espaço cênico (STOROLLI, 2018, p.2).

O compositor, desde o início da sua carreira, trouxe consigo os elementos artísticos apontados acima em suas obras musicais também. Além disso, a preocupação com o elemento cênico através da cenografia e do direcionamento em cima do palco também eram características de

Cage. Outra característica das obras de Cage é a utilização de objetos do cotidiano - panelas, baldes, plantas, potes, entre outros - que se tornam instrumentos de percussão. Para além da originalidade instrumental e tímbrica sobre uma performance musical para a época, essa prática também contribuiu para uma certa familiaridade, uma aproximação do espectador em relação aos elementos de *performance* – aproximando-o da obra artística – trazendo certa ruptura à sacralidade do instrumentista em palco (onde apenas ele seria capaz de manusear com destreza um instrumento musical de concerto tradicionalmente legitimado) e também do compositor. Assim, Cage faz convergir elementos de *performance* trazidos por Schechner e Féral ao introduzir objetos e ações do cotidiano a um fazer artístico.

Na obra *Living Room Music* (1939)²¹ o compositor traz alguns desses elementos. Na Figura 6 exibimos a bula da partitura indicando a utilização de objetos da sala de estar: “Quaisquer objetos de casa ou elementos da arquitetura podem ser usados como instrumentos” (CAGE, 1939, tradução nossa).

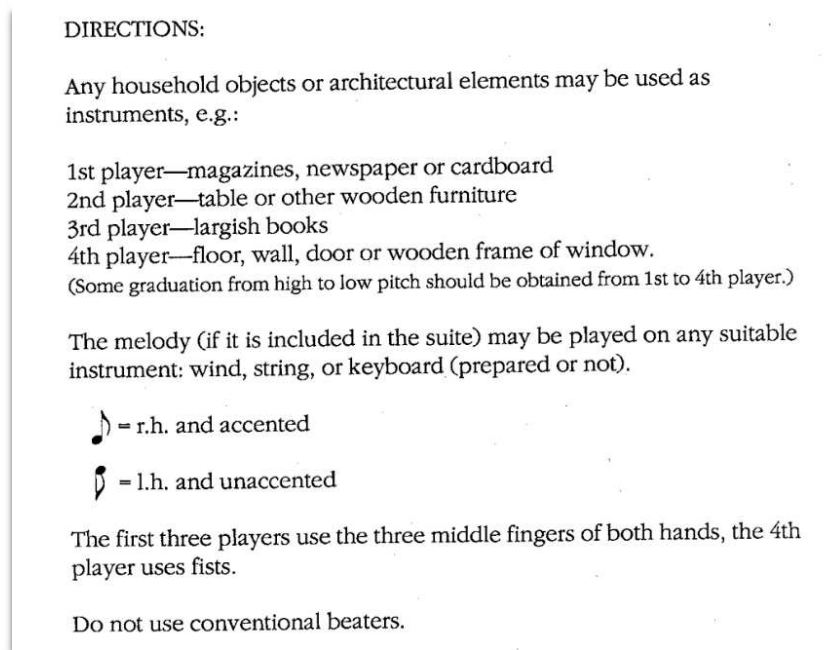


Figura 6 – Bula do quarteto *Living Room Music* (1939, p.1), do compositor John Cage.

²¹ Sugerimos assistir a performance do *Square Peg Round Hole*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=soHjrf1Yvw> (CHAPMAN, 2013).

Para nós, faz sentido considerarmos que Cage sugere, a partir do título da obra somado às indicações da bula, uma montagem com um viés cênico (algo comumente visto em performances diversas). Na Figura 7 podemos perceber um ambiente cotidiano (uma sala de estar), sugerindo quatro amigos em volta de uma mesa com objetos, elementos que correspondem ao *happening*, como abordaremos adiante.



Figura 7 – Trecho de uma performance da obra *Living Room Music* (1939), de John Cage, executada por *Square Peg Round Hole* em 2013 (CHAPMAN, 2013, 1'20").

Os ritmos complexos e as polirritmias que estão presentes na obra podem representar a simultaneidade dos acontecimentos da vida, ou, no caso da obra, de uma sala de estar. Como STOROLLI defende:

Nossa percepção funciona de forma descontínua, não sequencial. Percebemos muitas coisas ao mesmo tempo. Como consequência, também a estética desta nova arte irá privilegiar a multiplicidade de acontecimentos simultâneos, deixando de lado a construção linear (STOROLLI, 2018, p.5).

Esse fenômeno acontece no espetáculo que exemplificamos na Figura 2, trazendo, na obra musical, a simultaneidade de acontecimentos, além de conectar diferentes expressões artísticas (música e teatro). Podemos traçar um paralelo com o que acontece no *happening* de Cage, *Untitled Event* e a obra para percussão do mesmo compositor, *Living Room Music*. De acordo com SANTOS,

[...] aos *Happenings* concebe-se a ideia de “diversas linguagens artísticas, ações e objetos num espaço de apresentação a um só tempo” (SANTOS, 2008, p.12-13). Acreditamos que esta afirmação abre espaço para comparação direta com a Música Cênica para

Percussão, uma vez que vários compositores utilizam essa multiplicidade de elementos nas obras musicais destinadas a este instrumento (SANTOS, 2017, p.19).

Outras obras do compositor também se mostram híbridas quanto à sua definição. Em algumas delas podemos observar duas ou mais modalidades artísticas, exibindo a ideia da *performance* como um conceito que abarca esse hibridismo, ou seja, como uma *art-form* que conglomerava mais de uma modalidade artística, correspondendo com a definição dada por FÉRAL (2002, 2009), SCHECHNER (2003, 2003, 2007) e PAVIS (2011), como também veremos nos compositores e obras a seguir.

4.2 - Dressur (1976/77) de Mauricio Kagel

Outro compositor relevante nessa busca de intersecções artísticas, foi Mauricio Kagel, que como precursor do Teatro Instrumental escreveu obras que enriqueceram ainda mais o repertório percussivo do século XX. Segundo WEISS,

É somente a partir do início dos anos 1960 que certos compositores da nova geração, tais que Stockhausen, Berio e Nono, decidem escrever novamente para o teatro. Logo aparecem duas tendências: aquelas que se inspiram de uma verdadeira dramaturgia, e outras que, como as obras de Kagel, possuem uma teatralidade implícita (WEISS, 2014, p.34).

Visto como revolucionário, o novo Teatro Instrumental permitiu construir a “música da negação”, abordando, de forma sutil, questões políticas nas obras de Kagel (WEISS, 2014). Essa sutileza, que por um lado aparenta um desengajamento político, por outro propõe, implicitamente, um discurso politizado que pode ser percebido “na própria transgressão da linguagem do teatro musical (em seu plano formal, na tendência à desconstrução e à interdisciplinaridade) que situa sua ação política e de protesto” (WEISS, 2014, p.34).

Tendo isso em vista, Kagel cria um sistema baseado nos gestos, nas reações e nas atitudes dos músicos para com os comandos propostos pela obra. Sobre isso, WEISS (2014, p.36) afirma que o “conflito” pode ser estabelecido entre o músico e o instrumento ou entre os músicos. “É, portanto, uma forma de arte que dramatiza um problema que é, em princípio, puramente técnico”.

TRUBERT (2015, p.1289; *apud* Oliveira, 2018, p.79) exhibe cinco características do Teatro Instrumental de Kagel:

A teatralização da execução instrumental; o tratamento do lugar de execução como cena; o movimento como elemento fundamental do gênero; o músico como instrumento “ideal”, por ser ele que realiza os movimentos; a assimilação da execução e dos movimentos à notação, levando em conta a função do público na recepção da peça para elaboração e realização da partitura (TRUBERT, 2015, p.1289).

Em 1976/77, Kagel compôs *Dressur*²², considerada uma obra prima no repertório percussivo. Essa obra, que tem duração de aproximadamente vinte e cinco minutos, reproduz diversas dessas características colocadas por Trubert, inclusive a crítica política através das ações e reações dos três instrumentistas envolvidos na obra.

Muitas das ações sugeridas pelo compositor são, à primeira vista, absurdas e humoradas (WEISS, 2014, p.36), como por exemplo: bater um coco na barriga (Figura 9); improvisar uma dança flamenca com tamancos tradicionais alemães de madeira (Figura 10); bater uma cadeira contra o chão; colocar as baquetas na boca, dentre outras ações. A partitura é formada por textos explicativos com ações cênicas, notação gráfica e também notação tradicional para os instrumentos percussivos no decorrer da obra, como podemos perceber no trecho da partitura exibido na Figura 8. Esses gestos podem ser relacionados às críticas políticas no que diz respeito à reflexão sobre o papel do músico em relação à sociedade.

²² Sugerimos, para melhor visualizar as características do Teatro Instrumental e da obra, em si, visualizar o vídeo da obra executada pelo Grupo PIAP (de Percussão do Instituto de Artes da UNESP), em 2013. Disponível em: <https://youtu.be/hStF4FcOsCE> (SACRAMENTO, 2021).

Allegro (mindestens at least ♩ = 120)

ANFANGSAUFSTELLUNG/ INITIAL POSITION

▼ = Körper- bzw. Blickrichtung
body or direction of sight

PUBLIKUM AUDIENCE

Mauricio Kagel, 1976/77

SITZEN: SIT: hinter – oder neben – dem leeren Stuhl (eventuell auch auf der Tischkante)
behind – or near – the empty chair (also possible: on the edge of the table)

4 STEHEN STAND

1) Aus „Erinnerung an Zirkus Renz“, Galopp von Gustav Peter
from "Erinnerung an Zirkus Renz", gallop by Gustav Peter

4 SITZEN³⁾ SIT

2) ossia: Kastagnettenbrett auf ein Fellinstrument legen
ossia: lay castanet board on a skin instrument

3) ohne Schuhe, in schwarzen Socken
without shoes, in black socks

Figura 8 – Início de *Dressur* (KAGEL, 1976/77), onde: 1º sistema/percussionista 1; 2º sistema/percussionista 2; 3º sistema/percussionista 3. Exibe, além da notação tradicional, elementos textuais não tradicionais.

Na Figura 8, início da obra, percebemos um *performer* explorando e executando musical e cenicamente uma cadeira, como sugerido pelo compositor, quando escreve: “atrás – ou perto – da cadeira vazia (também é possível: no extremo da mesa)²³”. Além disso, o compositor coloca nas sugestões 2 e 3 que, opcionalmente, o percussionista 3 pode colocar as castanholas acima de um instrumento de pele e também que esse percussionista esteja de meia preta, sem sapatos.

Através da Figura 8, no quadrado na parte central de cima da partitura, também podemos perceber que o compositor sugere a posição dos instrumentistas no início da obra, indicando direcionamento dos corpos dos *performers*, dos instrumentos e do espaço para a audiência. As sugestões e direcionamentos se estendem até o final da obra, dando aos *performers* detalhes sobre gestualidade e fluidez da obra.

²³ “Behind – or near – the empty chair (also possible: on the edge of the table)” (tradução nossa).

A obra pode ser definida como uma composição artística híbrida, que Kagel nomeou como Teatro Instrumental, por haver a relação da música com a arte cênica. Se pensarmos de forma mais ampla, podemos incluir também a dança, já que os passos do músico são coreografados pelo compositor através dos gestos propostos, além de conter um trecho em que, explicitamente, Kagel sugere tocar com tamanco tradicionais alemães de madeira no chão, como se estivesse dançando flamenco. Tendo isso em vista, podemos traçar um paralelo entre o *happening*, exibido na Figura 2; o *body art*, exemplificado na Figura 4; a *performance art*, observado na Figura 5; e a obra de Kagel, *Dressur*.

Pela mesma perspectiva dada à obra de Cage, podemos estabelecer relações entre *Dressur* e o *happening* por conterem acontecimentos simultâneos, e gestos e atitudes musicais que aparentemente não se relacionam à primeira vista. Tomamos como exemplo a performance do Grupo PIAP²⁴ (exemplificada nas Figuras 9 e 10) executada nos corredores do Instituto de Artes da UNESP, ou seja, em um espaço comum onde pessoas atravessam o “palco” tornando-se parte do espetáculo.

De maneira análoga ao *body art* (que de certa forma também se relaciona ao *happening*), a obra de Kagel faz com que o artista passe pelo processo de “prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público”, como explica COHEN (2007, p.44). Na Figura 9 essa analogia pode ser vista, por exemplo, pelo coco segurado pela mão esquerda e percutido na barriga, enquanto a outra mão executa um outro instrumento de madeira.

²⁴ O Grupo PIAP (Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP) foi criado por John Boudler, em 1978, e possui significativa relevância no desenvolvimento do repertório percussivo do século XX e XXI.



Figura 9 – Trecho da performance de *Dressur* (KAGEL, 1976/77). Círculo em vermelho aponta a execução de um coco na barriga. Performance do Grupo PIAP em 2013²⁵ (SACRAMENTO, 2021, 2'39'').

Pelos sons e dinâmicas exigidos, essa ação traz certo desconforto ao percussionista (já sem camisa), por vezes chegando a causar hematomas e pequenos cortes. Esse "sofrimento" trazido por essa ação é indissociável dos resultados performativos (e aí incluem-se todos os elementos e parâmetros musicais e cênicos).

A *performance art*, onde é percebida a presença da espontaneidade e do acaso, pode ser observada na obra de Kagel, como podemos observar na Figura 10, onde um dos intérpretes improvisa ritmos nos pés (calçando tamancos de madeira) e nas mãos (segurando dois tacos de madeira).

²⁵ Disponível em: <https://youtu.be/hStF4FcOsCE> (SACRAMENTO, 2021).



Figura 10 – Trecho da performance de *Dressur* (KAGEL, 1976/77), que exhibe dança improvisada nos pés e mãos. Performance do Grupo PIAP em 2013 (SACRAMENTO, 2021, 20’).

Nesse trecho, as ações do *performer* podem ser chamadas de tradicionais quando executa ritmos com os pés e/ou mão, mas também podem ser chamadas de aleatórias quando o mesmo aciona gestos não sonoros, movimentos corporais que não são normalmente atrelados à música, mas sim à casualidade, se relacionando com os instrumentos ou instrumentistas ao seu redor ou ao espectador.

Vale ressaltar que a *performance art* foi concebida com influências e elementos das linguagens do *happening*, do *body art* e do *action painting*. Por isso, quando falamos em *performance art* e citamos Marina Abramovic, não se pode desvincular essas estéticas artísticas, visto que a própria artista se utiliza de elementos dos mais diversos estilos que surgiram a partir do *happening*.

4.3 - *Vice Versa* (s/d) de François Sarhan

Compositor de uma geração mais recente, Sarhan também é diretor e artista visual francês. Segundo o seu website, “ele é conhecido por criar seu próprio teatro musical e obras multimídia nas quais ele próprio se apresenta com frequência” (Site do autor²⁶).

Observando algumas obras de Sarhan podemos perceber, como uma característica predominante, a presença de diálogos entre os *performers* através de gestos, textos, expressões faciais, dentre outros elementos performativos cênicos sugeridos de forma minuciosa pelo próprio compositor. *Vice Versa* (s/d), que é a número quatro de um conjunto de obras intitulado *Situation*, é um duo que propõe um diálogo corporal entre os intérpretes, incluindo tapas no rosto, abraços e apertos de mão. Na partitura, o compositor indica o posicionamento inicial da obra: “sentados face a face, joelhos próximos, tom: sério, olhar direto nos olhos”²⁷ (SARHAN, s/d, p.1). Na Figura 11 podemos perceber algumas movimentações sugeridas pelo autor.

The image shows a musical score for the piece 'Vice Versa' by François Sarhan. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a multi-stemmed line for physical actions. The first system is marked with a '2 to 1' time signature. The lyrics are 'and vice versa.' and 'sa.'. The physical actions listed are 'cheek', 'chest', 'clap', 'hand', 'thigh', and 'foot'. Performance instructions include 'get up, hug, shake hands warmly and switch chairs'. The second system also has the lyrics 'and vice versa.' and 'sa.'. It includes a dynamic marking 'f' and the instruction 'very warm smiles, hugs.'. The physical actions are the same as in the first system. A final instruction at the bottom of the second system reads: 'take all necessary time to seat again and find a new serious position, like first time.'

Figura 11 – Trecho de *Vice Versa* (SARHAN, s/d, p.01), que contém direcionamentos corporais como “sorrisos confortantes”, “abraços”, “levantar”, “apertar as mãos” etc.

²⁶ Disponível em: <https://francoissarhan.blogspot.com/p/francois-sarhan-september-30-1972-rouen.html>. Acesso em: 15 de jan. de 2021. “He is noted for creating his own music-theatre and multimedia works in which he himself often performs” (tradução nossa).

²⁷ “Sit face to face, knees joined, tone: serious, look straight in the eyes” (tradução nossa).

Além dos elementos cênicos contidos na obra, os ritmos e timbres corporais também são elementos estruturantes para o *performer*, onde podemos perceber indicações rítmicas de semínimas, sextinas e colcheias; e também de áreas do corpo a serem golpeadas, como bochecha, peito e pé, por exemplo.

SANTOS (2017, p.24) faz um paralelo interessante dessa obra com a *performance art* de Abramovic e Uley, *Light/Dark* (1977). Ele afirma que há semelhanças visuais entre as obras, como podemos perceber nas Figuras 12 e 13. Para o autor: “os corpos dos *performers* em evidência e o ‘tapa no rosto’ são características comuns entre as obras. Nota-se também a ausência de instrumentos convencionais em [...] *Vice Versa* [...], o que aproxima o caráter visual da música com o da *Performance Art* de Marina Abramovic [...]” (SANTOS, 2017, p.25).

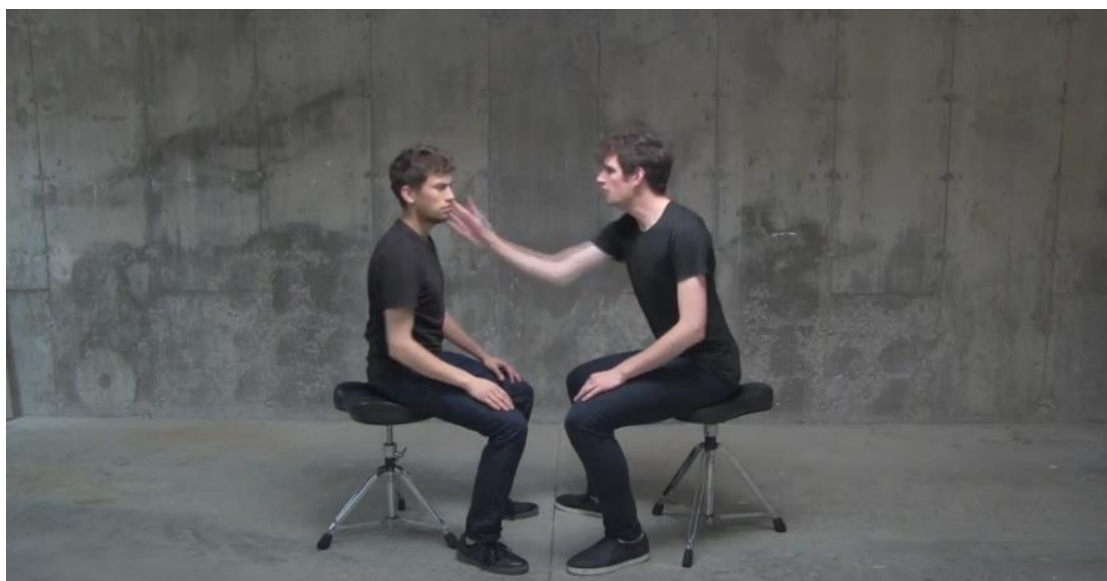


Figura 12 – Trecho da obra *Vice Versa*, de Sarhan (s/d) executada pelo grupo *Quaquaquá Trio*²⁸ (qua qua qua, 2016, 38”).

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Sik8xmH8f8> (qua qua qua, 2016).



Figura 13 – Trecho da performance de *Light/Dark* (1977) por Abramovic e Uley²⁹(HNEDA, 2012, 1”).

Podemos relacionar, portanto, a música cênica a elementos da arte da performance (*performance art*), se, por exemplo, fizermos um paralelo entre a obra *Vice Versa*, de Sarhan e a performance de Abramovic, *Light/Dark*, em que ambos apresentam situações semelhantes: *performers* se encontram sentados um de frente para o outro, além dos tapas executados pelos mesmos. Diferente da *performance art*, que aproveita o momento da performance e executa gestos espontâneos ou aleatórios, a obra de Sarhan especifica, em sua partitura, diversos detalhes da sua execução, que abrangem determinados ritmos, timbres, posições a gestos.

5 - Considerações finais

Esse trabalho contou, em um primeiro momento com uma pesquisa bibliográfica voltada ao termo performance, desde a sua utilização em ambientes cotidianos à utilização em ambientes artísticos, nos permitindo entender quais os contextos em que o termo pode ser inserido. Depois, nos debruçamos em torno do conceito de *performance* enquanto expressão artística, passando pelo *happening*, *body art*, *action painting* e *performance art*, o que nos permitiu verificar as características comuns entre essas frentes estéticas vanguardistas e a música ocidental escrita para percussão, nos permitindo elencar alguns elementos comuns entre

²⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t-j0Ey2O4HU> (HNEDA, 2012).

ambos. Uma vez exemplificados, relacionamos estas frentes artísticas com a prática percussiva em obras de compositores do século XX e XXI, Cage, Kagel e Sarhan.

Apesar de estabelecermos relações entre as obras *Living Room Music* de Cage, *Dressur* de Kagel e *Vice Versa* de Sarhan e as frentes artísticas vanguardistas que carregam elementos vistos tradicionalmente como extramusicais pela música ocidental de concerto, percebemos que quando colocamos tais elementos na prática percussiva os mesmos tornam-se parte estruturante da obra musical e através de um fenômeno híbrido transformam-se em elementos propriamente musicais.

Na obra de Cage, *Living Room Music*, observamos características comuns ao *happening* através de elementos artísticos simultâneos e ligados ao cotidiano. Na obra *Dressur*, de Mauricio Kagel, percebemos elementos do *happening*, do *body art* e da *performance art*, com a espontaneidade e acaso de algumas cenas, pelos improvisos, pela valorização do corpo como um dos instrumentos principais da obra e pela simultaneidade de elementos, que à primeira vista não se entrelaçam. Na terceira obra, *Vice Versa*, de François Sarhan, percebemos elementos da *performance art*, pela ausência de instrumentos e pelos gestos, que visualmente os relaciona.

A partir do momento que percebemos a relação entre os elementos do *happening*, *body art* e *performance art*, entre si, e os elementos da música escrita para percussão, podemos entender que todos eles se tornam parte da música, podendo ser pensados como uma coisa só.

Tivemos como propósito travar uma discussão que relacionou performances artísticas, oferecendo ao percussionista um olhar que possibilita ampliar o repertório de escolhas performativas no processo de aprendizado e execução musical. Isso, à nossa reflexão, poderá trazer um conseqüente enriquecimento da performance de músicas escritas para percussão. Além disso, acreditamos que esse artigo poderá auxiliar futuros trabalhos que tenham como foco mais reflexões sobre essas frentes artísticas abordadas em relação à música escrita para percussão.

Referências de texto

1. BARBER, Llorenç. (1987) **Mauricio Kagel**. Madrid: Círculo de Bellas Artes. 100p.
2. BIAO, Armindo Jorge de Carvalho. (2011) A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocnologia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.1, n.2, p.346-359. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602011000200346&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 05 jan. 2021.
3. CARLSON, Marvin A. (2009) **Performance: uma introdução crítica**. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira – Belo Horizonte: Editora UFMG.
4. COHEN, Renato. (2007) **Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva.
5. FÉRAL, Josette. (2002) **SubStante #98/99**. University of Wisconsin System: Board of Regents. v.31.
6. FÉRAL, Josette. (2008) Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Revista Sala Preta**, n.8, PPGAC-ECA-USP, p.197-210.
7. FÉRAL, Josette. (2009) Performance e performatividade: o que são os Performance Studies. In: MOSTAÇO, Edélcio; OROFINO, Isabel; BAUMGARTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (org.). **Sobre Performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, c.2, p.49-86.
8. HUANG, Aiyun. (2016) Percussion Theater: The drama of performance. In: HARTENBERGER, Russel. **The Cambridge Companion to Percussion**. United Kingdom: Cambridge University Press, c.9, p.128-142.
9. KAPROW, Allan. (1958) O Legado de Jackson Pollock. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.
10. MONTAGNER, Alessandra. (2018) **Corpos despedaçados: choque e espetação nas artes da cena**. Tese de Doutorado, UNICAMP – Campinas.
11. MOSTAÇO, Edélcio. (2009) Fazendo cena, a performatividade. In: MOSTAÇO, Edélcio; OROFINO, Isabel; BAUMGARTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (org.). **Sobre Performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, c.1, p.15-47.
12. NAVAS, Mônica R. (2016) **A atuação multifacetada do percussionista: Desafios de performance em três obras para percussão solo**. Dissertação de Mestrado. UFMG, Belo Horizonte.
13. OLIVEIRA, Heitor Martins. (2018) **Música-come-teatro: uma prática composicional e sua autoanálise**. Tese de Doutorado. UFRGS, Porto Alegre.

14. PAVIS, Patrice. (2011) **Dicionário de Teatro**. Perspectiva. Rio de Janeiro.
15. RODRIGUES, Carla. (2012) Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. In: Sexualidad, Salud y Sociedad. **Revista Latinoamericana**, n.10, p.140-164.
16. SANTOS, Kemuel K. F. (2017) **Música Cênica para Percussão: Abordagem conceitual-interpretativa e análise da obra Lost and Found, de Frederic Rzewski**. Dissertação de Mestrado. UFG, Goiânia.
17. SCHECHNER, Richard. (2003) **O que é performance?**. O Percevejo, Rio de Janeiro, Estudos da Performance, n.12, p.25-50.
18. SCHECHNER, Richard. (2003) **Performance theory**. London/New York: Routledge.
19. SCHECHNER, Richard. (2007) **Performance studies: an introduction**. London/New York: Routledge.
20. STOROLLI, Wânia Mara Agostini. (2018) **John Cage e o surgimento de novas formas artísticas**. XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus.
21. TAYLOR, Diana. **Performance**. (2016) Duke University Press Durham and London.
22. WEISS, Ledice Fernandes de Oliveira. (2014) A vocação política do teatro musical contemporâneo: o exemplo de três obras de Mauricio Kagel, Hans Werner Henze e Helmut Lachenmann. In: **Revista Vórtex**, Curitiba, v.2, n.2, p.32-50.
23. ZANINI, Walter. (2004) **A atualidade de Fluxus**. Scielo, CNPq.

Referências de vídeo

1. ABRAMOVIC, Marina. (2016) **Marina Abramovic on performing “Rhythm 0” (1974)**. Vídeo de 3 minutos e 7 segundos. Postado por Marina Abramovic Institute em 5 de março, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xTBkbseXfOQ>>. Acesso em: 11 de jan. 2021.
2. CHAPMAN, Evan. (2013) **Square Peg Round Hole – “Living Room Music” by John Cage**. Vídeo de 9 minutos e 51 segundos. Postado por Evan Chapman em 31 de julho, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=soHjrfr1Yvw>>. Acesso em: 15 de jan. 2021.
3. Curta Canal!. (2014) **Curta! Com: Grupo EmpreZa**. Vídeo de 2 minutos e 30 segundos. Postado no YouTube por Canal Curta! Em 21 de julho, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zkkKyOeSC7mc>>. Acesso em: 11 de jan. 2021.

4. GOTTSCHALK, Jens. (s/d) **Body art – Live Performance / Vernissage**. Vídeo de 7 minutos e 24 segundos. Postado no YouTube por Jens Gottschalk sem data. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FZahSe-ulE8>>. Acesso em: 11 de jan. 2021.

5. HNEDA, George. (2012) **Light/ Dark- Marina Abramovic e Ulay- performance art**. Vídeo de 1 minuto. Postado por George Hneda em 17 de dezembro, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t-j0Ey2O4HU>>. Acesso em: 15 de jan. 2021.

6. MG, Montes Claros. (2018) **Festa de Agosto de Montes Claros 2018 CATOPÊS**. Vídeo de 2 minutos e 55 segundos. Postado no YouTube por Montes Claros MG em 26 de agosto, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PyO6k_oNI9Y>. Acesso em: 10 jan. 2021.

7. MOREIRA, Gabriela Coelho de Leão. (2020) **Performance e Happening**. Vídeo de 4 minutos e 58 segundos. Postado no YouTube por Gabriela Coelho de Leão Moreira em 6 de agosto, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W3afqqt3ZVg>>. Acesso em: 11 de jan. 2021.

8. NCSGArt. (2009) **Jackson Pollock Action Paiting**. Vídeo de 2 minutos e 54 segundos. Postado no YouTube por NCSGArt em 12 de maio, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X3Uj_HAAvbk>. Acesso em: 11 de jan. 2021.

9. qua qua qua. (2016) **Sarhan Situation 4 “vice versa”**. Vídeo de 3 minutos e 55 segundos. Postado por Qua qua qua em 26 de julho, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6Sik8xmH8f8>>. Acesso em: 15 de jan, 2021.

10. SACRAMENTO, Aquim. (2021) **Grupo Piap – Dressur (Maurício Kagel)**. Vídeo de 24 minutos e 37 segundos. Postado por Aquim Sacramento em 8 de janeiro, 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/hStF4FcOsCE>>. Acesso em: 15 de jan. 2021.

11. SIMONE, Au Revoir. (2017) **Fluxus festival (Wiesbaden 1962)**. Vídeo de 5 minutos e 54 segundos. Postado no YouTube por Au Revoir Simone em 9 de junho, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YibFHWZ66GQ>>. Acesso em: 11 de jan. 2021.

12. Tate. (2017) **An introduction to Performance Art / TateShots**. Vídeo de 3 minutos e 41 segundos. Postado no YouTube por Tate em 22 de setembro, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6Z-YZ3A4mdk>>. Acesso em: 11 de jan. 2021.

Referências de partitura

1. CAGE, John. **Living Room Music**. Partitura. Henmar Press, Nova York, 1940.
2. KAGEL, Mauricio. **Dressur**. Partitura. Peters Edition, 1976/77.
3. SARHAN, François. **Vice Versa**. Partitura. S/d.
Notas sobre os autores

Aquim Almeida é Bacharel em Percussão pela UNESP, Mestre em Educação Musical pela UFBA e Doutorando em Performance Musical pela UFMG. Além disso, atua como professor de Percussão e coordenador do Núcleo de Percussão da Escola de Música da UFBA; possui trabalho solo executando concertos, ministrando palestras, masterclasses e oficinas no Brasil e em outros países, como a Colômbia e os EUA.

Fernando Martins de Castro Chaib (www.fernandochaib.com) atua como performer em todo o globo. Bacharel em Percussão pela UNESP, realizou Mestrado e Doutorado na Universidade de Aveiro (Portugal). Possui prêmios como solista e camerista em Portugal, Itália e Brasil. Vem apresentando trabalhos científicos em eventos no Brasil, Turquia, Portugal, Argentina, Uruguai e Canadá, publicando artigos em periódicos indexados. É docente na Graduação e Pós-Graduação da EMUFG, pesquisador FAPEMIG e do CNPq e atual Diretor do Grupo de Percussão da UFMG.

***In fondo al bicchiere*, para canto e piano, de Meneleu Campos (1872-1927) sobre texto poético de Angelo Bignotti (1863-1923): contextualização histórica, análise musical e edição da partitura**

“In fondo al bicchiere” for voice and piano, by Meneleu Campos (1872-1927) on a poetic text by Angelo Bignotti (1863-1923): historical contextualization, musical analysis and score edition

Anelise Claussen

Universidade Federal de Minas Gerais
nidy_claussen@yahoo.com.br

Mauro Chantal

Universidade Federal de Minas Gerais
maurochantal@gmail.com

Resumo: Este capítulo apresenta dados biográficos sobre o compositor Meneleu Campos (1872-1927) e informações sobre o contexto histórico de sua canção de câmara *In fondo al bicchiere* [No fundo da taça], composta sobre texto poético de Angelo Bignotti (1863-1923). Dados sobre a escrita do acompanhamento para piano desta canção, sobre sua escrita vocal, estrutura formal e possíveis relações texto-música são também apresentados, com vistas a uma melhor compreensão da partitura, além de uma edição prática da mesma. Este estudo é um recorte de uma pesquisa maior que apresenta o resgate, análise, edição e consequente disponibilização de cinco canções para canto e piano de Meneleu Campos, presentes no grupo de pesquisa Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB. Desta maneira, os autores deste texto esperam contribuir para a divulgação da canção *In fondo al bicchiere* e, conseqüentemente, do nome de Meneleu Campos, compositor paraense cuja obra vocal permanece pouco acessível para estudos e performance.

Palavras-chave: Canção brasileira de câmara em italiano; *In fondo al bicchiere*; Meneleu Campos; Angelo Bignotti; Edição.

Abstract: This chapter presents biographical data about composer Meneleu Campos (1872-1927), as well as information about the historical context of his chamber song “*In fondo al bicchiere*” [In the bottom of the bowl], composed on a poetic text by Angelo Bignotti (1863-1923). It includes data about the writing of the piano accompaniment of this song, its vocal writing, formal structure and possible text-music relations, with a view to a better understanding of the score, as well as a practical edition of it. This study is a part of a larger research project which presents the rescue, analysis, edition and consequent availability of five songs for singing and piano by Meneleu Campos, present in the research group Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco - APHECAB. Thus, the authors of this text hope to contribute to the dissemination of the song “*In fondo al bicchiere*” and, consequently, the name of Meneleu Campos, a composer from Pará whose vocal work remains little accessible for study and performance.

Keywords: Brazilian art song in italian; *In fondo al bicchiere*; Meneleu Campos; Angelo Bignotti; Edition.

1 – Introdução

No século XIX, diversos compositores brasileiros da geração romântica deixaram a pátria rumo à Europa, na busca por uma melhor formação musical e também por melhores condições de trabalho. Quiçá, o melhor exemplo que ilustra esse percurso seja Carlos Gomes (1836-1896), cujos estudos na Itália, patrocinados pelo Imperador Dom Pedro II (1825-1891), propiciaram sua ascensão no meio musical e destacaram o Brasil, perante o velho continente, como uma terra capaz de produzir óperas reconhecidas pelo público e pela crítica. Essa prática perdurou até o século XX, caracterizando a partida do Brasil para países como Alemanha, França e Itália como um percurso desejável para a formação de nossos músicos. Dentre uma lista considerável de compositores, citamos Francisco Braga (1868-1945), com estudos na França e Alemanha; Henrique Oswald (1852-1931), com estudos na Itália, e Alberto Nepomuceno (1864-1920), cuja formação se deu também na Itália e na Alemanha. Já no século XX, vimos partir para a Itália Francisco Mignone (1897-1986), o paraense Arthur Iberê de Lemos (1901-1967), com estudos na Inglaterra, Alemanha e Itália, e o mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006), com estudos na Alemanha e França, entre outros.

Cabe ressaltar que, ao longo do século XIX e início do século XX, a Itália foi o país que mais recebeu compositores brasileiros em busca de uma formação musical sólida, sendo Milão o local mais frequentado. Neste contexto, VOLPE (1994/1995) fornece-nos uma importante contribuição ao descrever o efeito de afluência dos compositores brasileiros do período romântico aos centros europeus de formação musical:

O tema das influências musicais e das tendências estéticas assumidas pelos compositores brasileiros na segunda metade do século XIX configura-se extremamente rico para interpretações. É certo que o Romantismo musical brasileiro ocorreu com retardo em relação à Europa. No entanto, tal premissa cumula de preconceitos nossas reflexões impedindo novas considerações que poderiam reinterpretar um período, sobretudo entre 1890 e 1910, bastante complexo e diversificado; no apogeu do romantismo tardio, surgem obras e compositores que prenunciam a modernidade. O estudo da interação entre a formação acadêmica desses compositores e os movimentos musicais europeus permite especular sobre o caráter estilístico, a vinculação dos diversos autores às correntes europeias, e a predominância ou influência dessas correntes, sucessivas ou concomitantes, entre os compositores brasileiros. Suscita investigar também quais os ideais estéticos de um compositor que procurava

determinado centro musical para atualizar ou aperfeiçoar seus conhecimentos musicais. (VOLPE, 1994/95, p. 52 e 60)

Como resultado dos estudos realizados fora da terra natal, muitos desses compositores dedicaram-se à criação de música sobre textos que não o vernáculo. Neste sentido, podemos afirmar que o Brasil produziu *Lieder*, *canzone* e *mélodies*. No entanto, grande parte dessa produção não pôde vir à luz, uma vez que não caminhava com os ideais das tendências modernistas que tanto influenciaram a produção musical brasileira a partir da década de 1920. Historicamente, a Semana de Arte Moderna, ocorrida no Theatro Municipal de São Paulo entre os dias 13 a 18 de fevereiro de 1922, selou o destino de obras que não coadunavam com a estética modernista que valorizava aspectos definidos como puramente brasileiros, seja na construção rítmica, seja nos textos utilizados para a criação de canções, óperas e até mesmo obras de cunho religioso.

Parte integrante do grupo de compositores brasileiros do século XIX que se transferiram para a Europa em busca de uma formação musical mais robusta, citamos Meneleu Campos (1872-1927), paraense que partiu para a Itália, mais especificamente para Milão, e cuja produção abrange óperas e composições orquestrais, além de extenso volume de canções de câmara compostas em vernáculo e também em outros idiomas.

Este capítulo apresenta dados biográficos sobre Meneleu Campos e trata de sua canção *In fondo al bicchiere* (No fundo da taça). Esse é um dos diversos títulos criados pelo compositor a partir da poesia estrangeira. Nossa metodologia inclui a busca por dados biográficos do compositor em livros da história da música no Brasil. Outras informações foram também acessadas por meio da plataforma Hemeroteca Nacional, proveniente da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Ainda, outros dados sobre Meneleu Campos puderam ser acessados em algumas pesquisas acadêmicas surgidas já no século XXI.

Em relação à partitura de *In fondo al bicchiere*, contamos com apenas uma fonte, que é uma edição italiana da canção, visto que seu manuscrito não pôde ser localizado. A única fonte disponível da partitura em questão direcionou nossa edição, a partir dos dados fornecidos por FIGUEIREDO (2017), resultando em uma edição prática. Desta maneira, será apresentada uma análise da partitura, com informações sobre a escrita para o acompanhamento do piano, e sobre

a escrita vocal, a partir dos parâmetros indicados por LARUE (1992) em sua obra *Guidelines for Style Analysis*.

2 – Meneleu Campos, compositor do romantismo brasileiro

Nascido em Belém do Pará no dia 22 de julho de 1872, Octávio Meneleu Campos (1872-1927) atuou como compositor, professor e regente, tendo iniciado sua educação musical junto ao piano, sob orientação da própria mãe, Adelaide da Costa Campos (s.d.). Posteriormente, se dedicou também ao estudo do violino. Seu nome foi celebrado por duas significativas obras sobre a história da música no Brasil no início do século XX, a saber, *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, de Guilherme Mello (1867-1932), e *Storia della musica nel Brasile - Dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)* de Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928). Posteriormente, porém, poucos dados foram acrescentados, e podemos notar que seu nome, a partir de então, passou a figurar timidamente em livros sobre a história da música no Brasil, ou mesmo totalmente ignorado em obras como *Compêndio de história da música brasileira* (1958) de Renato Almeida e *Pequena história da música* (1929) de Mário de Andrade (1893-1945). Para BARBOSA (2012),

Embora se possa atribuir tal lacuna à ideologia nacionalista, consideramos que a localização do compositor paraense numa suposta “periferia” cultural, bem como um possível desconhecimento de sua obra composicional podem ter concorrido para a exclusão de Meneleu Campos nessas histórias da música. (BARBOSA, 2012, p.17).

Sua vocação para a música fez com que abandonasse os estudos de Direito, realizados em Recife, PE. Assim, em 1891, viajou para a Itália, permanecendo em Milão, onde realizou estudos formais no Real Conservatório de Música sob orientação de Vincenzo Ferroni (1858-1934). CERNICCHIARO (1926, p.335), embora tenha registrado sua formatura como “brilhante”, nos informa também que:

Ivi scrisse e fece eseguire, prima di ritornare in patria, due quartetti per istrumenti ad arco, in re e miminore, i quali, pur non obbe dendo alla forma classica, si distinguono per l'eccellente sviluppo di idee, di ritmi, di pensieri felici. N'ebbe un giudizio favorevole dalla stampa locale ¹. (CERNICCHIARO, 1926, p.335-336).

¹ Lá ele compôs e realizou duas apresentações antes de retornar para casa, quartetos para instrumentos de cordas, em Ré e Mi menor, que, embora não obedecendo à forma clássica, se distinguem pelo excelente desenvolvimento de ideias, de ritmos, de pensamentos felizes. Não recebeu parecer favorável da imprensa local.

CLAUSSEN, Anelise; CHANTAL, Mauro. (2021) *In fondo al bicchiere*, para canto e piano, de Meneleu Campos (1872-1927) sobre texto poético de Angelo Bignotti (1863-1923): contextualização histórica, análise musical e edição da partitura. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.6**. Org. e ed. de Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro e Eduardo Campolina. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.200-228.

A formação de Meneleu Campos na Itália abarcou estudos de piano, violino, contraponto, canto gregoriano, harmonia, composição e regência. A Figura 1, a seguir, não possui data, mas nos mostra o compositor em sua juventude:

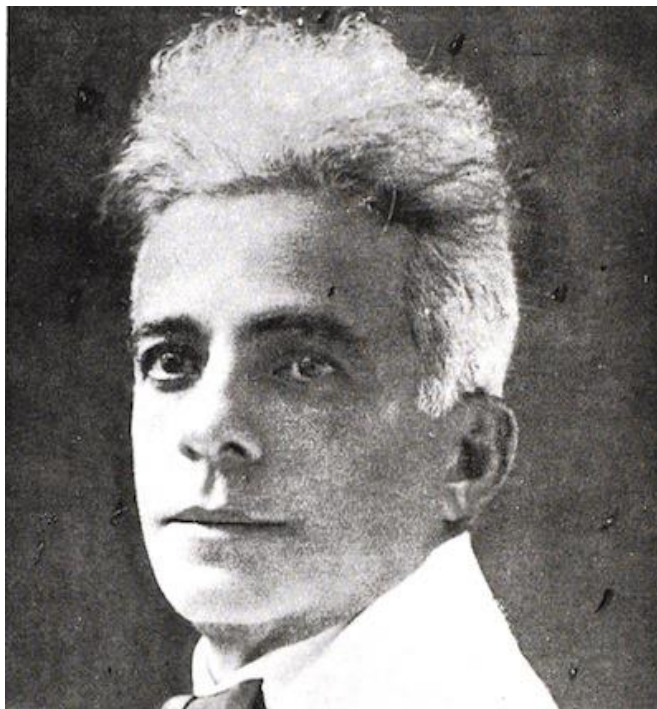


Figura 1 - O compositor Meneleu Campos em sua juventude. Fonte: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/meneleu-campos>.

Segundo dados fornecidos pelo site da Academia Brasileira de Música – ABM, da qual Meneleu Campos é o patrono da Cadeira 35, o compositor retornou ao Brasil em 1900:

(...) para assumir a direção do Instituto Carlos Gomes, também estreando como regente no Teatro da Paz. Sua atuação foi intensa: reforma curricular, promoção de concertos e organização de uma orquestra, um quarteto e um coral. É um período de grande produção como compositor (...)².

A obra de Meneleu Campos começou a ser publicada ainda no Brasil, em 1888. São diversas as formações abordadas pelo compositor, como música para orquestra e/ou banda, música de câmara, música para coro, canções de câmara, óperas, música sacra e para instrumento solo.

² Fonte: <http://www.abmusica.org.br/academico/%E2%80%8Bmeneleu-campos/>

No que tange à sua produção de canções de câmara, criou títulos em vernáculo³, em italiano (sua maior produção vocal é nessa língua) e em francês. No Catálogo apresentado por BARBOSA (2012), contabilizamos diversos títulos para canto e piano, divididos entre solos e duetos. Digno de nota é que o compositor tinha por prática rearranjar obras próprias para outras formações musicais, ou apenas com alteração de tonalidades originais.

O ano de 1903 marcou o retorno de Meneleu Campos à Europa, porém não mais na condição de estudante. Em Milão, apresentou sua *Sinfonia em Lá maior* (1898), a *Suíte Brasileira* e a *Fantasia para violino*, compostas em 1901. Os concertos ocorreram em sua antiga escola, o Real Conservatório de Música, e também no Liceo Classico Statale Cesare Beccaria, um dos mais antigos institutos ainda em atividade na Itália. De volta ao Brasil, colheu frutos em seu ofício, ao reassumir a direção do Instituto Carlos Gomes, o que durou até o ano de 1906. Retornou novamente a Milão, concluiu sua ópera *Gli Eroi* e realizou em Paris uma audição privada desse melodrama.

Meneleu, à época em que atuou, foi celebrado no Brasil como figura pública pela imprensa nacional, como podemos observar na Figura 2, a seguir, que nos mostra uma nota lançada pelo jornal DIÁRIO DA TARDE, de Curitiba, PR, no dia 07 de julho de 1907:

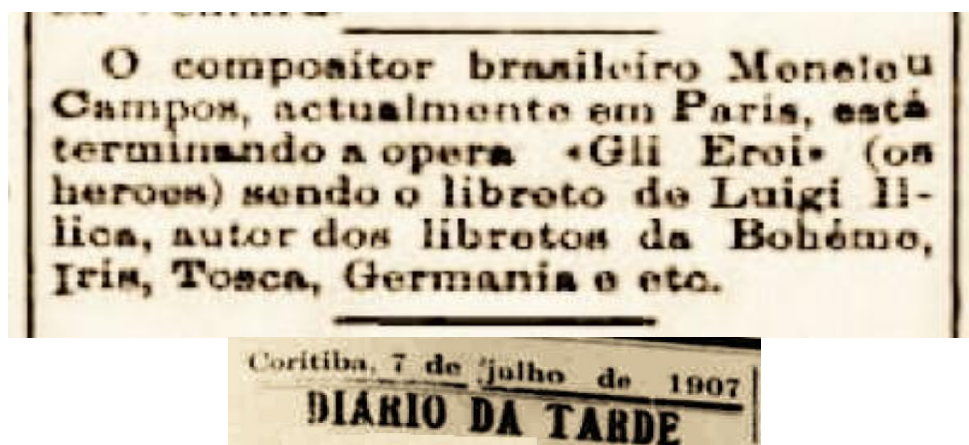


Figura 2 - Nota publicada pela imprensa paranaense, Jornal Diário da Tarde de 7 de julho de 1907, sobre a estada de Meneleu Campos na Europa, com dados sobre a estreia de sua ópera *Gli Eroi*, em Paris.

³ Castro Alves foi o poeta nacional mais abordado por Meneleu Campos, mas encontramos também textos do próprio compositor musicados por ele.

Meneleu Campos faleceu repentinamente em Niterói, RJ, no dia 20 de março de 1927. A partir de sua morte, sua obra, aos poucos, não ecoou em teatros brasileiros, sendo, aos poucos, relegada ao esquecimento. Acreditamos que as mudanças sociais que impactaram no desenvolvimento das artes no Brasil no início do século XX tenham influenciado decisivamente sobre o direcionamento que a obra do compositor recebeu por estudiosos e intérpretes. Meneleu Campos esteve inserido na Belle Époque brasileira, período entre os anos de 1870 a 1922, que permitiu, com a extração da borracha, cujo apogeu se deu entre 1879 e 1912, um desenvolvimento social considerável, porém sob a estética europeia do romantismo.

Findo esse período, e com a realização da Semana de Arte Moderna ocorrida entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, o olhar sobre a estética brasileira passou a acolher a produção musical voltada para nossas características próprias de identidade, com valorização de textos em vernáculo que discorressem sobre temas de nossa cultura, como aspectos da cultura afro-brasileira, dados sobre povos indígenas, a ilustração do ambiente seresteiro, as lendas locais, a figura do caboclo etc. Assim, se por um lado, houve um investimento sincero na busca por aspectos de pura brasilidade, por outro, notamos que toda uma geração de compositores brasileiros que sofreu forte influência da estética do velho mundo padeceu com o desinteresse midiático por sua produção.

Meneleu Campos foi um de nossos compositores praticamente relegados por ter sua pena voltada para as representações românticas ligadas à Europa. Desta maneira, tanto o compositor quanto sua obra estiveram adormecidos até que pesquisas promovidas por universidades brasileiras⁴, cumprindo e alcançando objetivos da musicologia nacional, começaram por desvendar suas composições, valorizando e disponibilizando esse material como legítimo perante a história da música no Brasil, por meio de análises, registros em áudio e vídeo, edições e performances em teatros e salas de concerto.

⁴ Digno de menção são os trabalhos de Mário Alexandre Dantas Barbosa sobre a obra de Meneleu Campos, alguns dos quais indicados em nossas Referências de texto.

3- A canção *In fondo al bicchiere*

Neste ítem, trataremos da contextualização histórica da canção *In fondo al bicchiere*, com ênfase em sua essência como composição ligeira, seguida de uma análise musical da canção, apoiada em parâmetros sugeridos por LARUE (1992). A busca por aspectos composicionais que ilustrem a celebração da vida insistentemente sugerida pelo texto poético consonante com o pensamento romântico de apelo à juventude, da alegria justificada pela ação do vinho e da negação de qualquer afeto de tristeza, que segundo o autor deve estar depositado *in fondo al bicchiere*, ou seja, no fundo da taça.

3.1- Contextualização histórica

Ao acompanhar as mudanças sociais surgidas durante o percurso do século XIX, a música expandiu suas possibilidades em relação às formas tradicionais como fuga, rondó, a forma sonata entre outras. Ao centralizar o sentimento pessoal como nunca até então acontecera, a música abriu espaço para composições circunstanciais que foram exploradas por incontáveis compositores. Desta maneira, vimos surgir gêneros como o Noturno, as Baladas, Canções sem palavras, Caprichos, *Scherzi* etc. Neste cenário, no qual a canção de câmara era bastante valorizada, pois apresentava não apenas momentos de curta apreciação, mas também textos poéticos dos autores em voga, identificamos também o gênero *Brindisi*, definido pela *ENCYCLOPÉDIA BRITANNICA* (2021) como:

Canção de beber, canção sobre um tema de convívio composta geralmente para cantar em acompanhamento de bebida. Sua forma tornou-se um elemento padrão em certos tipos de ópera e opereta do século XIX, frequentemente envolvendo não apenas um solista, mas também um coro que se junta a repetições ou refrões corais⁵. (Disponível em: <https://www.britannica.com/art/brindisi-Italian-music>).

Longe da rigidez relativa à forma musical predominante no período Clássico, o Romantismo esteve mais propenso à expansão das possibilidades tonais, à liberdade da forma e ao interesse para o homem contemporâneo. Em relação à ópera, por exemplo, não notamos tão frequente no Romantismo a presença constante de figuras mitológicas, mas sim de pessoas comuns em

⁵ Tradução dos autores.

dramas ordinários facilmente identificáveis pela plateia. Muitas heroínas abordadas por melodramas de inquestionável qualidade, eram figuras próximas aos compositores, como Marie Duplessis (1824 -1847), eternizada na obra *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho (1824-1895) como a personagem Violetta Valéry, posteriormente levada à cena como a ópera *La traviata* de Giuseppe Verdi (1813-1901). Essa personagem é responsável pelo mais famoso *brindisi* da história da ópera, ao promover com seu canto os deleites da vida laica celebrada em brindes. Mas não apenas em ambientes festivos e amistosos encontramos esse gênero no melodrama. Como exemplo, citamos o personagem Iago na ópera *Otello*, composta por Verdi a partir da tragédia homônima de William Shakespeare (1564-1616), em suas linhas vocais *Innaffia l'ugola!* (regar a úvula) durante o primeiro ato. Igualmente, notamos do mesmo compositor e dramaturgo o brinde *Si colmi il calice di vino eletto inserito* no segundo ato da ópera *Macbeth*. Já no âmbito da canção de câmara, citamos também de Giuseppe Verdi a canção *Brindisi* composta sobre versos de Andrea Maffei (1798-1885). Ainda sob influência italiana, citamos a canção *Il brigante* de Carlos Gomes, na qual o eu lírico celebra “Bebamos o vinho fervente! Apreciemos os poucos momentos que somos bandidos⁶.”

Ao nos debruçarmos sobre características comuns nas composições do gênero *brindisi*, notamos a predominância de tonalidades maiores, de compasso ternário ou binário composto e melodias ascendentes. Como veremos adiante em nossa análise, a canção *In fondo al bicchiere* irmana-se neste contexto não apenas por seu título e por seu texto poético, mas também por características em sua estrutura musical que a definem como potencial representante do gênero.

Segundo dados fornecidos por Volpe (1994/1995), durante o Romantismo, compositores brasileiros que se dirigiam à Itália produziram não somente óperas, mas também canções de câmara. O compositor Meneleu Campos compôs duas óperas e diversas canções para canto e piano. Sua canção *In fondo al bicchiere* foi concebida sobre poesia de Angelo Bignotti (1863-1923), para o registro vocal de soprano. Embora Barbosa (2012) tenha citado este título como obra sem data, notamos que a partitura editada, única fonte disponível para a realização deste capítulo e sobre a qual realizamos nosso estudo, aponta uma dedicatória sugestiva de criação

⁶ Tradução dos autores.

CLAUSSEN, Anelise; CHANTAL, Mauro. (2021) *In fondo al bicchiere*, para canto e piano, de Meneleu Campos (1872-1927) sobre texto poético de Angelo Bignotti (1863-1923): contextualização histórica, análise musical e edição da partitura. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.6**. Org. e ed. de Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro e Eduardo Campolina. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.200-228.

desta canção. Essa única edição disponível não apresenta data impressa de quando foi composta, mas é possível identificar o período de sua composição por meio da dedicatória registrada pelo compositor. Essa partitura foi editada por Romualdo Fantuzzi (1862-1939), e em sua capa notamos a dedicatória “Al Caríssimo Amico Sigr. Enrico Turri e Sua distintíssima CONSORTE in occasione delle loro NOZZE d'ARGENTO (Milano, 13 Giugno 1899)⁷”. Tal dedicatória nos permite supor que a edição impressa da canção tenha ocorrido próxima à data de sua composição, conforme registrado em sua capa, que podemos visualizar na Figura 3, a seguir:



Figura 3- Excerto da capa da canção de câmara *In fondo al bicchiere* de Meneleu Campos. Fonte: Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB.

⁷ “Ao meu caríssimo amigo Sr. Enrico Turri e sua distintíssima esposa em ocasião das suas bodas de prata” (Milão, 13 de junho de 1899). Tradução nossa.

Notamos, por meio do catálogo de obras do compositor elaborado por BARBOSA (2012), que Meneleu Campos tinha uma relação de afeto pelas obras de Angelo Bignotti, pois utilizou vários de seus textos em canções para canto e piano e em uma composição para canto coral. Poeta nascido em Cremona, Angelo Bignotti atuou também como crítico teatral e periodista. Segundo esse autor:

O mais recorrente dentre os poetas utilizados por Meneleu para a sua produção vocal, Angelo Bignotti, é o autor do texto musicado em “Primavera” e em “Dormi... dormi”. Vale enfatizar que nenhum dos demais poetas italianos cujos textos foram postos em música na produção ora em foco aparece mais de uma vez, enquanto Bignotti é o autor que Meneleu escolheu para seis peças destinadas a canto solista e uma de canto coral. (BARBOSA, 2012, p.106).

Bignotti publicou três coleções de versos e foi autor dos libretos das óperas *Il Bargello* (1888) para Cesare Marilli e *Fortunella* (1899). Publicou, ainda, o livro *Gli italiani a Barcellona* (1910) na Exposição Internacional de Milão de 1911. Uma parte desse volume é dedicada à apresentação das companhias de ópera italianas que no início do século XX atuaram nos teatros de Barcelona.

Até sua entrada no Real Conservatório de Milão, em 1891, Meneleu Campos havia produzido, em termos estilísticos, apenas música de dança entre suas composições. Logo após, produziu peças de caráter lírico. Após o ano de 1895, Meneleu Campos passou a se dedicar às composições de música vocal, o que, provavelmente, lhe seria cobrado àquela época em suas propostas de curso. Nos exames finais de seu curso no Real Conservatório, Meneleu compôs uma *Sonata* para violino e piano, uma *Fuga* e a cena dramática *Ideale*. Ao concluir os cursos de piano, violino, contraponto, fuga, canto gregoriano, harmonia, composição e regência, permaneceu em Milão por mais um ano. Data desse período a criação da canção *In fondo al bicchiere*, que segundo BARBOSA (2012, p.112) foi “a primeira peça composta após conclusão do curso”. Digno de nota é que em seu último ano em Milão, Meneleu Campos apresentou sua maior produtividade musical, e que *In fondo al bicchiere* está inserida em um momento da vida do compositor marcado pelo sucesso da conclusão de seus estudos junto ao Real Conservatório de Milão, pelo reconhecimento como compositor promissor e pela oportunidade de retorno à pátria.

3.2 – Análise musical da canção *In fondo al bicchiere*

A análise musical da canção *In fondo al bicchiere* aqui apresentada conta com dados sobre o tema do brinde, presentes na literatura e na música do século XIX, assim como com informações sobre o contexto criativo da canção e dados estilísticos da obra, informações necessárias, na opinião destes autores, a um melhor entendimento da obra musical. Com a análise e as observações apresentadas, espera-se que o intérprete tenha uma considerável fonte de informações para completar seus estudos da canção e assim possa realizar suas próprias escolhas interpretativas. Utilizamos na análise estilística da obra os parâmetros indicados por LARUE (1992), a saber, som, harmonia, melodia, ritmo e forma que, investigados neste estudo, complementam nossas informações.

Em linhas gerais, *In fondo al bicchiere* pode ser definida como uma canção própria de seu tempo, pois se trata de uma obra tonal, na tonalidade de Sol maior, com modulações passageiras em sua partitura, não apresentando aspectos diversos daqueles utilizados em canções ligeiras do século XIX. Sobre seu tema, o brinde, segundo o jornalista e especialista em vinhos, Marcelo Copello (1965) considera:

O brinde teria se originado na antiguidade durante os acordos de paz entre impérios beligerantes. O mediador do acordo deveria se levantar, proclamar a conclusão do mesmo e tomar o primeiro gole de bebida (normalmente vinho) para mostrar que esta não estava envenenada, demonstrando, assim, a boa vontade entre as partes.

(...) O ato do brinde com toque de copos nasceu, segundo Alfredo Saramago, em seu livro “O vinho do Porto na Cozinha”, em uma época em que utilizavam-se recipientes de metal ou vidro fosco, que não deixava que se visse a quantidade de vinho que tinha sido servida. “Para que não houvesse enganos, durante as saúdes os copos deviam tocar-se para os dois oficiais da saúde saberem que o copo que tocavam estava tão cheio como o seu. Tratava-se de uma oferenda e ao mesmo tempo de um gesto de delicadeza, para que ninguém ficasse mal servido”. Também se elevava, como ainda hoje, o copo à altura do coração, ou da frente, para imprimir mais intensidade ao bonito gesto do brinde.

Existe uma outra versão, esta mais poética, para o ato de tilintar as taças ao brindar-se. Dionísio, o deus grego do vinho e da fertilidade, teria iniciado a prática de fazer som percutindo as taças umas nas outras para tornar completa a experiência sensorial de degustar-se um vinho. Esta, até então, só evocava quatro dos cinco sentidos: visão, olfato, tato (na boca) e paladar. A audição estava ausente. (COPELLO, 2020, disponível em: <https://vejario.abril.com.br/blog/vinoteca/o-brinde-2/>).

Sabemos que a atuação do piano no repertório para canções de câmara concebidas no século XIX alcançou resultados até então nunca apresentados, e que grande parte da criação desse

gênero contou com as possibilidades desse instrumento na realização de ilustrações musicais conhecidas como relações texto-música, dando ao piano a oportunidade de equiparar-se à voz, desconstruindo uma hierarquia existente em produções do período clássico que viam no instrumento apenas um acompanhador de melodias vocais, realizando uma base harmônica. O texto poético *In fondo al bicchiere*, exposto a seguir em tradução livre pelos autores, se apresenta como um conjunto de conselhos sobre a busca do prazer terreno proporcionado pelo consumo do vinho:

In fondo al bicchiere

*Se scorderem la meta dei più beati di
Certo in un'ora lieta noi canterem così
Muoiàn gli affanni, e l'onda de' sogni eterei ancor
Per l'avvenir c'infonda serena ebbrezza e amor.*

*Il vin giulivo invita il calice ad alzar!
Noi pur l'amor, la vita nel vin dobbiam cercar
Oh! Guai a chi non spera nel Nume del piacer
Stà inverno e primavera in fondo del bicchier.*

No fundo da taça

Se virmos o destino dos dias mais abençoados.
De certo, em uma hora mais prazerosa cantaremos assim!
Morrã os suspiros e a onda de sonhos etéreos e fantasiosos.
Para o futuro, nos infunde uma embriaguez serena e também o amor.

O vinho alegre nos convida a levantar nosso cálice
Por amor, devemos buscar a vida no vinho.
Oh! Ai daqueles que não esperam no deus do prazer.
Afimã, no fundo da taça estão a primavera e o inverno!

Quanto à estrutura formal da canção *In fondo al bicchiere*, essa se apresenta em duas seções, com distribuição do texto poético na forma A-A', contendo cada uma delas quatro frases de oito compassos cada, em uma quadratura bastante comum à época e ao gênero no qual se insere. Generosamente, o compositor cedeu ao piano uma introdução com 24 compassos, sendo que em suas linhas melódicas há um anúncio do que será apresentado pela voz, a partir do c.25. A primeira sessão A foi construída na tonalidade de Sol maior e está inserida entre os c.25 a 56, sendo que na terceira frase, c.41 ao 48, o compositor passeia brevemente pelas tonalidades de Si menor, relativa menor da dominante da tonalidade original, e Ré maior, dominante da

tonalidade original da canção, Sol maior. Entre a seção A e A', notamos pequeno interlúdio entre os c.57 a 68, no qual o piano reapresenta o tema da primeira frase, valendo-se o compositor de pequena variação nos c.65 a 68 em relação aos c.21 ao 24.

Apoiados por LARUE (1992), abordaremos a seguir alguns parâmetros presentes nesta canção. Em relação ao timbre, como uma canção de caráter romântico, o compositor emprega os timbres da voz e do piano. O piano apresenta ampla tessitura cuja extensão vai do Sol₋₁ ao Si₅. Em relação à escrita vocal, nota-se o âmbito de Fá#₃ a Lá₄, localizado numa região de fácil realização para a voz de soprano. Além do título *Brindisi*, grafado na partitura, que já sugere um timbre com uma característica mais festiva, o compositor grifa as seguintes indicações de andamento: *Quasi tempo de Valzer* e *Allegro Moderato*, sugerindo ao intérprete o caráter festivo e dançante. As *tenutas* indicadas para a linha do canto nos c.90 e 98, permitindo à voz solista liberdade interpretativa, são apoiadas na escrita pelo piano que recebe a indicação de *col canto*.

A textura da canção *In fondo al bicchiere* prevalece como a de melodia acompanhada, apresentada por uma introdução ao piano e depois de um interlúdio. Há momentos em que a escrita para o piano dobra a melodia do canto, como em c.93 ao 97 na escrita para a mão direita, e c.41 ao 55 e c.85 ao 91 na escrita para a mão esquerda. Nota-se também, a partir do c.25 até o c.44, um contracanto presente na escrita da clave de Fá do piano.

Em relação à harmonia, *In fondo al bicchiere* foi composta na tonalidade Sol maior, com alguns momentos de modulações passageiras, a saber, Si menor (c.41 ao 44 e c.85 ao 88, sem preparação), Ré maior (c.45 ao 48 e c.89 ao 91, sem preparação), Mi maior (c.49 ao 52, com preparação) e Ré maior (c.53 ao 55, com preparação). A harmonia está atrelada ao I, IV e V graus da tonalidade, apesar de aparecerem acordes diferentes em alguns momentos.

Ao observarmos a linha melódica construída por Meneleu Campos, nota-se a prevalência do uso de grau conjunto, sem muitos saltos entre as notas. Assim, podemos destacar como o ponto culminante da melodia do canto a nota Lá 4, c.90, e o ponto culminante da escrita para o piano a nota Si 5 nos compassos 13, 61 e 97, sendo os c.61 e 97 repetições do c.13.

Quanto ao ritmo, a métrica da canção é regular, possuindo compasso ternário simples do início ao fim, com início tético. Semínima, mínima, mínima pontuada e colcheia são os valores utilizados pelo compositor para a escrita vocal, os mesmos utilizados na escrita para o piano. Os padrões de acompanhamento de *In fondo al bicchiere* (semínima seguida de mínima, e mínima pontuada seguida de duas semínimas) podem ser visualizados na Figura 4, a seguir:



Figura 4 - Padrões de acompanhamento utilizados por Meneleu Campos na canção *In fondo al bicchiere*.

Os autores deste texto acreditam que *In fondo al bicchiere* pode ser considerada também como canção de cunho didático para a voz de soprano, visto que sua construção melódica, estruturada por graus conjuntos, sua discreta variedade rítmica e seu âmbito de Fá#₃ a Lá₄ (citado anteriormente) contribuem para uma fácil leitura e introdução à performance de obras desse gênero.

Notamos que todas as frases desta canção se apresentam em direção ascendente, o que corrobora a ideia de coerência com o texto poético. As relações texto-música encontradas na partitura foram assim identificadas:

- c.41-44, nos quais as notas da frase “*Muoian gli affanni, e l’onda*” (Morreram os suspiros e a onda) podem ser interpretadas como um desenho convincente do movimento de uma onda em seu início, meio e fim. Não apenas o desenho de toda a frase, mas também no desenho da própria palavra *l’onda* (onda), que repete esse movimento, porém com duração menor. Chamamos a atenção também para a palavra *affanni* (suspiros), cujo movimento descendente em sua finalização pode sugerir a ilustração de seu significado;

- c.45-46, nos quais há a frase “*de’ sogni eterei ancor*” (de sonhos etéreos). Sabemos que a palavra “*etéreo*” em seu sentido figurado expressa o que é divino, celestial. Assim, os sonhos etéreos foram grafados de modo a atingir a nota mais aguda de toda a canção, a nota Lá₄;
- c.54 a 56, nos quais a palavra “*amor*”, que contém apenas duas sílabas, foi grafada em três notas, uma delas (c.55) perfazendo todo o compasso. Entendemos a sugestão de que na frase “*Per l’avvenir c’infonda serena ebbrezza e amor*” (Para o futuro, nos infunde uma embriaguez serena e também o amor), é esperado pelo compositor que esse amor perdure;
- c.74-75, a grafia da palavra “*alzar*” (levantar) foi ilustrada com movimento ascendente na escrita para a linha vocal, apoiada, inclusive, por toda a frase na qual está inserida, que apresenta também movimentação ascendente;
- c.97, podemos entender como sugestivo de uma relação texto-música a ilustração da palavra “*fondo*” (fundo) em movimento descendente, estando o texto poético neste momento indicando o fundo da taça ou do copo.

O entendimento de possíveis relações texto-música conduz-nos a ideias sugestivas de expressão pelo intérprete. A canção *In fondo al bicchiere* sugere ao cantor (a), ao nosso ver, a um timbre mais festivo e alegre, ilustrativo do prazer momentâneo que o vinho pode trazer, sendo a escolha de timbres na interpretação vocal um recurso técnico exigente e necessário.

4 – Nossa edição de *In fondo al bicchiere*

No intuito de apresentar uma nova edição da canção *In fondo al bicchiere*, cujo objetivo maior, citado anteriormente, se constitui na divulgação do nome e da obra de Meneleu Campos, os autores deste texto se depararam com apenas uma fonte da partitura. Trata-se da edição italiana da canção, lançada ainda em vida do compositor, cujos dados principais estão apontados no item 3 deste estudo. Assim, a cópia de *In fondo al bicchiere* foi localizada no acervo pessoal de Hermelindo Castelo Branco, com acesso intermediado pelo grupo de pesquisa que se ocupa do referido acervo - Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB,

liderado pelo Prof. Dr. Lenine Santos (1968), docente na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, sendo um de seus integrantes o orientador dessa pesquisa.

Sem a localização e acesso ao manuscrito original desta canção, o direcionamento na confecção de nossa edição teve como base o estudo de Figueiredo (2017), que define parâmetros para a chamada Edição prática. Segundo esse autor, a edição prática, “ou didática, é destinada exclusivamente a executantes, sendo baseada em fonte única, na verdade qualquer fonte, com utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto”. (FIGUEIREDO, 2017, p.57). Ainda:

O primeiro tipo de edição prática enfatiza a realização sonora, trazendo sinais de vários tipos (de dinâmica, de articulação, de fraseado), que têm a intenção de conduzir o executante que a utiliza. Não se trata, porém, de trazer a intenção sonora do compositor, mas a do editor. (FIGUEIREDO, 2017, p.57).

Desta maneira, optamos por preparar e seguir um roteiro com os passos para a confecção de nossa edição da canção *In fondo al bicchiere*, visando a apresentação de uma partitura que possa também auxiliar novas possíveis performers dessa obra, com base em observações analíticas e na sua prática interpretativa e performática. São eles:

- editoração em software de edição de partitura do texto musical, a partir de cópia da fonte única disponível para a realização da edição, a saber, partitura editada por Romualdo Fantuzzi em 1899, Milão;
- verificação de existência de possíveis erros e atualizações ortográficas do texto poético;
- identificação e correção de notas e pausas musicais grafadas de maneira duvidosa ou incorreta;
- identificação e correção de possíveis erros envolvendo valores das figuras rítmicas;
- inclusão de número de compassos em cada início de sistema da partitura;
- inclusão de datas de nascimento e morte dos autores do texto musical e do texto poético no cabeçalho;
- inclusão de sinais de dinâmica e articulação (respiração e cesura) de acordo com prática dos intérpretes editores;
- elaboração e inclusão na edição de texto com dados biográficos do compositor e do poeta, e tradução do texto poético para o português, ao final do documento;

- identificação na edição de fonte utilizada, da autoria da edição, data e local da edição e breves observações editoriais;
- elaboração de notas editoriais, contendo as alterações no documento realizadas pelos editores, englobando acréscimos e correções;
- revisões e conclusão da edição de *In fondo al bicchiere*.

Seguem, portanto, as Notas Editoriais:

Como resultado de nossas observações sobre os 100 compassos desta canção, visando seu estudo e interpretação por *performers*, indicamos, a seguir, elementos que foram acrescentados à escrita para o piano em nossa edição, mantendo ainda as indicações presentes na edição italiana:

- indicação de andamento com semínima igual a 125;
- indicação da dinâmica *p* no c.1;
- chave de indicação de *crescendo* no c.4, seguida de sua inversão nos c.6, 7 e 8;
- indicação de dinâmica *mf* no c.9;
- chave de indicação de *crescendo* nos c.12 a 14, seguida da dinâmica *f* no c.15;
- indicação da dinâmica *p* no c.16;
- indicação da dinâmica *pp* no c.25;
- indicação da dinâmica *p* no c.33;
- indicação da dinâmica *p* no c.41;
- chave de indicação de *crescendo* no c.45, seguida de sua inversão nos c.46 e 47;
- indicação da dinâmica *p* no c.49, com acréscimo de chave de indicação de *crescendo* até o c.51;
- indicação da dinâmica *mf* no c.57;
- chave de indicação de *crescendo* nos c.60 a 62, seguida da dinâmica *f* no c.63;
- indicação da dinâmica *p* no c.69;
- indicação de chave de *crescendo* no c.80;
- indicação de chave de *decrescendo* no c.92;
- indicação da dinâmica *p* no c.93;

- chave de indicação de *crescendo* nos c.96 a 98;
- indicação da dinâmica *f* no c.99.

Em relação à escrita para a voz, foram:

- indicação de respiração nos c.52 e 97;
- indicação de *cesura* nos c.31 e 75;
- indicação da dinâmica *p* no c.25;
- chave de indicação de *crescendo* no c.28, seguida de sua inversão nos c.29 a 31;
- Indicação da dinâmica *mf* no c.33;
- chave de indicação de *crescendo* no c.36, seguida de sua inversão nos c.37 e 38;
- indicação da dinâmica *p* no c.41;
- indicação da dinâmica *mf* no c.45, com indicação de chave de *crescendo*;
- indicação da dinâmica *f* no c.46;
- chave de indicação de *decrescendo* no c.47;
- indicação da dinâmica *p* no c.49, com indicação de chave de *crescendo* até o c. 51;
- indicação da dinâmica *mp* no c.69;
- chave de indicação de *crescendo* no c.72, seguida de sua inversão nos c.73 a 75;
- chave de indicação de *crescendo* no c.80;
- chave de indicação de *crescendo* no c.89;
- indicação da dinâmica *f* no c.90;
- indicação da dinâmica *p* no c.93;
- chave de indicação de *crescendo* nos c.96 a 98;
- indicação da dinâmica *f* no c.99.

Não localizamos erros na grafia do texto poético da edição italiana que nos serviu de base para esta edição. No entanto, incluímos ligaduras referentes aos pontos de elisão do texto poético em relação à grafia musical nos c. 33, 41, 42, 45, 46, 53, 54, 70, 74 e 93. No que diz respeito à pedalização e ao dedilhado, optamos por não registrá-los, visto que tais indicações se adequam diante de diversas conformações de acústica, no caso da pedalização, o mesmo ocorrendo em relação ao dedilhado, em relação à conformação de cada pianista.

Por fim, é justo registrar que a edição italiana, além de promover a divulgação da obra e também do nome do compositor à época, se configura como excelente material em sua organização, distribuição de compassos (seguidos por estes editores) e impressão. A ideia de uma nova edição, contudo, advém da necessidade de modernização e revitalização de um documento, dando-lhe uma sobrevida e estímulo a novas interpretações.

5 – Considerações finais

A apresentação da canção *In fondo al bicchiere*, por meio de análise e disponibilização de nossa edição, além de dados sucintos sobre o compositor paraense Meneleu Campos, configura-se como objetivo principal dos autores. Ainda, a conciliação de dados aferidos sobre a canção supracitada pretende reconhecer essa obra como legítima representante do Romantismo no Brasil.

Octávio Meneleu Campos compôs, ao longo de toda a sua trajetória profissional, para diversas formações musicais, tais como música para orquestra, música de câmara, obras corais, canções de câmara, composições sacras e, ainda, para instrumento solo. Parte significativa de suas canções foi composta sobre textos em outros idiomas, dos quais predomina o italiano. Com o vulto do nacionalismo sobre a estética modernista no Brasil, as canções de Meneleu Campos sobre textos estrangeiros, e também de outros compositores brasileiros, perderam força durante quase todo o século XX. Por meio da musicologia apoiada em pesquisas acadêmicas, parte desse material tem recebido olhares de pesquisadores que, aos poucos e continuamente, têm trazido à luz uma produção musical consistente e volumosa que pode, sob a observância plural do século XXI, ser também compreendida e executada como puramente brasileira.

Referências de texto

1. ABM, Academia Brasileira de Música. **Meneleu Campos**. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/academico/%E2%80%8Bmeneleu-campos/>>. Acesso em: 06 de jan. 2021.

CLAUSSEN, Anelise; CHANTAL, Mauro. (2021) *In fondo al bicchiere*, para canto e piano, de Meneleu Campos (1872-1927) sobre texto poético de Angelo Bignotti (1863-1923): contextualização histórica, análise musical e edição da partitura. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.6**. Org. e ed. de Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro e Eduardo Campolina. Belo Horizonte: UFMG, Belo Minas de Som, p.200-228.

2. ALMEIDA, Renato. **Compêndio de história da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1958.

3. _____. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1926.

4. ANDRADE, Mário. Pequena história da música. São Paulo: Martins, [1929] 1980.2. ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

5. BARBOSA, Mário Alexandre Dantas. MENELEU CAMPOS (1872-1927), UM COMPOSITOR PARAENSE: trajetória profissional e catálogo geral. 2012. 280f. **Dissertação (Mestrado em Musicologia)**. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2012

6. _____. **O Tango Brasileiro (1897-1915), de Meneleu Campos: redirecionamento estético e flexibilidade frente aos desafios profissionais**. 11f. Artigo do Curso de Doutorado em Musicologia. PPGM/Escola de Música UFRJ- RJ. 2016.

7. CAMPOS, Meneleu (1872-1927) **In fondo al bicchiere**. Para canto e piano. Milano R. Fantuzzi: Milão, 1899, 5p

8. CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)**. Milano: Stab. Tip. Fratelli Riccioni, 1926.

9. COPELLO, Marcelo. **Vinoteca: A história por trás do brinde**. *Revista Veja*. 2020. Publicação eletrônica disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/blog/vinoteca/o-brinde-2/>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

10. Encyclopaedia Britannica. **Brindisi**. 2021 Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/brindisi-Italian-music>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

11. FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX – Teoria e práticas editoriais**. 2ª Edição Revisada. Publicação eletrônica disponível em: <http://www.musicasacrabrasileira.com.br/ebooks/Musica_sacra.pdf>.

12. LARUE, Jan. (1992) **Guidelines for Style Analysis**. 2ª ed. Michigan: Harmonie Park Press.

13. MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. **A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República**. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908.

14- VOLPE, Maria Alice. **Compositores brasileiros: estudos na Europa**. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, (21), p. 51-76, 1994/95.

Referência de partitura

1. CAMPOS, Octávio Meneleu (1872-1927) **In fondo al bicchiere**. Para canto e piano. Partitura italiana editada.1899.

Notas sobre os autores

Anelise Claussen é Bacharel em Música Sacra pelo Seminário Teológico Batista Mineiro (STBM) em 2005 e Licenciada em Canto pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) em 2012. Iniciou seus estudos de canto com a professora Eliseth Gomes e posteriormente com os professores: Nalu Alvim, Paulo Campos, Elizete Xavier e Ângelo Fernandes. Foi contratada como corista pelo Coral Lírico de Minas Gerais da Fundação Clovis Salgado em 2007. Participou de concertos junto ao Coro da OSESP na Sala São Paulo, com destaque especial para a *Nona Sinfonia* de Beethoven. Em 2014, atuou como solista em um Concerto de Natal no Palácio das Artes: *A Ceremony of Carols* de Benjamin Britten, sob a regência de Lincoln Andrade. Em Abril de 2019, foi solista no *Glória de Vivaldi*, sob regência do Maestro Weberson Almeida no Teatro Sesc Palladium. Em Novembro de 2019, representou Clorinda na ópera: *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* com os cantores Sandro Assumpção e Marcos Thadeu, sob a regência do maestro Augusto Pimenta. Em Dezembro de 2019, atuou como solista no Concerto de Natal das obras de Vivaldi e Mozart sob regência do Maestro André Brant no Teatro Sesc Palladium. Participou como corista convidada do coro Concentus Musicum em 2017, sob regência da Maestrina Iara Fricke, em diversos concertos com a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Trabalha como professora de técnica vocal, percepção musical e piano. Atualmente é funcionária pública da fundação Clovis Salgado, desde Fev /2014 onde acomo corista e chefe de naipe dos sopranos no Coral Lírico de Minas Gerais.

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 delLe ingrato*, *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. Em 2020 coordenou o VI Seminário da Canção Brasileira da Escola de Música da UFMG, que produziu palestras, mesas-redondas, recitais e comunicações de pesquisa, todos sobre a canção de câmara nacional.

CLAUSSEN, Anelise; CHANTAL, Mauro. (2021) *In fondo al bicchiere*, para canto e piano, de Meneleu Campos (1872-1927) sobre texto poético de Angelo Bignotti (1863-1923): contextualização histórica, análise musical e edição da partitura. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N.6**. Org. e ed. de Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro e Eduardo Campolina. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.200-228.

ANEXO – Nossa edição de *In fondo al bicchiere*

Ao meu caríssimo amigo
Sr. Enrico Turri
e sua distintíssima esposa
em ocasião das suas bodas de prata
(Milão, 13 de junho de 1899)

In fondo al bicchiere

Brindisi

para
canto e piano

Poema de Angelo Bignotti

Música de

Meneleu Campos

Edição: Anelise Claussen e Mauro Chantal

In fondo al bicchiere

Brindisi

Dedicada a
Enrico Turri (s. d.)

Música de
Octávio Meneleu Campos
(1872-1927)

Poema de
Angelo Bignotti
(1863-1925)

Quasi tempo di valzer (♩=125)

All^o. Moderato

6

12

17

25

p

mf

f

pp

pp

Se scor-ge - rem la me - - ta dei più be - a - ti

2

In fondo al bicchiere

31 *mf*

di Cer-to in un' o - ra lie - - ta noi can-te -

38 *p*

rem co - si Muoi-an gli af - fan - ni, e l'on - da

45 *mf* *f* *p*

de' so-gni e - te - rei an - cor per l'av - ve - nir c'in -

51

fon - da se - re - na eb - brez - za e a - mor

In fondo al bicchiere

3

57

mf

63

f *ff*

69

mp

Il vin giu - li - vo in - vi - - ta il ca - li - ce ad al -

p

75

zar! noi pur l'a - mor, la vi -

p

4 In fondo al bicchiere

80

- ta nel vin dob - biam cer - car

85

Oh! guai a chi non spe - ra nel Nu-me del pia-

91

cer. Stà in-ver - no e pri - ma - ve -

96

- ra in fon - do del bic - cher

Biografias de Meneleu Campos e Angelo Bignotti

Nascido em Belém, capital do Estado do Pará, no dia 22 de julho de 1872, Octávio Meneleu Campos (1872-1927) atuou como compositor, professor e regente, tendo iniciado sua educação musical junto ao piano, sob orientação da própria mãe, Adelaide da Costa Campos (s.d.). Posteriormente, se dedicou também ao estudo do violino. Sua vocação para a música fez com que abandonasse os estudos de Direito, realizados em Recife, PE. Assim, em 1891, viajou para a Itália, permanecendo em Milão, onde realizou estudos formais no Real Conservatório de Música sob orientação de Vincenzo Ferroni (1858-1934). A formação de Meneleu Campos na Itália abarcou estudos de piano, violino, contraponto, canto gregoriano, harmonia, composição e também de regência. Entre 1900 e 1906, atuou como diretor do Instituto Carlos Gomes e regente do Teatro da Paz. Em Belém, promoveu concertos e estruturou uma orquestra e um coral. Destacou-se entre os compositores paraenses como autor de música de câmara e sinfônica. Compôs e produziu dezenas de canções de câmara e em diversos idiomas, além de obras em diversos gêneros, como o sinfônico, o coral e o melodrama. Em 1908, fundou uma escola de música em Belém. Em 1925, foi presidente do Centro Musical Paraense e diretor do Serviço de Canto Coral do Estado em Belém, onde organizou um orfeão com alunos de escolas primárias e promoveu concertos vocais e sinfônicos. Grande parte de sua obra permanece inédita, figurando Meneleu Campos entre tantos outros patrícios numa lista de compositores esquecidos, ainda mesmo tendo sido escolhido como Patrono da Cadeira n.35 da Academia Brasileira de Música. Meneleu Campos faleceu repentinamente em Niterói, RJ, no dia 20 de março de 1927.

Poeta nascido em Cremona, Angelo Bignotti (1863-1923) atuou também como crítico teatral e periodista. Bignotti publicou três coleções de versos e foi autor dos libretos das óperas *Il Bargo* (1888) para Cesare Marilli e *Fortunella* (1899). Publicou, ainda, o livro *Gli italiani a Barcellona* (1910) na Exposição Internacional de Milão de 1911. Uma parte desse volume é dedicada à apresentação das companhias de ópera italianas que no início do século XX atuaram nos teatros de Barcelona. O mais recorrente dentre os poetas utilizados por Meneleu para a sua produção vocal. Angelo Bignotti, é o autor do texto musicado em "Primavera" e em "Dormi... dormi". Bignotti é o autor que Meneleu escolheu para seis peças destinadas a canto solista e uma de canto coral.

Poema em italiano e tradução da canção *In fondo al bicchiere*

In fondo al bicchiere

*Se scorgerem la meta dei più beati di
Certo in un'ora lieta noi canterem così
Muoiàn gli affanni, e l'onda de' sogni eterei ancor
Per l'avvenir c'infonda serena ebbrezza e amor.*

*Il vin giulivo invita il calice ad alzar!
Noi pur l'amor, la vita nel vin dobbiam cercar
Oh! Guai a chi non spera nel Nume del piacer
Stà inverno e primavera in fondo del bicchier.*

No fundo da taça

Se virmos o destino dos dias mais abençoados
De certo, em uma hora mais prazerosa cantaremos assim!
Morrã os suspiros e a onda de sonhos etéreos e fantasiosos.
Para o futuro, nos infunde uma embriaguez serena e também o amor.

O vinho alegre nos convida a levantar nosso cálice
Por amor, devemos buscar a vida no vinho
Oh! Ai daqueles que não esperam no deus do prazer.
Afinal, no fundo da taça estão a primavera e o inverno!

Relações entre o modelo teórico de obra aberta de Umberto Eco e música cênica¹ para percussão, a partir de trechos da obra *Toucher* (Vinko Globokar)

Relationships between Umberto Eco's open work concept and percussion scenic music, based on excerpts of Globokar's "Toucher"

Nath Calan

Universidade Federal de Minas Gerais

nathcalan222@gmail.com ou natcalan@yahoo.com.br

Fernando Martins de Castro Chaib

Universidade Federal de Minas Gerais

fernandochaib@gmail.com

Resumo: O presente capítulo trata de um estudo do modelo teórico de obra aberta de Umberto Eco (1971) e sua relação com música cênica para percussão, aplicada em trechos da obra *Toucher* (1973), de Vinko Globokar. Para tanto, utilizamos como fontes primárias ECO (1971), LOPES (2010) e OLIVEIRA (2019). Espera-se com essa discussão trazer ao percussionista novos apontamentos no que se refere à construção performativa no âmbito da música cênica.

Palavras-chave: Música cênica para percussão; Conceito de Obra aberta de Umberto Eco; *Toucher* de Globokar.

Abstract: This chapter is a study of Umberto Eco's open work concept (1971) and its relationship with percussion scenic music, applied in excerpts of the work "Toucher" (1973), by Vinko Globokar. For that, we used ECO (1971), LOPES (2010) and OLIVEIRA (2019) as primary sources. We hope this discussion brings new insights to percussionists regarding the construction of a performance in the context of scenic music.

Keywords: Scenic music for percussion; Open Work Concept by Umberto Eco; *Toucher* by Globokar.

1 – Introdução

O século XX, chamado de era da modernidade, apresentou grandes e rápidas transformações aliadas a importantes descobertas científicas, à industrialização da produção, à aceleração do ritmo de vida, à comunicação em massa, e dentre tantas mudanças, a adventos tecnológicos que se refletiram na forma de se produzir (BERMAN, 1985) e sobretudo, de se reproduzir

¹ Nos referimos exclusivamente às obras de música cênica ou também chamado teatro instrumental, ou música cênica instrumental, estilo o qual surgiu no contexto da música do século XX, sendo especificamente esse gênero observado no repertório de música ocidental.

obras de arte (BENJAMIN, 1989). Todos esses eventos impactaram a forma de se compor e produzir música.

Em relação à produção musical, um dos pontos a serem observados são as transformações estéticas decorrentes do afloramento de distintas formas de composição surgidas ao longo do século XX. De acordo com Ross:

A música explodiu num pandemônio de revoluções, contrarrevoluções, teorias, polêmicas [...]. A composição dodecafônica deu lugar ao serialismo integral, que deu lugar à música aleatória, que deu lugar à música de timbres livres flutuantes, que deu lugar a eventos neodadaístas e colagens, assim por diante. (ROSS, 2007, p.375).

Dentre essas novas possibilidades e tendências, John Cage (1912-1992) foi um dos compositores que realizaram profundas transformações na forma de se fazer e de se perceber a música. De acordo com Santos (2017), *Living Room Music* (Cage, 1940) pode ser considerada, no âmbito da música ocidental, a primeira obra de música cênica (SANTOS, 2017, p.14), gênero que viria a se desenvolver no decorrer do século XX.

É provável que o surgimento da música cênica (também denominada teatro musical) vincule-se aos *happenings* e/ou às performances de obras de vanguarda musical desse período.

O teatro musical pós-1960 integrou as investigações composicionais das vanguardas musicais. Procedeu a uma renovação de perspectivas que abarca sonoridades e técnicas desenvolvidas nos anos 1950 para expandi-las, na direção da exploração de elementos não sonoros da performance musical (OLIVEIRA, 2019, p.124).

A música cênica utiliza elementos cênicos, muitas vezes teatrais, mas não exclusivamente. O termo “cênico” abrange um amplo leque de ações, podendo abarcar, também, dança, circo, mímica, artes marciais, manifestações religiosas e gestos outros que não necessariamente se submetam a um gênero específico. Essas ações cênicas, prescritas pelo compositor, extrapolam os gestos impostos pela técnica da execução do instrumento, ocorrendo simultaneamente ao ato propriamente musical. Trata-se de um hibridismo, o resultado entre a articulação do fazer musical com o fazer cênico. Hibridismo esse entre música e ações cênicas predeterminadas pelo compositor, ocorrendo simultaneamente e em geral sendo realizadas, ambas ações, pelo mesmo *performer*.

Ressaltamos que estamos nos referindo a um recorte específico: a música cênica nascida no berço da música ocidental do século XX, a qual utiliza as partituras como veículo de comunicação entre o compositor e o *performer*.

De acordo com Serale (*apud* MARTINS, 2015, p.5) a música cênica, por ele designada música-teatro, “alia, de forma diferenciada, música, fala e gestos: som e gesto são uma mesma ação integrada, onde deve existir uma relação fluida, equilibrada e consciente entre todos os elementos visuais e sonoros da obra”.

As características da “música-teatro para percussão” são expansivas e em escala crescente. Gestos, vocalizações e atuação podem ser utilizados em vários graus, afetando o impacto dramático geral do componente musical de uma performance. O emprego frequente desse tipo de recurso contribui para a eficácia teatral (DUNSTAN, 2016, p.4).

A produção de obras realizadas por compositores emergentes no contexto das vanguardas do século XX impulsionou fortemente essa corrente cênico-musical, tendo na percussão um importante alicerce. Alguns compositores como Mauricio Kagel (1931-2008), Vinko Globokar (1934-), Georges Aperghis (1945-), Thierry de Mey (1956-), Tim Rescala (1961-), François Sarhan (1972-), entre outros, contribuíram para o crescimento e desenvolvimento desse repertório para percussionistas.

Notamos que a percussão foi e é um importante alicerce para esse repertório por características próprias do vasto instrumental do universo percussivo, que, justamente por sua multiplicidade, predispõe os instrumentistas a uma maior flexibilidade.

De acordo com Huang:

A curta história da percussão contemporânea permitiu que os percussionistas se tornassem exploradores por não seguirem tradições pré-estabelecidas de performance. Isso ajuda a explicar o porquê de percussionistas estarem dispostos a

aceitem e abraçarem desafios quando são solicitados a estenderem sua corporeidade para incorporar outros elementos² (HUANG, 2016, s/p).

Esse gênero composicional, marcado pela interdisciplinaridade, propõe ao percussionista uma construção performativa sensível a esse aspecto interdisciplinar, de modo que se mantenha atento a elementos que ultrapassem o fazer musical.

O aprendizado de técnicas e instrumentos novos e distintos, bem como a incorporação de elementos da linguagem cênica – sobretudo o uso do gesto e da voz – impõe-se, de modo geral, aos percussionistas, mesmo aqueles que não se dedicam especificamente ao repertório da música cênica (LOMA, 2016, p.8).

O modelo teórico de obra aberta, proposto por Umberto Eco (1971), pode servir de fundamento para uma reflexão a respeito da abertura (ou não) de uma determinada estrutura composicional em relação ao trabalho criativo do *performer*.

O que nos motiva é refletir sobre a abertura das obras cênico-musicais, e o impacto dessa abertura nas escolhas de uma construção performativa das obras musicais com ações cênicas. Isso, possivelmente, se deve ao fato de que escolhas cênicas acabem por gerar maior divergência entre resultados performativos, sendo este fator atrelado a decisões sobre elementos envolvidos no processo performativo cênico-musical.

O estudo aqui apresentado buscar elucidar a relevância das decisões performativas do percussionista diante das aberturas observadas em trechos de uma obra, dentro do âmbito do repertório da música cênica.

Ao modelo teórico oferecido por Eco somaremos uma revisão de literatura que trata de especificidades performativas musicais em geral, as quais não discursam diretamente sobre

² “*The short story of contemporary percussion has allowed percussionists to be explorers without following established performance traditions. This helps explain why percussionist are willing to accept, and furthermore to embrace, challenges when asked to extend their performing bodies to incorporate other elements*” (tradução do autor).

obra aberta, mas colaboram em nosso estudo na medida em que discutem a performance, seja esta proveniente da comunicação na partitura entre compositor e intérprete, ou seja esta de uma própria abertura performativa.

A ideia é apontar particularidades intrínsecas a esse fazer cênico-musical, demonstrando características performativas que constroem a identidade desse gênero. Utilizaremos como exemplos trechos da obra musical *Toucher* (1973), de Vinko Globokar. Através das relações que serão estabelecidas, esperamos indicar um ponto de vista sobre a identidade das ações performativas do percussionista no contexto de música cênica.

2 – Modelo de obra aberta

Durante a efervescência cultural e estética que se deu no século XX, num cenário mundial de situações políticas e econômicas das mais variadas, é que surge, em meados da década de 1960, o modelo teórico de obra aberta.

Alguns filósofos, como Moles, Jakobson e Barthes, construíram instrumentos conceituais para serem aplicados às obras de arte em geral, no sentido de compreender suas estruturas. Umberto Eco (1971) utiliza esses instrumentos conceituais para a criação do modelo teórico de obra aberta, percorrendo profundamente sobre o assunto. Utilizaremos esse modelo proposto por Eco para compreensão e análise de construções performativas e de que forma as mesmas causam impacto na própria estrutura das obras escritas para percussão, em particular as relacionadas à música cênica.

O fato de se pensar um conceito de obra aberta como modelo significa que se acreditou poder individuar em diversas poéticas uma tendência operativa comum. Ou seja, a busca por similaridade. Esse modelo pode ser aplicado às mais diversas obras, mesmo as mais díspares, por exemplo, quanto ao plano ideológico em que se situam; ou a materialidade de seus signos; ou o gênero artístico a que se associam (ECO, 1971, p.26).

Umberto Eco nos apresentou, a partir de indagações semiológicas, uma nova maneira de compreender o discurso e a estrutura da obra de arte, seja pelo modo como a obra projeta

significados, seja pela possibilidade de apresentar significados distintos entre si. Vale aqui destacar que o próprio autor de *Obra aberta* atribui a Haroldo de Campos, poeta concretista brasileiro, a publicação anterior ao lançamento do seu livro sobre a mesma temática:

É mesmo curioso que, alguns anos antes de eu escrever *Obra Aberta*, Haroldo de Campos, num pequeno artigo, lhe antecipasse os temas de modo assombroso, como se ele tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito, e que iria escrever sem ter lido seu artigo (Eco, 1971, p.17).

Em seu livro *Obra aberta*, Eco repropõe os conceitos de comunicação, informação, alienação e outros, nos possibilitando a formulação de uma nova poética diferente das poéticas que tínhamos em relação às obras. Sobre a abertura da obra de arte:

A arte moderna, contestando os valores “clássicos” de “acabado” e “definido”, propõe uma obra indefinida e plurívoca, aberta, verdadeira rosa de resultados possíveis, regida e governada pelas leis que regem e governam o mundo físico no qual estamos inseridos. Propõe e procura uma alternativa “aberta”, que se vem configurando como um feixe de possibilidades móveis e intercambiáveis mais adaptadas às condições nas quais o homem moderno desenvolve suas ações (ECO, 1971, p.12).

Disponibilizou-se então o conceito de que a obra de arte pode possuir muitos discursos (sua estrutura) e, também, como consequência ou não de sua estrutura, vários significados (o que poderíamos chamar de resultado). Os significados, resultado ou mesmo impacto causado pelo contato com a obra variam de acordo com o indivíduo que frui essa obra de arte e também de acordo com o momento no qual esse mesmo indivíduo vivencia essa experiência ocasionada por esse contato com a obra em questão.

Afirmar que uma obra de arte é uma obra aberta, capaz de permitir uma vasta possibilidade de significados, não é de forma alguma uma maneira de se realizar uma crítica artística. Uma obra de arte não está acima, ou é considerada “superior”, ou mais bem avaliada por ser ou não enquadrada nesse modelo de obra aberta. Trata-se de uma forma de tentar enquadrar um grupo de obras enquanto postas numa determinada relação frutiva com seus receptores.

Importante destacar que o autor se propõe a tratar de questões teóricas e empreender análises sobre o fazer artístico, mas quando surge o conceito ou a noção de obra aberta não se

trata de uma categoria crítica, mas sim um modelo hipotético, contando com análises concretas, e que seja capaz de nos indicar uma direção da arte contemporânea.

E não somente para a arte contemporânea que podemos aplicar esse modelo. O próprio Eco declara “acreditar ter afirmado suficientemente que a abertura, entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo” (ECO, 1971, p.25). Toda obra de arte apresenta uma ambiguidade intrínseca.

O discurso artístico nos coloca em reflexão e o resultado desse ato de refletir é distinto entre uma pessoa e outra.

Em uma entrevista feita em 1966 na qual Eco responde ao poeta Augusto de Campos, publicada originalmente no Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo, tem-se:

o discurso artístico nos coloca numa condição de “estranhamento”, de “despauamento”; apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, às quais havíamos sido habituados. As coisas de que nos fala nos aparecem sob uma luz estranha, como se as víssemos agora pela primeira vez; precisamos fazer um esforço para compreendê-las, para torná-las familiares, precisamos intervir com atos de escolha, construir-nos a realidade sob o impulso da mensagem estética, sem que esta nos obrigue a vê-la de um modo predeterminado. Assim, a minha compreensão difere da sua, e o discurso aberto se torna a possibilidade de discursos diversos, e para cada um de nós é uma contínua descoberta do mundo (ECO, 1971, p.17).

Assim passamos a ter a ideia de que o discurso artístico quer nos tirar do local de conforto e nos conduzir por caminhos reflexivos, e, inevitavelmente, por caminhos distintos. Como cada ser tem seu próprio modo de refletir e de sentir os aspectos da vida, cada fruição resultante desse discurso será dessemelhante.

A estrutura do discurso é tão importante quanto o provável resultado que ela pretende despertar. Nessa mesma entrevista, verificamos:

A segunda característica do discurso aberto é que ele me reenvia antes de tudo não às coisas de que ele fala, mas ao modo pelo qual ele as diz. O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura. Assim, a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura. O discurso aberto é um apelo à

responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevisível, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas (ECO,1971, p.27).

Esse conceito se aplica às artes plásticas, literatura, e também à música, a qual nos interessa em particular.

A prática musical iniciada no século XX também passa a se encaixar nesse modelo teórico proposto. Nota-se abertura no discurso musical e abertura na fruição que essa obra vai ter com o seu público. Para além das questões de fruição com um público, há o momento anterior a esse, momento no qual o *performer* se relaciona com uma obra aberta, e no qual ele terá escolhas decisivas a tomar diante de opções interpretativas/performativas.

Entre as produções musicais ditas contemporâneas podemos notar algumas características composicionais comuns: a autonomia executiva concedida ao intérprete, em que vislumbra-se a liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como já se dá no caso da música tradicional), mas também a possibilidade de intervir na forma de composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora (ECO, 1971, p.37).

Citamos como exemplo *Nr.9 Zyklus* (1959) de Karlheinz Stockhausen, que, além do fato de que a partir desse momento histórico³ a montagem de percussão múltipla passou a ser entendida como uma entidade instrumental única, com uma história e uma técnica próprias, separada dos seus instrumentos constituintes (SERALE, 2010, p.217), como também *Nr.9 Zyklus* é uma obra que confere liberdade ao *performer* em relação a sua estrutura musical. Uma das características de uma obra aberta. Em *Nr.9 Zyklus*, o instrumentista pode até tocar com a partitura de cabeça para baixo (STOCKHAUSEN, 1959; FERREIRA, 2012, p.1374).

³ Antes de *Nr.9 Zyklus*, há *27'10.554"*, de John Cage, que em 1956 já propunha a montagem de múltipla percussão. Portanto *Nr.9 Zyklus* não é exatamente a primeira obra, mas é de extrema importância no sentido de consolidação da múltipla percussão como identidade una. *Nr.9 Zyklus* também foi escrita próxima à data em que foi escrita a obra de Cage, por isso nos referimos usando a expressão “nesse momento histórico”. A obra de Stockhausen tem destaque nesse processo de consolidação, por isso fizemos uso da citação que a indica também como uma das obras precursoras da múltipla percussão.

3 – Obra aberta e performance musical

Toda e qualquer obra musical é, em variados graus, dinâmica e aberta, por conta de seus fatores de performance e toda e qualquer obra musical é coletiva, integralizada por uma somatória de ações e agentes que se conjugam em performance (ALMEIDA, 2011, p.69). Almeida não discorre especificamente sobre obra aberta, mas observa e relata uma abertura e flexibilização existente nas obras musicais. Esse ponto de vista colabora com nossa compreensão de elementos de abertura que as obras musicais possam apresentar.

A abertura que uma obra musical carrega consigo e as flexibilizações diante das imprevisíveis variáveis de cada performance, como questões performativas em si, ou seja, um leque de probabilidades inerentes ao fazer musical, constroem novas perspectivas a cada performance.

Para RINK (2018, p.92), o trabalho musical possibilita diversas novas concepções e construções do mesmo, ao invés de uma singular versão que se espera numa reprodução ou a cada apresentação performativa de uma mesma obra. A criatividade do artista, nesse caso, *performer*, é, portanto, sua participação crítica, e esse fato tem sido cada vez mais reconhecido nas últimas décadas. O autor também afirma que uma narrativa escolhida por determinado intérprete diante de uma partitura pode diferenciar radicalmente de um *performer* para outro em relação à mesma obra (RINK, 2008, p.94).

Ele aponta para as decisões críticas que o músico *performer* tem diante de uma abertura numa obra de arte. Suas escolhas refletem sua bagagem, seu conhecimento e sua visão crítica. Esse posicionamento só é possível dado o fato de a obra conter uma abertura. Caso contrário, o músico estaria fadado ao ato mecânico repetitivo de uma reprodução preconcebida. Rink tampouco se refere ao modelo teórico de obra aberta, mas reflete sobre a abertura performativa que as obras contêm.

Sob o ponto de vista do modelo de obra aberta de Eco, em adição à essa flexibilização colocada por Almeida e Rink, tangente às performances musicais contemporâneas, percebemos que ambos colaboram no sentido da aplicação de um modelo que é teórico, abstrato e que não

necessariamente analisa somente a estrutura formal das obras. São elementos observados e destacados por esses autores que colaboram na aplicabilidade do modelo do Eco.

De acordo com Lopes:

Eco percebe uma abertura formal, que faz parte da própria obra. A abertura para a convivência de vários significados em um significante seria um valor comum na construção artística, apesar de que somente na arte contemporânea ela tomou parte de um programa poético: os artistas não se colocam como vítimas da possibilidade de interpretações múltiplas, mas sim, passam a utilizar a possibilidade de abertura como caminho de construção artística por meio da criação de obras que pudessem oferecer o máximo de possibilidades de fruição (LOPES, 2010, s/p).

Devemos então observar a partitura, um texto musical, utilizando geralmente notações tradicionais, mas também podendo usar novas formas de grafia e, sendo assim, contando com bulas e indicações para codificar essas novas grafias, que excedem o linguajar musical. Focamos em partitura para observarmos a relação de fruição que o *performer* terá em relação à partitura.

Para tanto também mencionamos o pensamento de Eco em relação à abordagem específica de abertura de obra de arte entre intérprete e compositor:

A operação prática do intérprete enquanto “executante” (o instrumentista que executa uma peça musical ou o ator que declama um texto) difere da de um intérprete enquanto fruidor (quem olha para um quadro ou lê em silêncio uma poesia, ou, ainda, ouve uma peça musical executada por outrem). Contudo, para os propósitos da análise estética, cumpre encarar ambos os casos como manifestações diversas de uma mesma atitude interpretativa, cada leitura (...) representa uma forma de “execução” (ECO, 1971, p.39).

Uma obra musical, mesmo estando sedimentada, escrita numa partitura – e por isso concebida como texto fechado e fixo – pode percorrer distintos caminhos e encontrar diferentes resultados performativos de acordo com cada intérprete que a executa, e não podemos deixar de observar que isso seja, talvez, um dos elementos que colabora com uma abertura estética. Além disso há os casos em que o compositor explicita literalmente a abertura desejada, propondo a participação ativa do *performer* quanto a uma série de escolhas que este poderá fazer.

Ainda sobre partituras, para MOJOLA (1990, p.6), a ideia de que “uma nova música devia corresponder a uma nova notação tornou-se praticamente uma palavra de ordem durante as décadas de 50, 60 e 70”. Cada partitura/notação, por mais definida que seja, abarca a possibilidade de que a interpretação apresente peculiaridades assumidas por seus intérpretes, como se houvesse uma assinatura pessoal de cada intérprete em cada execução.

Em LOPES (2010), tem-se:

Alguns dos trabalhos dos compositores não possuem uma mensagem pré-determinada, propondo que o intérprete faça escolhas em sua execução que funcionam “completando” a obra ao mesmo tempo em que o público a frui [...] com esta multiplicação de significados, a arte proporcionaria para quem a interpreta um acréscimo de informação, uma espécie de epifania da estrutura ausente que nos ensinaria algo sobre o mundo (LOPES, 2010, s/p).

Em grande parte do repertório contemporâneo se observa acentuadamente esse efeito, no qual podemos notar diferenças entre interpretações, mesmo quando se trate de uma mesma obra.

É de se perceber, nos processos criativos das performances que envolvem interpretações de obras musicais, uma variedade em seu produto musical final. Ou seja, resultados artístico-musicais díspares podem ser produzidos quando uma mesma obra é interpretada por diferentes artistas.

Para ASSIS (2018, p.9), até bem pouco tempo, o desempenho na música ocidental era geralmente associado a noções de execução, recitação, transmissão, reprodução ou interpretação, contando com um texto musical sedimentado, fixo, o qual comumente era aceito se um conjunto de convenções pré-estabelecidas (que regulam a comunicação entre compositor, intérprete e público) fosse mantido. Porém, ele defende que a performance musical, cada vez mais, deva ir para um caminho de configurar-se como um ato crítico e construtivo, realizando uma problematização aberta, descobrindo-se qualidades anteriormente despercebidas de uma outra interpretação, propondo performances inovadoras as quais se comprometam com a estética, com questões epistêmicas e

experimentais. Diante de tudo isso, percebe-se a defesa de um fazer musical autônomo que prime pelo reconhecimento de uma abertura nas obras musicais.

Os autores que foram trazidos para este estudo, como Almeida, Rink e Assis, discutem flexibilização, experimentalismo e abertura performativa. Todos esses elementos podem ser observados, numa perspectiva abstrata, para a identificação com o modelo de obra aberta. Partindo, sobretudo, do pressuposto que não apreendemos o modelo de obra aberta de Eco como um modelo que, ironicamente estaria fechado, se considerássemos que apenas a forma ou a estrutura das obras precisassem estar abertas, ou inacabadas, para identificar-se ao modelo proposto. Diferentes graus de abertura podem ser observados, e não somente ao que diz respeito à forma e estrutura. A fruição é um dos elementos de destaque no modelo proposto por Eco.

Uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original (ECO, 1971, p.18).

Logo, cada fruição é uma nova forma de se vivenciar a obra de arte. E cada interpretação também o é. O *performer* revive a obra ao interpretá-la e, mais que isso, acaba por fornecer uma nova experiência a quem assistirá a performance. Observamos então que quando vários *performers* fruem a mesma obra, num processo performativo pessoal, muitas facetas de uma mesma obra se revelam, mas sendo sempre sobre uma mesma obra. Mesmo diante das inúmeras configurações em que a obra pode acabar resultando, ela permanece sendo uma única obra, mesma e individual. Esse ponto específico da reflexão sobre a abertura performativa nos interessa no que diz respeito às obras cênico-musicais.

A partir de reflexões sobre os conceitos aqui colocados buscaremos, no contexto do paradigma da obra aberta, estabelecer relações com o repertório de música cênica para percussão. Esperamos assim vislumbrar uma ampliação sobre o leque criativo e compositivo do percussionista em relação à construção do seu fazer musical. Com uma primeira aproximação do conceito de obra aberta esperamos constatar que o repertório cênico musical para percussão também se enquadre dentro desse paradigma.

4 – Obra aberta e música cênica para percussão

Podemos considerar que as obras cênico-musicais⁴ apresentam uma liberdade maior dada aos eventos cênicos que acompanham toda a performance. As ações cênicas acabam sendo um fator ou um conjunto de fatores a mais que permite liberdade performativa de escolhas, e produzem distinções entre as performances.

No que tange essas ações cênicas, independentemente de serem de origem teatral, ou se são ações advindas de elementos da dança, do circo ou da mímica, somadas à escolha da iluminação, cenário, criação de personagem, figurino, dentre outros elementos cênicos, encontramos caráter de versatilidade entre uma performance e outra, da mesma obra. Ou seja, são vários elementos de escolha do *performer*, que irão demonstrar sua bagagem e sua interpretação pessoal da obra, e que colaboram no resultado performativo. Essa variedade de possibilidades é um dos aspectos observados, que pode contribuir, para que as obras de música cênica mais facilmente se aproximem ou se enquadrem no modelo teórico de obra aberta.

Nesse trabalho nos focaremos nos pontos de abertura propostos pelo compositor, permitindo que o *performer* faça suas escolhas e assim interfira no resultado performativo. Indicaremos alguns pontos⁵ encontrados na obra *Toucher*⁶ (1973), de Vinko Globokar, de música cênica, para a elucidação da relação modelo de obra aberta com música cênica.

⁴ Não nos referimos a gêneros como ópera (música encenada) ou musicais como os da *Broadway*, por exemplo, que também são obras cênico musicais, mas muito distintas da música cênica instrumental. “Ópera é um gênero no qual música e teatro estão presentes, porém o canto é utilizado como a expressão máxima e constante de comunicação do texto, ou seja, uma ação cênica é harmoniosamente cantada e acompanhada de instrumentos musicais (KERMAN, 1990). As apresentações são, em geral, feitas em teatros de óperas, acompanhadas por uma orquestra ou grupo musical menor e em geral possui um libreto” (MARTINS, 2015, p.3). Nos referimos à música cênica ou também chamado teatro instrumental, que vem a ser o hibridismo entre música e ações cênicas pré determinadas pelo compositor, ocorrendo simultaneamente e em geral sendo realizadas, ambas ações, pelo mesmo *performer*.

⁵ Ressaltamos aqui que indicamos alguns pontos isolados na obra citada, mas não se trata de uma análise completa dessa obra.

⁶ O fato dessa obra integrar o repertório pessoal de um dos autores desse capítulo, Calan, foi relevante para a escolha, por considerarmos avultoso o fato dos autores terem envolvimento performativo direto com obras escolhidas para o debate de questões performativas.

4.1 – *Toucher* (1973), Vinko Globokar

Quando lemos de Eco a alegação de que “entre as recentes produções de música instrumental podemos notar algumas composições assinaladas por uma característica comum: a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete...” (ECO, 1962, p.37) temos uma direção no enquadramento ou classificação do conceito de obra aberta, por assim se dizer, das obras cênicas percussivas.

Em *Toucher*, peça na qual o compositor utilizou trechos da obra teatral *A vida de Galileu* (1937) de Bertolt Brecht (1898-1956), encontramos quatro condições de autonomia executiva, que ficam à escolha do *performer*, e podemos notar, diante disso, elementos de abertura. As decisões a critério do percussionista nessa obra são: a livre escolha do instrumental a ser utilizado⁷, a livre escolha de qual região da mão utilizar para percutir cada instrumento⁸, a livre escolha da ordem dos interlúdios a ser tocada entre cada cena (obra constituída por seis cenas) e por fim, a livre forma de se interpretar 14 distintos personagens. Analisaremos um pouco mais a fundo cada uma dessas escolhas.

Na obra há um texto introdutório (em alemão), a partir do qual o percussionista entende a estrutura da performance: ele deverá apresentar os fonemas (recolhidos da língua francesa), um a um, conforme escolhidos pelo compositor, entoando-os ao público e relacionando-os com os timbres, pelo *performer* escolhidos, na representação/associação a cada um desses fonemas.

No texto introdutório de *Toucher* temos:

Apresentação de uma peça teatral por um único ator. Escolher sete instrumentos de percussão que permitam reproduzir a sonoridade da vogal indicada. Produzir a vogal anexada com outro modo de tocar ou com abafamento do som no mesmo

⁷ Destacamos que essa liberdade de escolha de timbres para obras com montagem de percussão múltipla não é exclusividade das obras de música cênica que usam esse instrumental. Esse fator, de escolha dos instrumentos, ocorre nas principais peças de múltipla do repertório percussivo como *Psappha* (Iannis Xenakis, 1975), *The king of Denmark* (Morton Feldman, 1965), *The Anvil Chorus* (David Lang, 1991), dentre outras. Porém consideramos importante apontar esse fato também nessa obra de música cênica.

⁸ O autor apenas proíbe a utilização de baquetas.

instrumento. A vogal principal está escrita com *ʃ* e a vogal anexada com *χ*. Tocar somente com as unhas, dedos, punhos, palma da mão, portanto sem baquetas ou outros recursos. Na parte “A”, apresentar as sílabas em voz alta, depois reproduzir a mesma sonoridade e a mesma articulação com o instrumento. Na parte “B” citar com voz indiferente a pessoa que vai falar (Galilei, Sagredo...) e ler também as instruções cênicas (*Une fenêtre s’ouvre et une...* etc. – que significa: uma janela se abre...). Em seguida, “tocar” os textos falados com os instrumentos, como se fossem recitados, usando as mãos para fazer os instrumentos “falarem”. Tocar um interlúdio após cada cena da parte “B”. A sequência dos interlúdios é livre. A apresentação deve ser muito precisa. Os textos fazem parte da obra “Galileu Galilei” de Bertolt Brecht⁹ (GLOBOKAR, 1973, p.2).

Destacamos que o compositor se refere sobre a precisão da apresentação. Existe precisão mesmo com extrema liberdade, como já citado, liberdade de escolha dos timbres, da ordem dos interlúdios, da criação de cada personagem, da região das mãos a ser usada em cada instrumento, todas essas escolhas conferem muita liberdade ao *performer*, mas é possível mesmo diante dessa liberdade, criar uma performance bastante precisa.

No início da performance, o percussionista pronuncia o fonema “Ni”, e na sequência toca o instrumento que, a partir de então, estará relacionado ao fonema “Ni”. Na Figura 1 (o fonema “Ni” está destacado) e então esse fonema estará sempre na primeira linha. Quando as cenas são descritas, o compositor deixou cada fonema em sua linha correspondente ao texto na língua francesa, e assim o percussionista saberá qual instrumento de sua montagem ele deve percutir em cada linha. Sempre obedecendo essa relação de tocar o instrumento que corresponde a cada fonema dito no texto. Assim o compositor relata que os instrumentos poderão “falar” o texto. O *performer* fará a relação fonema/timbre para 13 distintos fonemas (como pode ser visto também na Figura 1) de acordo com sua escolha. Então, já na introdução da peça, o *performer* fala cada fonema da obra, tocando na sequência cada instrumento que ele escolheu para representar esse fonema que acabou de ser dito (apresentado ao público).

⁹ Tradução do autor. Na partitura original essa introdução está em alemão. Ver partitura *Toucher* (1973, p.2), Vinko Globokar.

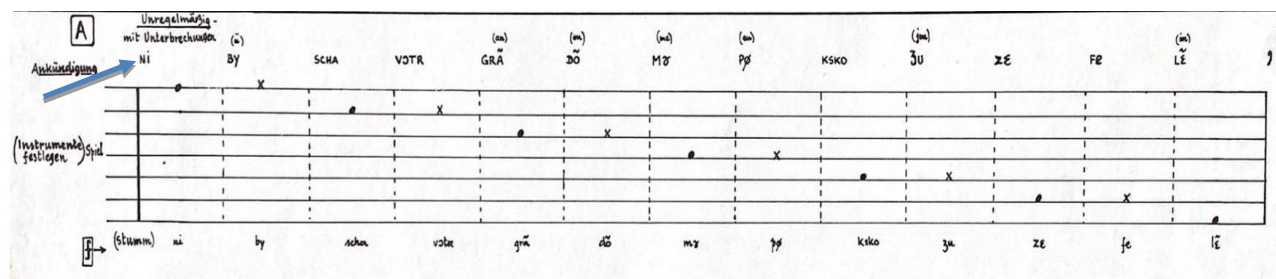


Figura 1 – Parte da primeira página da partitura de *Toucher* (1973), de Vinko Globokar, onde vemos a tabela relacionando cada um dos 13 fonemas com alturas distintas (cada altura desse heptagrama será um determinado instrumento escolhido pelo *performer*). O fonema “Ni” está destacado, e fica na primeira linha.

A primeira linha desse heptagrama fica para o instrumento que será utilizado para o fonema “Ni” e também para o fonema “By”. Logo, cada instrumento é utilizado para representar dois fonemas, diferenciando apenas a região do instrumento e a parte da mão a ser utilizada.

O fato de cada percussionista escolher livremente os instrumentos que serão sua montagem de múltipla percussão, altera significativamente o resultado de sonoridade de cada performance, pois em relação a timbres a variação será bastante ampla. O compositor não limita ou especifica quais timbres e/ou instrumentos devam ser escolhidos. Essa escolha fica a critério do *performer* e, se tratando dos instrumentos de percussão, tende a ser muito variável, dado o amplo leque de opções à disposição.

Ao lermos o texto introdutório da obra, devemos destacar outro elemento de abertura, “tocar somente com as unhas, dedos, punhos, palma da mão, portanto sem baquetas ou outros recursos”, em que o compositor ainda oferece mais uma opção de escolha, a forma como tocar os instrumentos. Evidentemente a sonoridade também é bastante variada entre se percutir um instrumento com a palma da mão ou com as unhas ou a ponta dos dedos, e essa liberdade é dada ao *performer*.

Como ilustração, trazemos aqui as fotos da opção de instrumento, local do instrumento que é tocado e qual parte da mão usada pela autora Calan em suas performances dessa obra. Uma combinação de elementos que fará com que sua performance seja sempre distinta de qualquer outra performance de outro percussionista. Vemos na Figura 2 (a e b), a opção de instrumento escolhido, tamborim, para representar os fonemas “Ni” e “By”.

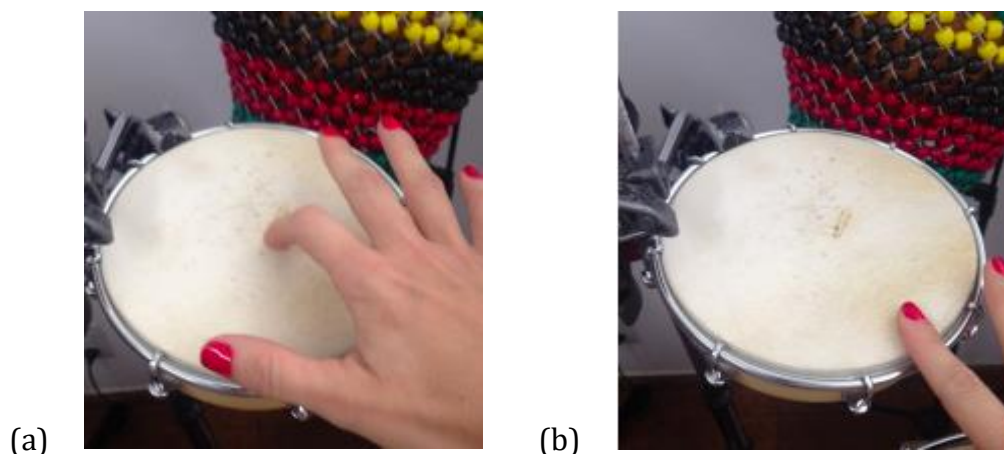


Figura 2 – Instrumento tamborim ilustrando as duas formas escolhidas para representar os fonemas, onde: (a) representa “Ni”, sendo executado com a unha no centro do instrumento; (b) representa “By”, executado com a ponta do dedo na borda do instrumento.

Sobre liberdade de escolha, tanto dos instrumentos quanto da forma de tocá-los, podemos relacionar com o apontamento realizado por Eco:

Uma obra musical “clássica”, uma fuga de *Bach*, a *Aída*, ou *Le Sacre du Printemps*, consistiam num conjunto de realidades sonoras que o autor organizava de forma definida e acabada, oferecendo-o ao ouvinte, ou então traduzia em sinais convencionais capazes de guiar o executante de maneira que este pudesse reproduzir substancialmente a forma imaginada pelo compositor; as novas obras musicais, ao contrário, não consistem numa mensagem acabada e definida... mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete” (ECO, 1971, p.39)

Em *Toucher* encontramos essa confiança e liberdade depositadas ao *performer*, pois como já discutido, tanto o instrumental quanto a região da mão a ser usada para cada toque, ficam livres, gerando variação em sonoridade e gama timbrística. É o *performer* quem decidirá, de acordo com sua bagagem e suas decisões, quais timbres se assemelham aos fonemas do texto pronunciado em francês.

Após a introdução, o *performer* passa a interpretar personagens da *Vida de Galileu* (trechos escolhidos pelo compositor) e, sempre que cada fonema é dito, ele percute o instrumento referente ao respectivo fonema.

Na figura 3 vemos a primeira cena, na qual são apresentados três personagens: *Galileu*, *Sagredo* e *Madame Sarti* (em destaque na cor azul). Quando o percussionista diz ou recita as

falas de cada personagem, toca o instrumento referente aos fonemas pronunciados. Toda essa experiência músico-teatral inevitavelmente produzirá dessemelhança entre performances, dada a multiplicidade de elementos envolvidos na cena. Ao final de cada cena, há a indicação para que se inicie um interlúdio (destaque em vermelho).

Não há, por parte do compositor, uma direção de cena. O compositor apenas especifica que o *performer* deverá apresentar cada personagem com “voz indiferente”, assim como as descrições cênicas (“uma janela se abre”), mas além disso não há uma direção de como deva ser construído esse personagem, deixando, mais uma vez, totalmente a cargo do percussionista. E são 14 distintos personagens, como *Galilei*, *Sagredo*, *Madame Sarti*, *Andrea*, *O filósofo*, *O matemático*, *Mulheres da rua*, *Cosmo*, entre outros.

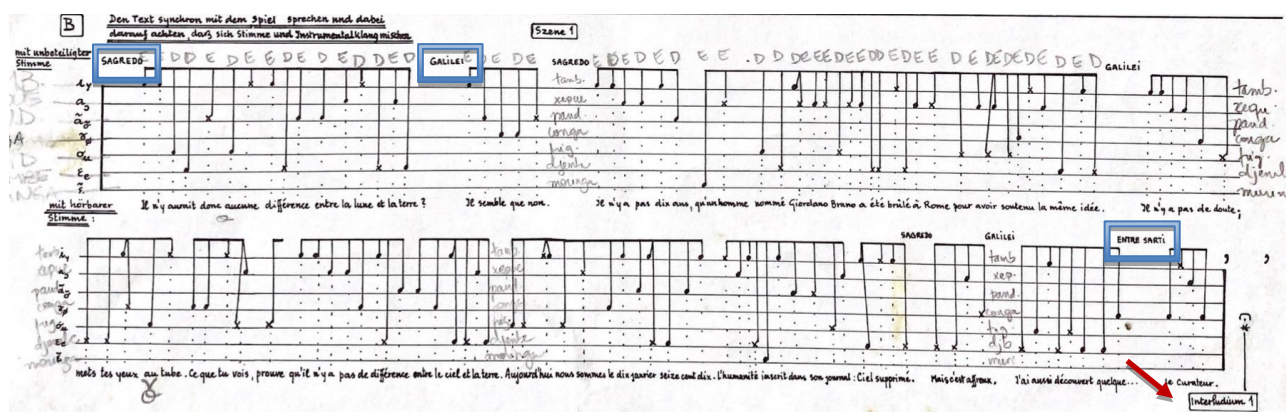


Figura 3 – Parte da primeira página de *Toucher* (1973), Vinko Globokar, onde vemos o primeiro heptagrama com as falas da primeira cena, com os personagens: *Sagredo*, *Galilei* e *Madame Sarti*. Ao final da primeira cena, em destaque **vermelho**, a indicação para que o *performer* toque o primeiro interlúdio.

Ao final de cada cena o *performer* deve então escolher um dos interlúdios dispostos em uma única folha, e apresentar, um por vez. Ao todo a obra é dividida em 6 cenas. E o percussionista tem 5 interlúdios para tocar, pois após a última cena nenhum interlúdio será tocado. Como mostrado na Figura 4, o compositor deixou os interlúdios sobrepostos, cada qual em sua linha, e o *performer* pode escolher qual será o primeiro a ser tocado livremente, e assim consecutivamente para cada cena. Mais uma vez fica a critério do percussionista uma escolha, dessa vez no que diz respeito a estrutura da obra.

O percussionista também está livre para escolher em qual instrumento de sua montagem ele realizará cada uma dessas frases. Cada interlúdio é composto por duas linhas rítmicas que

devem ser tocadas simultaneamente. Logo uma combinatória de elementos que mais se assemelham a uma questão de probabilidades múltiplas, dado todos os elementos apresentados (instrumentos, mãos, escolha de qual interlúdio e por fim em qualquer instrumento da montagem).

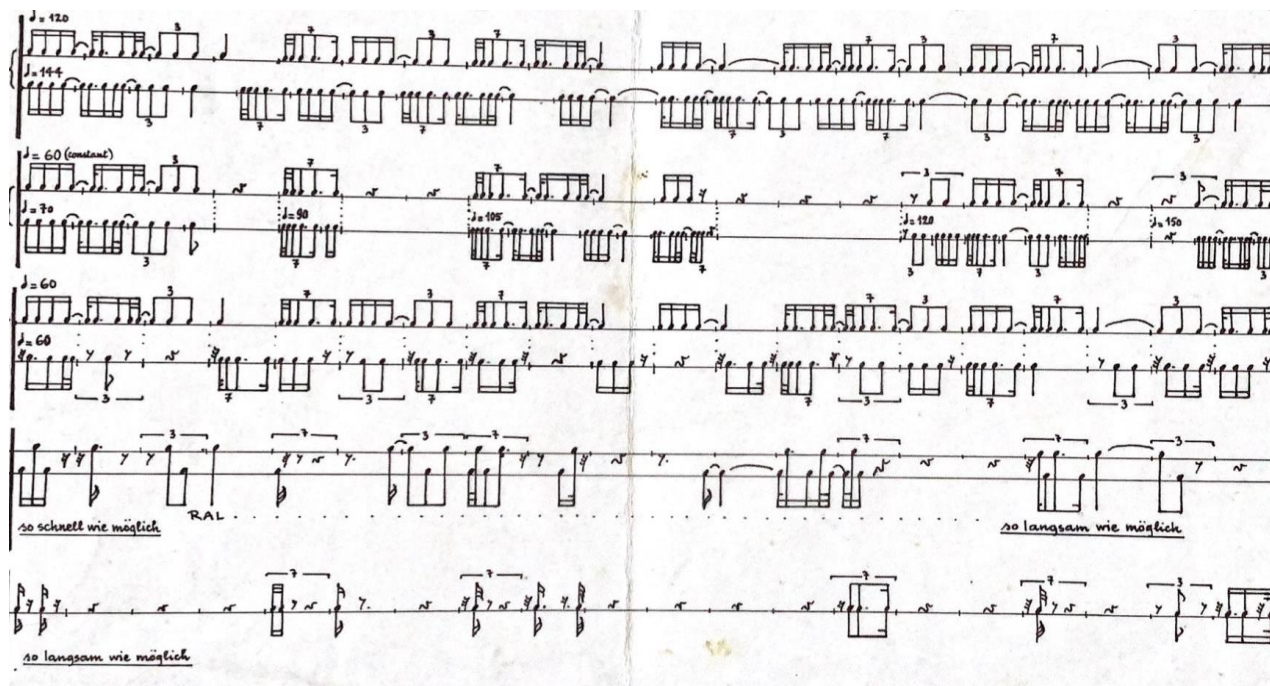


Figura 4 – Quinta página de *Toucher* (1973), Vinko Globokar, onde cinco linhas de interlúdios estão dispostas, mas podem ser tocadas de forma aleatória. O percussionista deve escolher qualquer linha para tocar após cada cena que constitui a obra.

Cada fruição será, portanto, distinta para cada *performer*, inevitavelmente. Não há como se ver duas montagens iguais de *Toucher*. Importante destacarmos que tais elementos de abertura dessa obra possam colaborar tão ricamente para resultados díspares e apontarmos um caminho para o fazer performativo do percussionista. Um caminho que sobretudo objetive o estudo de cada uma dessas etapas de construção performativa, as quais colaboram para um enriquecimento da performance, e também a consciência da importância de cada escolha que o *performer* faz ao decidir realizar a performance dessa obra.

5 – Conclusões

Por meio desse artigo, envolvemo-nos com a temática da obra aberta e realizamos um breve estudo sobre seu conceito e sua aplicabilidade. Como discutido, o modelo de obra aberta se revela frequentemente com grande parte do repertório contemporâneo em geral, não sendo, portanto, a música cênica uma exceção a isso.

Como diria ECO (1971, p.41), “é claro que obras como as de Berio ou Stockhausen são “abertas” numa acepção menos metafórica e bem mais palpável: dito vulgarmente, trata-se de obras ‘inacabadas’” Da mesma forma, no repertório de música cênica encontraremos obras com maior ou menor grau de abertura. Abertura que possa se referir claramente à estrutura da obra, e outras que precisam ser analisadas quanto as relações de fruição mais profundamente para que se averigüe a aplicabilidade do modelo.

Mesmo diante dessa pesquisa, ainda nos restam questões em torno dessa temática e seus desdobramentos, como a relevância de aspectos cênicos simultâneos ao musical que possam mais especificamente corroborar com essa característica de abertura das obras.

Eco afirma “em cada leitura poética temos um mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão, o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, para que este extraia de sua interioridade uma resposta profunda” (ECO, 1971, p. 46). As questões cênicas, nos referindo especificamente às questões teatrais como criação de personagem, emprego de voz, trabalho corporal, dentre outros, são, ao nosso ver, muito atrelados a essa leitura poética pessoal do *performer* ao qual Eco se refere, e ainda há, portanto, muito estudo a ser feito sobre música cênica e sua abertura, não somente ao que diz respeito ao caráter estrutural.

Esse primeiro trabalho nos fornece algumas indicações que parte do repertório de música cênica para percussão se enquadre nesse conceito de obra aberta proposto por Eco. Futuras pesquisas e análises, de outras obras desse repertório cênico-musical, irão colaborar para uma dimensão ainda mais completa dessa relação (obra aberta e música cênica).

Algumas questões levantadas podem contribuir aos interessados em música cênica, mas não somente interessados no repertório específico, como também outros instrumentistas que desenvolvam sua atividade performativa.

Esperamos ter contribuído para ampliar os horizontes e possibilidades do *performer*, colocando a música cênica para percussão no debate acadêmico performativo.

Referências de texto

1. ALMEIDA, Alexandre Zamith (2011) **Por uma visão de música como performance**. Opus, v.17, n.2, p.63-76.
2. BENJAMIN, Walter (1985) **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. In: Walter Benjamin: Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, p.165-196.
3. BERMAN, Marshall (2007) **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Editora Companhia das Letras, p.15.
4. ASSIS, Paulo de (2018) **Logic of Experimentation: Reshaping Music Performance in and through Artistic Research**. Leuven University Press, p.9.
5. FERREIRA, Marina Mapurunga de Miranda (2012) **Música expandida, paisagens sonoras e radiolas: uma análise da instalação sonora Octeto de Radiolas do Duo o Grivo**. Anais do SIMPOM, v.2, n.2.
6. ECO, Umberto (1971) **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Editora Perspectiva SA.
7. GLOBOKAR, Vinko (1973) **Toucher**. Ed. Peters, Nr.8286.
8. HUANG, Aiyun. (2016) **Percussion Theater: The drama of performance**. In: HARTENBERGER, Russel. The Cambridge Companion to Percussion. United Kingdom: Cambridge University Press. cap. 9, p.128-142.
9. KERMAN, Joseph. (1990) **A ópera como drama**. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
10. LOMA, Monica Rocio Navas. A atuação multifacetada do percussionista: desafios de performance em três obras para percussão solo. 2016.
11. LOPES, Marcos Carvalho. (2010) **Umberto Eco: da “Obra aberta” para “Os limites da interpretação”**. Redescrições, v.1, n.4.

12. MARTINS, Natali Calandrin (2015) **Música cênica no repertório de percussão contemporâneo: estudo interpretativo de *Toucher*, de Vinko Globokar**. Unicamp.
13. MOJOLA, Celso. (1990) **O processo composicional e a notação da música contemporânea: um relacionamento de informação e criatividade**. OPUS, v.2, p.29-38.
14. OLIVEIRA, Heitor Martins. (2019) **Espaço, materiais e forma no teatro musical pós-1960: composição e dramaturgia em obras de Mendes, Kagel e Aperghis**, in Revista música teoria, v.4 n.1.
15. RINK, John (2018) **The Work of the Performer**. Virtual Works Actual Things, p. 89.
16. ROSS, Alex (2009) **O resto é ruído: escutando o século XX**. São Paulo: Companhia das Letras.
17. SANTOS, Kemuel Kesley Ferreira dos (2017) **Música cênica para percussão: abordagem conceitual-interpretativa e análise da obra *Lost and Found*, de Frederic Rzewski**. Tese de Mestrado.
18. SERALE, Daniel Osvaldo (2010) **Música, teatro, música-teatro e percussão na música-teatro**. Cadernos do Colóquio, v.10, n.1.
19. STOCKHAUSEN, Karlheinz (1960). **Nr. 9 Zyklus**. London: Universal Edition U.E. 13186 LW

Notas sobre os autores

Fernando Martins de Castro Chaib: Atua como *performer* em diversos países como Alemanha, Áustria, Itália, Portugal, Espanha, EUA, Uruguai, Chile, Venezuela, Brasil, China e Taiwan. Bacharel em Percussão pela UNESP, realizou Mestrado e Doutorado na Universidade de Aveiro (Portugal). Possui prêmios como solista e camerista em Portugal, Itália e Brasil. Vem apresentando trabalhos científicos em eventos no Brasil, Portugal, Argentina, Uruguai e Canadá, publicando artigos em periódicos indexados. É docente na Graduação e Pós-Graduação da EMUFG. É pesquisador FAPEMIG e do CNPq, além de atual Diretor do Grupo de Percussão da UFMG.

Nath Calan: Graduada em percussão pela Unesp, mestre em Performance pela Unicamp e aluna do Doutorado em Performance Musical da UFMG, atua como *performer* e também como musicista de orquestra. É timpanista da Orquestra Sinfônica Municipal de Santos e percussionista da Bachiana Filarmônica SESI SP. Como *performer* já se apresentou em diversos países como França, Alemanha, Venezuela, Portugal, Estados Unidos, Suíça, e como solista, seu concerto de música cênica foi apresentado em mais de 30 ocasiões, entre encontros e festivais de percussão pelo país, teatros e espaços culturais. Leciona percussão na Escola Auditório do Ibirapuera desde 2010 e desenvolve trabalhos com música infantil, sobretudo no Crianceiras.

O Arranjo vocal do Sambaranda em *Capim*, de Djavan

The Vocal arrangement of Sambaranda in “Capim”, by Djavan

Glaw Nader

Universidade Federal de Minas Gerais
glaw.nader@gmail.com

Fausto Borém

Universidade Federal de Minas Gerais
faustoborem@gmail.com

Resumo: Este capítulo apresenta uma análise das técnicas de arranjo vocal na música popular brasileira em um estudo de caso sobre a canção *Capim*, de Djavan, em performance do grupo Sambaranda. Partimos de duas fontes primárias: o vídeo do grupo gravado no Teatro do CEU Casa Blanca na cidade de São Paulo (SAMBARANDA, 2015), e a gravação da canção no disco *Sambaranda: Delírios vol. 1* (SAMBARANDA, 2016) em arranjo de Rafael Carneiro. Discutimos aqui (1) as características do arranjo vocal em geral, (2) sua tipologia, (3) técnicas vocais da formação *a capella*, (4) improvisação vocal e (5) algumas relações entre o jazz e a música popular brasileira na canção *Capim*. Na nossa análise musical, utilizamos os conceitos de (a) fricção de musicalidades e hibridismo (PIEDADE, 2011), (b) arranjo musical (ALMADA, 2000; GUEST, 1996), (c) textura musical (BERRY, 1987), (d) arranjo *a capella* (VONDRAK, 2014) e (e) arranjo vocal (PEREIRA, 2016 e 2018; CARVALHO, 2013). Observamos a utilização de diversos procedimentos de arranjo e a utilização de silabação randômica aos moldes do *scat singing* norte-americano, o que além de apresentar um novo material no *choruses* do improviso, indica uma hibridação entre jazz e música brasileira em um grupo vocal *a capella*.

Palavras-chave: arranjo vocal em MPB; grupo vocal brasileiro; Sambaranda; práticas de performance do canto *a capella*; improvisação vocal.

Abstract: This chapter presents an analysis of vocal arrangement techniques in Brazilian popular music in a case study about the song “Capim”, by Djavan, performed by the group Sambaranda. We depart from two primary sources: the group's non-commercial video recorded at the Teatro do CEU Casa Blanca in the city of São Paulo (SAMBARANDA, 2015), and the recording of the song on the album “*Sambaranda: Delírios vol. 1*” (SAMBARANDA, 2016) in the arrangement by Rafael Carneiro. Here we discuss (1) the characteristics of vocal arrangements in general, (2) its typology, (3) *a capella* vocal techniques, (4) vocal improvisation, and (5) relationships between jazz and Brazilian popular music in the song “Capim”. In our music analysis, we used the concepts of (a) friction of musicalities and hybridism (PIEDADE, 2011), (b) musical arrangement (ALMADA, 2000; GUEST, 1996), (c) musical texture (BERRY, 1987), (d) *a capella* arrangement (VONDRAK, 2014), and (e) vocal arrangement (PEREIRA, 2016 and 2018; CARVALHO, 2013). We observed the use of various arrangement procedures and the use of random syllables similar to those found in North American *scat singing* which, in addition to presenting new material in the choruses of improvisation, indicates the hybridization between jazz and Brazilian music in an *a capella* vocal group.

Keywords: vocal arrangement in Brazilian Popular Music; Brazilian vocal group; Sambaranda; a capella singing performance practices; vocal improvisation.

1 – O Grupo Sambaranda

Nesse capítulo, realizamos um estudo de caso sobre a canção *Capim*, de Djavan (DJAVAN, 1982), em performances do grupo vocal *a capella* Sambaranda (SAMBARANDA, 2015; SAMBARANDA, 2016). *Capim* é a quarta música do Lado A do disco *Luz*, quinto disco de estúdio do compositor-letrista-cantor, disco que foi que foi lançado em 1982 e marcou a entrada do artista no mercado norte-americano (SUKMAN, 2021). Contendo vários sucessos, como *Açaí*, *Sina*, *Samurai*, *Pétala*, *Luz* e a própria *Capim*, tema do presente estudo, esse álbum foi muito bem recebido pela crítica e público: “. . . [*Luz*] traz o que seu título sugere: um brilho aos ouvidos e aos olhos. Traz o que há, na opinião dos críticos, de mais vanguardista na música brasileira. . .” (LEITE, 2012). Eclético, Djavan desenvolveu um estilo sofisticado que chamou a atenção da crítica norte-americana:

Ao longo dos anos, Djavan se tornou amplamente respeitado por sua abordagem composicional eclética, que vai desde o samba, passando pela bossa nova, até o jazz e o pop norte-americano. Suas canções geralmente apresentam harmonias complexas e ritmos e texturas resultantes de misturas inusitadas (PAYNE, 2008; tradução nossa).

De fato, no início da gravação do compositor (Figura 1), já se nota uma combinação de fluidez rítmica com acentos inusitados, com um jogo de palavras que beira um trava-língua em meio a uma progressão com harmonias cromáticas.

Djavan

Fmaj7 (>) (>) F° (>) (>) Gm7 (>) (>) C7(9)

Ca - pim do va - le, Va - ra de goi - a - bei - ra, Na bei - ra do ri - o, Pa - ro pa ra me ben zer.

Figura 1 – Início de *Capim*, de Djavan, na voz do compositor-letrista-cantor (DJAVAN, 1982).

O Sambaranda é um sexteto vocal sem acompanhamento de instrumentos no qual se misturam diversos elementos técnicos e estilísticos. Até onde pudemos averiguar, o Sambaranda é pioneiro no que se refere à música vocal brasileira *a capella* em grupos que incluem improvisação. O cantor e compositor Rafael Carneiro, idealizador e arranjador do grupo, foi muito influenciado pelo jazz. O grupo paulistano que lidera, fundado em 2015, tem uma trajetória peculiar. Entre diversas entradas e saídas de alguns integrantes, chegou à formação

de septeto, mas fixou-se como um sexteto. Com dois álbuns gravados (*Delírios vol. 1*, 2016; *Um Natal Meio Christmas*, 2017) e três singles¹ (*When I Fall in Love*, 2017; *Bananeira*, 2018; *Vinho de Ponta/Ponta de Areia*, 2018), o Sambaranda é um grupo no qual a voz, além do canto tradicional, é utilizada para imitar e desempenhar funções de instrumentos que uma banda geralmente propicia aos cantores populares: base rítmica, condução harmônica, contraponto melódico, *grooves*, *riffs* e outras convenções rítmico-melódicas. Na ocasião da performance aqui destacada (*Capim*, 2015), o grupo apresentava a seguinte formação: Nani Valente (soprano), Penélope Celano (contralto), Fredson [ou Fred] Torres (tenor), Cristiano Santos [ou Chris] (tenor), Rafael Carneiro [ou Rafa] e Diego de Jesus (baixo e percussão vocal). No presente estudo de caso, a voz melódica principal se alterna entre o tenor Chris e a soprano Nani. De acordo com Rafael Carneiro, em entrevista concedida a Julio MARIA (2018) para o jornal o Estado de São Paulo (ou Estadão) em 23 de janeiro de 2018, o Sambaranda procura estabelecer não “um grupo de vozes bem divididas acompanhadas por instrumentos, nos moldes dos Cariocas ou do MPB 4, mas um formato em que as vozes seriam o que elas nunca deveriam deixar de ser, instrumentos musicais, as únicas fontes ali de harmonia, ritmo e melodia”.

O Sambaranda traz em sua bagagem duas premiações recebidas no *CARA (Contemporary A Cappella Recording Award)*, que é um prêmio competitivo em nível mundial e que acontece nos Estados Unidos anualmente desde 1992. Em 2015, o arranjo de Rafael Carneiro do clássico da bossa *Wave*, de Tom Jobim, recebeu o prêmio de melhor canção e, em 2017, o grupo Sambaranda recebeu o prêmio de melhor álbum de jazz com o disco *Delírios vol.1*.

O tipo de arranjo utilizado pelo grupo é de textura homofônica, com a utilização de vários procedimentos: (1) *solí*; (2) solo; (3) uníssono; (4) *BG* harmônico (abreviado de *background* harmônico), também chamado de *pad*, “cama”, “cortina harmônica” ou “fundo”; (5) *BG* melódico; (6) *BG* rítmico e (7) improvisação temática. Ilustraremos essas práticas de arranjo do Sambaranda em excertos transcritos a partir das gravações da canção *Capim*.

¹ *Single*: na nomenclatura da indústria fonográfica, “música de trabalho” e “música de divulgação” (em inglês: *single*) são termos para se referir a uma canção gravada pelo artista que já é normalmente considerada um sucesso comercial de um álbum já lançado ou a ser lançado, e que se torna um “carro-chefe” a ser veiculado. Com a era digital, é comum o *single* ser lançado no formato digital em lojas virtuais de música, como a *iTunes Store* (*Single*, WIKIPEDIA, 2020).

2 – O Arranjo vocal em música popular: conceitos e procedimentos

Em boa parte dos arranjos em música popular, é possível separar o material sonoro em duas partes: a voz principal e o acompanhamento. Porém, antes de nos aprofundarmos nas técnicas de arranjo vocal, contextualizamos o arranjo musical, que Pereira discute a partir de referência de uma conhecida enciclopédica de música:

... é o retrabalhar de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do original. Esta definição, do *New Grove Dictionary*, poderia abranger todos os exemplos citados, mas, logo em seguida, o mesmo autor [dessa enciclopédia] diz que poderia haver uma elaboração ou simplificação do original, mas que, em ambos os casos há algum nível de recomposição no trabalho do arranjo. É aí que a coisa complica ou fica mais interessante... (PEREIRA, 2016, p.3).

Assim, ao retrabalhar uma composição musical, o arranjador pode escolher diversos caminhos de simplificação ou complexidade, e essa escolha pode resultar tanto em uma transcrição modificada da composição somada a novos elementos musicais, como também pode fazer surgir uma versão completamente diferente da composição que se tomou como base para o arranjo. A habilidade criativa de mesclar técnicas de arranjo (que o autor da citação acima situa entre o “complicar” e o “ficar interessante”) varia muito, especialmente em relação à textura musical, que ALMADA (2000, p.102) aborda como um dos recursos criativos do arranjador.

Para tratarmos dos tipos de arranjo que podemos encontrar no arranjo vocal em música popular, passaremos ao conceito de textura musical que Wallace Berry, em seu livro *Structural Functions in Music* (1987), descreve:

Textura é concebida como aquele elemento da estrutura musical, determinado pela voz ou número de vozes e demais componentes que projetam os materiais musicais no meio sonoro e (quando há dois ou mais componentes), pelas inter-relações e interações entre eles (BERRY, 1987, p.191).

Para ALMADA (2000), pode-se pensar em textura como se fosse um “pano” ou “folha de papel”, tomando como relevantes os tipos de tramas que os constituem. Em música, o “tecido” formado por essa trama pode ser gerado pelas diferentes variações e combinações que o arranjador obtém ao relacionar elementos melódicos e harmônicos. Segundo esse autor, historicamente, podemos relacionar três tipos de texturas musicais: (1) a textura monofônica, onde se tem uma

voz solo sem nenhum acompanhamento, na qual o canto gregoriano é sua referência histórica, por excelência; (2) a textura polifônica, na qual duas ou mais vozes realizam contrapontos, que tem modelos icônicos na música religiosa renascentista de Palestrina e na fugas barrocas de J. S. Bach; e (3) a textura homofônica, que consiste numa melodia acompanhada, na qual as árias de ópera italiana são exemplares. Ao lado dessa tipologia tripartite, propomos acrescentar a textura heterofônica, na qual duas linhas melódicas muito semelhantes interagem com pequenas desvios rítmicos e intervalares, muito característica de músicas folclóricas ou populares de raiz, e cuja textura se situa entre a independência da polifonia e a redundância da homofonia.

Sobre a textura homofônica, ALBUQUERQUE, ROGGENKAMP, PACHECO e SILVA (2015, p.3) dizem que, em linhas gerais: “. . . a homofonia consiste na escrita musical em que as linhas melódicas sobrepostas apresentam ritmos similares e se deslocam simultaneamente, deixando em evidência a sonoridade harmônica”. Já a respeito do arranjo polifônico, estes mesmos autores dizem que:

O uso da escrita vocal polifônica pode apresentar desafios técnicos e musicais, por apresentar um desencontro entre as vozes, devido à presença de padrões rítmicos e melódicos distintos, exigindo uma compreensão musical mais aguçada por parte dos cantores [e dos ouvintes; acréscimo dos autores desse capítulo]. Isto significa que cada naipe ou solista deverá executar melodias ritmicamente diferentes de forma simultânea (ALBUQUERQUE, ROGGENKAMP, PACHECO E SILVA, 2015, p.4).

ALMADA (2000) e CARVALHO (2013) concordam que a textura homofônica é a mais utilizada em música popular, o que pode ser explicado pela sua comunicação mais fácil e direta. CARVALHO (2013), citando trabalho de Lucas de 1985, acrescenta:

O termo “homofonia” denota a condição textural onde as diversas vozes ou partes mantêm entre si uma relação de extrema interdependência. Porém, sua conotação mais habitual é a de uma textura na qual uma voz principal se destaca (melodia) acompanhada por um grupo de dois ou mais sons (díades, tríades etc.) subordinados, e que mantêm entre si relativa interdependência (Lucas *apud* CARVALHO, 2013, p.1-2).

É muito comum a divisão da textura homofônica em duas partes (CARVALHO, 2013): a voz principal (que tem a melodia principal) e o acompanhamento em que há, ao mesmo tempo, uma interdependência e subordinação entre as partes. O destaque da melodia principal sobre o acompanhamento é a principal característica dessa textura.

2.1- A melodia principal em arranjo vocal homofônico

A respeito da melodia principal, o mais comum é ela aparecer de três maneiras: *solí*, solo ou uníssono. De acordo com CARVALHO (2013), o solo é caracterizado quando somente uma voz canta a melodia e as demais fazem o acompanhamento. Já no uníssono, mais de uma voz canta a melodia principal por meio de dobramento.

ALMADA (2000, p.131) descreve o *solí*, que ocorre quando duas ou mais vozes realizam melodias diferentes com ritmos iguais. Ele destaca o contexto histórico desse procedimento:

A técnica de *Solí* (também conhecida por escrita em bloco) é, sem dúvida, a mais bem documentada de todo o estudo do arranjo [...] O arranjo para vozes humanas também utiliza frequentemente o *solí* como um excelente meio expressivo, como podemos constatar nos trabalhos de grupos como os americanos The Swingle Singers, L.A Voices e The Manhattan Transfer [...] a total transformação naquilo que hoje conhecemos por *Solí* só aconteceria mesmo nas orquestras de jazz norte-americanas, nas quais a escrita coral para sopros foi adaptada, desta vez ao ritmo sincopado, à harmonia e à melodia peculiares do estilo. Foi a partir daí que surgiu a, digamos assim, “regulamentação” desta técnica.

Dessa maneira, na utilização do *solí* em um arranjo vocal em música popular, teremos as vozes do grupo cantando, juntas, frases com mesmo ritmo e texto, mas com notas melódicas diferentes para cada voz. Para GUEST (1996, p.124), quando se trabalha o arranjo em *solí* a cinco vozes (uma voz além do tradicional quarteto de vozes), uma das vozes não necessariamente precisa apresentar material novo, mas simplesmente dobrar uma outra voz, na mesma oitava ou em oitavas diferentes. Ao que ALMADA (2000, p.171), corrobora:

... em relação ao *solí* a4, neste não há acréscimo de parte real, mas sim de apenas mais uma voz, que faz justamente o dobramento da melodia. O uso de uma quinta parte tornaria a sonoridade demasiada (e, na maioria das situações, desnecessariamente), densa, carregada, o que acabaria por prejudicar a clareza da percepção, não só das linhas internas como da própria melodia.

Esse dobramento, seria aplicado em um *solí* a quatro vozes, somando-se a quinta, que nesse caso, reforçaria a melodia, tornando-a mais evidente.

Por seu lado, o uníssono permite dar mais evidência a um trecho melódico ou a uma parte da letra da música ou, ainda, criar certo contraste de textura com uma voz sozinha em solo. Sobre

a utilização do uníssono, o arranjador Zeca Rodrigues advoga seu uso para realçar inícios de fraseado:

Ele (o uníssono), além de ser superimportante em termos de unificação e maturidade no som de um grupo vocal, também pode ser usado para contrastar com as partes abertas do arranjo ou mesmo estar presente onde não haja necessidade de harmonia. Uma das utilizações mais comuns é nas anacrusas das melodias. Nada melhor para um arranjo *a capella* do que começar em uníssono (citado por CARVALHO, 2013, p.2).

2.2 – O acompanhamento em arranjo vocal homofônico

Passaremos agora às técnicas de arranjo com o *BG*, como propõe ALMADA (2000), que diz o seguinte:

O termo background (em inglês, “segundo plano”) é muito empregado no jargão musical para designar, grosso modo, tudo aquilo que, numa determinada peça, ocorre entre o Solista [...] e a base rítmica [...] Poderíamos também chamar de acompanhamento, embora este termo seja por demais abrangente, podendo designar, como sabemos, até o que fazem os próprios instrumentos de base. (ALMADA, 2000, p.281).

Esse autor destaca que os três tipos de *BG* (o *BG* harmônico, o *BG* melódico e o *BG* rítmico) são muito comuns nas gravações de arranjos vocais, mas raramente são encontrados na forma de partituras, uma vez que surgem espontaneamente em durante os ensaios e gravações, de maneira informal:

Podem ser encontrados em gravações muitos exemplos de *BG* vocal, nas mais diversas formações, mas são raríssimas as partituras de tais arranjos. Isso porque, na maioria das vezes, estes são criados informalmente, na ocasião dos ensaios - como se costuma dizer em jargão musical, arranjos-de-boca (ALMADA, 2000, p.211).

Uma das características do *BG* harmônico bem realizado é a presença de acordes de sustentação concatenados dentro da progressão harmônica com uma condução de vozes sem grandes saltos, de maneira a criar linhas mais orgânicas ao papel de acompanhar:

o melhor *BG* (que fique bem claro: em sua função primordial, que é acompanhar, num plano secundário, o que está no foco) é aquele em que seus acordes são encadeados da forma mais suave possível (isto é, com suas linhas movendo-se, de preferência, por grau conjunto nas mudanças de harmonia) (ALMADA, 2000, p.289).

CARVALHO (2013, p.6) acrescenta que o *BG* harmônico “. . . é normalmente constituído por acordes sustentados por notas longas, se presta muito bem para acompanhar naipes ou vozes solistas e é usado, grosso modo, em andamentos lentos e moderados”.

O *BG* harmônico, também visto como uma “cortina harmônica” por trás da melodia principal, não deveria se ocupar de conduzir acordes “por si só”. Assim, o *BG* harmônico pode se ocupar de um contracanto de natureza “passiva” (um termo utilizado por GUEST, 1996, p.118) no arranjo, harmonizado em *solí*, a partir da criação de um contracanto melodioso que pode progredir dentro de uma harmonização em *solí*. Esse autor reforça que, apesar de se tratar de um contracanto com pouca mobilidade, isso não diminui sua força melódica, uma vez que sua elaboração em *solí* resulta em uma “cortina harmônica forte e vigorosa por ser encabeçada por uma melodia previamente criada” (GUEST, 1996, p.119). Ainda de acordo com esse autor, o *solí* desse contracanto passivo é frequentemente arranjado em posição espalhada, “especialmente quando cada nota for relacionada a uma cifra diferente. O resultado é um som pleno e grave” A posição espalhada a que se refere o autor é utilizada quando se pretende que a tônica esteja na voz mais grave. Segundo GUEST (1996) a posição espalhada é utilizada em:

- a. Melodias passivas (notas de longa duração), ou percussivas, onde todas ou quase todas as notas são harmonizadas com acordes diferentes [. .]
- b. Ao harmonizar cantos passivos (“fundo” ou “cortina harmônica”) ou contracantos com ataques rítmicos, em bloco [ou *solí*];
- c. Naípe tocando “*a capella*” (sem acompanhamento de instrumentos harmônicos) (GUEST, 1996, p.114).

O próximo *background* do qual trataremos é o *BG* melódico. De acordo com ALMADA (2000, p.281), o *BG* melódico é aquele em que a melodia principal é acompanhada por outra melodia (secundária), mas que é totalmente subordinada à primeira em aspectos rítmicos, motivicos e intervalares. Esse autor complementa:

- a) O *BG* não precisa ser necessariamente uma linha melódica pura: ele pode se tornar a ponta de um *solí* (que, como sabemos, apesar de ser constituído por acordes, é antes de tudo, um recurso essencialmente melódico); b) Pausas podem (e devem) ser utilizadas para ajudar na pontuação/respiração das frases, dar à textura maior transparência [. .] c) A análise preliminar da melodia principal é imprescindível para a construção de um bom *BG*: ela pode não só sugerir, pelo estilo, andamento etc., o tratamento apropriado para a linha do *BG*, como fornecer-lhe boa parte do material motivico (senão todo) para sua construção (ALMADA, 2000, p.282).

O terceiro tipo de *background* é o *BG* rítmico. Este é o *background* que utilizamos quando pretendemos dar um caráter mais percussivo, movimentado ao acompanhamento em relação à melodia principal:

O *BG* rítmico, em geral, necessita de um certo peso para funcionar bem; portanto, apesar de não ser regra, é mais comum que seja dado a um grupo de dois ou mais instrumentos (quase invariavelmente, de sopro), que podem ser escritos em *Soli* ou dobrados em uníssono (ou oitava). Este último caso é geralmente guardado para os trechos nos quais é preciso o máximo de força no *BG* (que, muitas vezes, em tais momentos, conta com o reforço da base rítmica) [. . .] esse tipo de *BG* rítmico, que, de preferência, é usado em estilos musicais dançantes (como rock, jazz, funk, samba, reggae etc. (ALMADA, 2000, p.292).

Para se alcançar o efeito desejado, o “peso” do *BG* rítmico pode demandar o emprego de várias vozes e, assim, aumentar sua textura.

2.3 - O Arranjo *a capella*

Geralmente, um arranjo de música *a capella* baseia-se na ideia de “recontextualizar o material musical de uma fonte para outra” (DUNCHAN, 2012, p.85). Muitos materiais originais que servem aos arranjos contemporâneos *a capella* vem da música pop, em um processo de “tradução” do idioma instrumental para o idioma vocal. Geralmente, é um processo na qual se busca uma leitura renovada para a expressão artística de uma música já consolidada. Para VONDRAK (2014), o material de origem para boa parte dos arranjos *a capella* é obtido a partir de uma gravação de estúdio preexistente, com a utilização muitos instrumentos e efeitos. Ao trabalhar esse tipo de arranjo, procura-se não apenas uma imitação de cada instrumento e efeito, mas também criar um material vocal que faça sentido na nova instrumentação e que atinja uma unidade e sofisticação que justifique a tradução da canção original.

Os tipos predominantes de seções da “banda vocal” em arranjos *a capella* são o solo, o acompanhamento e a seção rítmica, também chamada de “cozinha” no Brasil, provavelmente pelos fato dos instrumentos de acompanhamento ficarem na retaguarda ou, mesmo, pelo uso das vassourinhas na caixa da bateria. O solo, em canções, é a melodia principal que carrega a letra da música. O baixo vocal e a percussão vocal compõem a seção rítmica. Além disso, o baixo fornece a fundação harmônica. O acompanhamento seria então todo o material vocal entre o solo e a seção rítmica, variando entre blocos harmônicos (o *soli*), blocos rítmicos que

contribuem para a realização de *grooves* e texturas, e harmonias ou contracantos que complementam a melodia.

VONDRAK (2014, p.6) observa que:

Se o público reconhecer a música, ele vai ter uma certa expectativa de como a melodia vai soar porque inevitavelmente fará comparações em tempo real com a memória daquela música. Esta dá ao solista do grupo uma plataforma para expressar sua individualidade contra o original.

A forma como o baixo funciona em um arranjo *a capella* difere bastante de sua função em um arranjo coral típico. Embora esteja estabelecendo a base harmônica para as harmonias acima, ele também complementa a percussão vocal:

Um percussionista vocal talentoso pode fazer uma variedade de sons para emular com precisão um kit de bateria. As pessoas desenvolvem suas técnicas independentemente de qualquer fonte de instituição de ensino, e a habilidade é aprimorada por meio da prática individual e da escuta [. . .] Cada percussionista tem sua própria caixa de ferramentas de sons e os emprega criativamente (VONDRAK, 2014, p.7).

A partir disso, podemos inferir que cada percussionista vocal traz sua variedade e escolhas de sons que, possivelmente, se tornarão uma marca pessoal. Dessa forma, em um mesmo arranjo vocal, a utilização de dois percussionistas vocais dificilmente traria como resultado uma percussão vocal homogênea, o que pode contribuir para se chegar a uma variedade instrumental interessante no resultado sonoro final.

Finalmente, o *vibrato* deve ser abordado com cautela no procedimento de *BG* harmônico em arranjos corais de música popular, pois devido à sua grande variabilidade nas vozes, é difícil de se alcançar uma timbragem mais homogênea na instrumentação *a capella*.

3 -O Arranjo de *Capim* pelo Sambaranda

Nesta seção, apresentaremos excertos da música *Capim* na performance do Sambaranda, identificando a ocorrência das técnicas de arranjo discutidas anteriormente: (1) Textura homofônica/Melodia acompanhada, (2) *solí* com dobramento de vozes, (3) Uníssono, (4) Solo, (5) *BG* harmônico, (6) *BG* melódico e (7) *BG* rítmico.

Na Figura 2, apresentamos um trecho da introdução. As Vozes de 1 a 5 (Nani, Penélope, Fred, Chris e Rafael) cantam em *solí* enquanto a Voz 6, mais grave (o baixo Diego) realiza uma célula característica do samba. Podemos perceber que as vozes caminham predominantemente por movimento direto, na mesma direção descendente. Pode-se observar também que nesse quinteto de vozes *solí*, há um dobramento entre as Vozes 1 e 5 (Nani e Rafael).

Arr. Rafael Carneiro $\text{♩} = 84$

solí a 5 **dobrimento de vozes**

Voz 1 (Nani)
Voz 2 (Penélope)
Voz 3 (Fred)
Voz 4 (Chris)
Voz 5 (Rafael)
Voz 6 (Diego)

Figura 2 – Utilização de textura com alternância de levada de samba no baixo na Voz 6 (Diego) e *riff* nas outras 5 vozes, com dobramento das Vozes 1 e 5, em *Capim*, de Djavan (SAMBARANDA, 2015).

Na Figura 3, podemos observar um grande contraste de texturas: após a escrita homofônica com um coral a 6 vozes, o qual utiliza um vocalize com a vogal “u”, a Voz 5 (Chris) assume o solo com a letra da música, cujo único acompanhamento é o baixo na Voz 6 (Diego).

The image displays a musical score for six voices, labeled Voz 1 (Nani) through Voz 6 (Diego). The score is in 7/8 time and features a key signature of one flat (Bb). Measure 7 is marked with a '7' and a 'B' in a box, with a chord of Fmaj7. Measure 8 is marked with an '8'. Measure 9 is marked with 'Ab07'. The first three measures (7-9) show a homophonic texture where all six voices sing the vowel 'u'. An orange oval highlights this section, with a label 'coral a 6 vozes' above it. In measure 10, Voz 4 (Chris) has a solo with the lyrics 'ca pim do va le va ra de goi a bei ra na bei ra'. A blue oval highlights this section, with a label 'solo com melodia principal e letra' next to it. The other five voices continue with the 'u' vocalization in measure 10.

Figura 3 – Utilização de textura homofônica a 6 vozes com vocalize de vogal “u”, seguido de solo com letra na Voz 4 (Chris), em *Capim*, de Djavan (SAMBARANDA, 2015).

Uma utilização de uníssono aparece no c.55, quando todas as vozes, com exceção de Diego, cantam “*Capim do vale, vara . . .*”, recapitulando a parte A da canção, antes em Fá maior e agora transposta para Ré maior, passando para o *solí* já no c.56 na continuação da frase “. . . *de goiabeira na beira*” como mostra a Figura 4. Diego não canta o mesmo desenho rítmico/melódico dos demais cantores, e não se utiliza das mesmas vogais. A realização da seção rítmica do arranjo está com ele, que realiza, ao mesmo tempo, o baixo e a percussão vocal do grupo. Essa é uma característica bem característica do arranjo *a capella*.

The image shows a musical score for the song "Capim" by Djavan, arranged for six vocalists (Voz 1 to Voz 6) and guitar. The score is annotated with performance techniques:

- unísono** (unison): A blue box highlights the section where all six vocalists sing the same melody together.
- soli a 5** (solos in octaves): An orange box highlights the section where five vocalists perform the melody in octaves.
- dobramento** (doubling): Two green boxes highlight sections where the melody is doubled in octaves.

The lyrics are: "u__ u__ du ca pim do va le va ra de goi a bei ra na bei ra". Chords Gm7, Em7, Eb7, D9, Dmaj7, and F07 are indicated above the staves.

Figura 4 – Utilização de *soli* a 5 vezes com utilização de unísono e dobramento em oitavas em *Capim*, de Djavan (SAMBARANDA, 2015).

Na Figura 5, o *BG* harmônico é realizado por 4 vozes, utilizando a vogal “u”, com movimento por graus conjuntos, o que suaviza a passagem dos acordes Fmaj7, Abdim7, Gm7 e C7, sustentando-os para apoiar a melodia principal que está na voz de Chris.

The image shows a musical score for six vocal parts (Voz 1 to Voz 6) and a harmonic background (BG). The BG is highlighted in a purple box and labeled "BG Harmônico com vogais". A yellow box highlights the descending intervals in the vocal parts, labeled "graus conjuntos descendentes". The lyrics are: "ros do pa...ra ná...que bom tê los co mo/a rei a no mar...".

Figura 5 – Utilização de melodia acompanhada por BG harmônico com vogal “u”, e condução de vozes por graus conjuntos descendentes em *Capim*, de Djavan (SAMBARANDA, 2015).

Como se pode notar na Figura 6, as vozes de Nani, Penélope, Fred e Rafael compõem um BG melódico, gerando uma textura subordinada à voz principal do solo da Voz 4 (Chris). Nesse BG melódico, os cantores, quase sempre em intervalos de 3^{as}, extraem fragmentos da letra (“sim”, “fim”, “ô”, “de fulô”) que, sincronizados com o solista enfatizam rimas do poema. Na Voz 3, Fred inicia o BG melódico (c.40) fazendo um intervalo de terça superior em relação à Chris, enquanto Penélope inicia sua melodia uma terça abaixo de Chris. No compasso seguinte, Nani, dobrando voz com Rafael, assume a terça abaixo e Penélope canta a terça acima da melodia principal (Chris). E essa relação intervalar subordinada à melodia principal segue se alternando entre as vozes do acompanhamento. Sobre a relação intervalar, ALMADA (2000) diz:

A distinção dos planos principal e secundário é mais bem conseguida quando há entre eles uma separação física (ou seja, intervalar). Considera-se que a menor distância entre a melodia e o BG, em pontos de ataque simultâneo, deva ser de terça [...]

(ALMADA, 2000, p.283).

Ainda na Figura 6, podemos observar que no acorde dominante Mi maior (com sétima menor, e nona e quinta aumentadas), sua terça maior formada pela nota Sol #, cantada pela Voz 5 (Rafael), a Voz 2 (Penélope) canta um Sol natural, gerando uma terça menor com a fundamental do acorde, e cujo choque de segunda menor pode ser percebido como uma *blue note*, cuja sonoridade resultado tanto do encadeamento harmônico quanto pela condução de vozes (MEGARO, 2021).²

The image shows a musical score for the song 'Capim' by Djavan, featuring six vocal parts (Voz 1 to Voz 6) and a melodic background (BG melódico). The score is annotated with various elements:

- Chords:** F7, Bm7(b5), E7(9), A7(9), D7(add9), Gmaj7.
- Annotations:**
 - A blue box labeled "blue note" points to a G natural note in Voz 2.
 - Purple boxes labeled "3^{as}" point to the third intervals in Voz 5 and Voz 6.
 - A red box labeled "solo" highlights Voz 4 (Chris).
- Lyrics:**
 - Voz 1 (Nani): sim fim_ ô_ ô_ de fu lô_
 - Voz 2 (Penélope): sim fim_ ô_ ô_ de fu lô_
 - Voz 3 (Fred): sim fim_ ô_ ô_ de fu lô_
 - Voz 4 (Chris): a cham que sim que fim_ le vou_ o a mor_ plan tet um pé de_ fu lô_ deju ca_ pim
 - Voz 5 (Rafael): sim fim_ ô_ ô_ de fu lô_
 - Voz 6 (Diego): sim fim_ ô_ ô_ de fu lô_

Figura 6 – Utilização de melodia acompanhada por BG melódico com recorrência intervalar de terças em *Capim*, de Djavan (SAMBARANDA, 2015).

² Evan Megaro é um pianista de jazz norte-americano cuja dissertação de Mestrado e tese de Doutorado tratam de hibridismos entre a música erudita e a música popular brasileira.

Na Figura 7, o *BG* rítmico apresenta células com acentuações que reforçam o “*funkeado*” do estilo musical proposto para esse arranjo, o samba funk³. A escolha de silabação percussiva reforça o caráter rítmico (da - da - ta - tu - ra - dau - dap). Neste exemplo, o baixo se soma ao acompanhamento, fazendo o mesmo desenho rítmico das demais vozes.

Figura 7 - Utilização de melodia solo acompanhada por *BG* rítmico a 5 vozes em *Capim*, de Djavan (SAMBARANDA, 2015).

4 – Improvisação em *Capim* no arranjo do Sambaranda

4.1 Hibridismo na música popular brasileira

Nas décadas de 1950, 1960 e 1970, ocorreu processos de hibridismo na música brasileira envolvendo o samba, que se reflete até hoje, tornando-se característica de estilos derivados do movimento do samba moderno, como o samba-jazz, a bossa nova e os afro-sambas de Baden Powell (ALVES, 2019).

³ O Samba-Funk é um subgênero musical surgido no Brasil, resultante da junção do samba com o funk do jazz norte-americano, tendo suas primeiras ocorrências no final da década de 1960 com o pianista Dom Salvador e o seu Grupo Abolição (que mais tarde daria origem à Banda Black Rio).

O hibridismo ocorre quando musicalidades se encontram, se friccionando, de forma a coexistirem ou ainda gerarem um novo produto. Uma influência direta de um estilo musical sobre o outro. PIEDADE (2011), destaca dois tipos de hibridismo: o homeostático e o contrastivo:

De início, vamos identificar dois tipos de hibridismo: chamemos de hibridismo homeostático aquele que pressupõe o corpo híbrido como domesticado, equilibrado, onde há uma real fusão, ou seja, A deixa de ser A enquanto tal e B deixa de ser B enquanto tal para que se encontrem em conjunção na construção de um novo corpo estável, C, o híbrido; no outro tipo de hibridismo não há fusão, nem equilíbrio, A não pode deixar de ser A e nem B pode fazê-lo, ambos estando dispostos em um corpo que não é C, mas AB. Em AB, é importante que A se mostre como A e que B se mostre como B (PIEADADE, 2011, p.104).

Segundo PIEDADE (2011), o hibridismo presente na música ainda é essencialmente contrastivo por conta da sobreposição de suas musicalidades que só pode resultar em uma junção e não em uma fusão. Ainda será possível distinguir as musicalidades friccionadas pela complexidade dos dois estilos (A e B), possibilitando separar os elementos estilísticos, culturais, históricos, referenciais e especificamente performáticos, de ambos. Apesar disso, é possível que ao analisarmos o samba jazz, por exemplo, percebamos que a junção de estilos tão distintos em estrutura (samba e jazz) soa homogênea. Sobre isso, NADER (2020) sugere:

De certa forma, por proporcionar novas significações, elementos, estruturas, referências e ideias, esse conjunto da obra resultante, (situado em uma época, reproduzido por uma comunidade, inserido em um contexto, etc.) acaba por exercer uma nova musicalidade, fruto tão intrinsecamente modificado, adaptado e até mesmo externamente agregado da união A-B, deverá configurar então algo novo, que ainda nos remeta a seus precedentes, mas já se distancie deles, adquirindo certa autonomia e identidade (NADER, 2020, p.46).

O processo de hibridismo na música brasileira, no samba jazz especialmente, resultou em uma incorporação de elementos do jazz que somados a elementos do samba, tornou-o um estilo com características próprias, por assim dizer. Dentre esses elementos, destacaremos a improvisação, e mais especificamente a improvisação vocal nos moldes do *scat singing*.

O *scat singing* é a vocalização de sons e sílabas que são musicais, mas que não tem uma tradução literal. Os artistas utilizam abordagens estilísticas diferentes, similares a idiomas. Até certo ponto, a escolha de sílabas é enigmática, exceto se considerarmos que um som, ou o contraste deste som com os outros, cria uma sintaxe própria (STOLOFF, 1998, p.6).

O *scat singing* é flexível e permite ao cantor adaptar, e mesmo criar vocalizações e retórica de acordo com a língua de cada cultura. Ainda que formado por uma silabação randômica, o *scat singing* traz consigo sonoridades próprias que não podem ser traduzidas. Isso é reforçado pelo conceito “*to say something*” comumente difundido no jazz. Para SILVA (2017), a intenção do que se “diz” está para além das palavras, e sua riqueza, não está somente na métrica, no padrão, no conteúdo que o que foi dito traz, mas, principalmente na sonoridade e no modo de dizer.

4.2 Análise do improviso vocal em *Capim* no arranjo do Sambaranda

No trecho improvisatório do arranjo, as vozes de acompanhamento realizam células rítmicas do samba, como o “garfo” (termo derivado do aspecto visual do ritmo “semicolcheia-colcheia-semicolcheia” e suas variações, como “colcheia pontuada-semicolcheia” ou outros agrupamentos e subdivisões com semicolcheias, evidenciando esse estilo. Quando esse espaço para improvisação se abre para o solista, a Voz 4 (Chris), há uma guinada inusitada do estilo do samba (em compasso 2/4) para o jazz (em compasso 5/8), numa clara alusão a um virtuosismo derivado da métrica do clássico de jazz *Take Five* (1959), de Paul Desmond. Tal mudança é evidenciada pela imitação do chimbau do jazz que Diego faz com a voz, provendo sozinho a sessão rítmica, no início do improviso. Em seu *scat*, Chris utiliza uma silabação anasalada de (*fã – vã – rã – vã*) que remete ao som dos instrumentos de sopro, como o sax ou o trombone.

A seguir, apresentamos análise e transcrição dos 13 primeiros compassos do improviso, que são exemplares para compreender o estilo de improvisação do solista e do acompanhamento. Na Figura 8, podemos observar que Chris inicia seu improviso, evitando coincidências com o acompanhamento, que se resume à linha da Voz 6 (o baixo Diego). Nela, Diego realiza um *walking bass*, imitando o contrabaixo do jazz com uma organização da métrica 5/8 que explicita um ternário seguido de um binário, ou seja, 3/8 + 2/8, o que ocorre em toda a duração do improviso. Assim, por cima dessa assimetria já inerente ao compasso 5/8, Chris realiza pequenos fragmentos que evitam articular o tempo forte dos compassos, utilizando o recurso de antecipações e síncopas. No c.1 da improvisação, por exemplo (Figura 8), ele canta um Lá bemol sincopado como última nota nesse compasso, que soa como uma *blue note*, pois soa como uma terça menor sobre a tríade maior do acorde Fmaj7, cuja terça é um Lá natural. No c.3, o solista põe em evidência os intervalos de 9^a maior (nota Lá) e 11^a justa (nota Dó) sobre um

acorde de Sol menor, que são notas de passagem que ele utiliza para atingir a nota mais aguda, um Ré⁴.

The image shows a musical score for six vocal parts (Voz 1 to Voz 6) and a bass line. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 5/8. The chords are Fmaj7, Ab°, and Gm7. The lyrics are: FA VA VA VA VA VA VA FA RA RA RA RA TE. The annotations include: a blue box pointing to a note in Voz 4 labeled 'antecipação com blue note'; a red box pointing to notes in Voz 4 labeled 'notas de passagem com 9ª maior e 11ª justa'; and a yellow box at the bottom labeled 'voz baixo imitando o som do contrabaixo no walking bass do jazz'.

Figura 8 – Utilização de antecipação com *blue note*, e notas de passagem (9ª maior e 11ª justa) no improviso em métrica 5/8 em *Capim*, de Djavan (SAMBARANDA, 2015).

No c.4 (Figura 9), Chris utiliza uma suspensão, prolongando a nota Ré sobre o acorde C7, e que se resolve na tônica. Cria, ainda nesse compasso, a bordadura Lá da sétima abaixada (nota Si bemol) do acorde de C7, prolongando depois a nota Sol sobre o c.5, como uma suspensão que não se resolve sob o acorde Fmaj7. No c.6, que tem como harmonia o acorde Ab°, ele canta a tônica Lá bemol, mas cria uma sonoridade *outside* quando sobrepõe, ao acorde diminuto, uma escala de tons inteiros que cobre a extensão de uma oitava, indo do Lá³ natural até o Lá⁴ natural. No c.7, Chris explora tensões típicas das harmonias do jazz sobre o acorde de Sol menor: novamente a 9ª maior (nota Lá) e a 11ª justa (nota Dó), e depois a 7ª menor (nota Fá) que se transforma em suspensão no compasso seguinte.

The image shows a musical score for six vocal parts (Voz 1 to Voz 6) and a walking bass line. The score is in 5/8 time and features several annotations for improvisation techniques:

- Voz 1 (Nani):** Chords C7, Fmaj7, Ab°, and Gm7 (circled in purple).
- Voz 2 (Penélope):** No notes.
- Voz 3 (Fred):** Annotations: 'suspensão com resolução' (red), 'suspensão sem resolução' (red), and 'harmonia outside criada com escala de tons inteiros' (green).
- Voz 4 (Chris):** Lyrics: "E SA RA RAN DE N DE RO FA RU RA RU RA RU RA FA FA RA N DE FAN". Annotations: 'suspensão com resolução' (red), 'suspensão sem resolução' (red), and 'tensões de harmonias do jazz 9ª maior, 11ª justa, 7ª menor' (purple).
- Voz 5 (Rafael):** Annotation: 'bordadura' (blue).
- Voz 6 (Diego):** Rhythm: "TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM". Annotation: 'voz baixo imitando o som do contrabaixo no walking bass do jazz' (yellow).

Figura 9 – Utilização de suspensão com resolução, bordadura, suspensão sem resolução, escala de tons inteiros, e tensões do jazz no improviso em métrica 5/8 em *Capim*, de Djavan (SAMBARANDA, 2015).

Na Figura 10, em meio ao *walking bass* e os *riffs* de acompanhamento, vemos Chris criando variedade na sua improvisação ao utilizar vários elementos ornamentais e harmônicos. No c.8, há a suspensão (nota Fá) que vem do compasso anterior e fica sem resolução. Ainda no c.8, há uma escapada ascendente (novamente a nota Fá). No c.9, ele recorre a apojeturas inferior (7ª menor) e superior (9ª maior) e, em seguida, há um grupeto cujo fragmento final (Ré-Mi-Fá) se transforma no *pattern*⁴ “tom-semiton” (que sugere a 3ª da tríade menor) que é repetido, no c.10, já sobre um acorde de Lá bemol diminuto. Logo em seguida, esse *pattern* é sequenciado em região mais aguda (Sol-Lá-Si bemol). A última nota dessa seqüência, o Si bemol, é, então, transformado em uma antecipação, que é a 3ª menor do acorde Gm7 no c.11. Podemos relacionar esse *pattern* ascendente com o início da canção de Djavan (veja a Figura 1, no início do artigo), o que aponta para uma possível improvisação temática, estudo que será aprofundado posteriormente.

⁴ *Pattern* é o termo em inglês para designar padrões musicais que, no jazz, são formados por fragmentos melódicos repetidos na mesma altura ou transposto (COKER, CASALE, CAMPBELL e GREENE, 1970, p.1).

acompanhamento com riffs

Voz 1 (Nani)

Voz 2 (Penélope)

Voz 3 (Fred)

Voz 4 (Chris)

Voz 5 (Rafael)

Voz 6 (Diego)

8 C⁷ f^{ma}7 3:49 Ab^o

UH UH UH UH UH UH UH UH UH UH UH UH

UN DE RAN DE DU DA DA DO DA DA DA DA DA

TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM

voz baixo imitando o som do contrabaixo no walking bass do jazz

supensão sem resolução

escapada

grupeto inferior

Apojaturas inferior e superior com 7ª menor e 9ª maior

Sequência de pattern (tom-semíton)

antecipação

Figura 10 – Utilização de suspensão sem resolução, escapada, apojaturas, grupeto, sequência com *pattern* temático e antecipação no improviso em métrica 5/8 em *Capim*, de Djavan (SAMBARANDA, 2015).

Finalmente, no c.11 (Figura 11), podemos observar no improviso de Chris, que ele intencionalmente repete o padrão de escolha das notas de tensão 9ª maior (nota Lá) e 11ª justa (nota Dó). Em seguida, ele volta a utilizar uma bordadura inferior com as notas Sib-Lá-Sib, mas uma bordadura que acaba descendo e volta para a nota Lá no c.12, gerando a dissonância de 6ª maior no acorde C7. Na cabeça do c.12, reaparece o grupeto inferior, aquele mesmo que gerou o desenho do *pattern* mostrado na Figura 10, mas agora com os intervalos “tom-tom” (que sugere uma a 3ª da tríade maior). Finalmente, reaparece também a escapada, novamente com a nota Fá, mas que dessa vez com um contorno melódico descendente (Lá-Fá-Mi). Essa escapada resolve no c.13 na nota Mi, mas faz soar a dissonância de 7ª maior do acorde Fá7maior, típico do jazz.

Acompanhamento com riffs

The image displays a musical score for six vocal parts (Voz 1 to Voz 6) and a bass line. The score is annotated with various musical techniques:

- Acompanhamento com riffs** (blue box): A large blue box at the top of the score.
- Apojaturas inferior e superior com 9ª e 11ª** (purple box): A purple box highlighting notes in Voz 3.
- sequência de pattern temático** (pink box): A pink box highlighting a sequence of notes in Voz 3.
- escapada** (blue box): A blue box highlighting a note in Voz 3.
- bordadura** (green box): A green box highlighting notes in Voz 4.
- grupeto inferior** (red box): A red box highlighting notes in Voz 5.
- voz baixo imitando o som do contrabaixo no walking bass do jazz** (yellow box): A yellow box at the bottom of the score.

The score includes chord changes (Gm7, C7, Fmaj7) and a 5/8 time signature. The bass line is labeled with "TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM TUM TUM DUM DUM".

Figura 11 – Utilização de apojaturas, bordadura, sequência de *pattern* temático, grupeto, e escapada em improviso com métrica 5/8 em *Capim*, de Djavan (SAMBARANDA, 2015).

Em todo o percurso do improviso do tenor Chris, o baixo Diego, que imita um contrabaixo em seu *walking bass*, põe em evidência o *turnaround* (harmonia cíclica) da progressão harmônica Fmaj7 – Láb° – Gm7 – C7 (ou seja, Imaj7 - biii° - iim7 - V7). Aqui, no seu arranjo, Rafael Carneiro optou de explicitar um cromatismo contido nessa progressão harmônica, criando um *ostinato* na linha do baixo bastante *outside*, quase atonal (veja a Voz 6 nos c.8-12 das Figuras 10 e 11 acima). Na Voz 6, Diego ainda imita o chimbau com a voz todo o improviso, trazendo a sonoridade do instrumento responsável em mostrar a realização rítmica do swing no jazz: a tercina formada por 1 semínima + 1 colcheia. Assim, a Voz 6 combina dois elementos fundamentais da seção rítmica das bandas de jazz: um baixo harmônico e a rítmica que fornecem uma “linha do tempo” para o solista construir sua improvisação.

O *BG* harmônico passa a compor o acompanhamento do improviso no terceiro *turnaround*, somando-se à voz de Diego, evidenciando os blocos de acordes cantados com a interjeição “uh!”. A acentuação do baixo seguida do acorde dá ênfase ao acompanhamento, que reflete outra característica comum no jazz. A estrutura do arranjo volta, então, a ser de melodia acompanhada.

5 – Considerações finais

A textura utilizada no arranjo de Rafael Carneiro de *Capim*, de Djavan, é basicamente homofônica, na qual as vozes de dois solistas se alternam realizando a melodia principal sobre um acompanhamento provido pelas demais vozes. A esses dois elementos componentes da textura básica do arranjo (melodia principal e acompanhamento), aplicam-se técnicas diferentes. A melodia principal aparece no arranjo na forma de solo, *solí* ou uníssono, ao passo que o tipo de acompanhamento, aqui referenciado como *background* (ou *BG*), apresenta-se com as características de *BG* harmônico, *BG* melódico ou *BG* rítmico. Além disso, por ser um grupo *a capella*, o Sambaranda privilegia três características próprias desse estilo no arranjo: melodia na Voz 4 (Chris), o *BG* harmônico nas Vozes 1, 2, 3 e 5 (Nani, Penélope, Fred e Rafael), e uma sessão rítmica bem-marcada, formada pela imitação de um baixo harmônico e instrumentos de percussão na Voz 6 (Diego).

O arranjo de Rafael Carneiro explora células rítmicas da métrica 2/4 típicas do gênero samba. Entretanto, no momento do improviso, há claramente uma guinada em direção ao jazz e, mais do que isso, uma referência à sofisticação da métrica, que se torna um 5/8, numa clara alusão à herança do clássico de jazz *Take Five*. Outros elementos confirmam essa mudança estilística, como a emulação da seção rítmica com a imitação de uma linha de *walking bass* e a realização rítmica com o *swing feel* do “chimbal de bateria” na Voz 6 (Diego). Durante o improviso, o acompanhamento apresenta uma textura gradualmente mais densa, uma vez que se inicia com a Voz 6 apenas à qual as outras vozes em *BG* harmônico se somam no terceiro *turnaround*.

Sob a pulsação suingada do jazz, Chris improvisa nos moldes do *scat singing*, utilizando sílabas randômicas (também chamadas de *nonsense syllables*) em notas melódicas que podem ser bordaduras, antecipações, suspensões, retardos, escapadas, mordentes e notas de passagem, assim como a utilização de 3^{as} menores sobre harmonia com 3^{as} maiores (um reflexo do blues),

escala de tons inteiros (uma herança da harmonia não funcional do impressionismo) e tensões características do estilo jazzístico como os intervalos de 6^a, 7^a, 9^a, 11^a e 13^a, aproximações cromáticas e sequências de *patterns*. Desta maneira, percebemos no arranjo de Rafael Carneiro uma oscilação entre uma “fricção de musicalidades” (PIEIDADE, 2011), pela maneira contrastiva com que as seções de *Capim* se alternam (samba - jazz - samba), que não exclui um “hibridismo” (PIEIDADE, 2011), em níveis mais locais nos quais, acordes típicos do jazz e procedimentos como o *scat singing* com sílabas do português povoam um ambiente do samba, em que notas melódicas mais diatônicas dão lugar a notas alteradas mais características do jazz e, mesmo, trechos *outside* que beiram o atonalismo.

Referências de texto

1. ALBUQUERQUE, Adriano de; ROGGENKAMP, Carla; PACHECO, Luiz Vinicius Taborda; SILVA, Ronaldo da. (2015) **Arranjos vocais homofônicos e polifônicos: desafios no repertório do coro Em Cores**. In: Anais do 13^o CONEX. Lavras: Universidade Federal de Lavras.
2. ALMADA, Carlos. (2000) **Arranjo**. Campinas: Ed. Unicamp.
3. ALMADA, Carlos. (2012) **Harmonia funcional**. Campinas: Ed. Unicamp.
4. ALVES, Cléber José Bernardes. (2019) **Paulo Moura e a bossa nova instrumental: análises e reflexões sobre práticas interpretativas e arranjos (1968-1969)**. Tese (Doutorado em Música) – Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música.
5. BERRY, Wallace. (1987) **Structural Functions in Music**. New York: Dover Publications Inc.
6. CARVALHO, Rogério. (2008) **Da composição ao arranjo vocal: o papel do arranjador na música popular brasileira**. In: Anais do SIMPEMUS5. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
7. COKER, Jerry; CASALE, Jimmy; CAMPBELL, Gary; GREENE, Jerry. (1970) **Patterns for jazz**. 3^a ed. Indiana: Studio P/R, Inc.
8. DUNCHAN, Joshua S. (2012) **Powerful Voices the Musical and Social World of Collegiate a Cappella**. Ann Arbor: U of Michigan.
9. GUEST, Ian. (1996) **Arranjo**. Rio de Janeiro: Editora Lumiar.
10. LEITE, Edmundo. (2012) **Alguns discos clássicos já nascem grandes**. [Acervo Estadão](https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,alguns-discos-classicos-ja-nascem-grandes,7035,0.htm). Publicado em 31 de agosto de 2012, In: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,alguns-discos-classicos-ja-nascem-grandes,7035,0.htm>. (Acesso em 28 de janeiro de 2021).
11. MARIA, Julio. (2018) Depois de vencer grupos vocais nos EUA, Sambaranda lança disco no Brasil. [Entrevista concedida]. **Estadão**. São Paulo, 23 jan. 2018. Disponível em:

NADER, Glaw; BORÉM, Fausto. (2021) O Arranjo vocal do grupo Sambaranda em *Capim*, de Djavan. In: **Diálogos Musicais na Pós- Graduação: Práticas de Performance N.6**. Org. e ed. de Fausto Borém, Luciana Monteiro de Castro e Eduardo Campolina. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.251-276.

<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,depois-de-vencer-grupos-vocais-nos-eua-sambaranda-lanca-disco-no-brasil,70002160767> (Acesso em 20 de fev. de 2020).

12. NADER, Glaw. (2020) **A improvisação vocal na Copacabana dos anos 50 a 70**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. (Dissertação de Mestrado).

13. MEGARO, Evan. (2021) **Res: Blue note em "Capim" no arranjo cantado pelo grupo Sambaranda**. Correspondência de email de Evan Megaro para Fausto Borém em 5 de julho de 2021.

14. PAYNE, John. (2008) Djavan likes to use a bit of everything. **Los Angeles Times**. Entertainment & Arts, Music. Postado em 13 de junho de 2008. In: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-jun-13-et-djavan13-story.html> (Acesso em 28 de junho, 2021).

15. PEREIRA, André Protasio. (2018) **Características gerais dos arranjos vocais do MPB4**. In: Anais do IV SIMPOM. UNIRIO.

16. PIEDADE, Acácio. (2011) Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **Per Musi**, n. 23, p. 103-112.

17. 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.

18. STOLOFF, Bob. (1998) **Scat!: vocal improvisation techniques**. New York: Music Sales.

19. SUKMAN, Hugo. (2021) **Luz**. Site oficial de Djavan. Discografia. In: <https://djavan.com.br/discografia/luz/>. Luana Records (Acesso em 28 de junho de 2021)

20. VONDRAK, Kevin. (2014) **A Cappella Arranging: Finding New Meaning in Familiar Songs**. Washington University in St. Louis.

Referências de gravações e partitura

1. DJAVAN. *Capim*. (1982) In: **Djavan: Luz**. Los Angeles: CBS. (gravação de áudio).

2. CARNEIRO, Rafael (arranjador). (2015) **Capim**. Arranjo da canção "Capim" de Djavan para o sexteto de vozes Sambaranda. (Partitura transcrita por Glaw Nader).

3. SAMBARANDA. (2015) *Capim*. In: **Grupo vocal Sambaranda encerra temporada do Todas as Bossas**. Canção de Djavan em arranjo de Rafael Carneiro em performance realizada pelo grupo Sambaranda. Vídeo em [39:03-43:35], postado em 29 de novembro de 2019 por Tv Brasil. In: <https://www.youtube.com/watch?v=eBzghQXbC6A>. vídeo em de São Paulo: Teatro do CEU Casa Blanca. (gravação de vídeo).

4. SAMBARANDA. (2016) **Sambaranda - Capim [Official Audio]**. Faixa do Cd "Sambaranda: Delírios vol.1". São Paulo: Gravação Independente In: <https://www.youtube.com/watch?v=vZTLhrWAZpY>. (gravação de áudio em CD).

Nota sobre os autores

Glaw Nader é Bacharel e Mestre em Música 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 coordenadora geral dos festivais de música Estação das Artes/Bar do Museu Clube da Esquina desde sua primeira edição em 2017. É também tecladista e diretora musical no projeto Luz de Tieta, que se dedica ao repertório de Caetano Veloso. Publicou em 2019 seu primeiro trabalho sobre improvisação vocal em música popular brasileira. Também em 2019, assinou a direção musical do disco IPALOLO da cantora Amorina, no qual gravou os teclados. No ano de 2020 assinou a produção, direção musical, beats e teclados dos singles: *My Way* da cantora Tchels e *O Sol d’Amanhã* da cantora e harpista NÁLù Pimenta. Ainda em 2020, criou o projeto “Música sem segredo” (curso online de harmonia e notação musical) Atualmente, é bolsista no Programa de Residência em Pesquisas Artísticas da Fundação Clóvis Salgado. Lançou seu trabalho instrumental na 1ª edição do FEMI BH e, como cantora, prepara o lançamento de “Tempo de amor”, o seu primeiro álbum, trabalho que faz um tributo à obra de Baden Powell.

Fausto Borém é Professor Titular da UFMG, onde criou a Pós-Graduação *strictu sensu* 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 dos pesquisa multidisciplinares ECAPMUS (Estudos em Comportamento e Aprendizagem Motora na Performance Musical) e PPPMUS (Pérolas e Pepinos da Performance Musical). Criou o método interdisciplinar *mAAVm* (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 (cinesiologia, 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, e 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, as *Suites para Orquestra* de J. S. Bach e a *Sinfonia a Grand Orchestra* de S. Neukomm. Revelou dados musicológicos e analíticos do compositor-contrabaixista Lino José Nunes (1789-1847) e sua obra, incluindo a restauração das *Lições* do Método para Contrabaixo (1838, o segundo na história do instrumento) e suas modinhas imperiais. Foi o contrabaixista do 4º CD da Orquestra Barroca do Amazonas (2016). Publicou artigos seminais 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 nos Estados Unidos como solista no contrabaixo, compositor, pedagogo e analista musical.

O Gesto corporal na performance da flauta transversal: proposta de categorização através de uma revisão da literatura

*Body gesture in flute performance:
a proposal of categorization through a review of the literature*

Ana Thereza Naback

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
anatherezanaback8@gmail.com

Fernando Martins de Castro Chaib

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
fernandochaib@gmail.com

Resumo: Breve levantamento sobre pesquisas que investigam o gesto corporal na performance da flauta transversal. Serão discutidos os trabalhos de SANTOS (2017), DAVIDSON (2012), SANTIAGO (2009) e PRATES (2019), em que os autores apresentam diferentes classificações de gestos corporais. Ao compreendermos de que forma esses conceitos são aplicados no âmbito da flauta transversal, buscaremos o desenvolvimento de uma proposta de categorização dos gestos corporais utilizados por flautistas durante a performance.

Palavras-chave: gestos corporais na música; tipologia de gestos corporais na flauta.

Abstract: Brief survey on research that investigates body gesture in flute performance. The works of SANTOS (2017), DAVIDSON (2012), SANTIAGO (2009) and PRATES (2019) will be discussed, where the authors present different definitions of body gestures. When we understand how these concepts are applied in the context of the flute, we will seek to develop a proposal for categorizing the body gestures used by flutists during the performance.

Keywords: Body gestures in music; body gestures in flute performance; typology of body gestures on the flute.

1 – Introdução

Por meio de diversos trabalhos desenvolvidos desde a virada do século XX, envolvendo o gesto corporal e a performance musical, observamos uma crescente produção relacionada a esse tema e alguns especialmente dedicados à performance da flauta transversal. SANTOS (2017) investiga a relação entre gestos auxiliares e a organização de frases musicais realizadas por flautistas; DAVIDSON (2012) analisa os gestos corporais de flautistas em performances solo e em duo; SANTIAGO (2009) realiza uma observação qualitativa da gestualidade na performance do flautista Artur Andrés do grupo UAKTI sob a perspectiva teórica da semiótica de Charles

Sanders Peirce (1839-1914). Outros trabalhos¹ sobre os gestos na performance da flauta também têm surgido no campo da criação com sistemas computacionais interativos, com desenvolvimento de dispositivos de captação gestual para estudos da performance em tempo real.

Neste artigo apresentaremos algumas das diferentes classificações de gestos corporais propostos para a performance musical. Em seguida, cruzaremos essas informações com os trabalhos citados anteriormente e seus respectivos experimentos a fim de desenvolvermos uma categorização dos gestos corporais na performance da flauta.

Espera-se que a categorização aqui proposta permita averiguar, em futuros trabalhos, até que ponto os gestos corporais atuam como agentes potencializadores na comunicação da expressividade musical dos flautistas. Além disso, abrimos espaço para uma discussão sobre estratégias para o uso de gestos corporais em um determinado trecho musical, a fim de oferecer aos flautistas um material teórico-prático que permita novos olhares e alcances sobre as suas performances.

2 - Classificações de gestos corporais na performance musical

O gesto corporal tem sido objeto de estudo em diferentes pesquisas no campo da performance musical. Tais pesquisas deram origem a uma série de abordagens que classificam os gestos segundo suas funções. Por exemplo, DELALANDE (1988) indica três classificações do gesto a partir de análises das performances do pianista Glenn Gould: **(1) gesto efetivo**, necessário para a produção mecânica do som; **(2) gesto acompanhador**, referente aos movimentos produzidos pelo corpo do instrumentista, mesmo aqueles que não se relacionam diretamente à produção sonora e **(3) gesto figurativo**, relacionado a aspectos metafóricos do gesto musical.

A partir dos estudos de Delalande, muitos autores propuseram diferentes classificações dos gestos corporais durante a performance. JENSENIUS et al. (2010) propõem quatro

¹ Pesquisas desenvolvidas pelo MIT (Instituto de Tecnologia de Massachusetts), 2020.

classificações dos gestos corporais na performance instrumental: **(1) gestos produtores de som** são aqueles que efetivamente produzem o som e podem ser divididos em gestos de excitação e modificação; **(2) gestos comunicativos** são os gestos responsáveis pela comunicação entre os intérpretes durante a performance e dos intérpretes com o público; **(3) gestos facilitadores de som** servem de suporte aos gestos produtores de som e podem ser subdivididos em gesto de apoio, gesto de fraseado e gestos entrelaçados; **(4) gestos acompanhadores de som** não estão envolvidos na produção sonora, mas seguem os contornos das frases musicais.

CADOZ e WANDERLEY (2000) analisam gestos corporais na performance da clarineta, violoncelo e gaita de fole. Os autores propõem três classificações. **(1) gestos de excitação** são aqueles que providenciam a energia presente no fenômeno sonoro percebido. Dividem-se em dois: **instantâneos** (percussivos ou pinçados), onde a estrutura vibratória é deslocada de sua posição inicial de repouso e, quando deixada sozinha, começa a vibrar; **contínuos**, quando o gesto e o som coexistem. **(2) gestos de modificação** afetam a relação entre o gesto de excitação e o som, introduzindo outra dimensão expressiva. Dividem-se em: **paramétricos** (ou contínuos), quando há contínua variação de um parâmetro, por exemplo, o vibrato; **estruturais**, quando a modificação está relacionada a uma diferença da estrutura do instrumento (uma surdina no trompete ou a mudança de registro no órgão de tubos). **(3) gestos de seleção** são aqueles que consistem na escolha entre vários elementos semelhantes em um determinado instrumento, por exemplo, os dedilhados. As seleções podem ser **sequenciais** ou **paralelas**, ou seja, de maneira sucessiva ou simultânea.

As classificações aqui mencionadas são algumas das muitas existentes em um contexto maior, e têm contribuído em processos metodológicos que investigam o fenômeno do gesto e sua relação com a comunicação entre os intérpretes e dos intérpretes com o público. A seguir, discutiremos os trabalhos que investigam os gestos corporais na flauta transversal.

3 - Gestos corporais na performance da flauta transversal

A partir de uma seleção de trabalhos sobre gesto e flauta, demonstraremos seus experimentos a fim de fazermos um levantamento das classificações dos gestos corporais dos flautistas que têm sido discutidas na atualidade.

3.1 - Gestos auxiliares

SANTOS (2017) estudou diferentes classificações de gestos corporais na performance de instrumentistas para chegar a uma definição de gestos auxiliares na performance da flauta. Segundo a autora, DELALANDE (1988) usa o termo "gesto acompanhador" e CADOZ e WANDERLEY (2000) usam o termo "gesto auxiliar" para classificar as ações produzidas por músicos durante uma apresentação musical, mas que não estão produzindo som. No entanto, DAVIDSON (1993) usa o nome "movimentos expressivos" e DAHL e FRIBERG (2007) consideraram a expressão "linguagem corporal" para denotar a mesma ideia. Deste modo, SANTOS (2017) utiliza o termo "gesto auxiliar" para classificar os gestos corporais que fazem parte da performance dos flautistas, mas que não necessariamente produzem o som. Como exemplo, cita as diferentes formas de movimento na trajetória da flauta, como padrões cíclicos, movimentos para frente/trás e cima/baixo. A autora percebeu que cada forma pode estar relacionada às intenções musicais do intérprete, visto que alguns gestos parecem semelhantes entre os flautistas. Esses gestos aparecem ao longo da performance e, conseqüentemente, "assumem a intenção de comunicar" (SANTOS, 2017, p.7).

A autora desenvolveu um experimento com quatro flautistas profissionais que foram convidados a executar uma obra em três condições experimentais diferentes, quatro vezes em cada formação: (1) tocando a *solo* (2) seguindo a gravação de um clarinetista; (3) seguindo a gravação de um fagotista. O movimento e o som das performances dos flautistas foram analisados com o objetivo de estudar uma possível relação entre o gesto corporal e a organização das frases musicais. Os resultados apontaram para uma complexa inter-relação entre os gestos realizados pelos músicos e os parâmetros acústicos manipulados por eles para expressar suas intenções musicais. Os resultados mostraram também que os gestos auxiliares não são aleatórios, uma vez que os mesmos são recorrentes e estáveis, em todas as condições experimentais.

O experimento realizado por DAVIDSON (2012) também trata de gestos auxiliares realizados por flautistas durante a performance. A autora analisou os gestos corporais e faciais de duas flautistas executando um trecho solo, quatro vezes cada uma. Segundo a pesquisadora, as instrumentistas parecem usar meios físicos semelhantes para gerar efeitos musicais, como por exemplo, a continuidade entre as notas em uma linha de compasso ou em uma figura arpejada é alcançada com movimentos específicos. As flautistas também usaram a ação circular de seu instrumento como um gesto expressivo, mais tipicamente em situações de final de frase e conclusão da música. Além disso, a autora afirma que o balanço, aqui exemplificado pela Figura 1, parece ser usado para gerar energia e dar uma direção à frase musical.



Figura 1- Ação de balanço (da esquerda para direita) do flautista Emmanuel Pahud na performance de *Fantasia da Carmen*, de François Borne. O peso do flautista é deslocado do pé direito para o pé esquerdo e o tronco se inclina na direção do pé de apoio (círculos vermelhos), suportando o peso do corpo.

3.2 - Gestos simbólicos

SANTIAGO (2009) se baseia na teoria semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914) para observação da gestualidade do flautista Artur Andrés em uma performance² da peça *Krishna I* com o grupo UAKTI. Segundo a autora, os movimentos realizados pelo flautista (Figura 2) se identificam com a instância simbólica sugerida por Pierce:

² Performance disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5yZijDmnLuY>

Quando a conexão entre o gesto e seu significado se faz por uma relação mediada por aspectos culturais, o gesto se dá por uma relação de *terceiridade*. Neste caso, o gesto comunica significados simbólicos, revelando aspectos que a cultura engendrou. O gesto simbólico ultrapassa uma representação de ideias musicais. Ex.: movimentos circulares de corpo no decorrer da performance podem ser lidos como movimentos simbólicos cujos significados dizem respeito a conceitos culturais como significados ligados ao sagrado, ideia de eternidade, mito do eterno retorno, dentre outros. (SANTIAGO, 2009, p.87)



Figura 2 - Gestos circulares do flautista Artur Andrés (sequência 1 a 4) na performance de *Krishna I*.

Santiago explica que os movimentos corporais circulares de Andrés nos revelam o gesto como resultado de uma integração dos diversos aspectos que compõem sua interpretação: o psicofísico, o musical e o simbólico.

Artur inicia um lento movimento circular, girando o corpo. Este movimento vai se acelerando, enquanto a melodia realizada na flauta continua. Nesse momento, o gesto de girar se integra à melodia e se liga a uma interpretação do tempo como uma vivência circular. Isto implica que, neste caso, o gesto tem um significado simbólico, pois em nossa cultura, movimentos circulares dessa natureza remetem a simbologias tais como, vivência da totalidade do self, integração do self com tudo que o rodeia, percepção circular de vida, mito do eterno retorno, eternidade, misticismo. O gesto circular diminui gradualmente até o fim da peça. No último momento, Artur realiza um último gesto que nos remete novamente para a instância simbólica: ele aponta a flauta para cima, o que poderia ser interpretado como uma simbologia de transcendência. (SANTIAGO, 2009, p.89)

Esses gestos realizados pelo flautista certamente não produzem sons, mas se diferenciam do conceito de gestos auxiliares por não comunicar parâmetros musicais (fraseado, crescendo, início/fim de frase), mas sim elementos ligados ao simbolismo da peça executada.

3.3 - Gestos corporais e gestos musicais

PRATES (2019) propõe uma metodologia para investigar as interações entre os gestos corporais dos flautistas com os gestos musicais presentes na peça *Syrinx* (1913) de Claude Debussy (1862-1918). O autor apresenta uma síntese para aplicação destes dois possíveis significados presentes na palavra “gesto”:

Gesto Musical: elemento que está na música, abrangendo todos os parâmetros musicais como alturas, ritmos, andamentos, dinâmicas, timbres, etc. Este pode ser previamente escrito por um compositor/idealizador ou - em caso de música improvisada como *jazz*, *rock*, *blues*, etc. - meramente sonoro, contanto que carregue algum sentido, significado, expressão e/ou emoção tanto para quem executa quanto para quem aprecia. *Gesto Corporal*: movimentação intencional, deliberada do performer com a finalidade de transmitir ao espectador seu entendimento sobre determinado *gesto musical*, proporcionando comunicação entre performer e público. (PRATES, 2019, p.4)

O trabalho do autor se caracteriza pela análise dos gestos corporais de 8 flautistas, classificando-os de acordo com conceitos propostos por Laban:

Peso (atitude relaxada ou enérgica); *espaço* (atitude linear ou flexível); *tempo* (atitude curta ou longa); *fluência* (atitude liberta ou controlada). Tais conceitos desdobram-se nas *Sensações de Movimentos* (LABAN, 1978, p.124): *relaxada* (pesado – flexível – longo); *excitada* (leve – flexível – curto); *eufórica* (leve – filiforme¹ – longo); *estimulada* (leve – filiforme – curto); *afundando* (pesado – filiforme – longo); *desmoranando* (pesado – flexível – curto). (PRATES, 2019, p.6)

O autor acredita que através de sua pesquisa será possível traçar uma tipologia de *Gestos Corporais* para cada flautista/intérprete, relacionando as intenções de determinados movimentos com o sentido musical presente na obra. Como a pesquisa de Prates está em andamento, percebemos que a mesma se relaciona com a proposta do presente artigo.

Sendo assim, buscaremos propor uma categorização dos principais gestos presentes na performance dos flautistas com base no que foi exposto até este momento. Essa categorização pode vir a ser um importante recurso no desenvolvimento de futuros trabalhos sobre gesto e flauta.

4 - Categorização dos gestos corporais na performance da flauta

Através dos trabalhos citados neste artigo, apresentamos as definições de gesto corporal na performance musical. Com isso, tentamos resumir as definições sinônimas e mesclar as informações de autores que estudaram os gestos corporais na performance da flauta para criarmos definições que se aplicam à realidade desse instrumento.

4.1 - Gestos de excitação na flauta

Como vimos anteriormente, os "gestos efetivos" (DELALANDE, 1988), "gestos produtores de som" (JENSENIUS et al. 2010) e "gestos de excitação" (CADOZ e WANDERLEY, 2000), são aqueles responsáveis pela produção sonora do instrumento. Do ponto de vista acústico, a excitação que produz o som na flauta é invisível, pois se trata da onda estacionária presente no interior do tubo do instrumento. CADOZ e WANDERLEY (2000) definem como "gestos de excitação contínuos" quando o gesto e o som coexistem. Podemos dizer que a produção sonora na flauta vem acompanhada de uma série de gestos (respiração, formação da embocadura, posicionamento do corpo) e a análise isolada do fenômeno que causa a excitação sonora do instrumento pode trazer grandes desafios.

Talvez em trabalhos realizados no campo da acústica, utilizando ferramentas tecnológicas de medição do fluxo de ar, seja possível esse tipo de análise. Mas como o nosso foco aqui é a construção de uma categorização dos gestos na performance da flauta, vamos apenas levantar essa questão e destacar que o gesto de excitação na flauta abrange uma série de fatores internos e externos ao corpo do flautista e ao tubo do instrumento.

4.2 - Gestos acompanhadores e auxiliares na performance da flauta

Os "gestos acompanhadores" (JENSENIUS et al. 2010) e "auxiliares" (CADOZ e WANDERLEY, 2000) são aqueles que têm relação com o conteúdo musical, mas que não produzem som. SANTOS (2017) investigou como esses gestos são usados para dar direção ao fraseado musical. DAVIDSON (2012) relatou diferentes movimentos corporais que estão relacionados não apenas com o conteúdo musical, mas com a comunicação entre os intérpretes. Nesta mesma linha JENSENIUS et al. (2010) falam sobre os "gestos comunicativos" como sendo aqueles que ajudam na comunicação musical.

Em nossa categorização vamos fazer prevalecer o termo "gesto auxiliar" para se referir ao gesto corporal que auxilia na comunicação das ideias musicais, seja entre os intérpretes ou dos intérpretes com o público. Esses gestos podem ser usados para dar ênfase em um *crescendo*, para sinalizar o início da música (Figura 3) ou término de uma nota, para ilustrar (com o corpo) certo movimento rítmico etc.



Figura 3- Gesto auxiliar do flautista Emmanuel Pahud para sinalizar o início da música. A sequência da esquerda para a direita mostra que o flautista levanta seu instrumento (ao mesmo tempo em que inspira o ar pela boca) e em seguida o abaixa atacando a primeira nota da peça.

4.3 - Gestos de modificação na flauta

CADOZ e WANDERLEY (2000) criaram duas subcategorias para essa definição: "paramétricas" e "estruturais". Essa última se refere à mudança de estrutura de um instrumento (como o uso da surdina no trompete) e são explorados, sobretudo, em peças do repertório contemporâneo que exploram diferentes tipos de bocais (como o bocal "glissando" - Figura 4) ou em casos em que o bocal é retirado para tocar a flauta como uma *vuvuzela*.³

³ É um aerofone cilíndrico de cerca de um metro de comprimento usado por torcedores em jogos de futebol.



Figura 4 - Bocal "glissando".

O "gesto de modificação paramétrico", por sua vez, se refere à variação contínua de um parâmetro. O vibrato na flauta é um ótimo exemplo para esse tipo de gesto. Segundo TIMMERS e DESAIN (2000) essa técnica modifica pelo menos três parâmetros sonoros da flauta, o timbre, a afinação e a intensidade do som.

A discussão que pode surgir é sobre o porquê desse gesto ser considerado corporal e não somente um "gesto acústico". O que podemos dizer é que, de maneira semelhante ao "gesto de excitação", o "gesto de modificação paramétrico" na flauta é pouco perceptível e, nesse caso, praticamente "invisível". FRADE e FREIRE (2017) explicam que em um instrumento de corda como o violino, por exemplo, conseguimos visualizar o movimento dos dedos nas cordas fazendo vibrato. Na flauta, a produção do vibrato e o movimento da coluna de ar acontecem internamente ao corpo do flautista. JUNIOR (2017) em seu trabalho investiga esses movimentos através do processo de endoscopia nasal nos flautistas participantes.

4.4 - Gestos de seleção na flauta

Segundo CADOZ e WANDERLEY (2000), gestos de seleção são aqueles que demandam uma escolha, ou seleção, de vários elementos semelhantes em um instrumento, como por exemplo, a escolha de diferentes dedilhados. A execução de um dedilhado pode ser realizada de maneira sucessiva ou simultânea. Ambas as situações estão presentes na realidade da flauta,

principalmente na terceira oitava do instrumento, onde temos maiores possibilidades de dedilhados alternativos⁴.

CADOZ e WANDERLEY (2000) afirmam que os gestos de excitação, modificação e seleção formam a base da tipologia gestual proposta por eles. Além disso, os autores explicam que em um instrumento complexo (como a flauta) os gestos do músico constroem frases onde esses três elementos se combinam, às vezes de forma muito sutil.

4.5 - Proposta de categorização

A partir das discussões apresentadas anteriormente, construímos uma tabela abaixo (Figura 5) para resumir nossa proposta de categorização dos gestos corporais na performance da flauta.

Categorias	Definições	Exemplos
Gestos de excitação	Gestos relacionados com a produção sonora da flauta.	- Mudança na coluna de ar para se atingir as notas da segunda oitava da flauta; - Aumento da velocidade de ar para modificar a intensidade sonora.
Gestos auxiliares	Gestos que auxiliam na comunicação de parâmetros ou ideias musicais entre os intérpretes e dos intérpretes com o público.	- Movimento circular com a flauta para sinalizar o final de uma nota; - Inclinação do tronco para sublinhar o desenho de uma frase musical.
Gestos de modificação: (a) estruturais (b) paramétricos	(a) Gestos que modificam a estrutura do instrumento; (b) Gestos que modificam parâmetros sonoros de maneira contínua.	(a) Troca ou retirada de bocal durante uma peça musical; (b) Utilização da técnica de <i>vibrato</i> .
Gestos de seleção	Gestos que selecionam vários elementos semelhantes na flauta de maneira sucessiva ou simultânea.	Dedilhados selecionados de notas tradicionais ou multifônicos.
Gestos simbólicos	Gestos que se referem a elementos ligados ao simbolismo da peça executada.	Gestos circulares do flautista (ao redor de si) do grupo UAKTI na performance da peça <i>Krishna I</i> ;

Figura 5 – Tabela de Categorização dos Gestos na Performance da Flauta. Na coluna da esquerda, tem-se a categoria do gesto, na coluna central está sua definição e na coluna da direita estão alguns exemplos.

⁴ <http://flute.fingerings.info/> acesso em março de 2021.

5 - Considerações finais

Por meio do levantamento de pesquisas que investigaram os gestos corporais na performance da flauta, propusemos uma categorização de 5 tipos diferentes de gestos: "excitação", "auxiliares", "modificação", "seleção" e "simbólicos".

Os nomes dos termos foram escolhidos com base nas pesquisas apresentadas neste artigo e nas características intrínsecas da flauta. Dentro da proposta de PRATES (2019), incorporamos o que o autor disse sobre "as intenções de determinados movimentos corporais com o sentido musical presente na obra" à nossa definição de "gestos auxiliares". Além disso, julgamos importante a criação e adição do termo "gesto simbólico" em nossa categorização, pois são gestos que têm sido cada vez mais explorados na música contemporânea.

Por fim, podemos dizer que a categorização dos gestos na performance da flauta, proposta por esse artigo, não têm como objetivo esgotar o assunto nem estabelecer uma categorização definitiva. Sabemos que temos um longo caminho a percorrer, mas acreditamos que nossa proposta seja uma importante contribuição para futuras pesquisas sobre o tema.

Referências

1. CADOZ, Claude; WANDERLEY, Marcelo (2000). Gesture – Music. **Trends in Gestural Control of Music**, Paris, p.71-94.
2. DAHL, S.; FRIBERG A. (2007). Visual Perception of expressiveness in musicians' body movements. **Music Perception**, v. 24, p.433-454.
3. DAVIDSON, Jane W. (2012). Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies. In: **SEMPRE**. Australia, p.595-633.
4. DAVIDSON, Jane W. (1993). Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians. **Psychology of Music**, v. 21, n. 2, p.103-113, apr 1993. ISSN 0305-7356. Disponível em: <<http://pom.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/030573569302100201>>.

5. DAVIDSON, Jane W.; CORREIA, Jorge Salgado (2002). Body Movement. In: PARNCUTT, Richard; McPHERSON, Gary E. **The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning**. New York, Oxford University Press, p.237-250.
6. DAVIDSON, Jane W.; CORREIA, Jorge Salgado (2001). Meaningful musical performance: A bodily experience. **Research Studies in Music Education**, v. 17, p.70-83.
7. DELALANDE, François (2012). Gould's Gesturing: Elements for Semiology of Musical Gesture. In: GUERTIN, Ghyslaine (Org.). **Glenn Gould: Universe of a Genius**. Québec: Louise Courteau, p.1-22.
8. FRADE, Rodrigo; GARCIA, Maurício Freire (2017). Prática deliberada da profundidade e do desvio de fundamental no vibrato da flauta transversal. Org. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra. **Diálogos Musicais da Pós: Práticas de Performance n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.252-266.
9. HATTEN, Robert S. (2004). Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
10. JENSENIUS, Alexander et al. (2010). Musical Gestures: Concepts and Methods in Research. GODØY, Rolf Inge; LEMAN, Marc (Eds.). **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning**. New York: Routledge, p.12-35.
11. JUNIOR, Osvaldo Gomes dos Santos (2017). The Flute Inside-Out: Tracking Internal Movements in Flute Playing. Doctorate thesis. Sydney Conservatorium of Music University of Sydney, p.1-124
12. PRATES, Vinicius Dias; WINTER, Leonardo Loureiro (2019). Gestos Musicais e Corporais: Interações Gestuais em Syrinx de Debussy. **XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Modalidade: Pôster. Pelotas.
13. SANTIAGO, P.; MEYEREWICZ, A. B. (2009). Considerações peircianas sobre o gesto na performance do Grupo UAKTI. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.20, p.83-91.
14. SANTOS, Thais Fernandes Rodrigues dos (2017). The relationship between ancillary gestures and musical phrase organization: application to flute performance. Tese de doutorado, Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, p.1-87.
15. TIMMERS, R; DESAIN, P. (2000). Vibrato: questions and answers from musicians and science. **Proceedings of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition**, v.2.

Nota sobre os autores

Ana Thereza Naback é Bacharel em Flauta Transversal pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente cursa Mestrado em Performance Musical pela mesma instituição.

Fernando Martins de Castro Chaib atua como performer em todo o globo. Bacharel em Percussão pelo Instituto de Artes da UNESP, realizou Mestrado e Doutorado no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (Portugal). Possui prêmios como solista e camerista em Portugal, Itália e Brasil. Vem apresentando trabalhos científicos em eventos no Brasil, Turquia, Portugal, Argentina, Uruguai e Canadá, publicando artigos em periódicos indexados. É docente na Graduação e Pós-Graduação da EMUFMG, pesquisador FAPEMIG e do CNPq, além de atual Diretor do Grupo de Percussão da UFMG.

Reflexões sobre a performance da obra *Ende*, de Louis Andriessen, para um flautista e duas flautas doces contralto

Reflections on the performance of "Ende", by Louis Andriessen, for one recorder player and two alto recorders

Lissandra Sampaio Ribeiro

Universidade do Estado de Minas Gerais
lissandra.ribeiro@uemg.br

Ana Cláudia Assis

Universidade Federal de Minas Gerais
anaclaudia@ufmg.br

Resumo: Neste trabalho buscamos refletir sobre os desafios técnicos e interpretativos com os quais o instrumentista se defronta ao executar *Ende*, obra de Louis Andriessen, composta em 1981 para um flautista e duas flautas doces contralto tocadas simultaneamente. Farão parte da nossa problematização aspectos como postura, embocadura, respiração e afinação. Partimos da nossa experiência de performance da obra e contamos com a interlocução de CASTELO (2018), BARROS (2010) e O' KELLY (1990).

Palavras-chave: *Ende* para duas flautas doces contralto; Louis Andriessen; técnica estendida; música contemporânea para flauta doce.

Abstract: This paper seeks to reflect on the technical and interpretative challenges that the player faces when performing "*Ende*", a work by Louis Andriessen, composed in 1981 for a recorder player and two alto recorders playing simultaneously. Aspects such as posture, embouchure, breathing and tuning will be part of our problematization. We start from our work performance experience and rely on the dialogue of CASTELO (2018), BARROS (2010) and O' KELLY (1990).

Keywords: *Ende* for two alto recorders; Louis Andriessen; extended technique; contemporary music for recorder.

1 – Introdução

Louis Andriessen (1939 -), compositor e pianista holandês, é considerado um dos principais representantes da música minimalista. Seu estilo tem influências principalmente do minimalismo americano do compositor Steve Reich, da música de Luciano Berio, de Igor Stravinsky e do *Jazz*. Suas obras apresentam alternativas não-tradicionais às práticas de performance, e a peça *Ende* não foge à regra.

Ende, para um flautista e duas flautas doces contralto tocadas simultaneamente, foi escrita em 1981 em resposta a um pedido do flautista Frans Brüggen, amigo e também colega de Louis Andriessen no Conservatório Real de Haia. Palavra de origem alemã, *Ende* significa “fim” e a peça foi composta para ser tocada como *bis*. Sua estreia mundial aconteceu em 9 de junho de 1981 com performance do próprio Frans Brüggen no *Concertgebouw Amsterdam*, em uma noite de concerto dedicada a obras de Andriessen - *Nacht van Andriessen*, durante o tradicional *Holland Festival*. O programa continha dez composições de Andriessen para várias formações, além de duas obras de outros compositores, escolhidas por ele (HOLLAND FESTIVAL, 1981).

Devido ao virtuosismo e a seu caráter de ineditismo, *Ende* acabou se tornando uma obra representativa do repertório contemporâneo para flauta doce, por empregar duas flautas doces contralto tocadas ao mesmo tempo por um só flautista. Interessa-nos, ao longo deste trabalho, refletir sobre os desafios técnicos e interpretativos que *Ende* impõe ao instrumentista, partindo da nossa experiência de performance. Para tal iremos discutir questões como embocadura, respiração, afinação e postura corporal em relação à técnica de execução, além da linguagem minimalista utilizada pelo compositor. Como interlocutores teremos CASTELO (2018), BARROS (2010) e O’KELLY (1990). Para além da discussão específica sobre a obra, abordaremos o conceito de técnica estendida, caro à prática de sua performance.

2 – A técnica estendida

Um dos desafios de *Ende* está justamente no uso de duas flautas doces contralto tocadas simultaneamente, que implica em uma técnica não convencional ou técnica estendida. A partir dos anos 1960, os procedimentos de execução da flauta doce passam a se expandir pois, até aquele momento, a técnica tradicional do flautista era baseada nos tratados históricos e associada ao repertório da música antiga - medieval, renascentista e barroca (CASTELO, 2018). A busca por novas sonoridades na flauta doce por flautistas como Robin Troman, Michel Vetter e Frans Brüggen tinha como objetivo ampliar o repertório do instrumento (principalmente o repertório solo) em conexão com as inovações da música contemporânea e também, de manter o interesse dos compositores na criação de obras para flauta doce (BARROS, 2010).

A maneira do flautista tocar duas flautas doces simultaneamente, uma em cada mão, é classificada, na música erudita, como um tipo de técnica estendida (O'KELLY, 1990). A partir da segunda metade do século XX, vários compositores começam a explorar os efeitos dessa técnica e Louis Andriessen a emprega em sua peça *Ende*. O efeito visual (cênico) de dois instrumentos de sopro tocados ao mesmo tempo por um só músico nos remete às práticas de várias culturas desde a Antiguidade, como por exemplo: aulos duplo ou diaulos, da Grécia Antiga (Figura 1); alghozā, da Índia (Figura 2); as flautas uruá, do Brasil (Figura 3) e a flauta doce dupla medieval da Europa (Figura 4).



Figura 1 – Modelo de aulos duplo ou diaulos.
Fonte - Museu de Instrumentos Musicais - Katakalon, Grécia.¹

¹ Disponível em: <https://www.ancient.eu/image/686/greek-double-aulos/>. Acesso em: 10 jan. 2021.



Figura 2 – Homem tocando alghozã no deserto de Thar, Índia.
Fonte – Clément Bardot².



Figura 3 – Indígenas do Alto Xingu tocando flautas uruá, Mato Grosso, Brasil.
Fonte - Diário de Cuiabá.³

² Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Man_with_his_Alghoza.jpg. Acesso em: 12 jan. 2021.

³ Disponível em: <http://www.diariodecuiaba.com.br/cidades/coronavirus-se-alastra-pelo-alto-xingu-e-faz-aldeias-cancelarem-o-kuarup-pela-primeira-vez/533553>. Acesso em: 04 fev. 2021.



Figura 4 – Modelo de flauta doce dupla medieval europeia.
Fonte – Philippe Bolton.⁴

As flautas duplas variam conforme os diversos modelos de construção: algumas são unidas por único bocal; outras são compostas de dois tubos fixados um ao outro, mas com bocais independentes; também há flautas independentes (corpos e bocais) tocadas juntas. A proposta de instrumentação de Andriessen na peça *Ende* coincide com esse último modelo, porém, o compositor propõe duas flautas doces contralto cujos modelos de construção não foram anatomicamente projetados para serem executadas como flautas duplas, configurando claro desafio técnico para o flautista.

3 – Mudando os referenciais técnicos

Ende propõe uma prática não tradicional ou não convencional ao flautista. Em consequência disso, mudam-se alguns referenciais técnicos que serão abordados a seguir.

⁴ Disponível em: <http://www.flute-a-bec.com/flute-doublegb.html>. Acesso em: 04 fev. 2021.

Devido ao tamanho e ao peso de cada flauta, o primeiro desafio com o qual o flautista se depara é sustentar uma flauta doce contralto em cada uma das mãos durante toda execução da peça. Para isso, três aspectos são mudados em relação à técnica convencional: o ângulo (distância) das flautas em relação ao corpo do flautista, a colocação e a função dos dedos polegar, anular e mínimo (1º, 4º e 5º dedos em cada flauta). Na técnica convencional, as mãos ficam posicionadas em linha na flauta doce, e o dedo polegar direito tem a função de sustentar o instrumento (Figura 5).



Figura 5 – Posicionamento das mãos em linha na flauta doce (contralto), em exemplo do flautista Jean-Claude Veilhan (VEILHAN, 1973, p.21).

Na técnica estendida em questão, as mãos ficam paralelas, cada uma segurando uma flauta doce contralto, e aumenta-se o ângulo da posição das flautas: de 45 para cerca de 70 graus em relação ao tórax do músico (Figura 6). Os pés (peças de base) das flautas ficam bem afastados um do outro, para evitar o fechamento dos braços, deixando, assim, o mecanismo da respiração mais livre.



Figura 6 – Flautas em ângulo aproximado de 70 graus em relação ao tórax, em performance da flautista Lissandra Sampaio Ribeiro.⁵

Em consequência dessa postura, o polegar direito não terá mais a função de apoio, e sim no dedilhado das notas. Nesse caso, o dedo mínimo (5º dedo) de cada mão é deslocado para a parte inferior da flauta, assumindo a função de apoio. Para que o flautista tenha mais eficiência durante o estudo e performance de *Ende*, utilizam-se, além dos dedos mínimos (5º dedos), os dedos anulares (4º dedos) como reforço de sustentação das flautas (Figura 7).

⁵ Fotografia de Matheus Rodrigues - arquivo da autora.



Figura 7 – Apoio das flautas com dedos anular e mínimo (4º e 5º dedos), em performance da flautista Jasperina Verheij.⁶

O apoio dos dedos anulares só é possível pelo fato de *Ende* ter sido composta com 5 notas apenas, sendo que as duas notas Mi bemol e Dó natural, que precisam do 4º dedo (anular) aparecem somente uma vez ao final da peça. Outro aspecto é a mudança de localização da mão direita na flauta doce. Na técnica tradicional, a mão direita é posicionada abaixo da mão esquerda, em linha, realizando dedilhados que incluem combinações do 4º ao 7º orifício do instrumento.

Na técnica estendida das duas flautas tocadas simultaneamente, a mão direita é posicionada mais para cima no corpo do instrumento, assumindo a mesma localização da mão esquerda na postura convencional. Dessa forma, as notas são executadas de acordo com os dedilhados realizados a partir das combinações do orifício zero (correspondente ao polegar) ao 3º orifício (dedo anular). Gera-se um novo referencial técnico com essa utilização alternativa da mão direita. O flautista vai aplicar seu conhecimento teórico da técnica tradicional de mão esquerda também à mão direita. Porém, no âmbito cognitivo, esse novo referencial requer um novo aprendizado, como se o flautista estivesse na fase de iniciação ao instrumento. Nesse novo aprendizado, a próxima etapa será buscar

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jcbYUzaQjKs>. Acesso em: 10 jan. 2021.

igualar, por meio do estudo, a capacidade mecânica de execução das duas mãos, que têm função idêntica e espelhada ao longo da peça.

Como *Ende* é composta por duas vozes em alturas muito próximas, escritas em pautas diferentes em constante cruzamento, o que não é comum para instrumento melódico, isso significa que qualquer uma das vozes pode ser tocada por qualquer uma das mãos. O flautista deverá perceber qual das mãos será mais confortável para se associar a cada uma das pautas (superior ou inferior), para evitar confundir as partes (trocando as vozes), porque essa leitura polifônica não é um simples processo mecânico, mas sim cognitivo.

A flauta doce é um instrumento de sopro direto, cuja embocadura consiste em envolver a extremidade do bocal (bico da flauta) com os lábios, utilizando o mínimo de tônus muscular necessário ao fechamento dos lábios em torno do bocal, para se evitar vazamento de ar pelas laterais da embocadura, aproveitando, assim, toda coluna de ar na produção do som. A musculatura das bochechas fica ligeiramente esticada em direção ao bocal da flauta doce, que resulta em uma embocadura em “cone”, na qual a base do cone é a cavidade bucal e, seu afunilamento, terminando no bocal da flauta (Figura 8).

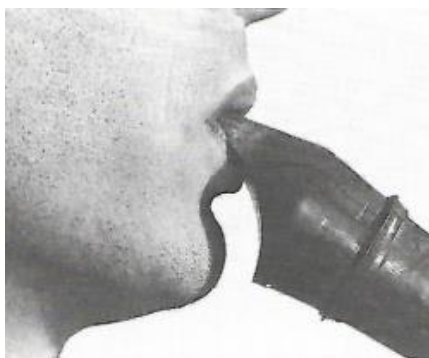


Figura 8 – Embocadura em “cone” na flauta doce, em exemplo do flautista Walter Van Hauwe (HAUWE, 1984, vol.1, p.17).

Com duas flautas apoiadas no lábio inferior, a embocadura sofre modificação em relação à técnica convencional. Para acomodar os dois bocais, a musculatura bucal é distendida horizontalmente, ou seja, os lábios do flautista abrem pelas laterais. Há um aumento significativo do tônus muscular para que haja uma vedação do ar entre a cavidade bucal e os

dois bocais nesse tipo de embocadura, porém o próprio posicionamento das duas flautas ocasiona algum vazamento de ar no espaço dos lábios entre os dois bocais. Esse vazamento de ar se soma ao ruído inerente ao instrumento de sopro direto, tornando-se um elemento componente do resultado sonoro de *Ende*.

É exigido um esforço respiratório bem maior do flautista nessa técnica, devido a três fatores: 1) a manutenção da coluna de ar direcionada para a projeção sonora simultânea das duas flautas doces contralto; 2) as acentuações contínuas em dinâmica de *forte* e *fortissimo*; 3) a exigência de uma diminuta abertura entre os lábios, ocasionando um pequeno vazamento da coluna de ar (a embocadura não direciona totalmente a coluna de ar para os tubos dos instrumentos).

A afinação entre as duas flautas fica muito exposta nos compassos finais da peça em função do uníssono. Além do procedimento usual do flautista em afinar as flautas, antes de cada estudo e performance, por meio da regulagem dos tubos (abrindo ou fechando o encaixe da parte central do instrumento com o bloco – peça da embocadura), a precisão em manter a mesma embocadura, mantendo a simetria dos bocais no lábio inferior durante toda a peça, favorece igual distribuição da coluna de ar entre as duas flautas, garantindo assim, as notas em uníssono afinadas. Outro procedimento que poderá contribuir para manter equilíbrio na afinação (principalmente nos uníssonos) é o uso de duas flautas doces contralto de modelo de construção e de material idênticos para a execução de *Ende*.

4 – *Ende*

Ende apresenta contínuas repetições de uma célula rítmica simples, um *ostinato* que funciona como força motriz, sofrendo gradualmente pequenas mudanças ao longo da peça: na célula rítmica, na altura sonora, na alternância entre fórmulas de compasso e no número de compassos compreendidos em cada fórmula, porém mantendo uma pulsação rápida e regular. É estruturada em duas vozes (compostas apenas por cinco notas de altura próxima, na região média do instrumento: Dó, Ré, Mi e Fá naturais e o Mi bemol), que apresentam as mesmas configurações rítmicas e acentuações ao longo de toda a peça, contendo intervalos de segunda (maior e menor) constantes entre as vozes (Figura 9).



Figura 9 – Mesma configuração rítmica e acentuações nas duas vozes, contendo intervalos de segunda, c.1-9, da peça *Ende*, de Louis Andriessen (ANDRIESEN, 1981, p.1).

De acordo com a flautista Ute Schleich, a proximidade da altura sonora entre as vozes, apresentando dissonâncias ritmicamente marcantes em constantes mudanças rítmicas, “excitam, desorientam e fascinam o ouvinte” (SCHLEICH, 2020).

Um novo material é apresentado nos últimos compassos da peça, funcionando como uma espécie de *coda*: ritmo diferente entre as vozes (no início dessa parte), notas relativamente mais longas (mínimas) em uníssono e ligadura de expressão. As notas Dó natural e Mi bemol surgem como novidade para o ouvinte, aparecendo somente uma vez na peça, nesse trecho final (Figura 10).

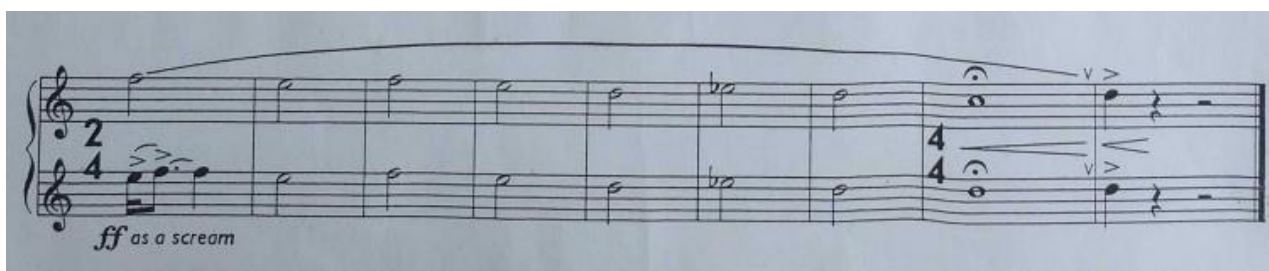


Figura 10 – Na *Coda* (c.100-108), as notas Dó natural e Mi bemol surgem como novidades para o ouvinte na peça *Ende*, de Louis Andriessen (ANDRIESEN, 1981, p.2).

Assim, com essa combinação de elementos simples, combinados e gradualmente modificados, repetidos em pulsação fixa obstinada, temos o minimalismo de *Ende*.

4.1 – Aspectos interpretativos

Andriessen, com essa obra, desafia o flautista a ultrapassar a “linha” do que se é esperado em termos de execução do repertório tradicional para o instrumento, em termos de intensidade, articulação e timbre. A começar pelas indicações de dinâmica *forte* (*f*) e *fortissimo* (*ff*) somadas às indicações quanto ao caráter da peça em palavras e expressões como: “*agressivo*” (agressivo), “*like a stupid waltz*” (como uma valsa estúpida), “*sempre più f e più aggressivo*” (sempre mais forte e mais agressivo), “*agressive little waltz*” (valsinha agressiva) e “*ff as a scream*” (*ff* como um grito). A acentuação (>) é um elemento presente em toda a peça, reforçando o caráter agressivo determinado pelo compositor. A indicação de dinâmica mais a acentuação resultam em uma sonoridade áspera, com ruídos. Como consequência da intensidade e da acentuação, os intervalos de segunda soam mais dissonantes. Para a execução dos acentos, a articulação das notas será com ataque e corte bruscos. O conjunto desses elementos gera uma tensão no ouvinte.

Ao mesmo tempo em que o compositor coloca indicações na partitura quanto à intensidade, acentuação e caráter, ele deixa livre ao intérprete estabelecer o grau de aceleração no trecho da expressão “*move forward*” (avançar, acelerar), que não tem indicação metronômica de chegada. Também, no trecho seguinte, com a indicação “*repeat 3–6 times ad lib.*” (repetir de 3 a 6 vezes, à vontade), deixa à escolha do flautista o número de repetições do *ritornello*. A ação do intérprete nessa margem de liberdade em relação ao tempo musical interfere diretamente no caráter da peça e no nível de tensão que ele pretende criar para o ouvinte. Muda-se, então, a imagem sonora da flauta doce durante a performance de *Ende*: em lugar do som “doce”, “suave” e “limpo”, o timbre nessa peça é áspero, de caráter agressivo e ruidoso (“sujo”).

O trecho final (*coda*) permite ao flautista escolher entre as articulações *legato* (um golpe de língua no início de cada grupo de notas) ou *portato* (golpe de língua no início de cada nota em sopro contínuo) na execução das notas longas contidas na ligadura de expressão, de acordo com o efeito pretendido na condução dessa frase, que contém as cinco notas usadas na peça. A *fermata* na dissonância do intervalo de segunda em *crescendo*, no penúltimo compasso, pressupõe que o intérprete está indo além do *fortissimo* (*ff*), indicando o máximo de intensidade

possível no final da peça, exigindo o máximo de projeção sonora. Todos esses elementos demandam uma postura não convencional do flautista tanto na preparação (estudo) quanto na performance (apresentação).

5 – Consideração final

A peça minimalista *Ende*, do compositor Louis Andriessen, desafia o flautista a refletir sobre alguns aspectos técnicos como a postura com o instrumento, embocadura, respiração e afinação devido à sua inusitada instrumentação para duas flautas doces contralto, tocadas simultaneamente por um flautista. As indicações de dinâmica, as acentuações, as palavras e expressões quanto ao caráter da peça instigam o flautista a explorar os recursos e limites sonoros do instrumento, diferenciando-se da técnica convencional, ou seja: em lugar de um som doce, suave e limpo, busca-se um timbre áspero e ruidoso, para interpretar o caráter enérgico e agressivo proposto por Andriessen. Com isso, muda-se a imagem sonora da flauta doce em função da interpretação dos elementos contidos na partitura.

Por sua instrumentação singular e também pela linguagem composicional minimalista de Louis Andriessen, *Ende* propõe ao flautista utilizar recursos não convencionais em relação à técnica do instrumento e à interpretação, apontando novas perspectivas para o estudo e à prática da performance musical na flauta doce.

Referências

1. BARROS, Daniele Cruz. (2010) **A flauta doce no século XX: o exemplo do Brasil**. Recife: Editora Universitária UFPE.
2. CASTELO, David de Figueiredo Correia. (2018) **A técnica estendida como elemento veiculador da expressão musical na performance contemporânea da flauta doce**. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo.
3. HAUWE, Walter Van. (1984) **The modern recorder player**. London: Schott. v.1, p.17.
4. O’KELLY, Eve. (1990) **The recorder today**. Cambridge: Cambridge University Press.
5. VEILHAN, Jean-Claude. (1973) **La flute a bec**. Paris: Alphonse Leduc. p.21.

Referência de partitura

1. ANDRIESSEN, Louis. (1988) **Ende for one recorder player playing two alto recorders**. Houten: Ascolta Music Publishing.

Referências online

1. BARDOT, Clément. (2016) Man with his alghoza (satârâ) in Thar Desert, India. (Fotografia). **Commons Wikimedia**. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Man_with_his_Alghoza.jpg. Acesso em: 12 jan. 2021.
2. BOLTON, Philipe. (2021) Flûte double soprano em do. (Fotografia). **Philippe Bolton: flûtes a bec & flageolets faits a la main**. Disponível em: <http://www.flute-a-bec.com/flute-doublegb.html>. Acesso em: 04 fev. 2021.
3. DIÁRIO DE CUIABÁ. (2020) **Indígenas do Alto Xingu**. (Fotografia). Disponível em: <http://www.diariodecuiaba.com.br/cidades/coronavirus-se-alastra-pelo-alto-xingu-e-faz-aldeias-cancelarem-o-kuarup-pela-primeira-vez/533553>. Acesso em: 04 fev. 2021.
4. HOLLAND FESTIVAL. (1981) **De nacht van Andriessen**. (Programa). Disponível em: <https://www.hollandfestival.nl/nl/programma/1981/de-nacht-van-andriessen/>. Acesso em: 9 jan. 2021.
5. MUSEUM OF MUSICAL INSTRUMENTS. (2012) The ancient greek double aulos. (Fotografia). **World History Encyclopedia**. Disponível em: <https://www.ancient.eu/image/686/greek-double-aulos/>. Acesso em: 10 jan. 2021.
6. SCHLEICH, Ute. (2020) **Colors of minimal music**. (Encarte de CD). Disponível em: <https://www.musik-und-atem.de/cds/colors-of-minimal-music>. Acesso em: 11 jan. 2021.

Notas sobre as autoras

Lissandra Sampaio Ribeiro é professora do Departamento de Prática Musical da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), onde ministra aulas de flauta doce e música de câmara nos cursos de graduação. Possui Especialização em Práticas Interpretativas da Música Brasileira pela UEMG, Graduação em Música nos cursos de Bacharelado em Flauta Doce pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM/RJ) e Bacharelado em Violino pela UFMG. Premiada em concursos de flauta doce nacionais e em concurso latino-americano. Apresentou-se como solista junto a orquestras de câmara e experimental. Gravou CDs como solista, camerista e integrante de orquestra. Mestranda em Performance Musical no Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Cláudia Assis.

Ana Cláudia Assis é pianista e professora da Escola de Música da UFMG/Brasil onde desenvolve projetos de pesquisa e artísticos sobre a música contemporânea. Como intérprete realiza constantemente concertos no Brasil e no exterior a convite de importantes festivais. Ao longo de sua carreira como pianista, tem sido responsável por inúmeras estreias mundiais, incluindo obras para piano e orquestra. Colaborou com vários maestros de renome internacional, dentre os quais Jean-Sébastien Béreau (FR), Brian MacKay (IR), Paul Hostetter (USA), Antônio Lourenço (PT). Participou em diversos CDs coletivos e gravou quatro álbuns a solo: *Música Dodecafônica de César Guerra-Peixe para piano* (2015); *Sonoridades: peças contemporâneas para piano* (2016); *Vertentes: música brasileira para piano* (2017); *Pirâmides de Cristal: obra para piano de João Pedro Oliveira* (2019). Junto com o violoncelista português Miguel Rocha, forma o Duo Sigma, dedicado principalmente à música contemporânea luso-brasileira. É fundadora e diretora dos *Encontros Internacionais de Piano Contemporâneo*, evento itinerante com edição anual. É autora do livro *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*.

Os processos prescritivos e descritivos aplicados à transcrição na música popular: os casos de Garoto, Toninho Horta e Juarez Moreira

Prescriptive and descriptive processes applied to transcription in popular music: the cases of Garoto, Toninho Horta and Juarez Moreira

Gustavo Bracher

Universidade do Estado de Minas Gerais
gbracher@gmail.com

Mauro Rodrigues

Universidade Federal de Minas Gerais
maurorodr@gmail.com

Resumo: Neste trabalho são abordados os processos “prescritivo” e “descritivo” em transcrições de trechos das obras para violão e guitarra *Inspiração* de Garoto, *Vento* de Toninho Horta e *Samblues* de Juarez Moreira. Discute-se como estes processos podem se adequar às interseções contínuas entre composição e performance nesses casos oriundos da música popular brasileira.

Palavras-chave: Transcrição musical; processos prescritivo e descritivo; *Inspiração* de Garoto; *Vento* de Toninho Horta; *Samblues* de Juarez Moreira; música popular brasileira para violão e guitarra.

Abstract: In this paper we will address prescriptive and descriptive processes in the transcriptions of excerpts from guitar and acoustic guitar works: Garoto's *Inspiração*, Toninho Horta's *Vento*, and Juarez Moreira's *Samblues*, and how these processes may suit the continuous intersections between composition and performance in these cases from Brazilian popular music.

Keywords: Music transcription; prescriptive and descriptive processes; Garoto's *Inspiração*; Toninho Horta's *Vento*; Juarez Moreira's *Samblues*; Brazilian popular music, guitar, acoustic guitar.

1 – Introdução

Ao tratarmos do termo transcrição, se faz necessário investigar, primeiramente, a própria etimologia do termo. Segundo BARBEITAS:

Sabe-se que transcrição se origina do verbo latino transcribere, composto de trans (de uma parte a outra; para além de) e scribere (escrever), significando, portanto, “escrever para além de”, ou ainda “escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro”. (BARBEITAS, 2000, p.90)

O termo pode ser compreendido como o processo de registrar uma obra musical em forma gráfica a partir de uma fonte existente originalmente no meio sonoro. Os eventos sonoros passam a ser representados por meio de uma partitura tradicional na qual se fixam diversos parâmetros, como alturas, durações, intensidades, entre outros. Pode-se também compreender a transcrição como uma transliteração entre sistemas de notação, por exemplo, entre uma partitura e uma cifra¹, tablatura² e *lead sheets*³, dentre outras.

Outra abordagem do termo transcrição faz referência à prática de se escrever ou interpretar uma obra, originalmente escrita para um instrumento (meio), em outro instrumento. Assim, a transcrição musical se insere ao lado de outras práticas de reelaboração musical, tais como o arranjo, a adaptação, a orquestração e a redução, no contexto da tradição da música ocidental. De acordo com os processos de práticas de reelaboração musical, a transcrição consiste em uma série de escolhas por parte do seu autor.

O processo de transcrição, como registro de um determinado evento em um meio que não seja o original, implica inevitavelmente em alteração do material, o que pode causar perdas e ganhos, gerando adequações de conteúdo em maior ou menor grau. Portanto, o músico e editor, ao transcrever um evento musical, deve tomar decisões fundamentadas acerca de alterações no material original de modo consciente, a fim de que suas escolhas estejam de acordo com a necessidade da obra, sendo apropriadas ao idiomatismo⁴ inerente ao meio para o qual a obra será transcrita e à linguagem musical à qual está inserida.

¹ As cifras são uma representação de acordes bastante difundida no universo da música popular. Mesmo aqueles que evidenciam o domínio de saberes predominantemente fundamentados em aspectos auditivos e instrumentais, fazem uso das cifras (ADOUR, 2008, p.86).

² Forma de registro em que se fixam a posição dos dedos em relação as cordas do instrumento, as tablaturas para instrumentos de corda foram muito comuns a partir do séc. XIV e hoje são muito utilizadas por guitarristas como uma de suas formas principais de registro gráfico de uma música.

³ No Brasil conhecida como “melodia cifrada”, o termo “*lead sheet*”, nos EUA (ADOUR, 2008, p.128), é um modo de escrita musical que consiste basicamente na transcrição de uma melodia principal, associada às cifras de acordes e à fórmula de compasso, sendo muito utilizada no jazz e na música popular em geral.

⁴ Podemos encontrar idiomatismo na escrita musical, quando, através da análise, concluirmos que a busca de uma sonoridade peculiar ao instrumento foi a causa da organização do pensamento musical (BRACHER, 2018, p.28).

2 - A transcrição na música popular

A abordagem do processo de transcrição na chamada música de matriz popular exige a compreensão de que, em certa medida, a noção de "obra" necessita ser alargada em relação ao que comumente ocorre na tradição da música de concerto. Não se estará diante de uma forma que se pode dizer "terminada", relativamente estática ou resguardada. Práticas oriundas de uma matriz cultural popular iremos considerá-las como sendo de “zona histórica popular” ou “zona popular”⁵ (ADOUR,2008). Nessas práticas, as convecções e linguagens são desenvolvidas, em grande medida, por meio da práxis do fazer musical e muitas vezes são desenvolvidas terminologias próprias e formas de registro gráfico bem particulares.

Sempre muito ligada ao momento da performance, a prática oriunda da zona popular permite, ou mesmo exige, que uma obra passe por alterações a cada nova performance, seja por interferência de um novo arranjo ou por meio de improvisações dos músicos. Portanto, a transcrição para o meio gráfico de uma obra oriunda desta tradição pode ser vista como a transcrição de uma performance específica, sabendo-se que o próprio compositor, quando é o intérprete de sua obra, pode muitas vezes alterar o material composicional em alguma performance. Na literatura musical ligada ao jazz, por exemplo, pressupõe-se que as performances apresentem algo novo. A improvisação é, portanto, parte integrante da estrutura musical da obra, seja em razão de decisões tomadas no âmbito do acompanhamento ou das melodias, seja pela presença de seções específicas em que um trecho em improviso é desenvolvido pelos músicos a cada nova performance.

Neste contexto, intérpretes tendem a participar de forma efetiva na realização de uma obra por meio de sua performance, arranjo ou improviso, podendo contribuir para a construção musical de uma versão relevante de uma música. Desta forma, intérpretes podem estar intimamente unidos a compositores através de sua contribuição no processo de construção coletiva na consolidação de uma versão de referência de alguma composição. Essa possibilidade existe

⁵ A principal contribuição didática da Zona Popular tem sido a preocupação de tentar destrinchar as técnicas composicionais do repertório popular; repertório frequentemente omitido pelos autores e professores associados à Música Erudita (ADOUR, 2008, p.93).

graças à tradicional liberdade e abertura às contribuições coletivas, inerentes às práticas da zona popular. Um exemplo desta abertura pode ser observado no solo de Toninho Horta em *O Trem Azul*, gravado no disco *Clube da Esquina* de 1972 (Lô Borges e Ronaldo Bastos), incorporado em *Blue Train*, do disco *Antônio Brasileiro*, de 1994 (Lô Borges, Ronaldo Bastos e Antônio Carlos Jobim), como observa NASCIMENTO (2015):

(...) e o solo de guitarra de Toninho Horta em *O Trem Azul* (Lô Borges/Ronaldo Bastos), incorporado em *Blue Train* (Lô Borges/Ronaldo Bastos/Antônio Carlos Jobim), são alguns índices dessa conciação. Se são os arranjadores e demais intérpretes que realizam efetivamente a obra por meio de sua performance, seu trabalho toma parte na materialidade musical enunciada e assim [eles] ficam intimamente unidos ao compositor no processo criativo. Em busca de percorrer esses caminhos da criação de uma peça musical não escapamos de tomar seu fonograma para construir a instância de representação do original, bem como de suas posteriores atualizações. (NASCIMENTO, 2015, p.3)

Neste sentido, como poderíamos conceber o que seria uma representação do original na música popular? Poderíamos questionar qual a fonte primeira para o processo de transcrição, ou poderíamos expandir o conceito sobre o que seria “original” em uma obra musical? Segundo ARAGÃO, a palavra “original”, ao se referir à música, levanta questionamentos:

O que poderia defini-la? Uma partitura? A primeira gravação de uma obra? A versão apresentada em uma primeira execução? Mais do que isso, seria possível destacar os elementos constituintes dessa “instância de representação”, elementos que configurariam o original de uma obra? (ARAGÃO, 2001, p.17)

Portanto, em uma obra musical com tais preceitos, colocam-se em perspectiva as limitações da transcrição e da edição na forma de partitura tradicional, pois a essência de obras de matriz popular pressupõe um grau de liberdade e uma necessária renovação de materiais a cada performance. Ademais, é importante levar-se em consideração que nenhuma notação musical pode conter a totalidade de um evento musical e que toda notação embute informações de uma tradição oral.

A partir da comunicação “original” forja-se um gesto inaugural, capaz de estimular uma rede de interpretação tão complexa quanto significativos forem o número de atualizações (novas interpretações gravadas e publicadas) e a qualidade do diálogo intertextual por elas estabelecido. É justamente nesse intertexto que a execução de um standard representa um desafio relevante para cantores populares ou músicos de Jazz (NASCIMENTO, 2015, p.4).

2.1 - As formas de representação gráfica de uma obra musical no contexto da música popular

Em obras oriundas da zona popular, as manifestações musicais podem existir *a priori* e independentemente de seu registro, persistindo pela memória e pela tradição oral. Os eventos musicais dessa natureza pressupõem certo grau de variação em suas performances, não persistindo em uma forma “fixa”.

Algumas obras possuem o registro fonográfico, mas seu compositor não as concebeu de forma escrita, e seu registro em áudio pode apenas representar uma de muitas interpretações possíveis. Por outro lado, muitas obras são concebidas a partir do seu registro escrito, notado em partitura, principalmente no contexto da chamada música de concerto. Sendo assim, esse registro poderia ser considerado como o “original”.

Se a partitura durante muito tempo foi o único meio de registro e divulgação das obras, teve ao longo dos séculos também uma grande importância como suporte intelectual, no próprio desenvolvimento da estruturação musical. Ainda assim a música não está na partitura. Este é um roteiro bem detalhado do que deve soar à audiência, no caso da música erudita (...) (NASCIMENTO, 2015, p.2).

A notação em partitura, neste contexto, pode ser considerada como a “instância de representação do original” (ARAGÃO, 2001, p.16). Ao tratarmos da zona popular, a relação entre compositor e intérprete muitas vezes se dá pela oralidade, de forma próxima, pessoalmente ou por registro em áudio. Mas, segundo NASCIMENTO, essa relação pode ocorrer de outro modo:

(...) também por escrito como na prática erudita, mas com a diferença de que a “prescrição” tende a ser mais aberta, com coisas pensadas apenas aproximadamente, não por desleixo, mas por cultura (NASCIMENTO, 2015, p.2).

Em obras da zona popular verifica-se, portanto, uma cumplicidade entre compositores e intérpretes, de forma que o compositor, com raras exceções, delega parte relevante das decisões de execução de sua peça ao performer, e “a liberdade do performer (cantor, arranjador ou instrumentista) em relação à notação básica da partitura é muito grande” (NAPOLITANO, 2003, p.841-842).

Acerca do ato de se escrever uma obra musical, SEEGER observa:

Três riscos são inerentes à nossa prática de escrever música (escrita musical). O primeiro reside na suposição de que todos os parâmetros audíveis da música são ou podem ser representados por um parâmetro visual parcial, i. e., por outro de apenas duas dimensões, como ocorre sobre uma superfície plana. O segundo risco reside ao se ignorar o atraso histórico da escrita musical (*musical-writing*) em oposição à escrita do discurso (*speech-writing*), e a consequente tradicional interposição da arte do discurso na adaptação de sinais auditivos e visuais na escrita musical. O terceiro reside por termos falhado ao distinguirmos os usos prescritivo e descritivo da escrita musical, ou seja, entre um projeto de como uma peça específica deva ser realizada para soar e um relato de como uma determinada performance desta de fato soou. (SEEGER 1958, p.01)⁶

Segundo tal perspectiva, pode-se compreender a existência de duas grandes funções de registros gráficos em obras musicais: a “função descritiva”, que apresenta um relato ou descrição de um evento musical, *a priori* existente originalmente em outro meio, como performance ao vivo ou gravação; e a “função prescritiva”, que apresenta, por outro lado, procedimentos para a execução de uma obra (SEEGER, 1958). Verifica-se, portanto, certo atrito entre as funções prescritivas e descritivas da escrita musical. Para demonstrar a multiplicidade de possibilidades de registro gráfico, o presente trabalho dará enfoque em obras oriundas da zona popular e que apresentam a prática de variações, em maior ou menor grau, em suas performances. As variações aqui observadas excedem as diferenças de agógica e de andamento, abarcando também alterações de notas, acordes, tempo, entre outras.

Porém, é importante ter-se sempre em perspectiva as limitações que possui uma partitura ao tentar abranger completamente um evento musical, como observa Rodrigues (2012):

Na performance, quando há uma partitura musical em jogo, pode ser que em alguns casos a música a extrapole, o que significa que a partitura não foi suficiente para conter ou representar o evento a que se refere. Nestas condições ao ler a partitura, o performer vasa os limites e os parâmetros que ela impõe, e o faz em nome de uma tradição que ele conhece, e que corresponde ao evento, que a partitura não foi capaz de representar

⁶ Three hazards are inherent in our practices of writing music. The first lies in an assumption that the full auditory parameter of music is or can be represented by a partial visual parameter, i.e., by one with only two dimensions, as upon a flat surface. The second lies in ignoring the historical lag of music-writing behind speechwriting, and the consequent traditional interposition of the art of speech in the matching of auditory and visual signals in music-writing. The third lies in our having failed to distinguish between prescriptive and descriptive uses of music-writing, which is to say, between a blue-print of how a specific piece of music shall be made to sound and a report of how a specific performance of it actually did sound.

totalmente. Neste caso “ser preciso” é buscar corresponder às qualidades expressivas do evento e não à sua representação. (RODRIGUES, 2012, p.136)

2.2- Cifras e *Lead Sheets*

Em obras que possuem um caráter livre e improvisado, verifica-se maior necessidade do conhecimento do estilo ou linguagem musical a fim de que o músico possa inferir as informações contidas em suas representações gráficas, principalmente, procedimentos inerentes à linguagem musical que são subentendidos e, portanto, na maioria das vezes, omitidos nos registros gráficos. Nesse contexto, as representações gráficas de uma obra costumam ser mais sintéticas em relação à partitura da chamada música erudita, apresentando apenas algumas informações estruturais, outorgando ao performer maior liberdade de decisões em sua execução, como é o caso das cifras⁷ e das melodias cifradas (*lead sheets*), que atuam como resumos prescritivos de algumas informações estruturais de uma obra.

As cifras são um recurso de notação musical legitimado principalmente pelos músicos populares. Elas indicam, basicamente por meio de letras e números, várias características dos acordes de forma abreviada, funcionando como uma espécie de gatilho para a memória. Um músico familiarizado com tal recurso consegue tocar um acorde a partir de uma cifra numa fração de segundo. (ADOUR, 2008, p.120)

3 – Transcrições do Prelúdio *Inspiração*, de Garoto

A obra *Inspiração* de Garoto foi composta em 1947 e foi dedicada ao seu amigo e professor Attilio Bernardini (BELLINATI, 1991, vol.1). Ao analisarmos esse caso, encontramos duas transcrições musicais da obra, que apresentam algumas diferenças entre si. Ambas se basearam em fontes consideradas como originais do próprio compositor; a primeira confeccionada seguindo o manuscrito da obra e a segunda confeccionada a partir de uma gravação da obra pelo autor.

⁷ A cifra é a grafia musical típica da Zona Popular. Foram os materiais e instituições associados a essa zona que a difundiram e legitimaram. O repertório popular é hoje, na maioria das vezes, registrado na forma de melodia cifrada ou *lead sheet* em inglês. (ADOUR, 2008, p.96)

Na Figura 1 podemos ver o trecho inicial de manuscrito de Annibal Augusto Sardinha, ou Garoto, contendo o prelúdio *Inspiração* de 1947, em uma escrita que prioriza os padrões de altura e duração e apresenta a fórmula de compasso 4/4.



Figura 1- Manuscrito de Annibal Augusto Sardinha, ou Garoto, c.1-8 do prelúdio *Inspiração*, composto em 1947, e dedicado “ao amigo e professor Attilio Bernardini” (BELLINATI, 1991, vol.1).

As duas publicações das transcrições da obra do compositor em questão foram realizadas em 1980 e em 1991, e podemos comparar as diferenças presentes entre estas transcrições com o manuscrito da peça *Inspiração* cujo trecho foi apresentado anteriormente. As transcrições foram publicadas pelos violonistas Geraldo Ribeiro em 1980 e Paulo Bellinati em 1991.

Percebemos a busca de Geraldo Ribeiro por reproduzir fielmente o manuscrito em sua transcrição, conservando as estruturas do manuscrito original, como compasso, notas, figuras rítmicas etc. como vemos na Figura 2. Destacamos algumas das diferenças entre as transcrições com círculos nas próximas figuras.



Figura 2 - Reprodução de trecho de *Inspiração*, c.1-4, em transcrição de Geraldo Ribeiro baseada no manuscrito original de Garoto, apresentando a fórmula de compasso 4/4, (JUNQUEIRA, 2010, p.57).

No caso da transcrição realizada por Paulo Bellinati, apresentada na Figura 3, percebe-se que o violonista busca se basear prioritariamente na gravação do compositor⁸ como referência fundamental de suas decisões, realizando algumas alterações em relação ao manuscrito original e buscando reproduzir em sua transcrição o que se ouve na gravação. Como considera JUNQUEIRA (2010), o trabalho de Bellinati se aproxima mais de uma transcrição da gravação do autor, e aposta em uma alteração do manuscrito original na tentativa de reproduzir, no texto musical, o que se ouve na gravação (JUNQUEIRA, 2010, p.58).



Figura 3- Reprodução de trecho de *Inspiração*, c.1-8, em transcrição de Paulo Bellinati, baseada na gravação original de Garoto, apresentando a fórmula de compasso 2/4 (JUNQUEIRA, 2010, p.57).

Podemos considerar a primeira transcrição como sendo prescritiva, pois se baseia em uma fonte escrita e procura representar de modo mais preciso o documento manuscrito que lhe serve de fonte, prescrevendo a execução da obra. A segunda transcrição é considerada como

⁸ Áudio da gravação de *Inspiração* feita por Garoto, <https://www.youtube.com/watch?v=OQQKGM77DoA>, acesso em 24/03/2021.

sendo descritiva, por basear-se em uma performance gravada do autor e buscar descrever sua interpretação. Notam-se algumas diferenças significativas entre as duas transcrições, como fórmula de compasso e a duração de notas, além da preocupação de Bellinati em tentar descrever a performance de Garoto, colocando indicações de digitação e de cordas soltas.

4 – Transcrição de *Vento*, de Toninho Horta

A música *Vento* para guitarra solo e vocalize foi composta em 1980, durante as gravações do disco *Toninho Horta*. A abordagem idiomática através de formas de acordes ao instrumento e sua sonoridade podem ser explicitadas como o ponto de partida da composição desta obra. Segundo VAZ (2019)

Ao afinar a guitarra e o violão, Toninho fazia o uso do acorde de Em7(9)(11). (...) O uso frequente desse acorde de maneira arpejada entre as gravações das músicas do disco veio, ocasionalmente, a sugerir uma sequência melódica composta por notas que o representavam (VAZ, 2019, p.15).

Em depoimento feito no show realizado no Teatro do Sesc Paulista em 27 de outubro de 2009, Horta discorre sobre o processo de criação da música, enfatizando o caráter livre e improvisado em sua composição: “Em 1980 eu estava gravando o disco branco, que tinha o Manuel o Audaz. E todo intervalo que tinha eu pegava a guitarra e ficava fazendo assim, ó – (demonstra cantando e dedilhando à guitarra a melodia supracitada). Aí nasceu o *Vento*”.⁹

O caráter livre e improvisado da obra conduzia a uma liberdade rítmica, e percebe-se que, a princípio, não havia grande preocupação com a fórmula de compasso, e que se poderia até transitar entre algumas fórmulas de compasso, como comenta Horta em depoimento a Vaz (2019) acerca da métrica de sua obra:

Algumas pessoas pensam essa música em compasso 4/4, mas se a gente imaginar que o *Vento* é em 12/8 em vez de 3/4, é muito mais fácil de ler e de sentir a levada. Fica tudo certo. Ela pode ser tocada em qualquer compasso, o importante é a melodia e a separação das notas umas das outras pelo tempo, pela divisão rítmica da música (VAZ, 2019, p.16)

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LDAA7VYZZVc> (acesso em 20 jun. 2021).

Características da performance de Horta são o arranjo e a rearmonização, que estão sempre presentes nas interpretações de suas próprias músicas, renovando o material apresentado a cada performance. Segundo Polo (2014, p.44), “A forma de Horta de harmonizar revela esse elemento jazzístico, pois ele está sempre, de certo modo, improvisando os acordes; dificilmente ele harmonizará de maneira idêntica uma mesma música, se tocá-la mais de uma vez.”

No livro *108 Partituras/Scores*, organizado por Toninho Horta, a música *Vento* aparece como melodia cifrada, como vemos na Figura 4. A transcrição prescritiva apresenta a ideia estrutural da música, deixando as possibilidades da performance livres para o músico. No fim do livro é apresentado um apêndice com as formas de acordes utilizadas pelo compositor para demonstrar a sonoridade característica advinda destas posições utilizadas pelo compositor, demonstrando a abordagem idiomática da composição. Na introdução da obra, são apresentados os primeiros acordes da progressão: Em7(9)(11), Am7(11), Am7(9) e Em7M (9)(11), tocados de forma livre.

The image shows a musical score for the piece "Vento" by Toninho Horta. The score is titled "VENTO" and is identified as a "Valsa Jazz" by Toninho Horta. It is marked "Canto (ad lib 1ª vez inteira)" and has a tempo of 158. The score is written in 3/4 time and features a melody with guitar chords and triplets. The chords are: Em7(11), Am7(11), Em7(11), Am7(11), Em7(11), Em7(9), C7(9), F#7(b5), and F#7(#11). The melody consists of eighth notes and quarter notes, with triplets indicated by a '3' below the notes.

Figura 4 - Transcrição em melodia cifrada de *Vento*, c.1-8, no livro *108 Partituras/Scores* de Toninho Horta, p.106,

Para demonstrar as posições dos acordes utilizados pelo compositor, e desta forma permitir explorar as sonoridades entre cordas soltas e presas, o livro apresenta as seguintes digitações para os acordes, como podemos ver na Figura 5:

VENTO - Toninho Horta

Figura 5 - Formas de acordes de *Vento*, c.1-8, apresentados no livro *108 Partituras/Scores*, p.316.

Comparamos a introdução da obra na transcrição prescritiva em melodia cifrada apresentada no livro do autor com uma transcrição descritiva da performance de Horta no disco *Toninho Horta* de 1980 apresentada na Figura 6.

Figura 6- Transcrição de *Vento*, c;1 -4, baseada na performance de Toninho Horta no álbum homônimo de 1980. BRACHER, Gustavo (transcritor) (2020).

Na transcrição descritiva apresentada na Figura 6, são utilizadas barras de compassos pontilhadas para representar a liberdade métrica, como descrita pelo autor anteriormente: “Ela pode ser tocada em qualquer compasso; o importante é a melodia e a separação das notas umas das outras pelo tempo, pela divisão rítmica da música” (VAZ, 2019, p.16).

Nesta transcrição, percebe-se o cuidado no detalhamento da performance realizada por Horta, buscando-se descrever procedimentos interpretativos do autor ao realizar a progressão harmônica, através de sofisticadas variações rítmicas e ideias melódicas, propiciando um material detalhado para o estudo da performance do autor.

Para um intérprete, as informações contidas em ambas as transcrições podem constituir-se em importante suporte para análise da obra e para a construção de uma performance embasada no estilo do compositor, com a primeira transcrição em formato de melodia cifrada enaltecendo a liberdade interpretativa da obra e a segunda demonstrando procedimentos utilizados pelo autor em sua performance na primeira gravação desta música.

5 - Transcrição de *Samblues*, de Juarez Moreira

A obra *Samblues* foi composta em 1987 e originalmente gravada entre 1993/94, no álbum homônimo. Nessa primeira gravação, o arranjo é constituído por guitarra e violão (Juarez Moreira), teclados (Cliff Korman), bateria (Esdra Ferreira Neném) e baixo (Ezequiel Lima). Juarez Moreira relata que essa música foi composta ao violão, improvisando acordes e cantando uma melodia, procedimento que o compositor aponta como sendo uma de suas formas de compor, ponto de partida também de obras como *Valsa para Maria* e *Diamantina* (BRACHER, 2018, p.110).

Na gravação de 1993/94 a guitarra e o violão têm papel central, sendo cada um representante de um dos estilos musicais da obra. A guitarra aparece como instrumento solista, apresentando a melodia principal e realizando o solo improvisado da música. Seu timbre se associa à sonoridade do jazz e do blues e apresenta o tema entremeado de elementos típicos do blues,

como a presença da *blue note* e elementos pentatônicos, na Figura 7 podemos ver a melodia cifrada de *Samblues*.

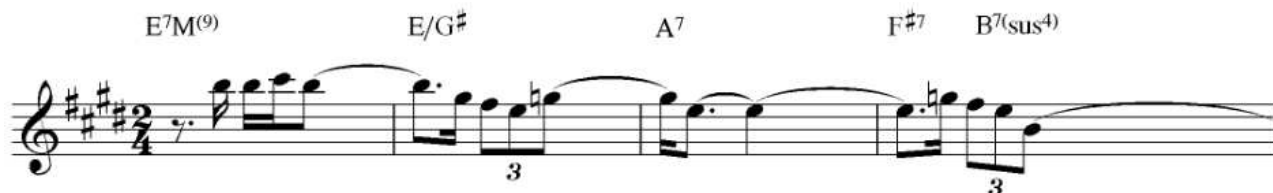


Figura 7- Tema de *Samblues* na guitarra na gravação de 1997, c.1-4, apresentando uma melodia com características do blues, como a escala pentatônica com *blue note* (BRACHER, 2018, p.113).

O violão se apresenta como o representante do samba, realizando um acompanhamento característico, por meio da levada do samba, criando um suporte rítmico brasileiro reforçado pelo baixo e bateria, e acompanhando o fraseado blues da melodia principal apresentado pela guitarra.

Moreira busca apresentar em seu acompanhamento no violão as estruturas rítmicas características da levada do samba. Utilizando os dedos (i, m, a) procura reproduzir as figuras rítmicas do tamborim, pandeiro e agogô, enquanto o polegar fazendo a função do baixo, busca reproduzir a marcação dos surdos¹⁰, conforme apresentado na Figura 8.

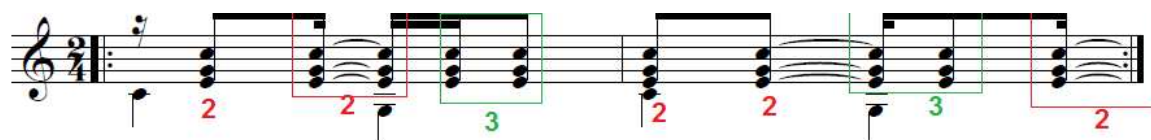


Figura 8 - No exemplo acima vê-se exemplificada uma levada de samba ao violão, seguindo o padrão do tamborim. (LIVRAMENTO, 2017, p.144)

Na Figura 9 vemos o acompanhamento realizado ao violão por Juarez Moreira na gravação de 1993/94, em que se percebem as variações rítmicas que o compositor acrescenta a uma levada de samba.

¹⁰ Existem 3 funções diferentes de surdo, o "surdo de primeira", com afinação mais grave é o que marca o segundo tempo do compasso (um-DOIS, um-DOIS). O "surdo de segunda" marca o primeiro tempo (UM-dois, UM-dois). Por último, o terceiro surdo, chamado "surdo de corte" ou "surdo de terceira".



Figura 9 - Transcrição da condução harmônica da primeira frase de *Samblues* na gravação original de 1997, c.1-5. (BRACHER, 2018, p.120)

Em 2010, Moreira grava uma nova versão da obra para violão solo no álbum *Riva*. Se na primeira gravação, de 1997, o violão realizava o acompanhamento com a levada de samba emoldurando a melodia pentatônica com *blue note*¹¹ da guitarra, com seções de improviso do teclado e da guitarra, a gravação de 2010 foi pensada como uma peça para violão solo, com diversas alterações em relação à versão anterior, de modo a valorizar as possibilidades idiomáticas do instrumento, porém mantendo a característica central da obra, que são os elementos característicos das duas linguagens musicais.

A seguir, comparamos alguns trechos de transcrições de *Samblues*. A Figura 10 apresenta trecho de uma transcrição da obra feita por Cleber Alves¹² que, segundo Moreira (2016)¹³, é a transcrição utilizada como partitura de ensaio de sua banda.

Samblues

Juarez Moreira

♩ = 62.

(A) E⁶⁽⁹⁾ G^{#m7(#5)} A⁷ F^{#7} B^{sus7(9)}

5 E⁶⁽⁹⁾ G^{#m7(#5)} C^{#m7M} C^{#m7} F^{#sus7(9)} F^{#/E}

Figura 10- Melodia cifrada de *Samblues* de Juarez Moreira em transcrição feita por Cleber Alves, c.1-8.

¹¹ Tendo como referência uma escala maior, podemos verificar com mais clareza o aparecimento das *blue notes* como recurso estético e estilístico junto a certos intervalos chaves. Além da *blue note* de 3ª menor, encontraremos outra *blue note* no espaço entre a 4ª e 5ª justas, sendo caracterizada como uma 5ª diminuta. A terceira *blue note* aparecerá como 7ª menor, dando assim uma sonoridade que se aproxima ao modo mixolídio no tratamento melódico, com exceção apenas para o caso de se tocar sobre a dominante. (BRACHER, 2018, p.111).

¹² Cleber Alves é saxofonista e tocou com Juarez Moreira, Toninho Horta, Wagner Tiso, entre outros e é professor do curso de Música Popular na Escola de Música da UFMG desde 2010.

¹³ Entrevista concedida por Juarez Moreira ao primeiro autor deste capítulo.

Na Figura 11 vemos o tema de *Samblues* na guitarra e seu acompanhamento ao violão, em que se pode visualizar a sobreposição desses elementos.



Figura 11- Tema de *Samblues* e seu acompanhamento no violão. c.1-5, (BRACHER, 2018, p.121)

Na Figura 12, vemos trecho de uma transcrição descritiva da versão para violão solo baseada na gravação de 2010, em que Moreira apresenta o tema e a realização do acompanhamento sobrepostos.



Figura 12 - Transcrição do tema de *Samblues*, arranjo para violão solo, álbum RIVA (2010), c.1-5. (BRACHER, 2018, p.121)

Ao analisarmos estas transcrições, percebemos como o autor faz uso de elementos característicos das linguagens musicais do blues e do samba, mesclando elementos harmônicos e melódicos do blues a uma condução rítmica de samba, mantendo as estruturas essenciais e representativas de ambos os gêneros. A possibilidade de termos acesso a diversas transcrições de uma mesma obra contribui para seu estudo aprofundado, além de evidenciar seu processo composicional, de arranjo e performance de um compositor.

6 – Conclusão

Ao analisarmos as transcrições das obras oriundas da zona popular apresentadas neste trabalho, podemos verificar que as mesmas se utilizam de uma grande diversidade de formas de escrita, desde uma partitura com detalhamento aprofundado com elementos de performance até uma melodia cifrada onde as informações são apresentadas de forma sintética. Percebemos também que, mesmo em transcrições de uma mesma obra, verificam-se diferenças entre as partituras e edições, que podem ter sido originadas pelas fontes diversas utilizadas, ou pela função que a transcrição buscou contemplar, privilegiando parâmetros descritivos ou prescritivos.

Muitas destas diferenças podem advir da procura por um registro o mais fiel possível de uma performance específica (descritivo). Outras transcrições, como aquelas presentes em *Songbooks*, utilizam-se, em sua maioria, de melodias cifradas, e fazem uso de um critério de padronização de elementos rítmicos (prescritivo), assim como estão ausentes as indicações de performance, deixando ao executante ampla liberdade de interpretação. De uma forma geral, as edições de música popular podem ser colocadas na categoria de edições práticas, com o objetivo aplicado à execução de uma peça musical, de fácil leitura. A escrita descritiva permite uma visão aprofundada de uma determinada performance, possibilitando um estudo detalhado de um determinado intérprete, estilo musical, análise de uma performance específica ou de um determinado improviso. Porém, por seu detalhamento de escrita, essa edição pode resultar conseqüentemente em uma maior dificuldade para uma leitura rápida, além de poder coibir a espontaneidade interpretativa, uma vez que os diversos parâmetros da obra já estão representados na partitura.

De outra maneira, edições prescritivas, que apresentam uma representação gráfica de forma sintética funcionam como um gatilho para a memória, possibilitando uma rápida leitura e conseqüentemente facilitando a preparação de uma obra, desde que o músico esteja familiarizado com o estilo ao qual se está inserido. Porém, em uma edição prescritiva que se apresente excessivamente sintética e que faça uso de uma generalização rítmica exacerbada, possa levar a uma interpretação equivocada de um determinado estilo musical por parte do executante, caso o mesmo não seja familiarizado com sua tradição oral.

É importante ter-se consciência de que toda transcrição que se baseia em uma fonte de registro sonoro é, por si só, *a priori*, descritiva, pois tem como fonte de análise uma performance e busca registrar em partitura ou melodia cifrada, em maior ou menor grau, as particularidades desta execução. Porém, pelas escolhas da edição, pode apresentar um caráter mais prescritivo, como no caso dos *Songbooks*.

Podemos verificar que as diversas transcrições que abrangem a zona popular podem transitar entre um viés mais descritivo ou prescritivo de acordo com a funcionalidade da edição, possibilitando uma diversidade de materiais de consulta e estudo, que aliadas a fontes sonoras, se constituem em um material rico e que podem ser aplicados de acordo com suas funções e necessidades para o músico popular. A utilização em conjunto das diversas formas de transcrição pode constituir em um rico referencial para estudo e análise de um repertório e de práticas de performance, portanto podemos considerar que as funções prescritivas e descritivas podem também apresentar papéis complementares aplicadas ao estudo aprofundado da música popular.

Referências de texto

1. ADOUR, F. **Sobre Harmonia: Uma Proposta de Perfil Conceitual**. UFMG, Belo Horizonte, 2008.
2. ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, (2001).
3. BARBEITAS, Flávio. **Reflexões sobre a prática da transcrição: suas relações com a interpretação na música e na poesia**, Per Musi -UFMG, Belo Horizonte, 2000, pp 89-97.
4. BELLINATI, Paulo. **The Guitar Works of Garoto**, Vol.1 e 2, GSP, San Francisco, CA, USA, 1991.
5. BRACHER, Gustavo. **O Idiomatismo Composicional de Juarez Moreira no Álbum Riva e Transcrição Comentada De 04 Peças**, dissertação de mestrado, UFMG, Belo Horizonte, 2018
6. _____, Gustavo. **Samblues de Juarez Moreira: o idiomatismo de um compositor instrumentista**, Modus – UEMG, Belo Horizonte, 2018, p.29-41.

7. NASCIMENTO, Hermilson. **Um Original de Música Popular e suas Atualizações: Entre Permanências e Diferenças**. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2015, p.1 a 7.
8. JUNQUEIRA, Humberto. **A obra de Garoto para violão: o resultado de um processo de mediação cultural**. Dissertação de mestrado. UFMG – Belo Horizonte – 2010.
9. NAPOLITANO, Marcos. **O fonograma como fonte para a pesquisa histórica em música popular – problemas e perspectivas**. Anais do XIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2003, p.841-844.
10. POLO, Victor Rocha. **Toninho Horta: Um estudo sobre o uso de blocos de acordes em seus solos improvisados**. Iniciação Científica (PIBIC/CNPq). Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), Campinas, 2014.
11. RIBEIRO, Geraldo. In: **Enciclopédia da Música Brasileira**. 3ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2003. (verbete). p.678.
12. RODRIGUES, Mauro. **Performance, Corpo e Ação na Composição Musical**. Tese de doutorado, 2012. UFMG.
13. SEEGER, Charles. (1958) **Prescriptive and descriptive music writing**. Musical Quarterly, XLIV (2): 184-195. Oxford University Press
14. VAZ. Raphael Gomes Da Silva. (2019) **A Concepção Harmônica de Toninho Horta Na Composição “Vento”**. Trabalho de Conclusão de Curso. UFG.

Referências de áudio e vídeo

1. HORTA, Toninho. **Toninho Horta. Brasil: EMI, 1980**
2. MOREIRA, Juarez. **Samblues**. Belo Horizonte: Produção Independente, 2005, 1 CD.
3. SARDINHA, Aníbal Augusto - GAROTO. **Viva Garoto – Gravações Originais**. São Paulo, 1993.

Referências de partituras

1. BELLINATI, Paulo. **The Guitar Works of Garoto**. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991. Vol. I. 45p.
2. BELLINATI, Paulo. **The Guitar Works of Garoto**. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991 Vol. II. 41p.

3. HORTA, Toninho. **108 Partituras/Scores**. Belo Horizonte: Terra dos Pássaros Produções, 2017, 1ª Edição.

Notas sobre os autores

Gustavo Bracher: Músico, guitarrista, violonista e compositor. Graduado em violão pela UFMG, é mestre e doutorando em Performance Musical pela mesma instituição. Licenciado em Música, tem especialização em Educação Musical com Ênfase em Música Popular e em Educação Musical Aplicada à Performance Musical. Atualmente é professor de violão do CEFART (FCS), coordenador e professor do curso técnico em instrumentos musicais do CICALT (SEEMG).

Mauro Rodrigues: Músico, instrumentista, compositor e arranjador. Graduado em flauta pela UFMG, mestrado em Musicologia pelo CBM (RJ) e doutorado em Artes pela UFMG. Atualmente é professor na Escola de Música da UFMG. Tem lançados os seguintes trabalhos autorais: *Edição Brasileira* (Karmin, 2001), *Um Sopro de Brasil* (Núcleo Contemporâneo 2004), *Suíte para os Orixás* (independente 2006), *Misturada Orquestra* (independente - 2011), e *Cru, Cozido e Repartido* (independente 2018).